

**Міністерство освіти і науки України
Дрогобицький державний педагогічний університет
імені Івана Франка
Інститут музичного мистецтва
Кафедра методики музичного виховання і диригування
Католицький університет у Ружомберку (Словаччина)**

Хорове мистецтво України та його подвизники

**МАТЕРІАЛИ V МІЖНАРОДНОЇ
НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ
ІНТЕРНЕТ-КОНФЕРЕНЦІЇ
(м. Дрогобич, 20 – 21 жовтня 2016 року)**

Дрогобич
2016

ББК 85314.1(4УКР)я43
УДК 78.087.68(477)
Х 80

Рекомендовано до друку вченою радою
Дрогобицького державного педагогічного університету
імені Івана Франка
(протокол № 13 від 22 вересня 2016 р.)

Рецензенти:

Сиротинська Н. І. – професор, кандидат мистецтвознавства, завідувач кафедри музичної медієвістики та україністики Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка;

Фрайт О. В. – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музикознавства та фортепіано Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

Хорове мистецтво України та його подвижники : матеріали V Міжнародної науково-практичної інтернет-конференції (м. Дрогобич, 20 – 21 жовтня 2016 року) / редкол. І. Л. Бермес, В. В. Полюга. – Дрогобич : Редакційно-видавничий відділ Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, 2016. – 282 с. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://ddpu.drohobych.net/?page_id=5182

У збірнику вміщено статті науковців вищих навчальних закладів України та зарубіжжя, присвячені теоретичним та історичним проблемам розвитку музичного, зокрема хорового, мистецтва, хорового виконавства, мистецької освіти у світовому та українському культурно-освітньому просторі.

Матеріали конференції адресовано науковцям, викладачам, студентам, магістрантам музичних навчальних закладів та усім, хто цікавиться питаннями хорового мистецтва.

Статті друкуються в авторській редакції. Автори відповідають за достовірність і вірогідність викладеного матеріалу, за правильне цитування та посилання. Редколегія може не поділяти думку авторів.

ББК 85314.1(4УКР)я43
УДК 78.087.68(477)

ЗМІСТ

Розділ I. Провідні диригенти, персоналії у культурно-мистецькому житті України та діаспори

<i>Бенч О. Дидактичні засади хорового співу (на прикладі творчої діяльності Павла Муравського).....</i>	<i>5</i>
<i>Дацюк С. Духовно-хорова творчість Йосифа Кишакевича: жанрова палітра</i>	<i>17</i>
<i>Gabco J. Mikulas Schneider-Trnavsky a jeho praca na vydany jednotneho katolickeho spevnika.....</i>	<i>30</i>
<i>Dolinska E. Didakticke principy hudobneho diela J.S. Bacha.....</i>	<i>35</i>
<i>Довжинець І. Пам'яті музиканта.....</i>	<i>44</i>
<i>Карась Г. Диригентська діяльність Лева Туркевича в контексті музичної культури української діаспори</i>	<i>61</i>
<i>Мартинюк А. Українська диригентська школа в науковій інтерпретації Володимира Рожка.....</i>	<i>70</i>
<i>Мартинюк Т. Постать Віталія Газінського в культурному просторі Вінничини другої половини ХХ – початку ХІ ст.....</i>	<i>80</i>
<i>Михаць М. Життєпис народного артиста України, професора Івана-Ярослава Гамкала</i>	<i>90</i>
<i>Михаць Р. Священники-музики Галичини другої половини ХІХ ст. у співпраці з першим театром т-ва «Руська бесіда» у Львові</i>	<i>103</i>
<i>Мосік А. Zivot a dielo Antonina Dvoraka.....</i>	<i>110</i>
<i>Олач Ю. Просвітницька та творча діяльність диригента Максиміліяна Магурського.....</i>	<i>132</i>
<i>Прохазка В. Відомі диригенти Полтави.....</i>	<i>139</i>
<i>Синкевич Н. Внесок Миколи Колесси до діяльності СУПРОМу в контексті соціокультурної ситуації 1930-х років у Галичині.....</i>	<i>147</i>
<i>Стець Г. Микола Лисенко – фундатор національної композиторської школи.....</i>	<i>154</i>
<i>Сун Яньїнь. Володимир Шушлін і становлення вокальної освіти в Китаї (перша половина ХХ століття)</i>	<i>162</i>

Розділ II. Теоретико-методологічні основи диригентсько-хорового виконавства

<i>Бермес І. Інтерпретація поезії І. Франка «Дивувалась зима» у хоровій версії М. Ластовецького</i>	<i>169</i>
<i>Василик Дз. Лірична драма Івана Франка «Зів'яле листя» в інтерпретації Богдани Фільці: особливості прочитання</i>	<i>179</i>

<i>Голубінка Х. Хоровий твір «Прометей» Кирила Стеценка: особливості прочитання</i>	186
<i>Москвічова Ю. Хорові фестивалі Вінниччини як чинник розвитку хорового виконавства на сучасному етапі</i>	192

Розділ III. Концептуальні основи мистецької освіти у національному культурно-освітньому просторі

<i>Волох О. Роль літургійної музики в естетичному вихованні школярів</i>	202
<i>Кліш І. Основні аспекти вокально-педагогічної підготовки вчителя музики в освітньому процесі вищої школи</i>	209
<i>Ластовецький М. Музична освіта сьогодення у національному вимірі</i>	216
<i>Полюга В. Творчо-педагогічна спадщина інституту музичного мистецтва (м. Дрогобич): корифеї минулого – пріоритети сьогодення</i>	223
<i>Сідорова І. Особливості розвитку естетичної культури як основи мистецької освіти</i>	230
<i>Соланський С. Актуальні проблеми викладання фортепіано студентам вищих навчальних закладів</i>	239

Розділ IV. Теоретичні та практичні засади хорового диригування в сучасних освітніх процесах

<i>Ластовецька Л. Розвиток навичок інтонування у студентів-хормейстерів</i>	246
<i>Матійчин І. Диференціювання диригентських жестів (методологічний аспект)</i>	254
<i>Онофрійчук Л. Проблема інтеграції знань у процесі підготовки студентів до диригентсько-хорового виконавства</i>	262
<i>Сможаник О. Особливості виконавської майстерності на заняттях хорового класу</i>	270

РОЗДІЛ І

ПРОВІДНІ ДИРИГЕНТИ, ПЕРСОНАЛІЇ У КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОМУ ЖИТТІ УКРАЇНИ ТА ДІАСПОРИ

УДК:784.1(477)«19/20»

Ольга Бенч,

*кандидат мистецтвознавства,
професор Національної музичної
академії України
імені П. І. Чайковського, професор
Католицького університету у
Ружомберку (Словаччина)*

ДИДАКТИЧНІ ЗАСАДИ ХОРОВОГО СПІВУ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ПАВЛА МУРАВСЬКОГО)

Стаття присвячена розкриттю принципів і методів роботи з хором, особливостей індивідуального художнього виконавського стилю видатного українського хорового диригента Павла Івановича Муравського.

Ключові слова: П. Муравський, диригент, виконавський стиль, інтерпретація.

Ольга Бенч,

*кандидат искусствоведения,
професор Национальной
музыкальной академии Украины
имени П. И. Чайковского,
професор Католического
университета г. Ружомберк
(Словакия)*

ДИДАКТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ХОРОВОГО ПЕНИЯ (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ПАВЛА МУРАВСКОГО)

Статья посвящена раскрытию принципов и методов работы с хором, особенностей индивидуального художественного исполнительского стиля выдающегося украинского хорового дирижера Павла Ивановича Муравского.

Ключевые слова: П. Муравский, дирижер, исполнительский стиль, интерпретация.

Olga Bench,
*Doctor of Arts Studies,
Professor of the National Music
Ukraine P. Chaikovskiy Academy,
professor of the Catholic University
v Ruzhombergu (Slovak Republic)*

DIDACTIC PRINCIPLES CHOIR (IN PAVEL MURAVSKYI'S EXAMPLE CREATIVE)

The article is devoted to disclosure principles and methods of work with chorus, highlighting features of individual artistic performance style of the famous Ukrainian choral conductor Pavel Ivanovich Muravskiy.

Key words: P. Murawskiy, conductor, performing style, interpretation.

Постановка проблеми. Один із найоригінальніших і найталановитіших українських хорових диригентів, патріарх хорового мистецтва – Павло Іванович Муравський увійшов в історію хорового мистецтва ХХ – ХХІ ст. передусім завдяки тому, що створив власну концепцію інтерпретації як класичних, так і фольклорних зразків національної музики в академічному хорі. За сім із половиною десятиліть творчої діяльності на ниві української хорової культури митець витворив глибоко національний культурний феномен – хор Муравського, який за своїм мистецько-педагогічним значенням у хоровій культурі набув масштабів хорової школи. Творчим осердям хору Муравського є індивідуальний художній стиль, що яскраво вирізняє постать митця в хоровій культурі ХХ ст. і завдяки якому слухач упізнає його з перших звуків.

Мета статті. Розкрити феномен П. Муравського на основі його методики роботи з хором, досягнути «секрети» творчої лабораторії майстра.

П. Муравський народився 30 липня 1914 р. на Поділлі, у селі Дмитрашківка Піщанського району Вінницької області. Музичну освіту здобув у Київському музичному технікумі (1930 – 1934) та Київській консерваторії (1936 – 1941). З 1934 р. Павло Іванович стоїть за диригентським пультом. Могутньою енергією свого таланту П. Муравський залучив до висот нашої хорової традиції

тисячі співаків. І де б він не творив – капели «Трембіта» (1948 – 1964), «Думка» (1964 – 1969), хор ім. П. Майбороди (198 – 86) – скрізь у людях залишається духовна суть його праці. З 1965 р. він незмінно очолює студентський хор Київської консерваторії (нині Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського). Його плідна, талановита праця була відзначена численними державними нагородами: він – Герой України, народний артист України, професор, лауреат Національної премії України ім. Тараса Шевченка, лауреат премії ім. В. Вернадського, Кавалер відзнаки Президента ордена «За заслуги» II ступеня, ордена Святого Володимира.

Наприкінці XIX ст. класичні зразки хорового виконавства утвердили і відстоювали у практиці хорового співу видатні митці-диригенти – М. Лисенко, К. Стеценко, М. Леонтович. Цю традицію успадкували і явили світові їхні послідовники – хорові диригенти з Наддніпрянщини: О. Кошиць, Н. Городовенко і Д. Котко. Світ, слухаючи хоровий спів українців під орудою талановитих майстрів, захоплено сприйняв унікальну природність українського співу. Однак в умовах запровадження радянського типу культури класичні зразки українського співу, репрезентовані О. Кошицем, Н. Городовенком і Д. Котком, цілеспрямовано винищувалися. Їхнє місце посідала усереднена, зденаціоналізована манера хорового співу. Єдиним, хто в умовах тоталітарного режиму, всупереч соціальним замовленням зміг зберегти, утвердити і донести до наших днів чистоту, природність і красу академічної хорової традиції був П. Муравський.

Виклад основного матеріалу. Преса багатьох країн зарубіжжя, де виступив П. Муравський, високо поцінювала його талант. За суттю ці відгуки дуже близькі до рецензій на виступи хору О. Кошиця. Справжнім тріумфом став виступ хору Київської консерваторії на міжнародному хоровому фестивалі у Канаді. Виборовши перше місце серед 800 кращих хорів світу, канадійські критики зазначали: «У всьому і всюди українці співали як Ангели. Муравський продовжував дивувати виконанням українських пісень, і тим самим продемонстрував вмінням бездоганно виконувати різні нюанси у музиці» [3]. Або «Муравський диригує у великій мірі так, як маляр-митець малює... Він часто починає фразу і тоді слухає, з руками схрещеними на грудях» [6].

Проникливо висловився про спів студентського хору під керівництвом Павла Івановича професор Казанської консерваторії С. Козачков: «Какой у Вас замечательный хор! Какой очаровательный звук и манера пения! Оказывается, еще не погибло истинное пение и среди современного крика и бесцветного звуколупства, еще живы оазисы настоящего хорового искусства. Bravo!.. Сейчас редко так поют. Все больше кричат, шумят, паясничают, то есть всеми силами вытесняют из звука живую музыку. Слушая Ваше пение, я получил огромное удовольствие и преисполнен искренней и глубокой благодарности» [4] (прим. О. Бенч – подана цитата друкується вперше).

Павло Іванович Муравський уособлює в притаманних йому підходах до хорового звучання та інтерпретації національної музики позачасовість, вічність етичних та естетичних ідеалів. Для прикладу візьмемо цікавий історичний факт у нашій культурі і простежимо цю позачасовість у житті та творчості Павла Івановича.

У другій половині XVII ст. (1654 р.) Макарій Третій, патріарх антиохійський та всього Сходу, вирішив відвідати Московське царство. Дорога із Сирії до Москви йшла через Україну. У цю подорож патріарх взяв свого сина Павла, який виконував обов'язки секретаря патріарха й одночасно вів записки. (Згодом ці записки склали книгу «Ріхлят ель-батріарк – Макарійус» – «Подорож патріарха Макарія», яку написав П. Алепський. У Західній Європі, Англії і Франції ця книга була відома раніше. Через 250 років її видрукували у Росії).

10 червня 1654 р. вранці у суботу П. Алепський разом з батьком перетнув ріку Дністер і вступив на українську землю. Першим їхнім поселенням була Дмитрашківка. У щоденнику П. Алепський записав: «... до вечора ми прибули в місто на ймення Дмитрашків... Тисячі тисяч його мешканців вийшли нам назустріч. Ми помітили у цьому благословенному народі побожність та благочестя просто таки дивовижні. Так ми дійшли до церкви святого Димитрія...» [1, 9]. У церкві святого Димитрія П. Алепський почув спів і зробив запис, який нині вже став хрестоматійним: «Та ніщо так не дивувало нас, як врода маленьких хлопчиків і їхній спів, що виконувався від усього серця, в гармонії зі старшими. Цей спів тішить душу й відганяє журбу, бо приємний іде від усього серця й неначе з одних вуст... Вони дуже люблять ніжні і солодкі мелодії» [1, 9].

Цей запис зробив Алепський у місті Дмитрашківка, у якому через 260 років і теж улітку, 30 липня 1914 р. народиться Павло Іванович Муравський. Правда славне місто Дмитрашківка нині вже село Дмитрашківка Піщанського району Вінницької області. На його околицях до сьогодні зберігаються залишки давньої цивілізації, які свідчать про глибинну трипільську культуру на цій землі.

І стояла ця ж стара дерев'яна церква св. Димитрія протягом століть. Зруйнували її наприкінці 20-х рр. за радянських часів. І співав у цій церкві Павло Іванович, який сказав: «А найбільше я любив співати разом із дорослими у церковному хорі, яким керував мій двоюрідний брат. Співали твори Леонтовича, Стеценка. І цей спів назавжди спрямував мою життєву дорогу» [5]. А у 1981 р. до Київської консерваторії приїхав ще один посланець із Сирії, ректор консерваторії міста Алеппо Ф. Фанса і відвідав репетиції студентського хору, яким керував Павло Муравський. Він залишив запис у книзі відгуків: «Слухав хор студентів Київської консерваторії, яким керує відомий музикант Павло Іванович Муравський. Він диригував хором натхненно і з експресією. Він співпереживав музику безупинно і явився для мене диригентом світового рівня. Хор звучить прекрасно і є зразком високомистецького еталону...» [5].

П. Муравський виробив своє неповторне хорове мовлення. Сприймаючи музичну мову як данність, диригент через мовлення (інтонування) виявляє індивідуальну виконавську неповторність. Кожен диригент вміє прочитувати музичну мову хорового твору, опановувати принципи роботи з хором, основи техніки хорового диригування. На цьому побудований весь складний процес навчання професії диригента. Проте можна володіти технікою співу, але так і не створити власного творчого стилю: лише через мовлення музичної мови можна вирізнити художника від ремісника. У П. Муравського в процесі живого інтонування музична мова набуває нових смислових значень. Звідси точність його визначення «написана музика – це ще не музика». Найбільш вражаючим у художньому стилі Муравського є досконалість інтонації, точність передаваного настрою і краса звука, його своєрідний звуковий ідеал. Маючи оцей звуковий образ співу в своєму слуховому передчутті і знаючи «мову почуттів» цієї традиції, Павло Іванович завжди забезпечує хоровому звучанню національну своєрідність. Його індивідуальне виконавство несе неповторні ознаки національного

духу, глибокого й органічного проникнення в національну ментальність і так набуває загальнолюдського значення.

Можна виконувати музику на пристойному технічному рівні, мати ефектний сценічний імідж, навіть бути достатньо емоційним і яскравим. Але таке виконавство ніколи не явить світові національної неповторності мистецького явища.

Методика П. Муравського – це ціла система правил, якими необхідно керуватися, щоб спів набув виразної вокально-мистецької інтонації (термін П. Муравського). Ці правила митець ніколи не виголошує відірвано від живого виконавського процесу, вони є результатом осмислення безпосереднього живого звука. Аби зафіксувати їх, необхідно роками бути присутнім на його репетиціях. На перший погляд, ці правила дуже прості, однак реалізувати їх на практиці не так легко. Основні труднощі полягають у тому, що, за вимогою Муравського, диригент хору зобов'язаний сам володіти цілою системою практичних знань і вміти відтворювати музичний матеріал власним голосом так, щоб для хористів це стало взірцем наслідування. Він має досконало володіти голосом, аби кожне теоретичне положення, на якому він фіксує увагу співаків, міг відтворити на практиці. Інакше диригент, який лише пояснює і не підкріплює своїх пояснень власним прикладом, є, за визначенням Муравського, диригентом-розмовником. Легко виголошувати правила, але їх ще необхідно самому втілювати у живому звучанні. У процесі репетиційної роботи П. Муравський формує виконавський стиль твору поетапно і надзвичайно скрупульозно, рухаючись у напрямі від звука до стилю.

Для П. Муравського кожна репетиція має чітко окреслене завдання, і мистецьке становлення хорового твору відбувається у два етапи. Насамперед ведеться ґрунтовна робота із засвоєння хорової технології, від якої, за переконанням П. Муравського, на дев'яносто відсотків залежить якість виконання твору. На цьому етапі настають для співаків хвилини напруженої розумової праці над звуками й тактами. Хорова технологія розпочинається з праці над основними компонентами хорової звучності – це інтонація й тембр. Муравський провадить цю роботу лише акапельно і з кожною хоровою групою окремо (сопрано, альти, тенори й баси). Робота з хоровими групами посідає центральне місце в репетиційному процесі навіть тоді, коли хор уже вивчив цей твір. Очевидно, тут позначився певний вплив на Павла Івановича методики американського диригента Р. Шоу. Ще в 1962 р., коли вони зустрілися у Львові, Р. Шоу відкрив П. Муравському секрет своєї методики: основна робота в нього

припадає на досконале знання кожним співаком і кожною окремою групою своєї хорової партії. А зведену репетицію Р. Шоу міг провести навіть перед самим концертом. Павло Муравський працює за таким же принципом, часто повторюючи, що кожен хорист повинен співати свою хорову партію так, наче він виконує сольний твір. Тому після вивчення хорового твору Муравський приймає у кожного співака хору його партію.

Центральне місце посідає розспіванка, яка є важливою складовою великої репетиційної роботи з хором колективом. Система розспіванок, яку розробив Павло Муравський, допомагає реалізувати низку конкретних мистецьких завдань. Ця система залишається сталою упродовж багатьох років і принципово не змінюється, хоч інколи й доповнюється кількома різновидами основних розспіванок. З року в рік ці розспіванки повторюються й передаються від одного покоління студентів до іншого. Вони засвоюють їх, вивчають напам'ять, а значення кожної з них диригент пояснює у процесі репетиційної роботи. Розспіванки, які застосовує П. Муравський, розраховані на розвиток вокально-мистецької інтонації та подолання багатьох різноманітних вад, які хорист виявляє в процесі співу. Павло Іванович часто наголошує, що в умовах цивілізованого міста люди постійно перебувають під тиском різноманітних шумів, і внутрішній слух співаків та диригентів приглушується, через те вони не так тонко реагують на інтонацію при співі. Тому розспіванка дає можливість налаштувати внутрішній слух на необхідний творчий лад. Муравський завжди проводить розспіванку на малій динаміці і в повільному темпі. У цих умовах співак має можливість поєднати три важливі для співу умови: подумати, почути, включити голосові можливості. Усі інші виконавські засоби – штрихи, динаміку, темпоритм, агогіку тощо – П. Муравський відпрацьовує на зведених репетиціях. Розспіванка, як і весь репетиційний процес, проходить без допомоги музичного супроводу – акапельно. Система розспіванок, яку розробив П. Муравський, спрямована на опанування чистоти звуковисотного інтонування і на вироблення єдиного академічного тембру (термін Муравського).

Кожна із розспіванок, які Муравський запроваджує в хорі, має своє конкретне завдання. Однією з головних є вправа на засвоєння прими і формування єдиного тембру при артикуляції різних голосних. Муравський часто повторює, що прима у співі має бути «дзвінка, як золото і чиста, як сльоза», говорить про те, що диригенти мало уваги звертають на інтонування прими, вважаючи,

що цей інтервал дуже легко співати. Однак, якщо враховувати вокально-мистецьку інтонацію, приму дуже важко співати. При співі прими інтонація весь час хитається, відхиляється вниз і вгору. Цього можна уникнути, якщо при співі налаштовувати себе подумки на підвищення інтонації. Наприклад, при співі ноти «до» думати про «до-дієз». Прима, яка повторюється упродовж кількох тактів, щоразу інтонується ніби із загостренням, особливо, коли вона припадає на тактову риску.

Важливе місце в системі розспіванок займає і вправа на точність інтонування діатонічних та хроматичних півтонів, а також великих секунд, малих і великих терцій, кварта і квінти.

Спів хроматичної гами спрямований на загострення слуху, чистоти інтонування хроматичних та діатонічних півтонів: угору загострюються хроматичні й приглушуються діатонічні, а вниз – навпаки.

Спів цілотнової гами загострює слухове сприйняття великих секунд, які при співі вгору загострюються, а при співі вниз, навпаки, – приглушуються. Спів цілотнової гами дає можливість внутрішньому слухові звикати до інтонування великих секунд.

Спів терціями сприяє формуванню різних голосних у єдиному академічному тембрі й умінні переносити ці тембральні звукові точки в різні регістри.

Для вироблення єдиного тембру голосні звуки **є, и, і** при співі наближати до губ, відводячи звук від горла. Для рівності звучання необхідно навчитися переносити звук, особливо на високих нотах: чим нижчий звук, тим ближче до губ і далі від горла.

При формуванні голосних **о** чи **у** тембральне оформлення є природним, вони одразу дають правдивий академічний тембральний звуковий напрям. Натомість **є, и, і** дуже легко при співі переходять на горлове звучання і набувають різкого відтінку. Тому їх необхідно штучно підтягувати, орієнтуючись на природні голосні, оформлюючи їх у характері напряму голосної **о**.

Павло Іванович переконаний, що під час розспіванки увагу співаків необхідно зосереджувати на тембровому звучанні. Тембр він розглядає з огляду на образну драматургію твору й часто наголошує, що залежно від змісту твору вирізняємо тембр темніший, а в інших творах – світліший. Наприклад, у хорі Леонтовича «Козака несуть» тембральне забарвлення звука має бути зовсім інше, ніж у хорі «За городом качки пливуть» або «Чорнушко-душко». У «Прялі» по-різному озвучуються епізоди: «Ой пряду, пряду» – один тембр, «А свекруха йде» – інший тембр, «А мій милий йде» – ще інший

тембр. Але всі ці тембральні мікровідхилення, як вважає Муравський, мають бути в межах єдиного академічного тембру.

П. Муравський часто повторює, що темперована шкала не має гнучкої інтонаційної градації, як, наприклад, скрипка, тому для неї соль-дієз і ля-бемоль звучать однаково. А при співі, як і при грі на скрипці, необхідно враховувати менші від півтону відхилення. Тому треба кожному ноту інтонувати так, щоб враховувати специфіку кожного інтервалу. Так при співі інтервалу мала секунда соль – соль-дієз звучатиме гостріше, ніж у темперованій шкалі (наприклад, на фортепіано), а соль – ля-бемоль – глухіше. І тому при розучуванні увага звертається конкретно на кожний інтервал, враховуючи специфіку його інтонування. Так, у мажорі всі треті й сьомі ступені Муравський інтонує вище, гостріше, ніж інші, а в мінорі гостріше інтонує другий і п'ятий щаблі. Крім цього, в кожній тональності під час руху мелодії вгору інтонуються гостро: хроматичні півтони, великі секунди, великі терції, збільшена кварта, квінта, октава. П. Муравський звертає увагу на те, що інтервали, які вгору інтонуються гостро, вниз інтонуються, навпаки, – глухо. Поступово і співаки, і диригент звикають до цієї методики, тому слух у співаків загострюється до такої міри, що вони починають відчувати найменші інтонаційні відхилення. У розспіванку П. Муравський поступово додає і найскладніші інтервали, які постійно зустрічаються в творі, що його вивчає хор.

У репетиційній роботі П. Муравський радить позначати в партитурі чи поголоснику ті ноти, на які необхідно звернути особливу увагу. Ноти, позначені кружечком, Муравський інтонує гостро, а ноти, позначені стрілкою вниз, – глухо. Усі партитури, які озвучує Муравський, мають безліч таких позначок. Він прагне до інтонаційно осмисленого співу, а не просто механічного сольфеджування. У цьому разі слуховому передчуттю допомагає ще й зорова орієнтація. Коли співак дивиться у ноти і там є відповідні позначення щодо звуковисотного інтонування, то на цій основі відбувається органічний зв'язок між слухом і зором. Муравський стверджує: якщо у нотному тексті позначається динамічна шкала, то співак одразу реагує, де співати тихо, а де – голосно. Аналогічно він реагуватиме на звуковисотну інтонацію, якщо диригент позначить її. Співак дивиться і вже наперед знає, яка має бути звуковисотність і тембр. Тоді у співі йде процес постійного контролю. Згодом це стає навичкою і закріплюється назавжди. Якщо піаніст, наприклад, під час виконання твору однаково реагує на всі ноти, то співак має чутливо реагувати на кожен ноту зокрема, враховуючи інтонаційні

відхилення на 1/4 чи 1/8 тона. В іншому разі спів не матиме належного мистецького рівня.

У процесі репетиції Муравський вивчає твори у доволі вузьких рамках динамічної градації і в дуже повільному темпі. Це для того, щоб внутрішній слух зафіксував вокальну інтонацію й відповідний звукотембр. Є така закономірність у хоровому співі: коли мелодія рухається у висхідному напрямі, співаки мимоволі збільшують динаміку звучання. Цього необхідно уникати, інакше така тенденція зумовить крик. Павло Іванович переконує, що хоч би в якому напрямі рухалася мелодія, слід витримувати однакову динаміку, як правило, співати на піано.

Важливої уваги в процесі співу П. Муравський надає інтонаційній інерції. Про неї диригент повинен знати, аби уникнути її. Інтонаційна інерція виникає там, де мелодія рухається донизу, й особливо у тих тактах, де вона припадає на гострі інтервали, а частіше на діатонічний півтон. Диригент повинен штучно підтягувати діатонічний півтон, інакше інтонація постійно понижуватиметься за інерцією мелодії.

Коли інтонаційне й тембральне звучання опрацьоване настільки, що відповідає вимогам П. Муравського, він зосереджується на темпоритмі твору.

Павло Іванович на репетиціях часто повторює: «Музика живе, коли є рух. Кров рухається в людині – отже, є життя. І де живе музика – там теж є життя». Це він говорить про ритм, бо першою ознакою ритму є рух. Аби темпоритм твору був органічним і природним, Муравський застерігає від такого явища, як ритмічна інерція.

Суть ритмічної інерції полягає в тому, що коли звучать довші ноти, наприклад, чвертки, а після них з'являються восьмі, то ці чвертки впливають на восьмі і їх розтягують, й тоді звучання стає важким й ніби лінивим. Аби уникнути цього, Павло Іванович радить хормейстерам штучно «підганяти» вісімки (але в тому ж темпі), і тоді ми отримаємо живе звучання. А коли звучать вісімки, а після них з'являються чвертки, то вісімки впливають на чвертні ноти і відповідно скорочують їх. У такому разі, вважає Павло Іванович, ми отримуємо «куце», «діряве», неповноцінне звучання. Уникнути цього можна, якщо штучно розтягувати вісімки.

П. Муравський загострює увагу й на таких моментах: нелегко дається виконання такого ритмічного поєднання, як чвертна з крапкою й вісімка. У цьому разі легко отримати неповноцінну, скорочену фразу. Уникнути цього можна тільки тоді, коли дуже

глибоко витримувати «точку», а вісімку співати удвічі швидше. У тих випадках, коли звучать довші ноти (половинні чи цілі), є небезпека отримати скорочені, мляві музичні фрази, бо кожна довга нота в кінці має властивість звужуватися, іти на конус. Уникнути цього можна, штучно витримуючи ноту до кінця з тенденцією на крещендо. У всіх цих випадках вирішальну роль відіграє дихання.

Важливого значення Муравський надає поняттю «агогіка». Він повторює студентам, що агогіку не позначає жоден композитор, однак вона присутня в кожній ноті, в кожному такті. Для музики вона є дуже важливою, оскільки визначає різні модифікації темпу. Кожна хорова партитура має свою темпову зону, в якій відбувається розгортання музичного образу. Однак, окрім загального темпу, існують усередині окремих частин різні темпові різновиди. Вони органічно входять в основний темп, однак надають звучанню виразнішої рельєфності й збагачують темпоритм твору. Муравський як диригент виявляє велику майстерність в умінні віднайти живе ритмічне дихання в кількох нотах чи музичних фразах, виявляючи велике багатство агогічної динаміки хорового твору.

Коли звуковисотна інтонація набуде характерного тембрального забарвлення відповідно до темпоритму твору, Муравський на цьому етапі приступає до зведених репетицій.

Важливе місце маестро відводить вибору репертуару, збереженню тих вічних цінностей фольклору, які допоможуть розвинути національну звичаєву традицію через чистоту хорового співу на противагу засиллю поверхової звукової стихії естради.

Центральним пунктом методики Муравського є положення про природність звуковидобування, вимога чистоти інтонації, узгодженості всіх елементів, щодо яких маестро вживає поняття ладу (замість кальки з російського «стрій»), апелюючи тим самим до архетипу української мови: лад – означає правильний, відповідний, «доладний».

Особливе ставлення у Муравського виникає до самої професії диригента, яку він трактує винятково з позиції покликання, протиставляючи пасіонарність діяльності керівника хорового колективу лише добрій підготовці, оволодінню основами мануальної техніки та теоретичними знаннями. Одна з основних тез П. Муравського – диригентом не можна стати тільки у процесі ретельного навчання, це своєрідний стан душі, який передбачає постійне вслуховування, вчування в природу звука і досягнення його від усіх учасників хору. Тому важливішим є опрацювання хай невеликого фрагмента програми, зате досконало. Лише це, на думку

майстра, дає можливість досягнути найвищих результатів у концертному виконанні твору.

Висновки. Філософсько-етична система роботи з хором П. Муравського ґрунтується на ментальних ознаках національного характеру: важливе місце в ній посідають елементи філософії серця – прагнення митця осягнути й проникнути насамперед в сутність пережиття художнього образу твору як універсальної цілісності й вищої форми осягнення духовного абсолюту. І якщо наука пізнається в слові, то мистецтво – серцем, через безпосередню передачу творчого досвіду «від серця – до серця». Осмислюючи феномен духовної практики Муравського, розумієш, що цілісність та органічність митця – це школа «життя в істині».

Список використаної літератури

1. Алепський П. Подорожні нотатки. Країна козаків / упорядник Микола Рябий. – К., 1995. – С. 9.
2. Бенч О. Фоноархів // Спогади П. Муравського.
3. Гемблетон Р. Хор Київської консерваторії здійснив надзвичайний подвиг // *The Toronto Star*. – Торонто, 1993.
4. Рукопис. Домашній архів П. Муравського // Лист С. Козачкова до П. Муравського (11 січня, 1991).
5. Шмідт І. Надзвичайний виступ українців // *The Spectator*. – Гамільтон, 1993.
6. Фашим Ф. Відгук про спів студентського хору Київської консерваторії // Домашній архів П. Муравського, 9. 10. 1981.

УДК: 783:78.071.1(477)

Степан Дацюк,
*професор, заслужений працівник
культури України,
директор інституту музичного
мистецтва Дрогобицького
державного педагогічного
університету імені Івана Франка*

ДУХОВНО-ХОРОВА ТВОРЧІСТЬ ЙОСИФА КИШАКЕВИЧА: ЖАНРОВА ПАЛІТРА

Стаття розкриває роль церковної творчості в культурних і навчальних процесах Галичини кінця ХІХ – початку ХХ ст. Здійснено спробу аналізу жанрової палітри духовної творчості о. Йосифа Кишакевича.

Ключові слова: *духовна музика, хор, літургія, творчість, Йосиф Кишакевич.*

Степан Дацюк,
*професор, заслуженный
работник культуры Украины,
директор института музыкального
искусства Дрогобычского
государственного педагогического
университета имени Ивана Франко*

ДУХОВНО- ХОРОВОЕ ТВОРЧЕСТВО ИОСИФА КИШАКЕВИЧА: ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ

Статья раскрывает роль церковного творчества в культурных и учебных процессах Галичины конца ХІХ – начала ХХ в. Предпринята попытка анализа жанровой палитры духовного творчества о. Иосифа Кишакевич.

Ключевые слова: *духовная музыка, хор, литургия, творчество, Иосиф Кишакевич.*

Stephen Datsyuk,
*Professor, director of institute
music art of the Drohobych
State Pedagogical Ivan Franko
University*

SPIRITUAL CHORAL CREATIVITY JOSEPH KYSHAKEVYCH: GENRE PALETTE

The article reveals the role of ecclesiastical art in the cultural and educational processes of Galicia end of XIX – beginning of XX century. Attempt to analyze the genre palette of sacred art of Joseph Kyshakevych.

Key words: *sacred music, chorus, liturgy, creativity, Joseph Kyshakevych.*

Актуальність проблеми. Упродовж останніх десятиріч ХХ ст. активізувався інтерес науковців та педагогів до тих періодів розвитку української музичної культури, які за певних суспільно-політичних умов не могли бути дослідженими. Ця тенденція успішно розвивається й на початку ХХІ ст. Поступове заповнення прогалін у дослідженнях нашої культури спонукає до переосмислення не лише багатьох історичних фактів, а й ролі окремих особистостей у творенні української культури.

Провідну роль у відродженні та розвитку українського музичного мистецтва другої половини ХІХ – початку ХХ ст. відіграло духовенство. Як зазначає дослідниця І. Бермес, «хорове мистецтво Галичини у ХІХ ст. зародилося в церковному середовищі» [1, 208]. Саме церковні осередки сприяли становленню професійної музичної освіти, створенню хорових колективів, які плекали та пропагували твори українських, а подекуди і зарубіжних композиторів на релігійну тематику. Завдяки їм з'являється цілий ряд композиторів, переважно священиків, котрі своєю творчістю заповнювали прогаліни у розвитку музичної культури на Галичині.

Світогляд та духовно-мистецькі засади західноукраїнських композиторів-священиків, які були послідовниками «перемишльської школи», закладали підвалини розвитку музичного професіоналізму [5, 67].

Мистецькі цінності, котрі були виплекані у творчості греко-католицьких композиторів-священиків, протягом ХІХ ст. стали тим міцним ґрунтом, на якому продовжувало свою діяльність наступне покоління митців, що розгорнули свою діяльність на початку ХХ ст. Серед найбільш знаних постатей – талановитий диригент і композитор о. Й. Кишакевич (1872 – 1953).

Мета статті полягає у науково-теоретичному обґрунтуванні розвитку духовно-хорового мистецтва та становлення

професіоналізму в композиторській та виконавській сферах, у діяльності священників-композиторів періоду національно-культурного відродження в Галичині, а також у спробі аналізу жанрової палітри духовної творчості о. Йосифа Кишакевича.

Виклад основного матеріалу. Духовна музика займає чільне місце у творчій спадщині композитора о. Йосифа Кишакевича, адже пов'язана з його священничою діяльністю. Його творчість була визнана ще за радянських часів, він входив до Спілки композиторів України. Звертаючись до творчої спадщини композитора, зауважимо, що протягом усього життя він здобув неабиякий практичний досвід, працюючи не лише священником, а й диригентом та керівником хорів. Прекрасно усвідомлюючи потреби галицького музичного середовища та знаючи культурні традиції краю, о. Й. Кишакевич звернувся до написання духовних творів, слідуючи усталеним канонам Богослужіння та продовжуючи дорогу, розпочату видатними українськими композиторами, представниками «перемишльської композиторської школи» – отцями М. Вербицьким, І. Лаврівським та їхніми послідовниками В. Матюком, П. Бажанським, О. Нижанківським та ін. Духовна творчість композиторів-священників ХІХ ст. заклала підвалини професійного музичного мистецтва Західної України.

Перші композиції Йосиф Кишакевич написав ще під час навчання у Львівській духовній семінарії. У 1893 р. виходить друком одна з найповажніших духовних композицій – «Служба Божа для чотирьох чоловічих голосів». Відтоді духовна творчість стає провідною на його творчому шляху, а манера письма та образний світ цих пісень подекуди проникає і у світські жанри. Стан молитовного піднесення узагальнено втілений у хорах на слова Т. Шевченка «Все упованіє моє» та деяких хорах на слова Олександра Олеся, які опосередковано можна зарахувати до сакральної творчості митця. Отже, композитор звертається до духовних образів та символів не лише у канонічних творах. Й. Кишакевич влучно використовує піднесено-духовні інтонаційні характеристики, звертаючись до морально-філософських роздумів над літературними творами поетів для побудови пристрасного, сповненого сподівань та глибокої віри «діалогу з Богом».

Церковна музична традиція Галичини втілюється у творчості отця Кишакевича у зверненні до найрізноманітніших жанрів і видів церковної музики. Виокремлюючи напрями творчих зацікавлень

композитора, зауважимо, що основним жанром його творчості є духовно-хорова музика.

До першої групи належать церковні пісні, написані до канонічних свят та з інших нагод. Серед них: молитви, що не входять до Літургії, урочисті та ліричні пісні на честь Діви Марії та святих Йосафата, св. Архангела Михаїла, св. Миколая, апостолів Петра і Павла. Ця група найбільша за кількістю творів і різноманітна за своїм образним змістом: пісні під час читаної Служби Божої «В страсі і покорі», «Святий Боже», «Піснею Херувимів», «Вже жертва хресна», «Зробіть му місце»; пісні, що виконуються під час Євхаристії – «Витай між нами», «Перед Тобою», «Пливи світами», «Серце Христове», «Владико Отче», «Пісню слави заспіваймо», пісні на великі релігійні свята (Великдень, Різдво, Йордан, Богоявлення, Стрітіння, Вознесіння, Преображення Христове).

До наступної групи входять церковно-обрядові цикли – авторські Літургії, крім «Служб Божих по західноукраїнському народно-церковному напіву», «Вінчання», «Панахида».

Окрім оригінальних духовних композицій, вагоме місце у творчості Кишакевича займають обробки популярних церковних пісень для різних хорових складів. Такий підхід був зумовлений суто життєвими потребами і сприяв популяризації «традиційних» церковних пісень у перекладі для різних виконавських складів: двоголосні для шкільних хорів, для жіночого хору Руського дівочого інституту в Перемишлі, мішані – для хорів «Бояна» та інші. Ці обробки «відіграли особливо важливу морально-етичну роль, бо завдяки своїй популярності охоче співались аматорами та учнями, а водночас утримували неперервність художніх традицій» [6, 192]. Найбільш відомими є обробки західноукраїнських коляд, воскресні та йорданські пісні, велика кількість Богородичних пісень, Літургія за західноукраїнським розспівом.

Духовні твори Йосипа Кишакевича вражають розмаїтістю образного світу та своєю схильністю до поетизації релігійних переживань. У них органічно поєднуються канонічно-церковні, вироблені впродовж століть, та фольклорні інтонаційні джерела. Відображення ліричної суб'єктивності з акцентом на особистісних зверненнях до Бога самотньої душі, що молить прощення, зумовило певний набір виразових засобів, за допомогою яких митець передає настрої спокою, умиротворення, глибокої віри у молитві. Його духовна творчість втілює «одну з найістотніших рис української

художньої ментальності взагалі, багатоманітно втілену як у духовних концертах другої половини XVIII ст., так і в літургійних циклах галицьких композиторів XIX ст.» [4, 192].

Остання група – це твори узагальненого та символічного релігійного змісту, не пов'язані з церковним календарем та обрядами. Хор на слова Шевченка «Все упованіє моє» для мішаного хору, гімн-кантата «Радуйся, Мати» на слова В. Щурата, «Колядка» на слова Я. Щоголева для чоловічого вокального квартету, «Кантата на честь їх Ексц. Високопреосвященного Митрополита Кир Андрея» для жіночого хору.

«Музика духовно-релігійного змісту займає у творчій спадщині композитора чільне місце вже тому, що о. Й. Кишакевич присвятив усе своє життя служінню Богові. Досконале знання релігійних обрядів, глибоке розуміння ролі музики у них дозволили о. Й. Кишакевичу створювати музику для церкви, що найкраще відповідала канонічним вимогам, піднесена за духом, стримана і велична за своїми настроями і образами» [4, 5].

Найбільш масштабними творами такого плану, в яких талант автора як «гармонізатора» українських церковних напівів виявився найбільш повно і різноманітно, можуть вважатись дві повні Служби Божі. Перша з них (для жіночого хору) була надрукована у збірнику «Служба Божа по західно-українському народному роспіву. Духовно-музичні твори о. Йосифа Кишакевича. Часть 12» у 1924 р. Вона включає дванадцять головних номерів: «Благослови, душе моя», «Слава – Єдинородний», «Святий Боже», «Аллилуйя», «Іже Херувими», «Свят», «Тебе поєм», «Достойно есть», «Отче наш», «Хваліте Господа», «Да ісполнятся», «Буди ім'я Господнє».

Друга – «Служба Божа по західно-українському церковно-народному напіву» для мішаного хору (вміщена у збірці «Духовно-музичні твори Йосипа Кишакевича. Ч. 21») виникла на вісім років пізніше, у 1932 р., і складається зі значно більшої кількості частин, включаючи всі Єктенії та Воскресні антифони. Подаємо повністю також структуру і цієї Служби: «Велика ектенія», воскресний і щоденний антифон I, «Благослови, душе моя», «Мала ектенія», воскресний і щоденний антифон II, «Хвали, душе моя, Господа», «Слава – Єдинородний», «Мала ектенія», антифон, «Блаженні», «Малий вхід», «Святий Боже», «Єлиця», «Кресту твоєму», «Аллилуйя», «Слава Тобі, Господи», «Дух святий», «Сугуба ектенія», «Ектенія о оглашених», «Іже Херувими», «Яко да царя»,

«Просительна єктенія», «Отца і Сина», «Вірую», «Милость мира», «Свят», «Тебе поєм», «Достойно єсть», «Єктенія», «Отче наш», «Єдин Свят», «Хваліте», «Да ісполняться», «Єктенія», «Буди ім'я Господнє».

Обидві Служби написані на старослов'янський текст і основані на автентичних старогалицьких напівах, що склалися в українському церковному обряді протягом багатьох століть. Однак тематичний матеріал Й. Кишакевича, на відміну від П. Бажанського, значно яскравіше відповідає новим віянням мистецького пошуку.

Староцерковні наспіви цих Служб Божих збігаються, за винятком таких номерів, як «Святий Боже», «Іже Херувими» (у варіанті для жіночого хору на найбільш уживаний мотив Херувимської пісні дається молитва «Хваліте Господа з небес») та «Да ісполняться». У цьому вбачаємо істотну різницю творчого письма Бажанського та Кишакевича. Кишакевич, значно професійніший, міг оперувати ширшим колом виразових засобів, тому працював із тим самим інтонаційним матеріалом. Завдяки збіжності самих напівів більш яскраво помітна різниця у їхньому авторському трактуванні: Служба Божа для мішаного складу ближча до автентичного самолівкового типу викладу. Зауважимо, що навіть у цій дещо простішій за музичною мовою Службі композитор усе ж не цурається прийомів гармонічного письма та фактурних пластів, притаманних романтичній музиці. Натомість варіант для жіночого хору має значно виразніші риси композиторської індивідуальності. На цьому прикладі можна простежити більш очевидно синтез народного напіву і професійного стилю церковної музики ХІХ ст., зокрема оригінально перевтілені впливи не лише М. Вербицького та інших представників «перемишльської школи», а й західноєвропейських композиторів-романтиків.

У Службі Божій для мішаного хору використовується хоральний тип викладу, вкрай рідко мають місце самостійні мелодизовані ходи у середніх голосах і в басі. Винятком є лише частина «Слава Єдинородний», де на фоні висхідного пасажу в партії басу звучать перегуки жіночих та чоловічих голосів на слові «снийдет». Більш активний рух всіх голосів властивий і для останніх частин літургії: «Хваліте», «Да ісполняться» та «Буди ім'я Господнє». Строга діатонічна гармонія та основна тональність G-dur зберігаються протягом усіх частин, однак часто виникають гармонічні зіставлення паралельного мажору і мінору, властиві для

українського фольклору. Наприклад, частина «Тебе поєм» починається на слові «Амінь» гармонії VI ступеня, через доміанту приходиться до тоніки. Завдяки прохідним хроматичним ходам у басовому голосі виникає ефект відхилення у тональності першого ступеня спорідненості: у частині «Свят» на словах «во ім'я» виникає враження переходу в доміантову тональність.

Л. Кияновська вказує на те, що «...незважаючи на абсолютну традиційність музичної мови, підкреслену ясність ладотональних послідовностей, гармонізація самолівкових мелодій о. Кишакевичем підкупає глибиною відповідністю духові обряду, вся система музично-виразових засобів зумовлена самою природою мелодичної інтонації, цілість скомпонована продумано і професійно» [4, 18].

У дещо іншій стильовій манері написана «Літургія для жіночого хору». Багатоголосна звукова тканина відзначається значно глибшою мірою індивідуальності, орієнтуючись на природу самолівкової мелодики. Композитор, опираючись на народний наспів, намагається дати більш ефектне, «концертне» вирішення духовної ідеї. Звісно, серед окремих номерів Літургії трапляються і такі, що більш стисло дотримуються народної традиції – серед них молитва «Отче наш». Принципи гармонізації та укладення фактурних пластів привертають своєю близькістю до стилю духовної музики о. Вербицького, о. Лаврівського, о. Матюка.

Однак значно частіше, ніж у Службі для мішаного складу, простежується мелодизація середніх голосів, особливо – нижнього. На противагу паралельному рухові голосів терціями і секстами, що так поширений в українському народному багатоголоссі, Й. Кишакевич використовує комплементарний рух та збагачує розвиток імітаційними перекличками у партії жіночих голосів (наприклад, у частині «Іже Херувими»). У частинах «Тебе поєм» та «Достойно єсть» композитор вдається до прийому зіставлення solo і tutti хорових голосів, що знайшли ще з хорових концертів Бортнянського. Мелодична лінія збагачена хроматичними прохідними та допоміжними звуками у різних голосах чотириголосного складу. При мелодично обмеженій ерусалимці композитор уводить ходи на широкі інтервали, як правило, сексти у супроводжуваних голосах («Аллилуйя» та «Іже Херувими»).

Гармонічна мова у цій Літургії містить різноманітні відхилення у тональності першого ступеня спорідненості та альтеровані акордами гармонічні послідовності. Серед найбільш

розповсюджених – акорди подвійної домінанти, що використовуються поміж повторенням тонічного тризвука. Проте на особливу увагу заслуговує прагнення автора дати різні варіанти гармонізації у мелодичних зворотах, що повторюються кілька разів, чи в ланках секвенції. На підтвердження згадаємо «Благослови, душе моя», «Святий Боже» та «Свят».

Слід детальніше розглянути кілька частин, що входять до обох Служб і збігаються як за словесним текстом та старогалицьким наспівом, так і за своєрідністю авторської обробки церковного наспіву. Однак деякі номери не збігаються за наспівом і стають прикладом різного осмислення літургійного тексту. Структура цих номерів переважно однакова, написані у простій тричастинній чи куплетно-варіантній формі.

У частині «Слава, Єдинородний» є багато спільних рис – як у фактурному викладі, так і в манері гармонізації мелодії. Рівномірність руху голосів досягається шляхом оспівування головних ступенів ладу, що, за словами Л. Кияновської, «споріднює такого типу самолівкові мелодії з традицією кантів-віватів». У гармонії переважає діатоніка з відхиленням у паралельний мінор чи тональність II-го ступеня.

Натомість маємо різне трактування канонічного тексту «Святий Боже» в обох циклах. У варіанті для мішаного хору переважає народна манера: початкове речення будується на точній мелодичній секвенції з каденцією, на противагу рівномірній рецитації на одному звуці «Слава Отцю і Сину...», що завершується кадансовим зворотом. У Службі Божій для жіночого хору переважає рухлива, ритмічно виразна мелодія, що поєднує ознаки як українського веснянкового фольклору, так і німецької манери чотириголосного хорового співу (Liedertafel (із нім. буквально – «пісні для застілля») – притаманний німецькій національній культурі XIX ст. тип застільних пісень, у багатоголоссі – чотириголосного акордового складу, частіше для чоловічого хору, близького до народної пісні), що склався в добу романтизму.

У цьому номері Кишакевич використовує більш вишукані прийоми подачі матеріалу. Мелодія проводиться першими і другими сопрано паралельними терціями, а альти імітують передзвін (квінтово-октавні ходи). Гармонія основана на чергуванні тоніки та домінанти. У другому реченні композитор гармонізує мелодію з

незначними ритмічними видозмінами та переходами з A-dur у h-moll.

Частина «Іже Херувими» є прикладом цілком різних творів, адже в їхній основі – різні старогалицькі наспіви. У варіанті для мішаного хору композитор використовує давній церковний наспів. Спокійний, поважний характер підтверджується авторською ремаркою *lento cantabile*. Цікавими є каданси, де мелодія рухається меншими тривалостями (ніби пришвидшується), а строга діатонічна тканина прикрашається часто вживаним у композитора альтерованим акордом подвійної домінанти.

Ліричне трактування канонічного тексту Херувимської пісні знаходимо у Службі для жіночого хору. Початковий чотиритакт мелодії побудований на висхідному русі по звуках тонічного тризвука. У наступному реченні мелодія втрачає рельєфність лінії, стає стриманішою, переважає рецитація на одному звуці. Проте о. Кишакевич збагачує музичну тканину цікавими прийомами: розшаровує виклад, переносить початковий мелодичний зворот у другий голос, потім у третій голос, створюючи ефектну перекличку хорових партій.

У «Тебе поєм» зі Служби для жіночого хору Кишакевич неодноразово використовує принцип зіставлення *solo* і *tutti*, у завершальних моментах – ланцюжки відхилень у різні тональності, що тембрально збагачує звучання хору. Натомість у варіанті для мішаного хору композитор вдається до потактової зміни сили звучання (*forte* / *piano*).

Найбільш поширена церковна мелодія, з незначними гармонічними і фактурними прикрасами, є основою «Хваліте Господа» з Літургії для жіночого хору. Ця частина для мішаного хору була написана за зразком духовної музики М. Вербицького та Д. Бортнянського, мелодично розвинена, близька до т. зв. «василіянських» пісень (василіянські релігійні пісні – термін, уведений Б. Кудриком [7, 104] і застосований Л. Кияновською до оригінальних творів Й. Кишакевича чи його обробок церковних наспівів, що ґрунтуються на природному поєднанні фольклорних джерел та ознак романтичної пісні, популярної в Галичині. – С. Д.). Переважно такий тип інтонаційного матеріалу характерний для жіночого хору, а стриманий, хоральний – для мішаного. У цьому творі композитор стилістично міняє їх місцями: «Хваліте Господа»

для жіночого хору витриманий у народній манері, а для мішаного автор створює рельєфну мелодію з комплементарним рухом голосів.

У наступному розділі «Да ісполнятсья» в обох «Літургіях» автор використовує близькі за інтонаційною природою церковні наспіви. Але власне вибір цих варіантів привертає особливу увагу. Однак композитор вдається до зміни розміру (для мішаного хору – 4/4, для жіночого – перемінний 3/4 і 4/4) та ритмічного малюнка. У «жіночому» варіанті початковий тематичний матеріал близький до народнопісенних джерел, нагадує відому колядку «Небо і земля нині торжествують», натомість у мішаному хорі ця подібність не є настільки вираженою. Загалом йому притаманний самолівковий виклад матеріалу з розміреною гармонізацією кожного звука, а жіночому – рельєфно насичена мелодична лінія з хроматичними тяжіннями, диференціацією фактури, а саме протиставленнями двоголосного викладу у партії сопрано – туттійному звучанню хору.

Окремо доцільно розглянути збірку релігійних пісень «Пісні під час Служби Божої на триголосний хор жіночий або мужеский», створену на молитовні тексти збірника «Да святитсья ім'я Твое», виданого оо. Василіянами. Вона вийшла друком у «Церковній музичній бібліотеці» в Перемишлі випуском № 1 (1898 р.). Ця збірка була перевидана у серії випусків «Духовно-музичні твори Йосифа Кишакевича», число 9 для жіночого хору.

Зазначені пісні були написані композитором ще на початку його творчого шляху, однак до сьогодні виконуються хоровими колективами до різних церковних свят. Їхня рельєфна, пластична мелодика близька до романсової лірики галицьких композиторів; гармонічне заповнення та розташування голосів достатньо ефектні, діапазони зручні для виконання.

Збірка містить дев'ять різнохарактерних і різножанрових пісень. Стилiстично вони близькі до «василіанських» пісень, поєднують звороти популярних наспівів як церковно-обрядових (колядки, щедрівки), так і світських («старогалицька елегія», ліричні солоспіви, марші, танцювальні мелодії тощо), а також певні прийоми європейської професійної музики.

Перша пісня, яка виконується на початку Служби Божої «У страсі і покорі», – поєднує два протилежні образи – покаяння і прославлення. Плавна мелодію невеликого діапазону, рух четвертними, чітко підкреслені каданси створюють урочистий, та

водночас спокійний настрій. Лише поява хроматичного низхідного руху у партії басів символізує «страх і покору».

Наступна пісня – «Святий Боже» – основана на відомому старогалицькому наспіві на той самий канонічний текст. Вдаючись до згрупування мелодичних фраз у чіткі двотактові структури та завершення першого речення на домінантовій гармонії, а другого – на тонічній, композитор створює квадратну структуру побудови, що характерна для солоспівів та міських пісень.

Третя «Піснев Херувимів» (пісня на «Іже Херувими») написана у типовій маршовій манері у повільному темпі Grave. Урочистий марш створює характер святкової процесії. Близька до неї і наступна «Піснь побіди» (пісня на «Свят»), проте маршові звороти в ній дещо «завуальовані» порушенням рівномірної метричної акцентності та збагачені імітацією святкових фанфар та хвалебними вигуками.

Натомість в основі п'ятої пісні «Вже жертва хресна» (пісня на «Тебе поєм») – характерні ознаки траурного маршу. Починається вона унісоном усіх голосів, у другій фразі розходиться на три голоси, завершується типовими «завмираючими» каденціями. Відчуття скорботи підкреслює пониження другого ступеня ладу в мінорі (фригійський лад).

Наступна пісня – «В сильній надії» (пісня на «Отче наш»). Автор звертається до вельми поширеної ще від часів знаменитої «Веснівки» о. В. Матюка «барка-рольної» формули у розмірі 6/8 та темпі Allegretto. Просторове розшарування голосів, періодичне «включення» і «виключення» нижнього голосу сприяють особливій рухливості та жвавості розвитку.

Лірико-романсовий характер втілюється і в пісні «Зробіт Му місце» (пісня під час св. Причастя). Інтонаційно її початок нагадує популярну пісню о. Матюка «Родимий краю». Радісний та піднесений настрій створюють злети і падіння мелодичної лінії, акцентування на другій долі тридольного метру, а також виразні підголоски у нижніх голосах.

Стилістично близька до «старогалицької елегії» пісня «Благодарим» (пісня на «Да ісполняться»). Остання у збірці пісня «О Богородице» (пісня на закінчення Служби Божої) викликає паралелі з відомою колядкою «У Вифлеємі нині новина». Попри заповільнений темп, вона приваблює мелодією широкого дихання, прозорістю акордової фактури, тонкою градацією динамічних відтінків.

Висновки. Упродовж ХІХ ст. відбувався процес національної ідентифікації українського народу, внаслідок чого з'явився ряд культурно-освітніх та мистецьких товариств, діяльність яких спрямована на розвиток української культури. Вони намагалися звільнити українську мову від штучно нав'язаних впливів та, використовуючи народну мову в літературних виданнях, показати усе багатство національної культури.

Розвиток національної культури на території Галичини відбувався під впливом провідних стильових тенденцій західноєвропейського мистецтва ХІХ ст. Яскравою рисою художньо-естетичного світогляду українських композиторів була «романтизація» як світських, так і духовних жанрів.

Духовна творчість займає чільне місце у творчому спадку о. Йосифа Кишакевича, а її образний світ проникає й у твори світського характеру. Усвідомлюючи потреби галицького музичного середовища та зберігаючи укладені богослужбові канони, Й. Кишакевич звертався до написання релігійних композицій, у яких продовжував традиції «перемишльської композиторської школи». Жанрова палітра духовної творчості Й. Кишакевича повниться церковними піснями, написаними до канонічних свят; церковно-обрядовими циклами – авторські Літургії, «Вінчання», «Панахида»; обробками популярних церковних пісень для різних хорових складів; творами узагальненого та символічного релігійного змісту, не пов'язаними з церковним календарем і обрядами (хори, кантати). Його духовні твори вражають розмаїттям не лише образного світу, а й схильністю до поетизації релігійних переживань та створенням настрою спокою, умиротворення, глибокої віри у молитві. У релігійних композиціях Й. Кишакевича органічно поєднуються як канонічно-церковні, так і народно-фольклорні інтонаційні джерела.

Список використаної літератури

1. Бермес І. Український хоровий спів як соціокультурне явище / І. Бермес. – Дрогобич : Посвіт, 2013. – С. 208.
2. Гордієнко В. Композитор о. Йосиф Кишакевич : біогр. нарис / В. Гордієнко. – Л., 1988. – 37 с.
3. Гордієнко В. Йосип Кишакевич – композитор і священник, Божий слуга і талановитий музикант / В. Гордієнко // Музика. – 2001. – № 3. – С. 24.

4. Кияновська Л. Творчість отця Йосифа Кишакевича / Л. Кияновська. – Л. : Поклик сумління, 1997.
5. Кияновська Л. О. «Перемишльська школа» як культурологічний феномен / Л.О. Кияновська // Вісник ЛНУ: Серія мистецтвознавство. – 2007. – Вип. 7. – С. 67.
6. Кияновська Л. Галицька музична культура ХІХ – ХХ ст. : навчальний посібник / Л. Кияновська. – Чернівці : Книги-ХХІ, 2007. – С. 192.
7. Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики / Б. Кудрик. – Л. : Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1995. – С. 37.

УДК: 78.071.1(437)(092):78.087.6

Ján Gabčo, Paed.Dr. Mgr.
art. Katolícka univerzita v
Ružomberku, Pedagogická
fakulta – Katedra cirkevnej
hudby

MIKULAS SCHNEIDER-TRNAVSKÝ A JEHO PRACA NA VYDANÝ JEDNOTNEHO KATOLICKEHO SPEVNIKA

Roku 1918 sa Spolok sv. Vojtecha ocitol v neľahkej pozícii, ktorú zapríčinili všeobecne zlá finančná situácia a tiež i vnútorné problémy v ňom. Vtedy sa za podpory Andreja Hlinku stáva správcom mladý, horlivý a cieľavedomý Ján Pöstényi. Jeho aktivity charakterizuje Pokludová takto: *«Stal sa iniciátorom, osnovateľom a hýbateľom všetkých aktivít týkajúcich sa prípravných prác a samotného zostavovania Jednotného katolíckeho spevníka.»*¹ Dôležitým míľnikom pre vytvorenie Jednotného katolíckeho spevníka bola vysviacka troch prvých slovenských biskupov v roku 1921. Po nej sa 8. marca toho istého roku konalo výborové zasadnutie, na ktorom sa uznieslo vydať jednotný spevník. Za hudobnú stránku spevníka bol zodpovedný Mikuláš Schneider – Trnavský. On sám sa takto vyznáva zo svojich pocitov: *«Vznešene krásna, ale aj zodpovedná úloha, ktorou poverený som bol Spolkom sv. Vojtecha zostaviť Jednotný katolícky spevník, stala sa mi poctou mimoriadnou, jednou z najväčších môjho života. Keď som rozmýšľal o tomto svojom podnikaní, zachytil ma preto nevdojak akýsi «sanctus tremor» (svätý strach), roznietený pri pohľade na tie rozmanité otázky a úlohy, ktoré prichodilo mi rozriešiť v nastávajúcej práci. Zaujali ma pritom hneď viaceré významné hudobné momenty, plné protikladov, ale rovnako vážne a uvažovania hodné zo stránky obsahovej i formálnej, teoretickej i praktickej.»*² Boli vytvorené tri komisie:³ hudobná, liturgická a prozodická. V každej komisii boli zastúpení členovia zo všetkých diecéz Slovenska. Veľkým prínosom boli postrehy a pripomienky od organistov, učiteľov i kňazov, ktorí svojou zberateľskou

¹ Pokludová – Adamková, J.: c. d. s. 33

² Schneider – Trnavský, M.: *Úvodom*. In: *JKS* s. 6

³ Členov jednotlivých komisií uvádzam v prílohe

činnosťou v značnej miere pomohli pri zostavovaní. Veľkou mierou prispel aj Anton Augustín Baník, ktorý toho času pracoval ako bibliograf SSV a teda zaobstaral materiály pre zostavené komisie pri tvorbe JKS. Veľkým nedostatkom bola slabá informovanosť o tejto veci. Potvrďuje to najmä fakt, že niektorí organisti o zostavovaní nového spevníka nevedeli ani po desiatich rokoch.⁴ To dokazuje skutočnosť, že z radov niektorých duchovných nebol záujem o túto problematiku a teda chýbal aj dialóg medzi organistami a kňazmi. Zozbierané a upravené piesne svojim množstvom nemohli pokryť celý kancionál, preto z tohto dôvodu musel Schneider nakoniec doplniť spevník svojimi vlastnými kompozíciami v počte 204 piesní.⁵ Spolok sv. Vojtecha vydal 21. septembra 1931 v Trnave *Štúdiu k jednotnému spevníku cirkevnému*, ktorá bola fyzickou ukážkou, ako bude nový spevník vyzeráť. Obsahovala predovšetkým staršie už zabudnuté piesne (z Cantus Catholici 1655, 1700 /4 piesne/ a z Bajanovej rukopisnej zbierky /11 piesní/), ktoré mali byť uvedené v JKS. Pôstényi aj v tejto štúdiu vyzýva k spolupráci pri zostavovaní spevníka, a aby do konca roka 1931 zasielali svoje skúsenosti a rady. Často sa zdôrazňovalo kritérium: *«aby základ spevníka tvorili náležite upravené doterajšie zaužívané piesne slovenského pôvodu. Táto požiadavka bola na mieste, keď uvážime, že sa do slovenských chrámov dostávali preklady cudzích piesní, najčastejšie maďarských.»*⁶ Podľa názoru niektorých zainteresovaných by mal kancionál obsahovať v prvom rade zaužívané piesne: *«Základ nového jednotného spevníka majú tvoriť predsa len doterajšie piesne, veď väčšina vyrástla akoby z krvi národa. Tieto piesne musia byť však obsahove a melodicky opravené»*⁷ Aj napriek takejto požiadavke do kancionála jednotlivé komisie zaradili aj piesne iného pôvodu napr. od J. M. Haydna a tiež aj Gruberovu Tichú noc, ktoré sú aj dnes často spievané a obľúbené. Medzi ďalšie pripomienky, ktoré prichádzali do SSV patrili napr., aby piesňovou tvorbu boli zastúpené všetky kraje Slovenska. Dôkazom toho je pestrosť výberu kancionálov a spevníkov, z ktorých zostavovatelia pri tvorbe čerpali. O tomto prehodnocovaní piesní pri výbere píše i J. Rákoš takto: *«Kancionál nech je kancionálom.*

⁴ Články uverejnené v niektorých vtedajších periodikách. s. 38

⁵ Koľko bolo celkovo zozbieraných piesní a materiálov pre prípravu JKS sa mi pri mojom bádani nepodarilo zistiť. Taktiež som sa vo väčšej miere nemohol zaoberať okolnosťami, kedy komisie zistili, že piesní je málo a je potrebné skomponovať ďalšie.

⁶ Pokludová – Adamková, J.: c. d. s. 46

⁷ Jalovecký, J.: *Cesty vývoja cirkevného spevu u nás*. In: *Kultúra*, 7, 1935, s. 10.

Má obsahovať všetky textom alebo melódiou cenné piesne slovenských dolín.»⁸ O ďalších kritériách sa Pokludová vyjadrila zasa takto: «Určite nestačilo, aby sa do nového spevníka dostali piesne, ktoré boli v ľude obľúbené a spievané. Iste aj to bolo jedno z dôležitých kritérií, ale k nemu pristupovalo ešte mnoho ďalších: umelecká hodnota piesne, posvätnosť, vážnosť, liturgická vhodnosť textu a pod.⁹ Podstatou bolo odstránenie nevhodných nápevov, opravenie melódií a textov a nakoniec doplnenie novými skomponovanými piesňami. K tejto problematike sa Schneider – Trnavský vyjadril vo svojom článku: «Pri zostavovaní piesní budeme vyberační. Rozhodný asketizmus a prehnaná prísnosť v tejto otázke by však musela mať za následky: vyradiť zo zoznamu veľký počet dosiaľ spievaných piesní. Pri takomto osievaní ostala by pre náš kancionál iba malá čiastka našich cirkevných ľudových spevov. Takejto prísnosti si nedovoľujú ani veľké kultúrne vyspelé národy. Bez kompromisu v tomto zmysle to teda nepôjde, lebo radikalizmus by bol zárukou úplného fiaska a dielo by sa neujalo.»¹⁰

Na jar roku 1937 uzrel svetlo sveta nový Jednotný katolícky spevník. Na jednej strane bol kritizovaný, ale vo veľkej miere bol ospevovaný a s nadšením prijatý. Od tohto roka bol vydaný ešte tri razy, naposledy v roku 2013.¹¹

Obrázok č. 1: Titulná strana JKS



⁸ Rákoš, J.: *Jednotný cirkevný spevník*. In: *Slovenský učiteľ*, 13, 1931/32. s. 253. Citované v: Pokludová – Adamková, J.: *Jednotný katolícky spevník v premenách času*. s. 46

⁹ Pokludová – Adamková, J.: c. d. s. 62

¹⁰ Schneider – Trnavský, M.: *Jednotný cirk. spevník*. In: *Slov. učiteľ*, 13, 1931/32, s. 342.

¹¹ Týmto myslíme vydanie formátu A4, kde je kompletne dielo. Vydání vreckového formátu iba s textom bolo ďaleko viacej.

Koncepcia Jednotného katolíckeho spevníka

V súvislosti s výberom piesní pre vytvárajúci sa spevník hovorí Mikuláš Schneider – Trnavský o troch hlavných oblastiach. Boli to rozličné rukopisné a tlačené slovenské spevníky, dve vydania prvého slovenského katolíckeho spevníka «*Cantus Catholici*» vytlačených v Trnave r. 1655 a 1700, a z nových cirkevných skladieb súčasných slovenských autorov. O svojich ambíciách, týkajúcich sa práce s prevzatými melódiami Trnavský píše: «*Zaodievajúc všetky tieto piesne primeraným harmonizačným rúchom, mal som stále pred očami pôvod a z neho vyplývajúci slohový, rytmický, deklamačný ráz jednotlivých nápevov. Veď v prebohatej pokladnici nášho kostolného spevu popri svojráznych melódiách domáceho ľudového vzniku v hojnej miere je zastúpená i novodobá pieseň pohyblivej farbitosti, aj stará chorálna hudba velebnej vážnosti. Vystihnúť vnútorný kompozičný charakter rozličných nápevov a dať im tomu zodpovedajúcu, náležitú harmóniu, bola moja hlavná starostlivosť; dbal som pritom jednak na to, aby v tejto harmonizačnej úprave k plnému výrazu prišiel najmä «vox populi» ako ušľachtilý vzácny znak osobitej slovenskej hudobnosti, a jednak na to, aby táto úprava z technickej stránky prístupná bola priemernému organistovi.»¹²*

Pohľad na koncepciu dovtedajších spevníkov ukazuje, že rešpektujú v podstate dve zaužívané línie. Podľa prvej boli spravidla vždy najskôr uvádzané omšové a eucharistické piesne. Po nich nasledovali piesne adventné, vianočné, pôstne a veľkonočné a nakoniec Mariánske piesne, ku svätým a zádušné piesne.¹³ Druhá línia člení jednotlivé časti spevníka a piesne v nich podľa období cirkevného roka: advent, Vianoce, pôst a Veľká noc, po nich nasledovali omšové piesne, Eucharistické, Mariánske, ku svätým a zádušné.¹⁴ Túto formu usporiadania zvolil aj Schneider – Trnavský.

Piesne v Jednotnom katolíckom spevníku sú zoradené teda podľa jednotlivých období cirkevného roka a jednotlivé celky sú kvantitatívne zastúpené takto: na Advent (33 piesní); na Vianoce (68); na posledný deň v roku (3), na Nový rok (4), na Tri krále (5);

¹² Schneider – Trnavský, M.: *Úvodom*. In: JKS s. 6

¹³ Takto boli zoradené spevníky: J. Egry – *Katolícký Spevník* (1865), Fr. O. Matzenauer a J. Mathulay – *Duchovný Spevník* (1882),

¹⁴ Takto boli zoradené spevníky: B. Szölsösi – *Cantus Catholici* (1655), M. Eliáš – *Katolíckí Spevník* (1846), A. Knapp – *Spôsob pred- i popolodných Službi Bozkých* (1838)

k Najsvätejšiemu menu Ježišovmu (7); v pôste (61), na Kvetnú nedeľu (3), na Zelený štvrtok (2), na Veľký piatok (3), na Bielu sobotu (2); na Veľkú Noc (21), na Nanebovstúpenie Pána (3), k Duchu Svätému (4), na Najsvätejšiu Trojicu (3), na Božie Telo (5), k Božské Srdcu Ježišovmu (9); k svätej omši (24), k Sviatosti Oltárnej (45), Litánie (8), Antifóny k Panne Márii (11), pred požehnaním (7), po požehnaní (5), k Panne Márii (89), k Svätým (43), Zádušné (19). Po týchto nasledujú piesne prosebné, oslavné, príležitostné, poďakovacie a hymny v počte 48 piesní. Ako posledné sú zaradené: Zborové spevy pri svätej omši (5) a Cantica latina (14).

Podľa množstva piesní prevzatých alebo novo skomponovaných sú najdôležitejšie tieto zdroje: Piesne Mikuláša Schneidra – Trnavského (v počte 204 piesní), *Cantus Catholici* 1655 B. Szölsösiho (55 p.) a *Duchovní Spewník* 1882 od F. O. Matzenauera a J. Mathulaya. Ďalej to boli spevníky a rukopisné zbierky: J. Hollý – *Nábožné Katolícké Pesničky*, 1804 (24 piesní); V. Wick – *Nebeske Hlasy* 1924 (18 p.); P. Bajan – *Rukopisná sbierka*, 1783 (16 p.) a O. Matzenauer – *Duchovní Spewník Katolícky* 1909 (16 p.). Z ostatných spevníkov, rukopisných zbierok a od súčasných autorov sa použilo iba menej ako 15 piesní alebo nápevov.

УДК: 78.071.2(430):37.026

Eva Dolinská, Doc.
PaedDr. Eva Dolinská,
PhD.Pedagogická fakulta KU v
Ružomberku, Inštitút Juraja
Páleša v Levoči

DIDAKTICKE PRINCIPY HUDOBNEHO DIELA J.S. BACHA

*«Aby sme pochopili zmysel tvorby skladateľa,
väčšiu prácu nad tvorbou musí vynaložiť sám interpret.»*
(F. Buzony)

Abstrakt: Výskum klavírných textov J. S. Bacha potvrdzuje dôležitú funkciu znakových štruktúr hudobného textu, ktoré ovplyvňujú zmyslový svet hudby J. S. Bacha. Z nich vyplýva variantná súvislosť znakov symbolov, rečníckych figúr, tembrových, agogických, artikulačných, dynamických, tempových interpretačných prostriedkov. Zložený redukovaný klavírny text má v sebe možnosti odkrývania zmyslovej (stereofonickej «partitúry») prostredníctvom súčasného fortepiana (interpetačné scenérie).

Kľúčové slová: klavírna tvorba, interpretácia, hudobná faktúra, hudobná sémantika, sujet;

J.S Bach a jeho hudobná filozofia. J.S. Bach je v kontexte minulých epoch najvýznamnejším zjavom vo svete hudby. Aj dnes sa nám javí ako nevyčerpatelná hĺbina, pretože jeho tvorba je všeobsahujúca.. Touto jeho hĺbkou a obsažnosťou tvorby bol uchvátený L. van Beethoven, keď zvolal: «Nie potôčik, ale more sa má volať!» BACH (z nem. jaz. potôčik). J. Brahms, keď hovoril o bachovskom dedičstve, zdôraznil: «Ak by sa hudobná literatúra Beethovena, Shumana, Schuberta stratila, bolo by veľmi smutno, ale ak by sme stratili Bacha, bol by som zúfalý.» (Chameršlah, 1965, s. 129). J. Händl, súputník Bacha, tiež zosobňoval duchovný svet svojej epochy, avšak iným spôsobom. J. Händl personifikoval heroiku epochy, realitu, no J. S. Bach zosobňoval jej bohatý duchovný život. Skladateľ sa snažil prostredníctvom hudby otvoriť vnútorný svet a morálny ideál svojho súčasníka, a tým prezentoval duchovné sily svojho národa, a preto obrazy a problémy bachovského umenia sú nadčasové. Na začiatku 19. storočia bol Bach pre mnohých hádankou. J. F. Goetheo ňom povedal: «Lipský organista –

Božie zjavenie – je pochopiteľný, ale neobjasniteľný.» (Chameršlah, 1965, s. 121) Len postupne sa otváral hlboký svet bachovskej hudby a tiež jeho vážna úloha v dejinách hudobného umenia. J. S. Bach zovšeobecnil umelecké tendencie veľkej historickej epochy a súčasne silou svojho génia bol zameraný na budúcnosť. Skutočne, všetko, čo sa objavilo v hudbe po ňom, bolo ním predpovedané.

J. S. Bach – hudobník, filozof – uvažoval o existencii ľudského bytia, o živote, smrti, o morálnom poslaní i o predurčení osudu človeka. Jeho filozofia nie je odtrhnutá od ľudských pocitov, je však naplnená pravdou, citmi a úprimnosťou.

Tvorba hudby bola pre J. S. Bacha zmyslom jeho života. Tento vzdelaný hudobník bol samoukom. Všetko, čo Bach poznal a vedel, vedel len vďaka sebe. Osirel v ranom detstve, preto bol odkázaný sám na seba. Bol hudobníkom, ktorý všetko získaval v praxi, pretože nemal rád vedecké teórie. Jeho učitelia boli veľkí hudobníci minulosti i súčasnosti, učil sa od nich až do smrti. Často prepisoval ich tvorbu, preto podrobne poznal všetky nuansy ich tvorby a zákonitosti kompozície. Jeho hudobné poznanie bolo encyklopedické. Detailne študoval tvorbu talianskych (Vivaldi, Palestrina, Corelli, Frescobaldi), francúzskych skladateľov (predovšetkým Couperina) a samozrejme, hudbu nemeckých majstrov (Frobergera, Pachelbela, Bukstehude, Reinkena a i.). Bach bol vždy pripravený podstúpiť ďalekú cestu, aby počúval známeho hudobníka a učil sa od neho. Žiadne prekážky mu nemohli zabrániť počúvať hudbu v živej interpretácii. Myslenie Bacha bolo vždy zamerané na prax. To sa prejavuje v jeho umení konštruovať inštrumenty a rozumieť ich technickej štruktúre. Tak napr. Bach skonštruoval lutnu a podľa tohto náčrtu skonštruoval nový model violy. Bach vždy dobre vedel, kde a ako bude znieť jeho hudba, pretože nikdy nepísal pre abstraktného poslucháča. Vo svojej tvorbe vychádzal z tých reálnych úloh, ktoré vyplývali z jeho služby hudobníka. On si reálne predstavoval interpretov svojej tvorby a jej recipientov, a tak isto možnosti nástrojov v orchestri, pre ktorý písal (napr. skladba orchestra v jeho kantátach závisela od ročného obdobia: v lete sa skladba orchestra menila, pretože študenti (ako časť orchestra) university boli na prázdninách. Takisto žánrové spektrum jeho tvorby bolo v závislosti od služby hudobníka, napr. tak v Arnstade ako aj vo Weimare mnoho pracoval nad organovou tvorbou (v Arnstade Bach žil 4 roky 1703 – 1707, pracoval ako organista v Novom kostole; vo Weimare Bach pracoval ako organista v rokoch 1708 – 1717). Organová tvorba vyplývala nielen z lásky Bacha k tomuto nástroju, ale tiež z jednoduchého dôvodu, a to, že mal tento nástroj s kvalitným zvukom a farbou k dispozícii. Medzi povinnosťami Bacha patrila nielen hra, ale tiež

tvorba hudby, pretože v 18. storočí profesia hudobníka nebola ešte univerzálnou: skladateľ a interpret boli v jednej osobe.

Talent Bacha ako organistu, interpreta a skladateľa sa najviac otvoril vo weimarskej epoche života génia. V tomto období vytvoril svoje najväčšie skaldby: Toccata a fúgu d-mol, Prelúdium a fúgu a-mol, Passacalia a Organové miniatúry (Chorálové prelúdiá). Bach vo Weimare pracoval najmä nad klavírnou tvorbou. Prvýkrát sa obrátil na žáner klavírneho koncertu, preložil pre klavír husľové koncerty talianskych skladateľov, v prvom rade A. Vivaldiho.

Köthenské obdobie v živote J. S. Bacha je poznačené tvorbou inštrumentálnej hudby. Bach v Köthene získal výnimočné postavenie: mal tu titul kapelníka a riaditeľa komornej hudby a k dispozícii dostal kvalitnú sedemnásťčlennú kapelu. Tu zložil orchestrálne koncerty pre violončelo a husle a svoju najväčšiu klavírnú tvorbu: Dobré temperovaný klavír (1 diel, BWV 846 – 869), šesť husľových Partit a sonát, Francúzske a Anglické suity.

Posledné obdobie života J. S. Bacha je zviazané s Lipskom. Tu Bach pokračoval v tvorbe pre organ, vytvoril celú sériu chorálových skaldieb, a preto obohatil tento žáner. V Lipsku tvoril tiež klavírnú hudbu: upravil Dobré temperovaný klavír (1 diel, BWV 846-869), vytvoril 2. diel DTK a dokončil mnohoročnú prácu nad Klavírnym koncertom a takisto pokračoval nad žánrom suity. Skladba Bacha Umenie fugy bola vymyslená ako praktická učebnica pre fugu. Skladá sa zo 14 fúg a 4 kánonov na jednu tému. Bach bol celý život slávny ako geniálny organista a klavirista. No duchovné bohatstvo jeho tvorby bolo pre jeho súčasníkov akoby zatvorená kniha. Z jeho veľkej pozostalosti za života Bacha nebolo nič vydané. O jeho hudobnej tvorbe nebola napísaná žiadna práca. Všetko poukazuje na to, že súčasníci Bacha nerozumeli filozofii jeho hudobnej tvorby. Umenie J. S. Bacha bolo spojené s tradíciou, no tradicionalita u Bacha dostala novú hodnotu. Spojenie J. S. Bacha s tradíciou bolo výsledkom jeho hlbkej väzby s nemeckou hudobnou kultúrou, ktorú spoznal ešte v svojej rodine.

Počas celého 17. storočia sa nemecká hudba rozvíjala ako hudba duchovná. Religiózne téma v tvorbe Bacha mala hlavné miesto a v jeho hudobnom svete si našla etické a morálne naplnenie. Ako veriaci človek Bach v relígiu nachádzal v prvom rade morálne poučenie. Ježiš Kristus bol pre Bacha predstaviteľom najväčších duchovných hodnôt. Bach pokorila jeho ľudskosť, morálna sila, jeho schopnosť povzniesť sa nad svojimi trápeniami a samotnou smrťou. Bach bol fascinovaný veľkosťou ducha Krista, schopnosťou sebaobety za ľudí. Ježiš Kristus bol pre Bacha príkladom odvahy čerpať silu v sebe samom, v svojej sile ducha i svojho

rozumu. V tomto chápaní reliíí Bach bol blízky národu. Práve preto Bach svojou osobnosťou odzrkadľoval predstavu národa o živote a jeho hodnotách, že všetko je v človeku, v jeho morálnom základe, v čistote jeho myšlienok a konaní. Preto Bach v svojom umení potvrdzoval krásu človeka, jeho duchovnú podstatu, a preto vystupuje ako predstaviteľ vysokých ideálov renesancie.

Klavírna tvorba J. S. Bacha – k problematike interpretácie

V tvorbe J. S. Bacha má jedno z najvýznamnejších miest klavírna tvorba. Kým v organovej tvorbe skladateľ završuje hlbokú historickú tradíciu, tak v klavírnej tvorbe tvorí novú cestu, ktorá sa rozvíjala v 18. a 19. storočí. Interpretácia klavírnej tvorby J. S. Bacha má jedinú úlohu a cieľ, ktoré sú smerované na adekvátne chápanie zmyslu i umeleckých možností, ktoré sa skrývajú za notovým záznamom. Od nich sa odvíja aj výber konkrétnych technických a interpretačných prostriedkov. Tvorba J. S. Bacha zanechala množstvo interpretačných variantov, takže každý talentovaný klavirista, interpret má možnosť ich prispôbiť hudobným potrebám dneška. Príčinou absencie interpretačných prostriedkov v klavírnom urtexte (urtext označuje originálnu verziu notového textu skladateľa, prototyp) je špecifikom daného obdobia: rôzne klávesové nástroje bez označenia znakov artikulácie, dynamiky, tempa. Klavírna prax, ktorá vznikla na princípe zamieňania nástrojov, neumožňovala univerzálne a detailné výklady hry klavírnych skladieb J. S. Bacha na rôznych nástrojoch. Takýto «poskladaný» text musel byť interpretovaný na každom klavíri osobitne s jeho špecifickými možnosťami a subjektívnym vkladom hudobníka.

Problematika zmyslovej organizácie klavírnej tvorby J. S. Bacha sa týka takých sfér interpretácií, ktoré označujú čo hráme (zmysel skladby, štruktúra textov) a ako máme hrať (spôsob a technické detaily hry). Vzhľadom na to, sú aktuálne dva komponenty urtextu:

1. rozšifrovanie hudobnej lexikografie jeho zmyslových štruktúr (*hudobná lexikografia – grafický odraz zmyslových štruktúr hudobného textu*)

2. prostriedkov, ktoré korigujú zmysel textu a zároveň i vydavateľskú verziu (dynamika, tempo, artikulácia atď.). Hudobný text klavírnej tvorby J. S. Bacha má svoje zmyslovo-štruktúrne osobitosti. Rozšifrovanie zmyslových štruktúr hudobného jazyka v klavírnej tvorbe J. S. Bacha koncentruje v sebe intonačno-zmyslové, stereofónne počúvanie hudobnej faktúry so všetkými jej detailmi, sonórne počúvanie hudobnej «látky», «orchestrálnosť» klavírneho textu. Polysémantika klavírnych urtextov Bacha – je tvorivým problémom pre hudobníka interpreta, pred

ktorým sa otvára polyvariantnosť zmyslu tvorby, z ktorých každá má právo na svoju existenciu.

Lexikografia štruktúrno-zmyslovej organizácie klavírnej tvorby Bacha je založená na tradičných sujetových (obsahových) «obrazoch» obdobia baroka. Tieto sujetové (obsahové) znaky, modely sa prelínajú z textu do textu a vytvárajú formotvorný a zmyslový princíp hudobného procesu «invariant variant». Hľadanie obrazu a jeho zvukového pretavenia v intuitívnom a v reálnom prostredí sa opierajú o zmyslovú štruktúru hudobného textu a umeleckú logiku lexikografie. V každom konkrétnom texte sa skladá individuálny, štruktúrno-zmyslový obraz, no vo všeobecnosti všetky hudobné texty v rámci jednej štýlovej epochy sú previazané invariantnými zmyslovými výtvormi. V tom sa prejavuje univerzálnosť a všeobecnosť intonačných formúl, sémantických figúr, dialogických štruktúr, čo dáva možnosť mnohým vedcom hovoriť o existencii zmyslových «slovníkov» celej epochy.

Zmyslové štruktúry klavírnych urtextov J. S. Bacha sa odrážajú v osobitom sémantickom slovníku hudobnej lexikografie. Hudobná lexikografia sa nachádza v znakoch zmyslovej lexikálnej štruktúry – t.j. odzrkadlenie emocionálno-rationálnych afektov a akustických obrazov v grafickom ekvivalente, ktoré obsahujú znakové kódy zvukového «oznamu». Lexikografia klavírnej tvorby J. S. Bacha zobrazuje znakovú typológiu sujetov (obsahov) i obrazov, intonačných formúl a sémantických figúr, ktoré majú grafický zápis v klavírnom texte. Pri práci s Bachovým urtextom hudobník (klavirista, pedagóg, študent) sa stáva v určitej chvíli «spolupracovníkom» skladateľa. Teda, pripraví tvorbu na úroveň «zmyslovej partitúry», inými slovami, rozkladá «klavír» do «zvukovej partitúry», varíruje tvorbu – maticu. Tak sa tvorí osobitý spôsob dialógu s autorským textom, na základe rôznych princípov jeho preobrazenia. Z toho vyplýva, že klavírny text Bacha možno analyzovať z aspektu redukcie zmyslovej partitúry, ktorá má v sebe potencionálne možnosti variantného interpretačného odkryvania a vytvárania akustických obrazov hudobných inštrumentov a ich rôznych nástrojových zoskupení prostriedkami súčasného klavíra.

Veľké množstvo vedeckých bachian vysvetľuje historické, teoretické a praktické aspekty hudobného dedičstva Bacha. A. Schweitzer, ktorého nazývali poetom bachiany, skúmal sémantickú rovinu textu, štruktúrovanosť intonačných motívov, zmyslových symbolov hudobného jazyka J. S. Bacha. V jeho prácach sa nachádza analýza obrazno-motivických štruktúr tvorby J. S. Bacha, ktorá je veľmi tesne zviazaná s duchovnou kultúrou epochy skladateľa. Samozrejme, že motivická a číselná symbolika, chorálové citáty sú dôležitými, avšak nie jedinými

interpretačnými prostriedkami skladateľovej tvorby. V súvislosti s praktickými osobitosťami barokového muzicírovania v lexikografii klavírnych urtextov Bacha majú dôležité miesto tiež sujetovo-situačné znaky. Hlavné znakové modely zafixovali v klavírnej grafike typové varianty «koncertných» (cirkevné, svetské, domáce) situácií muzicírovania s rôznymi funkciami inštrumentálnych zoskupení. Štruktúra typických variantných inštrumentálnych zoskupení pre barok sa odráža v sujetovo-situačných znakoch hudobného textu – v dialogických štruktúrach vertikálnych (súčasné znenie zoskupení – continuo) i horizontálnych (postupné znenie hlasov sólo – tutti) s ich rôznymi grafickými i zmyslovými modifikáciami (zrkadlový dialóg, «skupina sólistov», sólo atď.) a podobne variantnými tembrovými nástrojovými zoskupeniami. V lexikografii štruktúry sóla je výrazná intonačná lexika sólových nástrojov – strunové (lutna, husle, violončelo, kontrabas), dychové (flauta, hoboje, fagot), staré klávesové (klavír, harpsichord, organ, cembalo) a takisto vokálne hlasy (soprán, alt, tenor, barytón, bas). Sémantické figúry (intonačné formuly, inštrumentálne kliše, rétorické figúry) v klavírnej grafike Bacha sú základom konštruktívnych zmyslových komponentov, ktoré majú v sebe akustické obrazy sólových nástrojov a takisto rôznych tembrových orchestrálnych zoskupení.

Existencia stabilných znakových modelov sólového skupinového orchestrálneho muzicírovania dáva možnosť klaviristovi ich interpretáciu na súčasnom koncertnom piáne, ktoré v sebe syntetizuje osobitosti tembrodynamiky, intonačnej hybnosti, artikulačnej výrazovosti rôznych nástrojov atď. Partitúrna grafika klavírnych urtextov tiež ponúka klaviristovi možnosť predstaviť klavírnu tvorbu ako orchestrovú partitúru s efektmi imitácií orchestrového znenia.

Bach je jedným z prvých skladateľov, ktorý správne odhadol potencionálne možnosti tohto nástroja. Vo svojich prácach sa Bach orientoval na rôzne typy nástrojov, ktoré sa používali v jeho období. Najčastejšie písal pre cembalo s niekoľkými manuálmi a zvonivým zvukom a pre malý harpsichord, s menej jasným zvukom. Ani jeden z týchto nástrojov Bacha nenaplnil, takisto ako ho nenaplnilo kladivkové fortepiano. Jeho umelecké myšlienky potrebovali iné klavíry, ktoré ešte neexistovali. Bach ich však svojou tvorbou anticipoval. Vo svojich umeleckých štúdiách sa Bach musel odraziť od tradícií. V 18. storočí bol klavír domácim a vyučovacím nástrojom. Územie jeho umeleckých možností tak bolo veľmi ohraničené. Okruh jeho výrazových prostriedkov bol značne ohraničený. Skladateľovou obraznou sférou boli vždy žánrové scény, niekedy lyrika – jemná, citlivá, no vždy hlboká.

Novátorstvo J. S. Bacha bolo v obohatení zmyslu klavírnej hudby, v odvážnom rozšírení obrazného diapazónu. Klavírna tvorba J. S. Bacha, čo do významnosti stojí na úrovni jeho organovej a vokálno-inštrumentálnej tvorby. Dokázal, že klavírna tvorba môže odkrývať aj intímnu lyriku aj hlbokú filozofickú myšlienku i sviatočnú vznešenosť ľudskej duše. Ona má možnosť obsiahnuť obrazy vnútorného sveta i obrazy objektívnej reality, a tiež zovšeobecniť dynamiku celého života.

Zvonivý, jasný a veľmi rýchlo zhasínajúci zvuk klavesinu, povzbudzoval skladateľov – súčasníkov J. S. Bacha – do tvorby rýchlej hudby, ktorá je ozdobená melizmatickými figúrami a často – energickú, motorickú hudbu na základe výrazného prstového úderu. Bach pocítil iné možnosti nástroja, a to doniesť zmysel každej intonácii, ktorá je dôležitá v obraznom zmysle. Na tomto základe píše Bach svoje klavírne témy. Ich výraznosť je veľmi koncentrovaná. Akcent sa kladie rovnako na pauzy, legato ako i frázovanie. Prstový úder na klavesine chce Bach zmeniť na novú kvalitu – spevnosť, čo súvisí s takým chápaním klavíra, ktoré je zviazané s obrazným svetom bachovskej hudby, teda, s jej hlbokým lyrizmom. Nasýtenie klavírnej hudby cantabilnosťou, predpokladalo tiež nové technické možnosti, a preto Bach musel pristúpiť k reforme techniky hry na klavesine. Namiesto zaužívaných troch prstov – druhého, tretieho, štvrtého – dodáva používanie prvého a piateho. Okrem toho dovtedy používaného systému prekladanie prstov (po treťom – druhý, po štvrtom – tretí atď.) dopĺňa a niekedy mení systém podkladania prvého prsta pod tretí a štvrtý. Takáto nová aplikatúra, dávala možnosť predĺžiť melodickú líniu. V tomto zmysle technika hry na klavesine bola podobná technike hry na sláčikovom nástroji. Od svojich žiakov Bach vyžadoval kvalitné vypracovanie legata. Z tohto dôvodu vytvoril veľa inštruktívnej tvorby (malé prelúdiá a fúgy, invencie, tiež DTK bol na začiatku zamýšľaný ako zborník inštruktívnych skladieb).

Novátorstvo J. S. Bacha spočívalo tiež v tom, že dokázal vnímať klavír nielen ako komorný nástroj, ale tiež výrazný koncertný nástroj pre veľké publikum; najmä kvôli tomu prispôbil žánre organovej a husľovej hudby klavíru. Pod vplyvom talianskeho koncertu pre husle vznikli klavírne koncerty J. S. Bacha – zakladateľa tohto žánru. Z organovej hudby si prepožičiava najmä žánre: fantázie a fúgy, prelúdiá a fúgy. Neklavírna hudba sa neprejavovala iba prostredníctvom žánru, ale tiež prostredníctvom hudobnej faktúry, hudobného jazyka a v spôsoboch jeho rozvíjania. Napr. vplyv husľového umenia môžeme vycítiť v klavírnej melodii, ktorá má v sebe melodizmus a nástrojovú ozdobnosť. Vplyv organovej hudby sa zračí v harmonických registrových farbách vo

veľkolepej hudobnej faktúre, v osobitej role improvizácie («Chromatická fantázia a fúga», toccata z Partity e-mol).

Klavírna hudba Bacha má v sebe tiež niektoré črty operného štýlu. Prejavujú sa predovšetkým v osobitých nástrojových recitatívoch. Mélodie, ktoré Bach vytvára v klavírnej tvorbe majú črty patetickej opernej deklamácie (v Prelúdiu es-mol z I. časti DTK, alebo vo Fúge his-mol z I. časti DTK, II. časť fantázie z cyklu «Chromatická fantázia a fúga» alebo v sarabande z Anglickej suity gis-mol).

Takisto vidíme veľký súvis klavírnej hudby Bacha s vokálno-inštrumentálnou tvorbou. Vplyv tejto oblasti tvorby na klavírnu hudbu je veľký. Tu sa nachádza ten istý kruh obrazov tvorby, tú istú hudobnú tematiku, aká sa výrazne prejavila vo Fúge cis-mol z I. časti DTK. Práve v oblasti klavírnej hudby, v ktorej bol skladateľ zviazaný tradíciou (ako napr. v organovej hudbe), Bach veľmi veľa experimentoval. Hľadanie nového bolo nasmerované na nový hudobný jazyk, novú hudobnú formu. V klavírnej tvorbe Bach odvážne vypracoval novú sféru hudobného jazyka, akou je harmónia. Tu aj fúga – jedna z najzložitejších polyfonických foriem – dostala svoj klasický vzor.

Klavírnu tvorbu písal Bach počas celej svojej životnej púte. V Arnstade zložil «Capricio na odchod milovaného brata», vo Weimare začal pracovať nad klavírnymi koncertmi. Najviac tvorby pre klavír Bach zložil v Köthene v rokoch 1717 – 1723. Klavírny štýl Bacha tu zaznamenal svoj vrchol. V Köthene vytvoril prvú časť DTK, «Chromatickú fantáziu a fúgu», Francúzske a Anglické suity. Klavírnu tvorbu Bach písal aj v poslednom tvorivom období. V Lipsku zložil II. časť DTK, zborník partít, Goldgergovské variácie, koncerty pre tri klavíry – vrchol tvorby v tomto žánre. «Taliensky koncert» sa stal vrcholom žánru koncert. V zborníku partít Bach predstavil vzor individuálneho vnímania tohto žánru starej suity. V Lipsku Bach zovšeobecnil svoju dlhoročnú prácu nad fúgou a v diele «Umenie fúgy» odkryl možnosti tejto hudobnej formy.

Vyučovanie zmyslových štruktúr v klavírnych urtextoch J. S. Bacha v sémantickej rovine predstavuje nový stimul rozvoja tvorivého obrazno-intonáčného myslenia hudobníka.

Klavírna tvorba J. S. Bacha sa stále vyučovala v kontextoch historickej a teoretickej muzikovedy, teórie interpretácie a súčasne otázok znakového a symbolického poznania jeho klavírnej tvorby.

Analýza obrazno-motivických štruktúr klavírnej tvorby J. S. Bacha je zviazaná s duchovnou kultúrou baroka. Hudobné dielo J. S. Bacha ponúka umelcom tvorivé metódy k pochopeniu obsahu a vytváraniu vysokej úrovne interpretácie pravosti. Identifikácia asociatívnych obrazov

prebudí fantáziu umelca, pomáha odhaliť vnútornú podstatu diela, najmä jeho filozofický, náboženský a etický zmysel

Problematika riešená v rámci projektu č. 032KU-4/2016 Podpora inkluzívnej edukácie na predprimárnom a primárnom stupni školskej sústavy s akcentom na sociálne znevýhodnené skupiny.

Zoznam bibliografických odkazov:

Chameršlah, J. 1965. Keby Bach písal denník. Budapešť: 1965.

Literatura

1. Averincev SS Symbol // Philosophical Dictionary. M. Sov.entsiklopediya 1983: 607.
2. Berchenko RE Z histórie domáceho bahovedeniya. BL Jaworski na Dobre temperovaného klavíra: Dipl. práce / MDOLGK, M., 1985.
3. Bessler G. Bach ako inovátor // Vybrané články musicologists NDR. – M. : Gos.muz.izdat., 1960. – S. 70 – 126.
4. Druskin MS Johann Sebastian Bach. – M. : Hudba, 1982. – 382 str.
5. Zakharova O.I. Rétorika a západoeurópske hudby HUP – prvej polovici XVIII storočia. – M. : Hudba G983. – 76 str.
6. Livanov TN História západnej európskej hudby až do roku 1789, 2. ed. T. 2. – M. : Music, 1982. – 668 str.
7. Medushevsky VV Analýza umeleckého sveta a výrazové prostriedky Bachovej hudby // polyfónne hudby. Otázky analýzy: Sb.tr. MY. 75 / GMPI Gnesinyh. – M., 1984. – S. 83 – 106.
8. Milstein Frenkel Dobre temperovaného klavíra J.S. Bacha. – M. : Hudba, 1967. – 392 str.
9. Ryauzov S.N. Číslo fond 447 GTSMK Glinka. Pamäťové jednotky, 291, 295, 298, 300, 317 – 320.
10. Sofronova L. A. Poetika Slovánske divadlo sedemnásteho-osemnásteho storočia. – M. : Science, 1981. – 262 str.
11. A.Schweitzer, Johann Sebastian Bach. – M. : Hudba, 1965. – 725 str.
12. Jaworski B. L. Články, spomienky, korešpondencia. – M. : Sovy. skladateľ, 1972. – 711 str.
13. Jaworski B. L. Číslo fond 146 GTSMK Glinka. Pamäťové jednotky. – 4380, 4454, 5793, 7359, 7387.

УДК: 78.071.1

Інна Довжинець, кандидат
мистецтвознавства, доцент кафедри
музично-інструментального
виконавства Сумського державного
педагогічного університету
імені А. С. Макаренка

ПАМ'ЯТІ МУЗИКАНТА

Стаття спрямована на вивчення процесів взаємодії митця та музичного середовища. Проаналізовано діяльність відомого в Сумах диригента, викладача, громадського діяча Г. Довжинця в контексті культурно-історичного періоду 60 – 80-х рр. ХХ ст. Визначено його роль у формуванні сумського музичного життя.

Ключові слова: Г. Довжинець, диригент, хорова капела, творчість, концерт, музичний твір.

Inna Dovzhynets, кандидат
искусствоведения, доцент кафедры
музыкально-инструментального
исполнительства Сумского
государственного педагогического
университета имени А. С. Макаренко

ПАМ'ЯТІ МУЗЫКАНТА

Статья направлена на изучение процессов взаимодействия художника и музыкальной среды. Проанализирована деятельность известного в Сумах дирижера, педагога, общественного деятеля Г. С. Довжинца в контексте культурно-исторического периода 60 – 80-х годов ХХ ст. Определена его роль в формировании сумской музыкальной жизни.

Ключевые слова: Г. С. Довжинец, дирижер, хоровая капелла, творчество, концерт, музыкальное произведение.

Inna Dovzhynets, Ph.D.(Art)
Associate Professor of a
Department of Music and
Instrumental performance of A. S.
Makarenko Sumy State Pedagogical
University

MEMORY MUSICIAN

The article aims to explore the processes of interaction between the artist and the musical environment. Analyzed the activity known in Sumy conductor, educator, social activist G. S. Dovzhintsa in the context of cultural and historical period 60 – 80-ies of XX century. It defines its role in the musical life of Sumy.

Key words: G. Dovzhynets, conductor, choir, oeuvre, concert, musical composition.

Тридцять років тому пішов з життя відомий у Сумах музикант, педагог, громадський діяч, високопрофесійний фахівець у галузі хорового мистецтва Георгій Степанович Довжинець (1938 – 1986). Його плідна творчість на теренах Сумщини в період 60 – 80-х рр. ХХ ст. сприяла активізації концертного життя, становленню закладів музичної освіти, розвитку хорового самодіяльного і професійного мистецтва. Здавалося б, закладені підвалини визначали сприятливий вектор культурного зростання, проте подальший історичний етап соціальних і революційних потрясінь багато що змінив в українському мистецькому просторі. Сьогодні з позицій часової дистанції ми можемо з'ясувати роль цієї унікальної особистості у розвитку музичного мистецтва Сумщини. Саме це і ставить за мету ця наукова розвідка. Її **актуальність** полягає в історіографії культурно-мистецького життя України та вивченні досвіду його окремих представників.

«Хрущовська відлига», що позначилась на різних сферах музичної творчості, зумовила позитивні зрушення і в хоровому мистецтві. Дослідники цього періоду зазначають, що у 60 – 70-ті рр. «починається рух так званих камерних хорів, які спочатку розвивалися в аматорському середовищі, а згодом стали професійними академічними колективами. <...> важливим фактором піднесення хорової справи стала реальна й плідна співпраця виконавців з композиторами... Були закладені підвалини багатьох регіональних хорових шкіл» [15, 20]. Подвижником хорового мистецтва Сумщини в ці роки став Г. Довжинець.

Народився майбутній музикант у Житомирській області (в селі Ставище Коростенського району) в родині вчителів. Батько – Степан Омелянович, історик за фахом, був директором загальноосвітньої школи, мати – Ольга Григорівна – викладала в початкових класах. Уже

у шкільні роки Георгій виявив яскраве музичне обдарування. Він мав прекрасний голос і часто виступав, займаючи призові місця на районних та обласних конкурсах самодіяльності. За твердженням сестри музиканта, Валентини Степанівни, одного разу він так проникливо виконав пісню, що вся зала слухачів стоячи аплодувала юному обдаруванню.

Захоплення музикою визначило вибір майбутньої професії. У 1956 р. юнак вступає на відділ хорового диригування Ровенського державного музичного училища, яке через чотири роки закінчує з відзнакою. Не маючи початкової музичної освіти, він дуже багато займався, заповнюючи прогалини у знаннях. За спогадами однокурсників, Георгій був дуже наполегливим і невтомним учнем. Викладач з фаху Валентин Миколайович Крохмаль¹⁵, у якого він навчався, в середовищі студентів вважався вимогливим і суворим наставником. Не кожен міг «витримати його планку» професійної майстерності. «Георгій був одним з кращих вихованців диригента. Навчаючись у класі відомого викладача, старанний юнак намагався досконало опанувати секрети диригентської професії. Колег по класу вражала працездатність молодого музиканта, який зранку першим відчиняв двері училища і останнім ішов з нього після тривалих годин самопідготовки» [20]. За результатами державних іспитів¹⁶ педагогічна рада Ровенського музичного училища рекомендувала Г. Довжинця до вступу в консерваторію. У наданій характеристиці відзначалися його талант, дисциплінованість, працьовитість, воля, знання і темперамент керівника. Підкреслювалося, що «в роботі з хором він виявив прекрасні здібності та педагогічний підхід...» [26]. Імовірно, останнє відіграло вирішальну роль, оскільки молодий фахівець одразу вирішив спробувати себе на диригентському терені. Вступивши до Львівської державної консерваторії ім. М. В. Лисенка (кл. ст. викл. Вадима Миколайовича Філатова, курс музично-теоретичних дисциплін А. Й. Кос-Анатольського), він обрав заочну форму навчання і за розподілом вирушив до Сумського управління культури, де йому було запропоновано роботу в Будинку народної творчості.

¹⁵ Валентин Миколайович Крохмаль – викладач і композитор. Доробок митця включає збірники вокалізів, хорові, вокальні твори, опуси для камерного оркестру.

¹⁶ На випускному екзамені з фаху Г. Довжинцем була представлена робота з різними хоровими складами. Програма включала твори: «Гагілка» С. П. Людкевича (для жіночого хору) та «Вязень» О. Т. Гречанінова (для мішаного хору) [22].

Уже за рік музиканта було призвано до лав радянської армії, де волею долі він потрапив в авіаційні війська і замість двох років, «мав щастя виконувати свій священний обов'язок» цілих три (1961 – 1964). Георгія дуже засмучувало, що в навчанні сталася значна перерва. Військовим керівництвом йому було заборонено відлучатися на сесії (хоча на той час для заочників таке практикувалося). Львів був розташований дуже далеко від Кіровоградського військового округу, в частині якого служив музикант, і саме це послугувало основною причиною для відмови. Натомість командування порекомендувало Георгію перевестися до Київської консерваторії (або до Московської) на відділення військових диригентів. Із певних причин він цього не зробив. Зокрема, в листах до майбутньої дружини Людмили зізнавався: «Така можливість поставила мене в глухий кут. Мені не подобається життя офіцерів...» [5, 6]. Проте оптимізм не полишав його. У своїх армійських посланнях він наголошував: «Без музики не уявляю життя, а тим більше в теперішній час. Вона надихає, робить радісним, змушує переживати, мріяти, любити, допомагає переносити всі тяготи і все, все... [4]. Три роки навчання втрачено, але нічого, наздожену» [9].

Окрилений надіями, Георгій знаходить шляхи професійної реалізації і на військовій службі. Поряд з оволодінням стройовою підготовкою, вивченням зброї і мови сигналів – морзянки¹⁷, боєць організовує хор при гарнізонному Будинку офіцерів. Колектив бере активну участь у публічних концертах, міських та республіканських конкурсах художньої самодіяльності, зокрема у Дніпропетровську (1962) та Києві (1962, 1963) він посідає призові місця.

Згадуючи ці події, музикант зазначав, що хор отримував високі оцінки високоповажного журі. У столиці, «окрім огляду самодіяльності, дали концерти на фабриці кондитерських виробів ім. К. Маркса та перед студентами медичного інституту» [7].

Творчі досягнення колективу були також відзначені начальством військової частини. Хор і його керівник отримали почесні грамоти¹⁸, а гарнізонна газета «Крила перемоги» опублікувала велику статтю «Диригент», у якій відзначались прекрасні людські та організаторські

¹⁷ За успіхи в бойовій підготовці сержанта Г. Довжинця неодноразово було нагороджено Почесними грамотами командування військової частини (1963, 1964).

¹⁸ У сімейному архіві збереглися грамоти керівникові хору гарнізонного Будинку офіцерів сержанту Г. С. Довжинцю: «За активну участь у створенні колективу та особисту виконавську майстерність» (1962), «За вміле керівництво художньою самодіяльністю та досягнуті успіхи на огляді 1964 року» та ін.

якості сержанта Г. Довжинця, його «закоханість музикою та вміння захопити співочим мистецтвом усіх навколо» [23].

Після завершення служби музикант мріяв продовжити навчання і працювати у великому місті, «де є достатня музична база для поповнення знань після трирічної перерви, тобто наявність музичних закладів: училища, консерваторії, філармонії, оперного театру і т. ін.» [8]. У листуванні з рідними він розмірковував: «Музика потребує багатого слухового досвіду, жити у відриві від музичних новин не можна... Хочу працювати в спеціальному навчальному закладі. Суми? Якщо буде надане таке місце, я згоден, але не більше ніж на рік – два. Умов, про які я писав, там немає, а варитися у власному соку довго не будеш» [8]. Проте саме місто над Псьом стало для музиканта територією реалізації його творчого потенціалу. Наближення української провінції до омріяного культурного простору великого міста визначило вектор діяльності всього його життя.

Першою сходинкою на цьому шляху стала робота викладачем у музичній школі. Але вже за два роки музиканта було запрошено до щойно створеного Сумського культурно-освітнього училища, яке розташувалося у 35 кілометрах від обласного центру, на мальовничому березі великого ставу в лісопарку (пам'ятнику лісово-паркової архітектури II половини XIX ст.) селища Кияниця. У двоповерховому будинку, особняку колишнього цукрозаводчика Й. Ліщинського площею у 1905,1 кв. м., який заклад отримав у своє володіння, було створено всі умови для занять¹⁹ і проживання учнів. Частина із сорока наявних у будівлі кімнат була відведена під класи, інші – під побутові приміщення і гуртожиток²⁰. Училище мало велике фойє і зал на 180 місць. Завершення ремонтних робіт дещо затримало початок навчального року, і заняття для 100 першокурсників, майбутніх культосвітніх працівників почалися з 1 жовтня 1966 р.

У новоствореному закладі було відкрито чотири відділи: народний, диригентсько-хоровий, хореографічний та режисерський. Заступником директора училища з навчальної частини було призначено Г. Довжинця.

Молодий колектив викладачів активно взявся до роботи. Студенти та їхні наставники виступали перед трудівниками в

¹⁹ В інструментальному арсеналі закладу налічувалися: 2 роялі, 17 піаніно, 12 баянів, 1 комплект духового оркестру, 1 комплект домрового оркестру, 1 ударна установка, а також електромузичний інструмент «Юність», 3 магнітофони, телевізор і радіола [3, 2].

²⁰ В училище також були своя бібліотека, фотолабораторія і буфет.

сільських клубах і безпосередньо в полі, виїжджали з концертними бригадами до Сум²¹. Контингент учнів був досить неоднорідним. Більшість молоді із сільської місцевості не мала початкової музичної підготовки і потребувала кропіткої роботи викладачів, особливо з фахових предметів. Педагогів із вищою освітою в закладі не вистачало²² і завуч, одночасно з адміністративною роботою, мав близько двох ставок навчального навантаження: викладав диригування, сольфеджію, а також проводив заняття з хором²³.

За свідченнями тогочасних учнів, на початковому етапі хор складався з представників різних спеціальностей. «Усі, хто вмів співати, прийшли на перше заняття, – пригадує одна з його учасниць, – і режисери, і народники, і хоровики. Зібралось близько шістдесяти осіб. Присутніх розподілили по голосах. Нот ніхто не знав, проте їх роздали і почали вчити перший твір. Це була «Пісня про Леніна». Заучували «з голосу». Георгій Степанович проспівував партії, також їх програвала піаністка-концертмейстер. Коли начебто всі засвоїли матеріал, почали зводити разом. Але то було щось жахливе: всі орали, ніхто не тримав своєї партії, альти пішли за сопрано... Загалом, тягли хто-куди. Диригент зупинив хор і сказав: «Ну нічого, будемо вчити далі...» [11]. Цілий рік ішла напружена робота. У вільний час учні збиралися в гуртожитку і тренували один одного на знання партій. Хор прилюдно не виступав. Проте вже наступного року училище звітувало в Сумах.

Ця подія в залі обласної філармонії привернула увагу громадськості і сумської преси. Зокрема, газета «Ленінська правда» зазначала, що за дворічний термін існування учні культосвітнього училища досягли помітних успіхів. «Приємним сюрпризом для багатьох слухачів став виступ хору під керуванням Георгія Довжинця. Він показав певну виконавську культуру < >. Чисто, красиво, злагоджено пролунали «З ім'ям Леніна» Філіпенка, «Поема про

²¹ За 1966 – 1967 навчальний рік учнями і викладачами культосвітнього училища було проведено 31 концерт.

²² У звіті про роботу культурно-освітнього училища за 1966 – 1967 рр. зазначалося, що через віддаленість розташування закладу від обласного центру і брак житлової площі, «дирекція не має змоги запросити викладачів з вищою освітою і достатнім практичним досвідом», тому, як виняток, в училищі працюють педагоги з недостатньою освітою, зокрема, «викладач по класу фортепіано В. І. Сорочинський не має документа про середню освіту, але це практик, училищу дуже потрібний спеціаліст» [3, 2].

²³ За сумлінну роботу в закладі Г. Довжинця було нагороджено Почесною грамотою обласного управління культури (1967).

Україну» Александрова, «Зимова дорога» Шебаліна²⁴, хор селян з опери «Продана наречена» Сметани»...» [25].

Яскраві організаторські якості диригента, його енергійність, ініціативність, наполегливість в роботі, активна позиція щодо популяризації хорового мистецтва привернули увагу керівника іншого сумського мистецького закладу – музичного училища. Як згадує його тогочасний директор М. Недайхліб, «...посада завуча в училищі була вільною. Заступники з навчальної частини довго не утримувалися на цьому, ключовому в роботі закладу посту, і змінювалися кожен рік. Потрібна була відповідальна людина і професійний фахівець. Саме ці якості я угледів у Георгія Степановича і запросив його до співпраці» [19]. Так, із вересня 1968 р. Г. Довжинець розпочинає свою роботу в Сумському музичному училищі, закладі, який став для митця другою домівкою, предметом турбот і тривоги, джерелом творчого натхнення.

Десять років на посаді заступника директора дали змогу досить молодому керівникові зсередини розпізнати механізми організації навчального процесу, оволодіти наукою толерантності і вимогливості до колег, завоювати авторитет та повагу студентів²⁵. Багато тогочасних учнів згадують його як строгого викладача, котрий умів «добре навчити ремеслу і всім тонкощам мови звуків» [18] та щирю людину, що піклувалася про вихованців закладу, переймалася їхніми проблемами, допомагала у скрутних обставинах. Особливу увагу завуч приділяв дітям-сиротам, які навчалися в музичному училищі. Георгій Степанович нерідко допомагав їм власними грошима та особистими речами, знаючи, що осіннього або зимового одягу студент не має. За згадкою однієї з перших випускниць Г. Довжинця Катерини Кобзар²⁶, у досить складні для неї матеріально роки навчання²⁷ викладач став для неї другим батьком. Він допоміг їй знайти недороге житло²⁸ (гуртожитку на той час в училищі не було) і підробіток у самодіяльності. Розкрив секрети практичної роботи з аматорським

²⁴Слід зазначити, що «Зимова дорога» В. Я. Шебаліна була одним з найулюбленіших творів Г. Довжинця. Цей хор він часто включав у концертні виступи, екзаменаційні програми учнів свого класу.

²⁵ За високі показники в роботі заступник директора з навчальної частини Сумського музичного училища Г. Довжинець був нагороджений численними грамотами та медаллю «За доблесну працю» (1970).

²⁶ Катерина Миколаївна Кобзар – диригент, викладач, провідний музикант міста Глухів. Хор духовної музики, яким вона керує вже понад двадцять п'ять років, відомий у регіоні і за його межами. Колектив веде активне концертне життя, є учасником багатьох сучасних фестивалів хорового мистецтва.

²⁷ Дівчина була з малозабезпеченої сільської родини і виховувалася без матері.

²⁸ У пошуках кімнати Георгій Степанович разом з ученицею обходив приватні будинки, доки не знайшов необхідний варіант для проживання.

колективом, надаючи студентці тоді 3 курсу поради щодо керівництва вокальним ансамблем, підбору репертуару, визначення художніх завдань колективу тощо. «Випускний курс видався особливо складним, – пригадує Катерина Миколаївна. – Доводилося багато займатися. Викладач готував до вступу в консерваторію. Грошей не вистачало. Погано харчувалася і виснажила себе настільки, що знепритомніла просто на сходах училища. Коли Георгій Степанович про це дізнався, замовив путівку в санаторій, де мені вдалося відновитися і оздоровитися» [11]. Незабутнім став і випускний подарунок наставника. Знаючи, що коштів на фотоальбом у дівчини немає, він оплатив їй цю пам'ять про роки навчання.

У період роботи в училищі закладаються основи школи диригентської майстерності Г. Довжинця²⁹. Методика викладання музиканта вирізнялася комплексним підходом у вихованні фахівця. Емоційний і захоплений, він умів залучити до творчості учня. За згадками тогочасних студентів, Георгій Степанович був дуже вимогливим у роботі. Викладав він зрозуміло і цікаво. І хоча ніколи не підвищував голосу, не зробити те, що вимагав, було неможливим. Володіючи природною технікою і красивим виразним жестом, у класі з фаху він особливу увагу приділяв чіткості й упевненості диригентських рухів, виразності показу ауфтакту. Роботі над вступом завжди приділялося багато часу, оскільки це було визначальним у подальшому трактуванні твору. Основоположним також було виховання відчуття ритму і метру. «Чергування сильних і слабких долей, – зауважував наставник, – не повинно ділити музику на склади. Мелодія має мати широке дихання» [11]. В осягненні музичного змісту Георгій Степанович завжди відштовхувався від образності. Тому передовсім аналізував загальну драматургію твору, а потім її складові: характер руху, динаміку, кульмінації, акцентування тощо. «Головним у роботі диригента, – підкреслював музикант, – є слух. Слухова активність, постійний інтонаційний контроль складають основу злагодженого звучання хору. Іншим не менш важливим компонентом є емоція і енергія керівника. Тонус і «магнетизм» диригента стануть запорукою творчого успіху» [11].

²⁹ За роки педагогічної роботи Г. Довжинець виховав плеяду талановитих фахівців. Багато хто з них закінчив провідні музичні ВНЗ країни. Продовжуючи традиції академічного хорового мистецтва, сьогодні вони викладають у музичних закладах, керують самодіяльністю. Серед випускників Г. Довжинця: доцент кафедри хорового диригування Сумського педагогічного університету Г. Михайличенко, керівник хору духовної музики (м. Глухів) К. Кобзар, керівник хору «Північне саяво» (м. Воркута) Т. Мороз та ін.

Паралельно з викладацькою діяльністю справжній ентузіаст хорového співу Г. Довжинець активно реалізує себе на творчій ниві. Він організовує аматорські колективи, які з часом стають відомими в місті і за його межами. Прикметно, що музикант створює не народні хори, які були вельми популярними в період радянського культурного будівництва, а академічні, що вирізняються класичною манерою звукоутворення, складністю репертуару, розвиненістю голосових партій, широтою їхнього теситурного діапазону тощо. Характеризуючи хоровий рух у 70-х рр. ХХ ст., музикознавець А. Лащенко зазначав, що в цей період спостерігається пріоритет масовості, гігантоманії: у великих хорових капелах нараховували від 60 до 120 осіб. Також виникає «чітке розмежування двох виконавських напрямів – академічного і так званого «народного» співу... Народні хори... утворювалися штучно, вони мали обмежену вокально-технологічну палітру і дуже слабкий мистецький потенціал. Та за статистикою відповідних установ, їхня кількість складала понад 80 відсотків від загальної кількості існуючих хорових колективів» [15, 20].

Первістком у практиці створення великого академічного хору для молодого диригента стала капела Сумського педагогічного інституту ім. А. Макаренка. Колектив, що в подальшому об'єднав близько ста любителів хорového співу і став певним підґрунтям відкриття у ВНЗ музично-педагогічного факультету³⁰, спочатку зацікавив небагатьох. Як писала газета «Червоний промінь», «на перше заняття в 1968 році прийшло десь 10 – 15 чоловік і в більшості – дівчата. Розпочинали одразу з двоголосся, але паралельно велася робота по вивченню нотної грамоти, сольфеджіо, що дало змогу перейти згодом до більш складного репертуару... [17]. Дебют на День конституції приніс колективу успіх, «але не заспокоїв, а підбадьорив, спонукав до праці» [17]. Відточуючи майстерність, капела виступала на міських і сільських концертних майданчиках, перед робітниками заводу ім. Фрунзе, хлібокомбінату, трудівниками районів, обласних фестивалів і конкурсах. Із часом контингент хористів розширився. У ньому із задоволенням співали студенти з різних республік, що навчалися в сумському ВНЗ. Із приводу п'ятиріччя створення колективу його учасниця О. Савенко у статті «Вінок дружби» зазначала, що в багатонаціональній капелі педагогічного інституту ім. А. Макаренка розкрилися вокальні

³⁰ Музично-педагогічний факультет Сумському державному педагогічному університеті (на той час інституті) ім. А. Макаренка було відкрито у 1978 р.

здібності українців, росіян, казахів, узбеків, корейців... «Сто студентів співає у нашому хорі, – писала вона, – незмінним керівником якого є Г. Довжинець. Самовіддано і творчо диригент працює з колективом, репертуар якого постійно оновлюється і збагачується. Не шкодуючи долонь глядачі завжди нагороджують студентів-аматорів оплесками...» [24].

П'ятирічний ювілей збігся також із важливою творчою перемогою капели – лауреатством на фестивалі самодіяльного мистецтва Української РСР (1973). Виконання досить складної програми³¹ столичними фахівцями було оцінено як одне з кращих. Хор отримав диплом першого ступеня та золоту медаль, зробив запис на грампластинку фірми «Мелодія», а його керівник – «за досягнуті успіхи в розвитку художньої творчості» був нагороджений Грамотою Президії Верховної Ради Української РСР.

У листопаді того ж року Г. Довжинець дебютував у ролі головного хормейстера відповідального для області заходу – творчого звіту майстрів мистецтв і колективів художньої самодіяльності Сумщини у столичному палаці культури «Україна» (до 50-річчя утворення СРСР). Висвітлюючи подію, спецкор газети «Ленінська правда» Л. Василевська писала: «Присутні на концерті гаряче аплодували здруженому звучанню зведеного хору³². В антракті я попрохала головного хормейстера концерту Георгія Довжинця розповісти, як все це робилося. Енергійний, жвавий, дотепний, але надзвичайно скромний чоловік навіть розгубився. Він, звичайно, не сказав, скільки праці, ентузіазму, як багато просто людських сил вкладено в те, щоб змусити зазвучати злагоджено і струнко зібрані воєдино хори – Роменський народний, Палацу культури заводу

³¹ На фестивалі самодіяльного мистецтва Української РСР хором було виконано: В. М. Верменич – В. Н. Сосюра «Ленін»; П. І. Чайкоський – М. Ю. Лермонтов «Ночевала тучка золотая»; Українська народна пісня «Чотири воли пасу я» (обр. А. Й. Кос-Анатольського); Е. С. Колмановський – Л. І. Ошанін «Я вернусь к тебе, Россия»; А. Д. Філіпенко – В. В. Бичко «З ім'ям Леніна»; Дж. Россіні «Клевета»; Дж. Россіні арія Базіліо з опери «Севільський цирульник»; Латвійська народна пісня «Вей, ветерок» (обр. А. Юр'яна, рос. текст К. С. Алімасової); Українська народна пісня на сл. Т. Г. Шевченка «Реве та стогне Дніпр широкий»; Білоруська народна пісня «Ой, Неман, батька мой, Неман» (обр. Н. Ф. Соколовського); П. І. Майборода – М. Л. Нагнибіда «Якщо ти любиш».

³² У виконанні хору прозвучали традиційні для концертів-звітів радянського часу твори: пісня П. Майбороди – О. Новицького «Розляглися тумани», А. Холмінова – Ю. Каменецького «Пісня про Комуністичну партію», п'ята частина кантати А. Арутюняна – В. Сармена та А. Гаці «Про Батьківщину».

ім. Фрунзе, музичного училища, капелу Сумського педагогічного інституту. Про свою роботу хормейстер говорив як про щось звичайне, буденне, але таке, без чого не уявляється життя. Він розповів, що починалося все з нарізних репетицій. Кілька разів він виїздив у Ромни, де працював зі співаками по партіях, добиваючись чистоти і гармонійності звучання. І нарешті – зведені репетиції в Сумах дали результат тієї зіспіваності хору, яка так приємно вразила киян» [1].

Наступним кроком на шляху творчої реалізації музиканта стало створення хорової капели при Сумському Будинку культури працівників освіти (1975). Хор вчителів, як його називали сумчани, став візитівкою міста у гастрольх Україною та за кордоном. Переможець численних фестивалів і конкурсів, він неодноразово брав участь в обласних, республіканських та всесоюзних заходах. Із нагоди створення колективу «головний ідеолог» радянської системи шкільної музичної освіти Д. Кабалевський при зустрічі з Г. Довжинцем у Москві (лютий 1975) подарував йому нотне видання своєї «Пісні вчителя» (у перекладі для чотирьохголосого хору). В інскрипті збірки зазначалося: «Хору вчителів м. Суми із найкращими побажаннями». Проте настанова композитора залишилася нездійсненою. Невідомо з яких причин цей авторський презент залишився у переліку невиконаних колективом творів.

Уже за рік існування колектив налічував 77 учасників (сопрано – 23, альти – 22, тенори – 17, басы – 15)³³ – представників майже всіх загальноосвітніх шкіл міста. Дисципліноване учительське зібрання в короткий термін опанувало значний музичний матеріал, що включав як обов'язкові на той час «оди партійного змісту», так і опуси хорового академічного мистецтва. Розмірковуючи про перший звіт капели в Будинку культури (1976), сумський рецензент зауважував: «Закоханий в музику, кваліфікований диригент упевнено веде колектив по шляху вдосконалення майстерності, відгострюючи її на багатому, різнобічному репертуарі. Поряд з патріотичними творами «Ленін» В. Верменича, «Червона Пресня» В. Мураделі хор вдало виконував класику – «Ліс» Ф. Мендельсона, «Цигани» Р. Шумана та українські народні пісні «Зашуміла ліщинонька», «Щедрик» (в обробці М. Леонтовича). Про обрії й можливості капели можна судити з того, що багато творів виконується а'капельно» [21]. Підтверджуючи надану характеристику, в квітні того ж року, на Першому всесоюзному фестивалі самодіяльної художньої творчості, хор переважну частину програми представляв без інструментального супроводу. В акапельній манері, окрім згаданих обрядових творів: весільної «Зашуміла

³³ Наведені дані відповідають стану на лютий 1976 р.

ліщинонька» та різдвяної колядки «Щедрик», прозвучали: лірична пісня січових стрільців «Ірчик» (сл. і мелодія Р. Купчинського в обр. С. Стельмашука), барокова покаюнна молитва «Miserere» (А. Лотті) та хорова романсова мініатюра «Зимова дорога» (В. Шебаліна). Безумовно, прозвучали радянські пісенні догмати. Спеціально для заходу були вивчені: гімн І. Франка «Вічний революціонер» (муз. М. Лисенка), «Поема про Україну» (О. Александрова – О. Количова) та «Пісня про Комуністичну партію» (А. Холмінова – Ю. Каменецького). Фестиваль виявився першим значним творчим досягненням колективу. На ньому хор отримав звання лауреата і був нагороджений дипломом I ступеня.

Оцінюючи початковий концертний досвід капели вчителів, методист обласного центру народної творчості А. Максименко в газетній замітці зазначав, що за півтора року «цей працездатний і старанний колектив добився значних успіхів – визнання глядачів, перемог на міському, обласному та всесоюзному фестивалях-конкурсах самодіяльного мистецтва. Плідно працювали аматори і в період літніх канікул. Із новою програмою вчителі виступили з концертами у братній Білорусії та місті Черкаси» [16].

Тісні творчі стосунки митців зав'язалися і з Харковом. На запрошення обласного відділення Музичного товариства хорова капела вчителів із концертами відвідала наймасштабніші підприємства першої української столиці: машинобудівний завод ім. Малишева та завод «Металіст». У відгуках про концерти харківська преса писала: «Гості ознайомили всіх присутніх із хоровими творами української класики, радянських, зарубіжних композиторів. Музика, що прозвучала у виконанні колективу, переконала, що сумчани – майстри співу» [12].

Прем'єрою зазначеного гастрольного туру стала пісня В. Філіпенка на слова поета-земляка хористів Л. Татаренка³⁴ «Земля Ярославни». У подальшому цей твір капела включала майже до кожного свого виступу. Зокрема, коментуючи ювілейний концерт, до п'ятиліття створення колективу кореспондент міської газети М. Лазорко захоплено писав: «Земля Ярославни героями славна... Лине пісня стоголосого хору. Прекрасні у своєму натхненні обличчя, злагоджене звучання голосів, продумана естетичність костюмів. Співає хорова капела вчителів! Вік аматорського колективу ще зовсім молодий. Та хорова капела уже має чималі творчі здобутки. Вона незмінний учасник концертів, фестивалів, оглядів і конкурсів, які

³⁴ Леонід Сергійович Татаренко (1930 – 1999) є уродженцем міста Тростянець Сумської області.

проводяться в масштабі рідного міста, області, республіки. Колектив нагороджений багатьма дипломами і грамотами, відзначений званням лауреата Республіканського та дипломата I Всесоюзного огляду самодіяльної творчості трудящих. У репертуарі капели понад 50 творів, із якими аматори дали вже близько ста концертів... Сумських освітян чули в Москві, Мінську, Харкові, Черкасах, Курську...» [14].

Певною традицією колективу стало виконання музики українських авторів. Окрім хорової класики М. Лисенка, М. Леонтовича, С. Людкевича, Б. Лятошинського, хористи із задоволенням включали до програми твори композиторів-сучасників: П. Майбороди, І. Шамо, Л. Дичко та ін. Підтримуючи таку практику капели, з нею плідно співпрацювали митці Харківської школи. Зокрема, Анатолій Гайденко в листі до Г. Довжинця (від 21.01.81) писав: «В знак нашої давньої дружби, в ім'я пропаганди музики радянських авторів і в честь визнання вашої професійної майстерності і любові до хору, а також високих художньо-естетичних принципів Вашої діяльності диригента-просвітника – надсилаю Вам ці ноти..... Якщо Ви вважаєте необхідним що-небудь змінити – то «проше пана». Бажаю, щоб вони не припали пилом у Вашому обширному портфелі...» [2].

Наприкінці 70-х рр. відбуваються зміни у посадовому статусі Г. Довжинця. Його призначають заступником начальника обласного управління культури по роботі з музичними закладами. Митець опікується роботою філармонії, музичних шкіл, будівництвом нового приміщення театру драми та музичної комедії імені М. Щепкіна. Проте управлінська робота не приваблювала музиканта. Увесь час він намагався повернутися в рідний навчальний заклад, на улюблену викладацьку і творчу роботу, оскільки в період його відсутності училище залишилося без очільника, а виконуючих обов'язки директора не затверджували на посаді довгих три роки. За умови, що Георгій Степанович знайде собі гідну заміну, обласне керівництво погоджувалося повернути його в «рідні пенати». І така кандидатура була знайдена. Наступником Г. Довжинця в управлінні культури став керівник театру К. Заяць, а диригент-хормейстер із вересня 1980 р. очолив Сумське музичне училище.

Із цього часу Георгій Степанович з головою поринає у проблеми закладу. Величезний обсяг справ змушує його залишити роботу в самодіяльності³⁵, проте визнана майстерність диригента-практика обумовлює затребуваність музиканта в іншій площині. За

³⁵ У подальшому хорову капелу вчителів Сумського Будинку культури працівників освіти очолив А. Гук.

призначенням обласного керівництва Г. Довжинець посідає місце головного хормейстера всіх важливих концертних заходів Сумщини. Серед них – виступ творчих колективів на відкритті Днів дружби в місті Враца (Болгарія, 1980), республіканський звіт області до 60-річчя СРСР³⁶ (1982), святкування 40-річчя Перемоги (1985) та ін. За підготовку гала-торжеств він неодноразово нагороджується грамотами обласної, міської влади, Міністерства культури країни³⁷. Водночас основним у його житті все ж є училище. Саме йому він віддає всі свої сили й енергію, прагнучи вивести заклад на більш високий фаховий рівень.

Із особливою ретельністю директор підходить до відбору викладацьких кадрів. Відвідуючи консерваторії, він особисто запрошує на роботу кращих випускників. Водночас високо цінує здобуту роками професійну діяльність, майстерність досвідчених педагогів. Досконале знання колективу ізсереди (індивідуальності кожного окремого викладача), вимогливість і дисциплінованість (щодо себе й інших), коректність у спілкуванні, поважне ставлення до всіх без винятку працівників: від завуча до прибиральниці – з часом спрацьовують на створення в музичному закладі творчої атмосфери, комфортної для роботи і навчання.

У ці роки розквітає концертна діяльність училища. Студентські бригади виступають на підприємствах, у лікарнях, перед сеансами в кінотеатрах тощо. Особливо запам'яталися сумчанам щорічні творчі звіти закладу в обласній філармонії: яскраві виступи солістів-інструменталістів, хору училища (кер. А. Гук), симфонічного (кер. І. Шаповал), естрадно-симфонічного (кер. В. Кривошей) та народного (кер. І. Самохвалов) оркестрів, ансамблю скрипалів (кер. Т. Подячева) та ін. Часто в концерти включалися «ексклюзивні» номери. Зокрема, у заході 1984 р. публіка мала можливість послухати унікальний ансамбль контрабасів. Найбільш низький за звучанням струнний смичковий інструмент, який зазвичай використовується в оркестрових та камерно-ансамблевих складах, рідко виступає в сольному амплуа, тим більше в однорідному інструментальному складі. Безумовно, що виконання «Мелодії» О. Власова унісоном з п'яти контрабасистів стало родзинкою цього творчого вечора.

³⁶ Хоровий блок концерту склали: кантата А. Петрова – М. Дудіна «Революцію славлю», «Аріозо матері» з кантати А. Новікова – Г. Рубльова «Нам потрібен мир» (у перекладі для хору Ю. Кулика); пісні «Наша Сумщина» (І. Ковача – Р. Левіна) «Час, Батьківщина, ми» (М. Стецюка – Г. Коваленка).

³⁷ В особистому архіві Г. Довжинця зберігаються численні грамоти і подяки за активну участь у республіканських, обласних, міських мистецьких заходах.

Музичне училище також виступає одним з ініціаторів проведення «Днів Чайковського» в місті Тростянець. До цих починаючи з 1980-го р. щорічних свят, готуються великі концертні програми, в яких беруть участь солісти, ансамблі та великі колективи, зокрема симфонічний оркестр і хор училища. Започаткована в ті роки традиція практикується і сьогодні. Ретельно зберігаючи свою культурну історію, щотравня гостинна тростянецька земля приймає музикантів з різних куточків України на фестивалі, присвяченому перебуванню П. Чайковського на Сумщині.

Згадуючи училище тих років, більшість його випускників відзначають атмосферу творчості й натхнення, що панувала в закладі. Відбувалися концерти і конкурси, студентські вечори й «капусники». Молоді музиканти брали участь у міських святкових заходах, виїжджали з концертами до Курська і Белгорода. Незабутніми для багатьох стали безкоштовні «поїздки вихідного дня» в Прибалтику та Калінінград... Училище жило великою музичною родиною – «великим хором», що, як визначили у гумористичному вірші-привітанні своєму керівникові «його учасники», веде директор – «стратег-диригент» [13]. Характеризуючи наполегливу працю останнього, у простому римуванні поезії зазначалося, що «волненья и ночи бессонные... и бумаги, и люди кругом, заседания, звонки телефонные, вся ответственность, вообще, на нем» [13]. Продовжуючи цю невибагливу характеристику, слід додати, що Георгій Степанович ніколи не працював упівсили. Він не уявляв себе без музики, і віддавався їй до останнього у будь-якій площині своєї діяльності. Навіть перебуваючи в колі сім'ї, він подумки жив мистецтвом. А оскільки не можна робити погано те, чим сповнена душа, плоди його діяльності незабаром стали очевидними. 1980-ті рр. виявилися «зірковим часом» для Сумського музичного училища: за результатами міністерської перевірки воно «потрапляє на стенд» навчальних установ ВДНГ України, де репрезентує свої здобутки і досягнення; його успішна діяльність відзначається статусом «зразковий навчальний заклад», а до 25-річчя заснування (1985) училищу присуджується ім'я славетного земляка Д. Бортнянського.

За значні досягнення у керівній, творчій, громадській, просвітницькій роботі і до ювілею училища Сумське управління культури рекомендувало Г. Довжинця на присудження Почесного звання «Заслужений працівник культури». Проте, керуючись практикою нагородження «убілених сивиною» митців, секретар Сумського обкому партії з ідеологічних питань І. Макухін затримав цю пропозицію, аргументуючи, що «молодий іще, нехай почекає». Але

доля не стала чекати. Творчий політ музиканта раптово обірвався на 48-му році життя.

Комплекс людських і професійних якостей, що вирізняв Георгія Довжинця, дав йому змогу акумулювати навколо себе сумський музичний соціум, сприяючи формуванню мистецького середовища. Перефразовуючи Ф. Достоєвського, можна сказати, що працюючи над своїм професійним зростанням, він «і середовище формував...», оскільки, як зазначав знавець людських душ, «тільки це єдине його і може сформувати» [10, 46].

Взірцем українського диригента, справжнього професіонала і знавця своєї справи для Г. Довжинця завжди залишався Стефан Турчак. Життєві долі музикантів багато в чому схожі. З одного року народження (1938), вихідці з українського села, не маючи початкової музичної освіти, вони оволоділи секретами диригентської майстерності. Навіть навчалися одночасно у Львівській консерваторії на різних курсах і, можливо, особисто знали один одного. Обидва любили українську землю, людей, із якими працювали, і музику, без якої себе не мислили. Охоплені полум'ям творчості, вони прожили надто коротке, але вкрай інтенсивне життя. Як дві яскраві зірки, промайнули вони небосхилом українського мистецтва, залишивши після себе шлейф чудових справ, вдячних учнів і безліч нездійснених проєктів.

Список використаної літератури

1. Василевська Л. Героїка, праця і пісня (нотатки про творчий звіт майстрів мистецтв і колективів художньої самодіяльності Сумщини в київському палаці «Україна») / Л. Василевська // Ленінська правда. – 1973. – № 227 (12795), 17 листопада. – С. 3.

2. Гайденко А.П. Лист від 21.01.1981 // Приватний архів родини Довжинець. – Суми.

3. ДАСО, фонд 7511, опис 1, справа 3 (Отчет о работе училища культуры за 1966 – 1967 учебный год).

4. Довжинець Г. С. Лист від 02.01.1962 // Приватний архів родини Довжинець. – Суми.

5. Довжинець Г. С. Лист від 17.01.1962 // Приватний архів родини Довжинець. – Суми.

6. Довжинець Г. С. Лист від 27.02.1962 // Приватний архів родини Довжинець. – Суми.

7. Довжинець Г. С. Лист від 28.04.1963 // Приватний архів родини Довжинець. – Суми.

8. Довжинець Г. С. Лист від 05.10.1963 // Приватний архів родини Довжинець. – Суми.
9. Довжинець Г. С. Лист від 07.06.1964 // Приватний архів родини Довжинець. – Суми.
10. Достоевский Ф. М. Дневник писателя, 1873. Среда / Ф. М. Достоевский. Собр. соч. : в 15 т. – Ленинград : Наука, 1988 – 1996. – Т. 12, гл. 3. – С. 46 – 53.
11. Кобзар К. М. Інтерв'ю / К. М. Кобзар // Записано І. Г. Довжинець 25.08.2016. – Глухів.
12. Ковригин С. Гости из Сумщины / С. Ковригин. – 1978.
13. Коллектив сумского музыкального училища. Стихотворение. – 1985. – 16 сентября.
14. Лазорко М. Пісня славить труд / М. Лазорко // Ленінська правда – 1979.
15. Лащенко А. П. Українське хорове мистецтво ХХ ст. / Анатолій Лащенко // Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. Музичне виконавство. – Вип. 14, кн. 6. – К., 1999. – С. 18 – 31.
16. Максименко А. Хорова капела вчителів / А. Максименко // Ленінська правда. – 1976. – 8 жовтня. – С. 4.
17. Мартиненко В. Студентська капела / В. Мартиненко // Червоний промінь. – 1973. – № 131, 1 листопада.
18. Мороз Т. Інтерв'ю / Т. Мороз // Записано І. Г. Довжинець 11.08.2016.
19. Недайхліб М. О. Інтерв'ю / М. О. Недайхліб // Записано І. Г. Довжинець 20.11.2013. – Суми.
20. Овчинникова Г. В. Інтерв'ю / Г. В. Овчинникова // Бесіда записана І. Г. Довжинець 20.08.2016. – Конотоп.
21. Перший звіт // Ленінська правда. – 1967.
22. Ровенське державне музичне училище. Програма державних випускних екзаменів 1959 – 1960 н. р. // Облдруку, м. Ровно. Зам. № 1860 – 200. – 23.06.60.
23. Россовский Е. Дирижер / Е. Россовский // Крылья победы. – 1962. – № 270, С. 4.
24. Савенко О. Вінок дружби / О. Савенко // Газета Сумського педагогічного інституту ім. А. С. Макаренка. – 1973.
25. Славгородський М. Звітують вихованці культосвітнього училища / М. Славгородський // Ленінська правда. – 1967.
26. Сухомлинов В. Т. Характеристика-рекомендація на випускника Ровенського музикального училища Довжинця Георгія Степановича / В. Т. Сухомлинов. – 1 июля 1960.

УДК: 78.071.2

Ганна Карась,
доктор мистецтвознавства,
професор кафедри виконавського
мистецтва ДВНЗ
«Прикарпатський національний
університет імені Василя
Стефаника»

ДИРИГЕНТСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ ЛЕВА ТУРКЕВИЧА В КОНТЕКСТІ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ

У статті висвітлена диригентська діяльність Лева Туркевича у контексті розвитку музичної культури української діаспори після Другої світової війни на теренах Європи, США та Канади. Особливо виокремлена діяльність диригента із хорами «Ватра» (Австрія), «Прометей» та хоровим колективом церкви Матері Божої Неустанної Помочі з Торонто (Канада).

Ключові слова: диригент, хоровий колектив, діаспора, музична культура, Лев Туркевич.

Анна Карась,
доктор искусствоведения,
професор кафедри
исполнительского искусства
ГВУЗ «Прикарпатский
национальный университет
имени Василия Стефаника»

ДИРИЖЕРСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ЛЬВА ТУРКЕВИЧА В КОНТЕКСТЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ УКРАИНСКОЙ ДИАСПОРЫ

В статье освещена дирижерская деятельность Льва Туркевича в контексте развития музыкальной культуры украинской диаспоры после Второй мировой войны на землях Европы, США и Канады. Особенное внимание уделено работе дирижера с хорами «Ватра» (Австрия), «Прометей» и хоровым коллективом церкви Матери Божьей Неустанной Помощи из Торонто (Канада).

Ключевые слова: дирижер, хоровой коллектив, диаспора, музыкальная культура, Лев Туркевич.

Hanna Karas,
*Doctor of Arts Studies,
Professor of the Department of
performing arts, Vasyl Stefanyk
precarpathian national university,
Institute of Arts*

CONDUCTOR'S ACTIVITY OF LEV TURKEVYCH IN THE CONTEXT OF THE UKRAINIAN DIASPORA MUSIC CULTURE

In this article, we have elucidated the conductor's activity of Lev Turkevych in the context of development of the Ukrainian Diaspora music culture after World War II on the territory of Europe, USA and Canada. Especially distinguished is the conductor's activity with choirs «Vatra» (Austria), «Prometei» and choir of church of Mother of Perpetual Help from Toronto (Canada).

Key words: *conductor, choir, Diaspora, musical culture, Lev Turkevych.*

Відомий диригент і педагог, людина великого творчого потенціалу та геніальних здібностей Лев Туркевич (*Лев Іванович Туркевич (4 травня 1901, м. Броди, нині Львівська обл. – 4 листопада 1961, м. Торонто, Канада) – український композитор, диригент. Брат співачки Ірини Туркевич-Мартинець і композиторки Стефанії Туркевич-Лукіянович-Лісовської – прим. Г. К.) здійснив вагомий внесок у розвиток хорового мистецтва української діаспори, однак і донині його постать залишається маловідомою в Україні. За межами рідної землі життя і творчість митця висвітлена у виданнях Л. Левицької, І. Бодревича, А. Житкевича з Канади [2; 4], в Україні – у нашій монографії [3].*

Метою статті є характеристика диригентської діяльності Л. Туркевича в контексті розвитку музичної культури української діаспори. Завдання роботи зумовлені поставленою метою: реконструювати творчий шлях диригента, виокремити особливості його роботи з хоровими колективами, охарактеризувати наявний репертуар, подати оцінку творчої особистості зарубіжними критиками та роль митця у розвитку музичної культури української діаспори.

Найдавнішою українською церквою за межами етнічної України є церква св. Варвари у Відні (від 1774 р.). При ній упродовж більше двохсот років (від 1803 р.) діє церковний хор, який,

акумулюючи надбання національної культури, репрезентує її світовій спільноті, одночасно слугуючи зразком для подібних колективів української діаспори. У 1914 – 1916 рр. з хором працював о. Іван Туркевич (батько відомих музикантів Стефанії, Лева та Ірини), забезпечивши йому високий рівень (виконували хорові концерти та літургійні твори Д. Бортнянського) та успіх у «чужинної» публіки. Участь у концертах колективу брали іноземні артисти тамтешньої «Staats Opera» та син диригента – Лев. Маючи прекрасний дискант, теплого забарвлення голос, він виконував сопранові партії [5, 17]. Сім'я священика, просвітителя І. Туркевича з Львівщини під час Першої світової війни виїхала до Відня, де Лев навчався в німецькій гімназії, а від 1922 р. – у Віденському університеті на факультеті філософії та музикології у професорів Вюрера (фортепіано) та Йозефа Маркса (композиція). Повернувшись до Львова у 1920-х рр., Лев диригував хорами «Львівський Боян» та «Бандурист», у 1930-х рр. – оперний диригент у польських містах Познань, Бидгощ і Варшава, від 1939 р. – музичний керівник та диригент драматичного театру ім. Лесі Українки, викладач диригентського факультету новоствореної Львівської державної консерваторії. У липні 1941 р. Л. Туркевич був одним з ініціаторів створення у Львові українського Оперного театру і як диригент став на його чолі разом з режисером В. Блавацьким. З липня 1941 р. до червня 1944 р. вони здійснили низку оперних постановок.

Виїхавши вже у вирі Другої світової війни до Відня, добре знаний, досвідчений, професійний оперний диригент Л. Туркевич у грудні 1944 р. на вшанування пам'яті померлого митрополита А. Шептицького вивчає з мішаним хором величаву «Службу Божу», з чоловічим – «Панахиду», яка була відспівана у віденському кафедральному соборі св. Стефана [5, 72].

Важливим для збереження традицій українського хорового співу був так званий таборовий період. В англійській окупаційній зоні у таборі Філлях в Каринтії (Австрія), де перебували вояки Української дивізії «Галичина», Л. Туркевич створює хор ім. О. Кошиця, з яким співає «Службу Божу», оригінальні твори та обробки українських народних пісень. Серед солістів хору виділявся А. Дербіш [5, 78]. Не вдовольняючись малим хором, у серпні 1946 р. Л. Туркевич, забравши з собою кращих співаків, переїздить до французької окупаційної зони у табір «Форкльостер» м. Брегенц (Австрія), де був уже зорганізований професійний чоловічий хор. Він прибрав собі назву «Ватра», що відповідала вогню і запалу, яким горіли диригент та його хористи [1]. Колектив поставив перед собою

завдання: пропагувати українську пісню серед чужинців, забезпечити себе матеріально та уможливити переселення на американський континент. Вибравши 30 добрих співаків без огляду та територіальну, релігійну чи політичну приналежність, Л. Туркевич у нелегких таборових умовах вишколював їх на репетиціях по 6 – 8 годин щоденно. Маючи високий рівень виконавської майстерності, впродовж трьох років (1946 – 1949) хор дав 240 концертів у різних окупаційних зонах Австрії, Німеччини та Швейцарії [5, 96 – 97], в т. ч. у знаменитому концертному залі «Моцартеум» у Зальцбурзі (1947), найбільшому залі Женеви «Реформації» (1948). У 1947 р. хор концертом відсвяткував річницю свого існування та 25-ліття музичної діяльності свого диригента. Водночас Л. Туркевич створює нові аранжування і переклади відомих творів, надаючи їм нових фарб, посилюючи зображальність та ілюстративність творів. Так, у вступі до пісні «Гей, на горі, там жінці жнуть» імітує тупіт кінноти, у «Дзвонах» О. Кошиця відтворює звуки дзвонів [5, 81]. Для поповнення репертуару та наближення його до слухачів Л. Туркевич здійснює аранжування творів Й. Брамса, сучасного французького композитора Й. Бове [5, 90 – 91], польських народних пісень, французької «Марсельези», залишаючи оригінальні літературні тексти німецькою, французькою, польською та латинською мовами. Тим самим хор забезпечував високу культуру виконання.

Репертуар хору (103 твори) складали не тільки оригінальні твори українських композиторів (31) та їхні обробки українських народних пісень (23), окремі з яких були перекладені на чоловічий склад хору Л. Туркевичем, але й твори західноєвропейської класики (18, в т.ч. ораторія «Створення світу» Й. Гайдна, 9-та симфонія та окремі твори Л. Бетховена, твори В. А. Моцарта («Ave Verum»), Ф. Шуберта, Й. Брамса («Wiegenlied»), А. Брукнера («Angelus»), які виконувалися мовою оригіналу, релігійна програма (31, в т. ч. «Служба Божа» Д. Бортнянського). Серед українських композиторів, твори яких виконував хор «Ватра», були: С. Гулак-Артемівський, Ф. Колесса, С. Воробкевич, М. Леонтович, К. Стеценко, О. Кошиць, С. Людкевич, П. Козицький, М. Гайворонський, А. Гнатишин, З. Лисько.

Часто програма концерту «Ватри» складалася із трьох частин: першу і третю представляли українські, другу – французькі та німецькі твори.

Нові інтерпретації диригента, наближені до західноєвропейського стилю, були високо оцінені фаховими

критиками Європи [5, 86 – 97]. В рецензії на виступ хору (квітень 1947 р.) у великому залі «Моцартеум» проф. Т. В. Вернер, зокрема писав: «Школа, яку дав хоромі його керівник, досягає віртуозности. Взивання повних і півголосів, моментальна зміна силових ступенів – найгостріша переміна темпу, найдокладніше вивчення суттєвого в звуці, зрозумілого в слові, розмах мелодійних і запружуюча сила ритмічних цінностей – усі ці категорії є власністю диригента, яку він передає своєму гуртові без застереження» [5, 88]. У другій його ж рецензії наголошено, що український хор «Ватра» «шукає індивідуального відмінного напрямку, бо він хоче в рамках мистецтва більше служити народові. Відповідно до цього його продукція є природна і невимушена, вільна від специфічної музичної артистики...», а українські пісні у виконанні хору були «справжньою маніфестацією національної самосвідомости і віри в Божу справедливість» [5, 88].

На концертах «Ватри» під керівництвом Л. Туркевича були присутніми: швейцарський консул К. Бітц, який, познайомившись з українським диригентом та його хором, став їхнім приятелем та завжди допомагав у розв'язанні паспортних формальностей, пов'язаних з гастролями у Швейцарії; методистський пастор Л. Шрайнер з Райнеке (Швейцарія), який сприяв концертній діяльності хору в його країні на кращих концертних естрадах, церквах, радіостанціях, зорганізував перше турне хору до своєї країни та опікувався ним до останніх днів перебування в Європі; французький генерал із Констанц Десонвіль, який теж допомагав із паспортними справами хору; відомий диригент О. Клемперер, який надіслав своє визнання і подяку за концерт у Німеччині; проф. Г. Гуртлер з Женеви – шкільний товариш С. Людкевича. Він був великим приятелем нашого диригента і, зокрема, говорив: «Ви самі не знаєте, яку велич ви собою уявляєте та якого ви маєте велетня духа в особі проф. Туркевича, оцініте це щойно тоді, як його не стане!» [1, 226]. Серед відомих австрійських критиків, які високо оцінювали професійний рівень хору, були: композитор О. Лютце, проф. Т. Вернер, д-р Гасслінгер. Вони відзначали такі риси Л. Туркевича, як: вроджену музикальність, дбайливу старанність, національне почуття спільноти, високовартісне мистецьке керування, віртуозність школи; а також досконалість виконання, чистоту інтонації, цікаву інтерпретацію, чистоту вимови німецького тексту, дисциплінованість хору [1, 202 – 205]. Часто відзначалася ще одна риса цього хору – оркестрове забарвлення. Таке ж трактування хору як своєрідного оркестру застосовував і О. Кошиць.

Архіваріус колективу І. Бодревич зібрав більше 150 фахових рецензій на виступи хору, він же зафіксував кількість слухачів – 120 тис осіб. Із виступів «Ватри» було відзнято п'ять кінофільмів.

Після виїзду Л. Туркевича до США (лютий 1949 р.) хор ще продовжував деякий час працювати під керівництвом Є. Садовського і концертував у Швейцарії.

Надзвичайно талановитий Л. Туркевич як представник третьої хвилі еміграції сприяв активізації хорової діяльності українців на американському континенті після Другої світової війни. За допомогою оо. Василіян з Едмонтонна він на хуторі у Мондері відроджує «Ватру», коли у 1950 р. більшість його колишніх хористів емігрувала до США. Протягом 1950 – 1951 рр. хор під керівництвом Л. Туркевича здійснив концертну поїздку Канадою і США, давши 34 концерти, зокрема у знаменитому «Town Hall». Тогочасна емігрантська преса наголошувала, що це один з найкращих українських хорів після хорів О. Кошиця. Проте дійсність диктувала свої реалії. Не маючи фінансової підтримки, хор перестає існувати. Частина співаків влилася до хору «Кобзар» у м. Філадельфія, а Л. Туркевич на запрошення Українського національного об'єднання (УНО) переїздить до Торонто (від 1951 р.) на посаду диригента, де здійснює низку постановок опер та оперет. Він відгукується на прохання різноманітних громадських організацій: колишніх усусусів, ветеранів інших громад, студентів, «Пласту», відділів Комітету українців Канади, Української дивізії «Галичина», колишніх вояків УПА, жіночих організацій. В Едмонтоні і Торонто керує хором філії УНО. Маючи добрий досвід оперного диригента, з Едмонтонським хором Л. Туркевич ставить оперу «Катерина» М. Аркаса (1949), музично-драматичні вистави. Переїхавши до Торонто (1951), митець створює симфонічний оркестр; здійснює постановки опер М. Лисенка («Чорноморці»), Дж. Пуччіні («Тоска») та Ж. Бізе («Кармен»), оперети «Шаріка» Я. Барнича, дитячих опер «Коза Дереза» М. Лисенка і «Солом'яний бичок» Г. Орлівни; викладає у новоствореному Музичному інституті ім. М. Лисенка; засновує «Перший український музичний фестиваль»; впродовж дев'яти років очолює хоровий колектив церкви Матері Божої Неустанної Помочі (1952 – 1961), вісім років – чоловічий хор СУМ «Прометей» (1953 – 1961), від 1954 – жіночий хор «Чайка» жіночої спілки Ліги визволення України, дитячий хор Спілки української молоді, мішаний хор при українській кафедральній церкві Св. Володимира, чоловічий квартет «Славута» (1853 – 1954), з яким виступав на різних імпрезах; записав на платівки кілька пісень, в

т. ч. власні. Із «Прометеєм» у 1954 р. він представляє концерт українських пісень, виступає на вшануванні митрополита А. Шептицького з нагоди 10-річчя його смерті, у 1956 р. дає великий Різдвяний концерт, жалібну академію в річницю смерті Р. Шухевича, Свято весни, концерт з нагоди 100-річчя від дня народження І. Франка, концерт в 30-ті роковини творчої діяльності оперного співака М. Голинського. У 1961 р. Л. Туркевич очолює мистецьку програму з нагоди відкриття пам'ятника Т. Шевченку у Вінніпезі: диригує великим симфонічним оркестром, виконуючи увертюру до опери «Тарас Бульба» М. Лисенка, симфонічну поему «Тарас Шевченко» К. Данькевича.

Серед канадських церковних хорів особливо виділявся у 1950-х рр. хоровий колектив церкви Матері Божої Неустанної Помочі з Торонто під керівництвом Л. Туркевича. Для забезпечення хору репертуаром митець пише низку літургійних, паралітургійних творів та колядок, здійснює аранжування і переклади творів інших композиторів. Л. Туркевич написав власну «Службу Божу» для чоловічого хору та «Панахиду» [5, 120 – 126]. Репертуар був настільки багатим, що кожної неділі хор виконував інші частини Служби Божої, при цьому дотримувався однієї тональності, часто переплітав загальне звучання окремим соло, дуетами, квартетами чи октетами. Поряд із чотириголоссям у цьому хорі звучав спів на вісім голосів. Хористи захоплювалися диригуванням Л. Туркевича та його творами. Високий рівень виконання приваблював парафіян інших церков та чужинців. Останні часто запрошували церковний хор Л. Туркевича на радіостанції, в інші церкви, щоб ознайомитися з українським співом, нашими обрядами. Хор часто виїздив в інші місцевості Канади, отримавши при цьому назву «прославний хор». Хор справді прославився багатьма концертами: колядок і щедрівок, псалмів, академією на честь митрополита А. Шептицького, святом Покрови, співом у релігійних виставах, зокрема у «Вифлеємській ночі», з якою їздив в інші місцевості, різного роду мистецькими змаганнями. Великою честю для хору була участь у святкуванні п'ятиріччя Апостольського Екзархату Східної Канади (1953 р.) – він співав під час богослужінь за участю преосвященого кир Ісидора, численного духовенства.

Із кожним колективом диригент працював на високому професійному рівні, забезпечував цікаву програму, новий репертуар, концертні виступи, при цьому в більшості колективів не отримував ніякої платні за свою роботу. Безкоштовно митець працював і з багатьма солістами. За участю Л. Туркевича відбувалися Співочі

свята, на яких він диригував зведеними хорами. Митець здійснив низку постановок українських опер, оперет, концертів, ораторій, аранжував десятки творів, в. т. ч. опери, балети, кантати, організував вокально-симфонічні концерти (1951, 1952, 1959) за участю своїх хорів та солістів М. Голинського і Й. Гошуляка, диригував симфонічними оркестрами, в тому числі Вінніпегським, Торонтонським на святі 60-річчя поселення українців. І. Бодревич писав про митця: «Професор Лев Туркевич – це індивідуальність, яка являє собою оригінальний, новий досі не реєстрований напрямок у хоровому мистецтві. Це оркестральність голосів, велика схожість цього хору на симфонічну оркестру. Далекий від дешевих ефектів, прихильник великої піанової культури. Професор Туркевич – це індивідуальність, яка шукала нового в хоровому мистецтві і який вмів викликати прямо метафізичні ефекти» [1, 248].

Хоч Л. Туркевич був визнаним авторитетом серед музикантів та прихильників мистецтва, проте, як твердила хористка та друг митця Л. Левицька, «великою його трагедією було перебування на чужині серед менш свідомого в мистецькому ділі елементу» [5, 138]. Диригент постійно боровся з дилетантизмом та примітивізмом у музичному мистецтві. Він мав велику силу духу, сильний вплив на хористів, його репетиції були настільки цікавими, «що мимоволі кожний співак старався виконувати так, як бажав диригент. Він настроював співака як скрипку і своїм ніжним усміхом та вмілим вступом надавав сили й охоти» [5, 143]. Його справу в Канаді продовжили Р. Солтикевич, М. Дитиняк.

Л. Туркевич (як професіонал високого гатунку, митець, що виріс в священничій родині, не терпів аматорства) в усіх сферах музичного життя, у т. ч. в церкві. Він вважав, що там мають співати тільки добре підготовлені хори, і з цього приводу писав: «Через плекання наших культурних цінностей, зокрема церковної музики, можна більше людей прив'язати до нашого обряду. В сучасний власне момент, коли сектярство розвинулося досить широко, на нас спадає обов'язок підтримати наші давні традиції і розвивати прекрасне церковне хорове мистецтво. Не можна допустити до таких випадків, що деякі люди соромляться ходити на співану Службу Божу, бо там, мовляв, погано співають» [5, 129 – 130]. Митець відчував проблеми у рівні підготовки диригентів церковних хорів чи дяковчителів, у відсутності якісної нотної хорової літератури. Шляхи подолання цих проблем він вбачав у створенні координаційного центру церковного музичного життя США та Канади; музичної бібліотеки для диригентів церковних хорів; в

організації видавництва церковних творів, добре зредагованих і виправлених; наданні представником центру методичної допомоги місцевим диригентам на парафіях щодо стилю музики, добору репертуару, виконання, виправлення помилок у нотному матеріалі.

Отже, творчість Л. Туркевича як хорового диригента української діаспори тривала п'ятнадцять років на теренах післявоєнної Європи та на американському континенті, в основному у Канаді. Заслугою митця є не тільки значна кількість хорових колективів, створених ним, але й забезпечення їхнього високого професійного виконавського рівня, який відзначала зарубіжна фахова критика. Багатогранна творча діяльність митця інтегрувала українське мистецтво у світовий культурний простір.

Список використаної літератури

1. Бодревич І. Через пісню до слави. Професор Лев Туркевич, директор-диригент опери у Львові як мистецький керівник та диригент української чоловічої капелі – «ВАТРА» (1946 – 1949) / Іван В. Бодревич // Левицька Л. Лев Туркевич. Життя і творчість / Любов Левицька, Іван Бодревич. – Канада, Торонто : Накладом Любові Левицької, 1965. – С. 183 – 254.

2. Житкевич А. Туркевич Лев Іванович // Житкевич А. Розсіяні світами. Нариси з життя та творчої діяльності відомих українських діячів музичного мистецтва на заокеанських берегах Америки. Т. 1 / А. С. Житкевич. – Тернопіль : Підручники і посібники, 2015. – С. 326 – 332.

3. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття : монографія / Ганна Карась. – Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. – 1164 с.

4. Левицька Л. Лев Туркевич. Життя і творчість / Любов Левицька, Іван Бодревич. – Канада, Торонто : Накладом Любові Левицької, 1965. – 353 с.

5. Левицька Л. Мелодія життя / Любов Левицька // Левицька Л. Лев Туркевич. Життя і творчість / Любов Левицька, Іван Бодревич. – Канада, Торонто : Накладом Любові Левицької, 1965. – С. 1 – 182.

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

УКРАЇНСЬКА ДИРИГЕНТСЬКА ШКОЛА В НАУКОВІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ВОЛОДИМИРА РОЖКА

У статті розглянуто українську диригентську школу як об'єкт музикознавчого аналізу у науковому доробку В. Рожка. Розкриваються художньо-естетичні засади, еволюція виконавського стилю та основні етапи диригентської діяльності С. Турчака як унікального явища в духовному просторі країни другої половини ХХ ст.; виявляються контекстуальні зв'язки подвижницької праці визначного майстра з традиціями національної музичної культури.

Ключові слова: диригентська школа, художня естетика, виконавська інтерпретація, педагогічні принципи.

Анатолій Мартинюк,
кандидат искусствоведения,
доцент кафедры
художественных дисциплин и
методик преподавания ГВУЗ
«Переяслав-Хмельницкий
государственный педагогический
университет
имени Григория Сковороды»

УКРАИНСКАЯ ДИРИЖЕРСКАЯ ШКОЛА КАК ОБЪЕКТ НАУЧНОГО АНАЛИЗА В НАУЧНОМ НАСЛЕДИИ ВЛАДИМИРА РОЖКА

В статье рассмотрено украинскую дирижерскую школу как объект музыковедческого анализа в научном наследии В. Рожка. Раскрывается художественно-эстетическая концепция, эволюция исполнительского стиля и главные этапы дирижерской деятельности С. Турчака как уникального явления в духовном пространстве страны второй половины XX ст.; обнаруживаются контекстуальные связи подвижнического труда выдающегося мастера с традициями музыкальной культуры.

Ключевые слова: дирижерская школа, художественная эстетика, исполнительская интерпретация, педагогические принципы.

Anatolii Martyniuk,
*candidate of art, assistant
professor of art disciplines and
methods of studies SHEE
«Pereiaslav-Khmelnytskyi state
pedagogical university named
after Hryhoriy Skovoroda»*

UKRAINIAN CONDUCTOR'S SCHOOL IN SCIENTIFIC INTERPRETATION OF VOLODYMYRA ROZHKA

In the article deals with the Ukrainian conductor's school as a object of musical an scientific creation of Volodymyr Rozhok.

The artistic and aesthetical footing, evolution of fulfiment style and main stages of conductor's activity Stefan Turchak as unique phenomenon in spiritual space of country the second half of XX-th century are revealed are revealed; contextual connections of primed work of famous master from traditions of national musical culture are discovered in it .

Key words: conductor's school, art aesthetic, fulfiment interpretation, pedagogical principles.

У всі часи народжувалися такі визначні особистості, пасіонарна енергія і подвижницька праця яких ставали джерелом

збагачення духовної культури суспільства, сприяли розвитку міжнародних взаємин. У яскравому сузір'ї діячів національної музичної культури сьогодення вирізняється непересічна постать Володимира Івановича Рожка – визначного вченого, хорового диригента, педагога і суспільного діяча, народного артиста України, ректора Національної музичної академії України імені П. Чайковського. Доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент Академії мистецтв України В. Рожок – людина яскраво обдарована, талановита, з блискучою професійною підготовкою і надзвичайно високим рівнем внутрішньої духовної культури.

Науковий і творчий доробок В. Рожка, його музична виконавська хорова естетика і педагогічні принципи, багатогранна праця щодо розбудови музичної культури в нашій країні отримали висвітлення в низці розвідок таких відомих вчених, як: М. Бурбан, І. Гулеско, А. Лащенко, Г. Макаренко, Т. Мартинюк, Ю. Станішевський, М. Черкашина.

Метою цієї наукової розвідки є розкриття феномену української диригентської школи в науковій інтерпретації В. Рожка.

Цей науковий дискурс має за мету висвітлення феномену української диригентської школи в науковому осмисленні В. Рожка; аналіз художньої естетики та виконавського стилю С. Турчака як унікального явища в духовному просторі країни; виявлення спадкоємного зв'язку творчої праці митця з традиціями української музичної культури.

Вагомим надбанням українського музикознавства стала монографія В. Рожка «Сонячний маестро». У цій ґрунтовній науковій праці різнобічно представлено життєпис видатного диригента С. Турчака, розкрито сутність його художньої естетики, виявлено основні риси виконавської інтерпретації симфонічної, оперно-балетної музики, а також творів кантатно-ораторіального жанру; зроблено музикознавчий аналіз творчої спадщини митця; окреслено культуротворчу місію диригента в духовному просторі України другої половини ХХ ст.

Розкриття феномену диригентської діяльності С. Турчака, як зазначає В. Рожок, було б неповним, без виявлення суто людських якостей цієї пасіонарної особистості. Диригенту, як зазначається далі, були притаманні якась особлива м'якість, елегантність, внутрішня зібраність у повсякденному спілкуванні. «Однак він ніби

перевтілювався на іншу людину, коли ставав на пульт. Він миттєво підкоряв і музикантів, і слухачів тільки йому притаманними темпераментом, магичною силою перевтілення, невгамовною експресією. Здавалося, ніби він вимагав, закликав підкорятись тільки йому. Він творив Мистецтво!» [5, 5].

Масштабність творчого обдарування, глибина трактувань виконуваних творів та самобутність інтерпретацій, які були притаманні С. Турчаку як диригенту, дають змогу автору монографії віднести його до кола визначних діячів українського музично-театрального мистецтва ХХ ст.

Музично-виконавський процес під орудою С. Турчака характеризувався високою музичною культурою і повною самовіддачею диригента, досконалим відчуттям ним прекрасного; глибиною особистих переживань; спрямованістю на досягнення ідеалу, який попередньо сформувався в його свідомості. Повне заглиблення в світ тієї музики, яка виконувалася, вирізняло мистецтво С. Турчака і створювало піднесену атмосферу, яка панувала на його спектаклях чи концертах.

Виконавський стиль С. Турчака, на думку В. Рожка, виявляє ознаки, які вирізняють українську культуру, а саме одухотворену романтику, яскраву емоційність, задушевний ліризм [1, 5]. Він за правом увійшов до славетної плеяди визначних диригентів минулого сторіччя, представленої такими іменами, як Г. Караян, Л. Бернстайн, К. Мазур, Є. Мравинський, К. Сімеонов, Г. Рождественський.

В. Рожок відзначає в монографії чудові якості С. Турчака як оперного диригента, а саме його особливу здатність щодо стеження водночас за музичним текстом і сценічною дією, органічне відчуття сцени, надзвичайний дар щодо виявлення через власну диригентську концепцію невловимого злиття музики і зорового образу вистави та акторської гри. Цілісність музичної інтерпретації оперного спектаклю, як зазначається в монографії, поєднувалася з тонким відчуттям неповторності кожного персонажа та розмаїття оперних характерів. Це дає змогу вченому стверджувати про наявність у диригента якостей співрежисера, який охоплював не лише музичну частину вистави, а й прагнув осягнути її драматургію, особливості сценічної дії та плідно співпрацював з постановниками спектаклю.

Важливим джерелом становлення С. Турчака як диригента стали традиції Львівської музично-виконавської школи. Його непересічне художнє обдарування вперше розкрилося в музично-

педагогічному училищі імені Ф. Колесси, де він опановував гру на скрипці у досвідченого педагога і музиканта С. Луневич. Отриманий ним досвід з сольної та ансамблевої гри, засвоєння оркестрової фактури, усвідомлення сутності складних технічних прийомів та штрихів на одному із провідних інструментів симфонічного оркестру в подальшому отримало віддзеркалення в диригентській діяльності С. Турчака.

Надзвичайно плідним було навчання С. Турчака у класі провідного українського хормейстера Є. Вахняка, у якого він опановував мистецтво диригування і хорового співу. Розвитку багатогранного обдарування С. Турчака сприяла виконавська практика як співака і диригента в капелі «Боян» під орудою Є. Вахняка. Цей митець – визначна постать у музичній культурі західного регіону нашої країни. Грунтовна музична освіта, отримана ним на диригентсько-хоровому факультеті Львівської консерваторії, навчання у визначних музикантів (клас диригування – професор М. Колесса, клас вокалу – професор С. Крушельницька), робота асистентом у видатного диригента О. Сороки в капелі «Трембіта», дали змогу йому синтезувати у своїй подальшій творчій діяльності кращі Львівської та Київської диригентсько-хорових та вокальної шкіл.

Творча співпраця С. Турчака з капелою «Боян» та її керівником продовжувалася тривалий час та охоплювала роки навчання в училищі і консерваторії, що виявляє причетність диригента до художньої естетики та педагогічних принципів однієї із провідних в нашій країні вокально-хорових шкіл. Майстерна інтерпретація С. Турчаком вокально-хорових сцен, передусім в таких операх, як «Тарас Бульба» М. Лисенка, «Іван Сусанін» М. Глінки, «Хованщина» і «Борис Годунов» М. Мусогорського, засвідчила ґрунтовність вокально-хорової підготовки митця. Високою вокально-хоровою культурою вирізнялися також постановки С. Турчаком творів кантатно-ораторіального жанру, а найвищим досягненням диригента в цій галузі було виконання «Реквієму» Д. Верді.

Вагомий вплив на розвиток неповторної творчої індивідуальності С. Турчака мав професор М. Колесса, в класі якого у консерваторії він вивчав диригування. Виконавська естетика визначного диригента і педагога, його плідна праця зі студентами щодо глибокого вивчення музики різних стилів і жанрів, оволодіння

принципами репетиційного процесу сприяли формуванню високої диригентської культури С. Турчака, різнобічному розкриттю таланту тонкого інтерпретатора.

Клас диригування професора М. Колесси, як зазначає В. Рожок, вирізнявся особливою творчою атмосферою. Педагог володів надзвичайним хистом щодо виявлення неповторних рис художнього обдарування студента, на основі якого в подальшому під час навчання відбувалося розкриття різних граней індивідуальності диригента. Мистецька педагогіка М. Колесси, на думку вченого, має на меті ґрунтовне вивчення класичної спадщини та музики ХХ ст.; досягнення художньої образності та музичної драматургії творів через призму їхньої виконавської інтерпретації; різнобічне відпрацювання техніки диригування з акцентуванням уваги на досягненні незалежності функцій рук; тісний взаємозв'язок навчальної роботи в класі з диригентською практикою у симфонічному оркестрі та оперній студії консерваторії.

Професор неодноразово висловлював молодому диригенту думку про те, що «при пошуку шляхів прочитання твору імпульси у диригента повинні йти від голови до серця, а не навпаки. Він прагнув навчити обдарованого студента свідомо ставитися до власних інтуїтивних прозрінь, продумувати й осмислювати те нове, що він бажав вкласти у прочитання відомого твору» [5, 18]. Художні принципи М. Колесси відчутно вплинули на музично-виконавську естетику С. Турчака. Звукове втілення ним широкого масиву музичних творів вразило сучасників філософською глибиною і довершеністю художніх виконавських концепцій. Мистецтво С. Турчака виявило в ньому талант справжнього музиканта-мислителя, що визначала критика як у нашій країні, так і за її межами. Він поєднувався у нього з унікальним даром до самотньої інтерпретації музичних творів.

Глибокий відбиток у художньому світогляді С. Турчака залишила здійснена М. Колессою з симфонічним оркестром і хором консерваторії виконавська інтерпретація таких шедеврів музичної класики, як «Магніфікат» і «Висока меса» Й. Баха, «Реквієм» В. Моцарта, «Stabat Mater» А. Дворжака, що стало для молодих митців чудовою школою удосконалення їхньої інструментальної, вокально-хорової та диригентської майстерностей.

Вагому роль у формуванні світоглядних уявлень і творчої особистості С. Турчака мало вивчення ним у консерваторії низки

музично-теоретичних дисциплін під керівництвом інших педагогів-композиторів: С. Людкевича (аранжування), А. Кос-Анатольського та А. Солтиса (аналіз музичних форм), Р. Сімовича (читання партитур). Важливим вектором системи навчання було освоєння класичної спадщини, виявлення композиційної будови та фактурних особливостей масштабних симфонічних та оперно-балетних творів в їхній проекції на проблеми виконавської інтерпретації.

Наукові розвідки В. Рожка стали підґрунтям для розробки новітніх навчальних курсів. Серед них вирізняється своєю змістовною наповненістю створений вченим курс історії українського диригентського виконавства. Концепція цього курсу та його проблематика різнобічно розкриті в навчальному посібнику В. Рожка «Історія українського диригентського виконавства: творчість С. Турчака» [4].

У вступі до книги автор зазначає, що історія диригентського мистецтва як наукова галузь мистецтвознавства і навчальна дисципліна перебуває у стані свого самовизначення. До її складових він зараховує становлення і розвиток теорії та методики диригування, історію диригентського виконавства, формування системи диригентсько-хорової освіти.

Розгляд національного диригентського виконавства у його спадкоємних зв'язках з традиціями світової музичної культури, на думку В. Рожка, передбачає не тільки достовірний виклад тих чи тих фактів, подій, тенденцій, а й глибокий музикознавчий аналіз у процесі навчання студентів творчої діяльності визначних диригентів. Цей методологічний підхід є однією із визначальних ознак книги В. Рожка. У навчальному посібнику зроблено різнобічний історико-музикознавчий аналіз творчої діяльності С. Турчака в царині оперно-симфонічного виконавства як неповторного явища в музичній культурі другої половини ХХ ст. Ця книга, яка вирізняється глибиною наукового викладу, осмисленням широкого кола джерел, є вагомим внеском у розвиток виконавського музикознавства як окремої складової сучасної гуманітаристики.

Вагому роль у формуванні творчої особистості С. Турчака відіграв Я. Вошак – диригент, художній керівник Львівського оперного театру. Він одним із перших помітив неординарне обдарування майбутнього диригента і, коли той навчався на четвертому курсі консерваторії, запросив його до театру. Як зазначає Володимир Рожок, у Я. Вошака С. Турчак дещо запозичив і саму

ефектну манеру диригування» [3, 38]. Це простежувалося уже в ці роки, коли С. Турчак диригував у театрі балетами «Лебедине озеро» П. Чайковського, «Баядерка» Л. Мінкуса, «Жизель» А. Адана. Мистецтву диригента, як наголошує далі вчений, були притаманні романтична піднесеність, яскрава образність, психологізм [3, 39].

Глибокий відбиток у художньому світогляді С. Турчака отримала творча співпраця з видатним диригентом Н. Рахліним. У Державному симфонічному оркестрі УРСР спочатку як асистент, а згодом як другий диригент С. Турчак отримав різнобічну підтримку його художнього керівника, що дало змогу втілювати власні творчі задуми. Мистецтво Н. Рахліна віддзеркалює традиції Київської диригентської школи, естетичні принципи якої були спрямовані О. Виноградським – визначним інтерпретатором симфонічної музики П. Чайковського та Л. Ван Бетховена. Твори композиторів були найбільш близькими світовідчуттю Н. Рахліна. Виконання цієї музики симфонічним оркестром під орудою С. Турчака на початку творчого шляху стало свідченням не лише спадкоємності художніх традицій, а й виявило професійну зрілість диригента. Окремими своїми рисами мистецтво С. Турчака, як зазначає В. Рожок, віддзеркалює виконавську естетику таких визначних представників Київської диригентської школи, як К. Сімеонов і В. Тольба.

Окреслюючи культуротворчу місію С. Турчака в духовному просторі нашої країни, В. Рожок висловлює думку про те, що «перше десятиліття у багатогранній і надзвичайно інтенсивній діяльності С. Турчака – це час осягнення, засвоєння і синтезу досвіду, традицій. Цей складний процес не просто забезпечував становлення самобутньої індивідуальності митця, а й формував найважливіші особливості українського мистецтва як своєрідного явища української художньої культури» [4, 63].

У 1964 р. С. Турчак очолив провідний симфонічний оркестр країни. Творча праця диригента з оркестром виявляє спадкоємний зв'язок з художніми традиціями колективу, які формувалися десятиліттями під орудою Н. Рахліна. Такі визначальні риси виконавського стилю колективу, як висока технічна майстерність гри, довершена ансамблева злагодженість, урівноваженість звучання оркестрових груп були збережені і розвинуті у майбутньому.

Надзвичайно цікавими є думки В. Рожка про розкриття сутності диригентського мистецтва С. Турчака. Висвітлюючи його в часовому вимірі, вчений зазначає, що вже в ті роки диригенту були

притаманні особлива емоційна наповненість усіх його виступів, осмисленість інтерпретацій, розкриття неповторних рис авторського задуму, особливо у творах композиторів-сучасників; виявлення розмаїття оркестрових барв; широка палітра динамічних засобів; тонке відчуття темпу в контексті музичної драматургії. У цей період спостерігається і деяка надмірна експресивність у зовнішній поведінці диригента за пультом, на що вказується в науковій праці.

У своїх роздумах після проведення Всеукраїнського конкурсу хорових диригентів В. Рожок пропонує внести окремі доповнення до змісту диригентсько-хорової освіти. Він висловлює думку про необхідність розширення інтелектуальних обріїв хорового виконавства і педагогіки за допомогою впровадження в навчальний процес здобутків сучасного виконавського музикознавства. Включення до змісту диригентської педагогіки сучасної наукової поняттєво-термінологічної системи, як наголошується далі, створить передумови для більш глибокого осягнення студентами специфіки хорового мистецтва.

Надзвичайно актуальним для сучасного мистецького простору, на погляд В. Рожка, є удосконалення фахової підготовки студентів за такими напрямками, як: усвідомлення диригентом образної сфери музики, її жанрової специфіки, стильових особливостей, принципів композиційної будови та цілісної драматургії інтонаційно-тематичного розвитку; спрямованість окремих навчальних дисциплін на таке розкриття музичної семантики хорових творів, яке спонукає студента до осмислення усього комплексу завдань його диригентського втілення; розширення практики проведення майстер-класів відомих диригентів як вагомого чинника становлення певних звукових еталонів у свідомості студентів, формування системних уявлень щодо сутності музично-виконавського процесу як віддзеркалення його світобачення, життєвого досвіду та приналежності до певної мистецької школи.

Про методологічні зміни, які відбуваються в музичній освіті сьогодення, свідчить формування в Національній музичній академії України імені П. Чайковського такого фундаментального науково-навчального комплексу, як культурологія. Наукове керівництво інноваційними процесами є важливим спрямуванням в діяльності ректора Академії В. Рожка. У передмові до праці «Культурологічний словник» він висловлює думку: «Головним завданням цієї наукової та навчальної дисципліни в умовах розбудови демократичного,

світоглядно плюралістичного суспільства є розвиток та поширення в українському соціумі систематизованих об'єктивних знань про культуру, формування, особливо серед студентської молоді, вміння осмислювати реалізм культурних процесів, здатність толерантно ставитися до суспільної та етнонаціональної різноманітності культурних форм, спроможність виявляти й розуміти взаємозв'язки та взаємозумовленість різних складових культурної системи» [1, 3].

За високу виконавську майстерність, видатні науково-творчі здобутки і значний внесок у розвиток національного музичного мистецтва в 2006 р. ректор НМАУ імені П. Чайковського, професор Володимир Іванович Рожок був нагороджений «Орденем Ярослава Мудрого», що засвідчило належне пошанування Української державою його багатолітньої праці на науковій, творчій і організаторській нивах та вагомий внесок у духовне відродження народу України і міжнародне визнання сучасної національної музичної культури.

Список використаної літератури

1. Культурологічний словник / за ред. В. І. Рожка, О. В. Антонюка. До 100-річчя Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського. – К., 2011. – 464 с.
2. Рожок В. Диригентське мистецтво України // Музика і сучасність : монографічні дослідження. Науково-популярні, критичні та публіцистичні твори / В. Рожок. – К. : Книга пам'яті України, 2003. – С. 63 – 74.
3. Рожок В. І. Творчість Стефана Турчака в контексті музично-театральної культури України 60 – 80-х рр. ХХ ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра мистецтвознавства: 17.00.03 / В. І. Рожок. – К., 1997. – 40 с.
4. Рожок Володимир Іванович. Історія українського диригентського виконавства: творчість Стефана Турчака : навчальний посібник / Володимир Рожок; до 100-річчя Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. – 328 с.
5. Рожок Володимир. Сонячний маестро : монографія / В. Рожок. – К. : Автограф. – 246 с.

УДК:78.071.1(477.44)(092)"19/20"

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

ПОСТАТЬ ВІТАЛІЯ ГАЗІНСЬКОГО В КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ ВІННИЧЧИНИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТ.

У статті розкриваються основні віхи диригентської діяльності В. Газінського як відомого представника мистецької еліти Подільського краю. Висвітлюється унікальний досвід його багатолітньої співпраці з Академічним міським камерним хором «Вінниця», виявляються провідні ознаки виконавського стилю колективу, окреслюється культурницька місія диригента в контексті розвитку сучасної музичної регіоніки.

***Ключові слова:** хорова школа, художня естетика, педагогічні принципи, музична регіоніка.*

Татьяна Мартынюк,
доктор искусствоведения,
профессор, заведующая кафедрой
художественных дисциплин и
методик преподавания ГВУЗ
«Переяслав-Хмельницкий
государственный педагогический
университет
имени Григория Сковороды»

ЛИЧНОСТЬ ВИТАЛИЯ ГАЗИНСКОГО В КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ ВИННИЧЧИНЫ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ ХХ – НАЧАЛЕ ХХ ВЕКА

В статье раскрываются основные вехи дирижерской деятельности Виталия Газинского как известного представителя

художественной элиты Подолья. Освещается уникальный опыт его многолетнего сотрудничества с Академическим городским камерным хором «Винница», обнаруживаются ведущие признаки исполнительского стиля коллектива, очерчивается культуротворческая миссия дирижера в контексте развития современной музыкальной регионики.

Ключевые слова: *хоровая школа, педагогические принципы, музыкальная регионика.*

Tetiana Martyniuk,
*Doctor of art, Professor, the
head of Department of Art
disciplines and
teaching methods of SHEI
«Pereiaslav-Khmelnyskyi
Hryhorii Skovoroda State
Pedagogical University»*

THE FIGURE OF VITALY GASINSKIY IN CULTURE AREA IN VINNYTSYA REDION IN A SECOND PART OF XX CENTURY – FIRST PART OF XXI CENTURY

In the article comes out the basic sectors Vitaly's Gasinskiy conducting activities, as like well-known representative of art elite in Podillya Region. Over there is shown unique experience of his hard, long-time cooperation with Academic urban chamber choir «Vinnytsya», turns leading signs of performing style in group, defined as a cultural conductor's mission in the context of contemporary of music rehionika.

Key words: *school choir, art aesthetics, pedagogical principles, music rehionika.*

У духовному житті української спільноти одне з провідних місць належить хоровій культурі. Вона віддзеркалює найбільш важливі риси світогляду нашого народу, його художні та освітні традиції, які склалися упродовж багатьох століть. Хоровий Ренесанс, який відбувається в Україні наприкінці ХХ – початку ХХІ ст., є важливим чинником державотворчих процесів і має своїм основним спрямуванням осмислення та ствердження високих духовних цінностей та морально-етичних ідеалів. Серед блискучої когорти діячів національної хорової школи вирізняється

неординарна постать визначного хорового диригента, композитора і педагога, народного артиста України, професора Віталія Івановича Газінського. Наукове вивчення мистецького, наукового й педагогічного доробків одного із корифеїв національної хорової школи сьогодення є актуальним у контексті розробки новітніх концепцій музичної освіти.

Метою нашої статті є аналіз диригентської діяльності В. Газінського як визначного представника мистецької еліти Подільського краю.

Аналізу виконавського стилю видатного диригента, художньо-естетичних аспектів добору репертуару, особливостей репетиційного процесу в керованих ним колективах та його мистецько-педагогічних принципів були присвячені праці провідних музикознавців та діячів культури, а саме М. Бурбана, К. Дабіжі, А. Лащенко, Т. Лозінської, А. Мартинюка, Т. Марчука.

Відповідно до мети нами визначені такі завдання:

- розкрити сутність музично-виконавської естетики В. Газінського;
- виявити культурний універсалізм мистецько-педагогічної діяльності диригента;
- визначити основні віхи творчої співпраці диригента з Академічним міським камерним хором «Вінниця»;
- окреслити культурницьку місію В. Газінського в контексті розвитку сучасної музикознавчої регіоніки.

Віталій Іванович Газінський народився 3 квітня 1945 р. в селі Сербинівка Старокостянтинівського району Хмельницької області в сім'ї вчителя. Його непересічні музичні здібності виявилися в ранньому дитинстві. Художню обдарованість він успадкував від своїх батьків. Його батько – Іван Петрович – добре грав на гармошці та багатьох інших струнних інструментах, а мати – Хима Петрівна – вирізнялася гарним голосом та інколи навіть співала у церковному хорі. Віталій навчився грати на гармошці і став відомим у навколишніх селах.

Незважаючи на важкі реалії життя тих років, подружжя Газінських виростило й виховало восьмеро дітей. Велике пошанування і любов до батька й матері, світлі образи дитинства і юності залишили незабутній відбиток у серці Віталія Івановича. Все це отримає віддзеркалення в неповторних виконавських інтерпретаціях диригента, а також в його музичних композиціях.

Створений ним для мішаного хору чудовий твір «Єднаймося, люба родинно» пронизаний саме такими мотивами [2, 5].

Важливими віхами у формуванні художнього світогляду і яскравої мистецької індивідуальності В. Газінського було навчання на диригентсько-хоровому відділі Хмельницького музичного училища, а далі – на диригентсько-хоровому факультеті Одеської державної консерваторії імені А. Нежданової.

Вагоме значення у житті В. Газінського відіграв професор Д. Загрецький, у якого він опанував мистецтво диригування в консерваторії. Д. Загрецький втілював ідеал різнобічно обдарованої особистості. Це був видатний диригент і педагог, майстер хорового аранжування, автор хорових і поетичних творів, науковець в галузі хорового мистецтва та відомий музичний діяч. Неповторними були виконавські інтерпретації диригента, які вразили сучасників глибиною розкриття художніх концепцій хорових творів, розмаїттям звукових барв і яскравим національним колоритом.

Теоретичним підґрунтям Одеської хорової школи стала книга К. Пігрова «Керування хором». Ця ґрунтовна праця поєднує ознаки наукового дослідження та навчального посібника і відбиває авторське бачення моделі хорового колективу. Її визначальною рисою є розвиток теорії хорового строю, виявлення контекстуальних зв'язків процесу інтонування з ладовими закономірностями музики, особливостями гармонічної мови, функціональним значенням інтервалів та акордів. Метаідея книги – проблема диригентського втілення хорового твору. Відзначимо, що ця праця стала своєрідною енциклопедією для багатьох поколінь хорових диригентів.

Універсальність як одна із визначальних ознак Одеської хорової школи помітно простежується в діяльності її найвизначніших представників – К. Пігрова, Д. Загрецького, А. Авдієвського, В. Іконника, С. Дорогого, А. Мархлевського, П. Горохова, В. Газінського.

В. Газінському притаманні такі риси, як широта гуманітарного світогляду, велике художнє обдарування, яскравий диригентський талант, надзвичайна майстерність щодо створення індивідуальної виконавської концепції того чи того хорового твору.

Чудові якості В. Газінського – диригента і педагога – виявилися в його роботі як хормейстера Одеського оперного театру, художнього керівника хору Вінницького музичного училища імені М. Леонтовича, художнього керівника народної хорової капели

Вінницького державного педагогічного університету імені М. Коцюбинського. Натхненна, плідна праця В. Газінського зі студентськими хоровими капелами міста Вінниця сприяла формуванню неповторного виконавського стилю цих колективів, стала важливим джерелом формування художнього світогляду та музичного мислення багатьох поколінь культурно-мистецької еліти регіону [1, 323].

Справою життя став для В. Газінського Академічний міський камерний хор «Вінниця», який було засновано 23 листопада 1984 р. У грудні 1984 р. відбувся перший виступ колективу. І хоча було виконано усього кілька творів (А. Лотті «Miserere», Ш. Гуно «Ніч», М. Леонтович «Щедрик» та «Прелюдія», С. Людкевич «Сонце ся сховало», С. Прокоф'єв «Многая літа»), всі вони справили на присутніх глибоке враження. Преса відзначала високу виконавську культуру колективу, витончену інтерпретацію хорових творів та перспективи подальшого зростання.

Формування виконавського стилю Вінницького камерного хору на початковому його етапі відбувалося в процесі звукового втілення хорової музики І. Баха, А. Лотті, Ф. Анеріо, М. Леонтовича, С. Людкевича. Плідною була співпраця з хором концертмейстера – відомого нині піаніста, органіста, керівника Академічного камерного оркестру «Аркада», доцента ВДПУ імені М. Коцюбинського, заслуженого діяча мистецтв України Георгія Куркова. Зростання виконавської культури хору мало своїм підґрунтям значну науково-дослідницьку роботу, яку здійснювали керівник та художня рада. Предметом цих наукових розвідок стало виявлення виконавських стилів, притаманних музиці цих авторів; розкриття особливостей її диригентського прочитання визначними майстрами хорового співу; обґрунтування та розробка культурно-мистецьких проєктів, концепцій тощо.

Інтерпретація довершених зразків хорової класики створила підґрунтя для розширення меж творчої діяльності камерного хору. Його виконавський стиль збагачувався новими ознаками. Цьому сприяло звукове втілення таких масштабних хорових композицій, як «Глорія» А. Вівальді, «Реквієм» В. Моцарта, «На могилі» та «Прометей» С. Танєєва. Нині репертуар колективу охоплює широкі часові межі – від епохи Відродження до сучасності і становить понад 250 творів. Серед найважливіших пріоритетів хору – виконавська інтерпретація українських народних пісень у

художньому опрацюванні визначних композиторів (М. Леонтович, С. Людкевич, К. Стеценко, О. Кошиць та інші).

Центральне місце в програмах посідає українська хорова класика та твори композиторів ХХ – початку ХХІ ст. (Д. Бортнянський, П. Ніщинський, М. Лисенко, Б. Лятошинський, Є. Станкович, Л. Дичко, О. Яковчук, В. Зубицький, Г. Гаврилець та інші). Важливим розділом програм камерного хору є духовна хорова музика. Вона виявилася близькою світовідчуттю диригента, що засвідчило високомайстерне втілення духовних хорових композицій національної та світової музичної спадщини. Глибиною виконавського прочитання вирізняється інтерпретація творів таких композиторів, як М. Леонтович, К. Стеценко, Д. Палестріна, Г. Персел, С. Рахманінов, П. Чесноков та інші. Одним із вершинних досягнень колективу в царині духовної музики стало виконання «Літургії Святого Іоанна Златоуста» П. Чайковського.

Керівник колективу неодноразово висловлював думку про те, що слухач під час хорового концерту має не тільки отримати естетичну насолоду, але і відпочити. Це зумовило розширення меж концертних програм, до яких водночас із серйозними творами класичної та сучасної музики увійшли найкращі художні зразки популярної музики, жартівливі пісні тощо. Серед них такі твори, як «Рок-н-рол» Дж. Джекмана, «Yesterday» Дж. Ленона та П. Макартні; «Одинокая гармонь» Б. Мокроусова, «Дикі гуси» І. Поклада в аранжуванні С. Джемелінського та ін.

Окреслені нами вектори репертуарної політики хору обумовили зростання виконавської майстерності співаків. Останніми роками колектив опановує хорову музику, яка вирізняється ускладненою музичною стилістикою (І. Найссоо «На війні», Дж. Орбан «Stabat Mater», Г. Гаврилець «Боже мій, нащо мене Ти покинув» та ін.). Важливими віхами в історії хору було виконання масштабних композицій з симфонічним оркестром (органом): «Алілуйя» Г. Генделя, «Сім слів Ісуса на Хресті» С. Франка, низки кантат І. Баха, «Реквієм» Дж. Верді (фінал), кантата «Карміна Бурана» К. Орфа, фінал 9-ої симфонії Л. Бетховена, «Німецький реквієм» Й. Брамса, «Messe Solennelle» Дж. Россіні, концертне виконання опери М. Леонтовича «На русалчин Великдень» тощо.

Мистецтво Вінницького камерного хору віддзеркалює загальні тенденції, якими позначений розвиток сучасного хорового мистецтва. Воно вирізняється також самотутніми рисами і має своїм

підґрунтям традиції музичної культури подільського краю. Яскрава постать визначного диригента і педагога В. Газінського, його творчі пошуки та ідеї надихнули хор на створення низки програм, які вразили сучасників глибиною і довершеністю художніх виконавських концепцій. Це засвідчили виступи колективу на теренах нашої країни, а також за її межами.

У 1994 р. відбувся блискучий виступ Вінницького камерного хору на міжнародному конкурсі «Могутни Божа» у Могилеві (Республіка Білорусь). Хор отримав найвищу нагороду – гран-прі та ще три призи. Високу оцінку здобула також солістка хору В. Вітер. Колектив відзначили за бездоганне виконання твору обов'язкової програми «Плотюю уснув» М. Куліковича. В. Газінського було визнано найкращим диригентом фестивалю, під час якого відбулося дев'ять концертів хору, а також здійснено записи хорової музики на українському та білоруському телебаченнях. Голова міжнародного журі, професор Мінської музичної академії В. Ровда та член журі – англійський музикознавець Г. Пікардо – висловили думку про те, що виступ Вінницького камерного хору – це виконання найвищого європейського рівня.

Стрімку динаміку зростання виконавської культури Вінницького камерного хору засвідчив міжнародний хоровий конкурс імені Г. Димитрова у м. Варна (Болгарія), який проходив у травні 1995 р. Цей конкурс завжди стає визначною культурною подією. У тому році на ньому виступило 29 хорових колективів із 8 країн Європи. Мистецтво Вінницького камерного хору отримало найвищу оцінку авторитетного міжнародного журі під головуванням професора В. Мініна. Хор було відзначено гран-прі та чотирма спеціальними призами, а професора В. Газінського визнано найкращим диригентом конкурсу.

Блискучим був виступ хору на заключному концерті. Довершеним стало виконання Вінницьким камерним хором своєї програми, а особливо обов'язкового твору конкурсу «Херувимська № 4» Д. Хрїстова. Цей твір переповнений зал слухав стоячи, вражений глибиною проникнення українських співаків у художню образність та музичну стилістику болгарського автора.

У виконавському стилі Вінницького камерного хору найбільш відчутним є вплив художньої естетики Одеської хорової школи. В останній чверті ХХ – на початку ХХІ ст. В. Газінський – один із найвизначніших її представників. Його творчі пошуки

віддзеркалюють духовний зв'язок з мистецькими ідеями та педагогічними поглядами К. Пітрова, В. Базилевич, Д. Загрецького, які переосмислені диригентом з урахуванням нових історичних реалій.

У мистецтві камерного хору під орудою В. Газінського найбільше вражає глибоке і різнобічне осягнення художньої концепції хорової музики, ідеальна чистота строю, довершена вокальна культура, витончений психологізм музичного висловлювання. Окреслені нами риси виконавського стилю камерного хору виявляють не тільки спадкоємний зв'язок з традиціями Одеської хорової школи, в них отримує відбиток висока музична культура диригента, його неабиякий педагогічний хист та різнобічне художнє обдарування.

Кожний виступ Вінницького камерного хору в Одесі завжди набуває для В. Газінського особливого сенсу. Важливою віхою в історії хору став міжнародний фестиваль «Південна Пальміра», який відбувся восени 1996 р. Висока виконавська культура хору та майстерна інтерпретація ним хорової музики були відзначені найвищою нагородою – з гран-прі. Після закінчення конкурсу колектив запрошений для виконання «Реквієму» В. Моцарта разом з симфонічним оркестром під керуванням І. Шеврука. Цей концерт завершував філармонійний сезон.

Визначною подією в діяльності Вінницького камерного хору став Міжнародний конкурс поліфонічної музики у м. Ареццо (Італія) в серпні 1997 р. На цьому представницькому мистецькому форумі колектив було визнано найкращим виконавцем духовної музики. Камерний хор запрошений на особисту аудієнцію до Папи Римського Іоанна Павла II у Ватикан, під час якої колектив блискуче виконав низку хорових творів й отримав високу оцінку і благословення першого ієрарха католицької церкви [3, 215].

Тісною є співпраця Академічного міського камерного хору «Вінниця» з кафедрою методики музичного виховання, співу та хорового диригування, яку протягом тривалого часу очолює професор В. Гузінський. Диригентська практика під орудою визначного майстра стала для багатьох поколінь студентів тією лабораторією, де перед ними розкрився неосяжний світ хорового мистецтва. На базі хорової капели проводяться наукові дослідження аспірантами та викладачами університету з проблем виконавського музикознавства та мистецької педагогіки.

Багатолітній диригентський та педагогічний досвід В. Газінського відобразився в його підручнику «Навчання з техніки диригування» та науково-методичних працях «Деякі питання роботи з самодіяльним та навчальним хором», «Робота над сучасною музикою в учбовому хорі», «Сучасні завдання керівника дитячого хору» та ін.

Грунтовною працею є навчально-методичний посібник «Навчальний хор». Ця книга створена колективом авторів – професором В. Газінським і доцентами Т. Лозінською і К. Дабіжею. Вона віддзеркалює багатолітній досвід цих знаних у нашій країні диригентів і педагогів. Окреслюючи у вступі виховну місію хорового співу, автори наголошують на тому, що він не лише розширює межі художнього пізнання світу, але й є важливим джерелом залучення громадян до активного культуротворення в суспільстві.

Глибиною викладу вирізняється перший – теоретичний розділ посібника, в якому простежуються історичні витoki диригентського мистецтва, розкривається професіограма диригентської діяльності, висвітлюються важливі аспекти вокальної роботи в хорі під час розучування поліфонічних творів. Визначальною ознакою сучасної системи фахової підготовки музиканта-педагога є поглиблення синтезу науки і творчості в діяльності мистецьких факультетів та кафедр університетів. З огляду на цю тенденцію відзначимо таку важливу рису книги як висвітлення процесу формування навичок науково-дослідницької роботи та творчих здібностей під час вивчення предметів диригентсько-хорового циклу. Друга частина посібника містить навчально-концертний репертуар, а саме духовні композиції та хорову музику сучасних авторів. Змістовними є анотації до кожного твору, які розміщені у додатку.

Надзвичайну цінність для вивчення еволюції хорової культури Подільського краю становить розгорнутий музикознавчий нарис, який висвітлює основні етапи творчої діяльності Народної хорової капели Вінницького державного педагогічного університету та Вінницького камерного хору. Представлені матеріали набувають значення важливого першоджерела для подальших наукових розвідок в галузі виконавського музикознавства, диригентсько-хорової педагогіки та музичної регіоніки.

Отже, визначальними ознаками музично-виконавської школи В. Газінського, на наш погляд, є:

– універсальність хорової естетики, інтерпретація хорової музики широкого жанрового і стильового діапазону, відчутний регіональний компонент у побудові концертних програм;

– наявність плеяди учнів і послідовників, яких об'єднує спільність мистецьких ідей та педагогічних поглядів;

– спадкоємний зв'язок з традиціями національної хорової культури, осмислення і використання музикознавчої теорії професора К. Пігрова як методологічного підґрунтя творчих пошуків і новацій в сфері хорового виконавства і диригентської педагогіки;

– усталеність та дієвість методичної системи та технологічних прийомів, положення щодо концептуальної значущості та взаємозв'язку хорового строю і вокальної культури хору в досягненні ансамблевої злагодженості виконання.

–

Список використаної літератури

1. Бурбан М. І. Українські хори та диригенти / М. І. Бурбан. – Дрогобич : Посвіт, 2007. – 672 с.

2. Володар духовної краси : До 60-річчя від дня народження В.І. Газінського : бібліогр. покажч. / уклад. Т. Марчук; Вінниц. ОУНБ ім. К. А. Тімірязєва, Вінницька обл. орг. нац. муз. Спілки України. – Вінниця, 2005. – 26 с.

3. Газінський В. І., Лозінська Т. О., Дабіжа К. Навчальний хор : навчально-методичний посібник / В. І. Газінський, Т. О. Лозінська, К. Л. Дабіжа. – Вінниця : «Розвиток», 2012. – 224 с.

4. Мартинюк Т.В. Слово про майстра / Т. В. Мартинюк. Сборник научных докладов. «Наука, проблематика, наработки, инновации, практика, теория». – Лодзь. – 2015. – 124 с.

Микола Михаць,
*доцент кафедри методики
музичного виховання та
диригування Дрогобицького
державного педагогічного
університету імені Івана Франка,
заслужений діяч мистецтв України*

ЖИТТЄПИС НАРОДНОГО АРТИСТА УКРАЇНИ, ПРОФЕСОРА ІВАНА-ЯРОСЛАВА ГАМКАЛА

У статті розкрито основні хронологічні елементи життя і творчості народного артиста України, диригента Національного театру опери та балету імені Тараса Шевченка, педагога, культурно-громадського діяча, члена президії Європейської академії музичного мистецтва (Відень, Австрія), члена-кореспондента Національної академії мистецтв України, професора Івана Дмитровича Гамкала.

Ключові слова: *диригент, опера, партитура, театр, режисер*

Николай Мыхаць,
*доцент кафедры методики
музыкального воспитания и
дирижирования Дрогобычского
государственного педагогического
университета имени Ивана Франко,
заслуженный деятель искусств
Украины*

ЖИЗНЕОПИСАНИЕ НАРОДНОГО АРТИСТА УКРАИНЫ, ПРОФЕССОРА ИВАНА-ЯРОСЛАВА ГАМКАЛО

В статье раскрыты основные хронологические элементы жизни и творчества народного артиста Украины, дирижера Национального театра оперы и балета имени Тараса Шевченко, педагога, культурно-общественного деятеля, члена президиума Европейской академии музыкального искусства (Вена, Австрия), члена-корреспондента Национальной академии искусств Украины, профессора Ивана Дмитриевича Гамкало.

Ключевые слова: *дирижер, опера, партитура, театр, режисер.*

*Mykola Mykhats,
Associate Professor methods of
music education and conducting
Drohobych State Pedagogical
Ivan Franko University*

BIOGRAPHY UKRAINE NATIONAL ARTIST, PROFESSOR IVAN-YAROSLAV GAMKALO

The article reveals basic chronological elements the life and work national artist Ukraine, conductor National Taras Shevchenko Opera and Ballet, teacher, cultural and public figure, Presidium member the European Academy of Musical Arts (Vienna, Austria), Corresponding Member of the National Academy of Arts of Ukraine, professor Ivan Dmitrievich Gamkalo.

Key words: *conductor, opera, score of the theater, producer.*

Постановка проблеми. Буває зазвичай так, що творчість видатних особистостей з різних причин стає маловідомою не тільки для широкого загалу, а й для вузького кола спеціалістів певної галузі. Причинами такого явища у II половині минулого століття були суспільно-політичні переслідування. В опалу до тодішньої влади потрапили чимало письменників, художників, композиторів, диригентів. Понад 50 років Іван Дмитрович Гамкало є активним учасником мистецького життя України, творчість якого потребує наукового дослідження.

Аналіз публікацій. Творчість видатного українського диригента Івана Дмитровича Гамкала відома не тільки на теренах України, а й у багатьох європейських країнах, де він гастролював із Національною оперою України. Репертуар диригента надзвичайно різноманітний: українська та європейська оперна класика, а також симфонічна музика. Чимало музичних критиків, рецензентів надавали творчу, фахову оцінку титанічній праці маестро Івана Гамкала, серед яких – публікації В. Кирейка [6], В. Туркевича [15], [16], В. Кожухаря [8], Ю. Станішевського [14], А. Кушніренка [9] та ін. О. Гринів у своїй публікації [4] коротко висвітлив життєвий і творчий шлях митця. Надзвичайно цінною є праця [2], укладач якої – М. Гамкало.

Метою статті є висвітлення у хронологічній послідовності життєвого і творчого шляху видатного українського диригента,

культурно-громадського діяча, народного артиста України, професора І. Гамкала.

Виклад основного матеріалу. Іван Гамкало – один із найавторитетніших українських оперних диригентів останньої чверті ХХ – початку ХХІ ст., знакова особистість в українському музичному мистецтві. Його біографія сповнена багатьма яскравими життєвими і творчими подіями, дотичними до творення української національної духовної культури. Можна з граничною впевненістю говорити про те, що не тільки музичний, а й досить широкий спектр українського культурного процесу останніх п'яти десятиліть невід'ємний від подвижництва Івана Дмитровича Гамкала, дослідника і пропагандиста національної культури, музичного педагога, людини широких енциклопедичних знань.

1939 р. – 1 травня. Народився в с. Городище Королівське Бібрського повіту Львівського воєводства (до 17 вересня 1939 року у складі Польщі) – тепер с. Городище Жидачівського району Львівської області.

1946 – 1954 рр. Навчався у сільській, Ходорівській районній СШ №1.

1954 – 1958 рр. Навчався у Львівському музично-педагогічному училищі ім. Ф. Колесси (клас скрипки Р. Сасенка, техніка диригування І. Небожинського), співав у мішаному та чоловічому хорах (керівник Є. Вахняк).

1958 – 1963 рр. Студент диригентського факультету Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка (клас хорового диригування В. Василевича).

1959 р. – зарахований до штату Львівського оперного театру на посаду суфлера.

1961 р. – переведений до класу оперно-симфонічного диригування професора М. Колесси (теоретичні предмети – С. Людкевич, Р. Сімович, А. Кос-Анатольський, А. Котляревський, І. Гриневецький).

1961 – 1962 рр. Участь у наукових конференціях у Київській консерваторії, присвячених ювілеям Т. Шевченка та М. Лисенка (науковий керівник професор С. Людкевич).

1962 р. – 30 вересня. Диригентський дебют у Львівському оперному театрі імені Івана Франка з виставою «Наталка Полтавка» М. Лисенка, за якою закріплений як диригент.

1963 р. – 30 травня. Дипломна робота. Опера «Травіата» Дж. Верді. Закінчив консерваторію із дипломом з відзнакою.

1963 – 1965 рр. Завідувач музичної частини, диригент Львівського обласного українського музично-драматичного театру (м. Дрогобич). Викладач диригентських дисциплін Дрогобицького державного музичного училища та музично-педагогічного факультету педагогічного університету імені Івана Франка (за сумісництвом).

1965 р. – 15 лютого. Міністерством культури УРСР скерований на стажування до Київського академічного театру опери та балету ім. Т. Шевченка (керівник – народний артист СРСР К. Симеонов).

1966 р. – 20 травня. Диригентський дебют у Київській опері з виставою «Богдан Хмельницький» К. Данькевича. **12 червня.** Закриття 99-го, **13 серпня** відкриття 100-го театрального сезону оперою «Богдан Хмельницький» у театрі ім. Т. Шевченка. **14 вересня.** Прем'єра першої самостійної постановки – опери «Травіата» Дж. Верді. (реж. – І. Молостова, худ. – Ф. Нірод, хорм. – Л. Венедиктов, балетм. – А. Шекера). **6 червня.** Асистент, згодом диригент опери «Отелло» Дж. Верді (диригент-постановник – С. Турчак, реж. – Д. Алексідзе, худ. – П. Лапіашвілі, хорм. – Л. Венедиктов). «... завдяки тонкому музичному смаку, пластичній виразній техніці І. Гамкала і високому сценічному мистецтву Є. Мірошніченко, Б. Руденко, А. Солов'яненка, Ю. Гуляєва, М. Шевченка був досягнутий на диво чіткий та красивий ансамбль» [7].

1967 р. Диригент, поновлення опери «Милана» Г. Майбороди (диригент-постановник – С. Турчак).

1968 р. – 11 січня. Міністерством культури УРСР направлений на посаду головного диригента симфонічного оркестру Донецької обласної філармонії. Гастролі: Маріуполь, Луганськ, Хмельницький, Чернівці, Івано-Франківськ, Львів, Ужгород, Запоріжжя, Сімферополь.

1969 р. – 28 травня – 5 червня. Участь у Декаді української літератури і мистецтва в РРФСР (Волгоград, Саратов), **3 червня** концерт донецького симфонічного оркестру в Саратові з творів українських композиторів М. Лисенка, Л. Ревуцького, Л. Колодуба, І. Шамо. Гамкало володіє всім арсеналом диригентських засобів, що дає можливість добиватися глибокого художнього розкриття виконуваних творів [8].

1970 р. – 28 лютого – 1 березня. Концерт симфонічного оркестру в Колонному залі ім. М. Лисенка Київської державної філармонії у рамках звіту майстрів мистецтв Донеччини. Як зазначає В. Семененко,

«неабиякий успіх мав оркестр обласної філармонії ... вдумливе прочитання одного з видатних, найскладніших творів радянської музики – Третьої симфонії Б. Лятошинського ... Іван Гамкало зумів передати філософський зміст цього твору...і водночас народність музики» [12]. **14 вересня.** За конкурсом зарахований на посаду диригента Київського театру опери та балету ім. Т.Г.Шевченка. Опанування репертуару: «Князь Ігор» О. Бородіна, «Царева наречена» М. Римського-Корсакова, «Трубадур» Дж. Верді, «Катерина» М. Аркаса, «Кармен» Ж. Бізе, «Тарас Бульба» М. Лисенка.

1971 р. – 30 січня. Світова прем'єра опери «Казка про загублений час» (диригент-постановник І. Гамкало, реж. – І. Молостова, худ. – Р. Сахалтуєв, Д. Черкаський, хорм. – В. Згуровський).

1972 р. Диригент вистав «Чарівна флейта» В.-А. Моцарта, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Хованщина» М. Мусоргського, «Арсенал» Г. Майбороди. **29 листопада.** Прем'єра моноопери «Ніжність» В. Губаренка (диригент-постановник І. Гамкало, реж. – В. Бегма, худ. – А. Кириченко).

1973 р. – 15 липня. Закриття 105-го театрального сезону. Прем'єра опери «Сільська честь» П. Масканьї (диригент-постановник І. Гамкало, реж. – В. Бегма, худ. – А. Григорянц, хорм. – Л. Венедиктов). **13 вересня.** Відкриття 106-го театрального сезону оперою «Борис Годунов» М. Мусоргського. **19 вересня.** Опера «Милана» Г. Майбороди, **19 грудня.** Прем'єра опери «В бурю» Т. Хренникова, на якій був присутній автор (диригент-постановник І. Гамкало, реж. – Д. Смолич, хорм. – Л. Венедиктов, худ. – Ф. Нірод).

1974 р. – 29 травня. Прем'єра опери «Гугеноти» Дж. Мейєрбера (диригент-постановник І. Гамкало, реж. – Д. Смолич, хорм. – Л. Венедиктов, худ. – Ф. Нірод), якою 14 липня закриття 106-й і 19 вересня відкрився 107-й театральний сезони Київського оперного театру ім. Т.Г.Шевченка. **30 вересня.** Присвоєно почесне звання «Заслужений артист УРСР» (посвідчення № 2 82).

1975 р. Обраний членом правління Музичного товариства УРСР. **16 лютого** – диригент опери «Катерина Ізмайлова» Д. Шостаковича. **5 жовтня** – відкриття 108-го театрального сезону оперою «Князь Ігор» О. Бородіна (диригент І. Гамкало).

13 лютого 1976 р.. Прем'єра опери «Григорій Мелехов» І. Дзержинського (диригент-постановник н.а. СРСР К. Симеонов, диригент з. а. УРСР І. Гамкало, реж. – н. а. СРСР Д. Гнатюк, хорм. – з. а. УРСР Л. Венедиктов). **1 – 30 липня** – гастролі в Москві у

приміщенні Великого театру СРСР та Кремлівського палацу з'їздів. **14 липня.** Опера «Гугеноти» Дж. Мейєрбера, **18 липня** – «Катерина Ізмайлова» Д. Шостаковича (диригент І. Гамкало). **7 жовтня** – відкриття 109-го театрального сезону оперою «Милана» Г. Майбороди (Київ, диригент І. Гамкало).

1977 р. – 3 березня. Диригент опери «Паяци» Р. Леонкавалло. **14 – 22 червня.** Участь у Європейському фестивалю, присвяченому століттю незалежності Румунії. Диригент опери «Запорожець за Дунаєм» (м. Бухарест та Клуж-Напока). **15 липня.** Диригент опери «Орфей і Еввідіка» Х. В. Глюка (друга прем'єра). **1 вересня.** Початок педагогічної діяльності. Керівник студентського симфонічного оркестру Київської державної консерваторії ім. П. Чайковського. **10 грудня.** Світова прем'єра опери «На русалчин великдень» М. Леонтовича (музична редакція, оркестрування М. Скорика). Диригент-постановник – І. Гамкало, реж. – І. Молостова, худ. – О. Бурлін, хорм. – Л. Венедиктов, балетм. – Г. Майоров.

1979 р. 7 червня – 8 липня. Гастролі в Москві у приміщенні Великого театру СРСР та Кремлівського палацу з'їздів. **17 червня.** Опера «Григорій Малехов» І. Дзержинського. **18 червня** – «На русалчин великдень» М. Леонтовича. **20 червня** – «Орфей і Еввідіка» Х. В. Глюка. **23 червня** – «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського. **3 листопада** – відкриття оперою «Запорожець за Дунаєм» 112-го театрального сезону Київської опери.

1980 р. – 4 жовтня. Відкриття 113-го театрального сезону оперою «Запорожець за Дунаєм».

1981 р. – 25 січня. Прем'єра опери «Арсенал» Г. Майбороди. У рецензії В. Кирейка було зазначено: «...виставою «Арсенал» з належним художнім смаком і тактом диригує заслужений артист УРСР І. Гамкало» [6]. **5 липня.** Закриття 113-го театрального сезону оперою «Запорожець за Дунаєм» (диригент І. Гамкало). **3 вересня.** Початок педагогічної діяльності в Київському державному інституті культури (техніка диригування, хорові дисципліни). **1982 р. – 21 січня.** Присвоєно почесне звання «Народний артист УРСР» (посвідчення № 209). **2 липня.** Прем'єра опери «Царева наречена» М. Римського-Корсакова (диригент-постановник – н. а. УРСР І. Гамкало, реж. – І. Молостова, худ. – В. Окунів, хорм. – Л. Венедиктов). **30 грудня.** Українська прем'єра опери «Перша любов» О. Тактакішвілі (диригент-постановник – н. а. УРСР І. Гамкало, реж. – Г. Меліва, худ. – З. Ніжарадзе, хорм. – Л. Венедиктов, В. Згуровський).

1984 р. – 2 березня. Прем'єра опери «Наймичка» М. Вериківського, присвячена 170-річчю від народження Т. Шевченка

(диригент-постановник – І. Гамкало, реж. – В. Бегма, худ. – Ф. Нірод, хорм. – Л. Венедиктов). **3 травня**. Прем'єра опери «Прапороносці» О. Білаша (диригент-постановник – С. Турчак, диригент – І. Гамкало, реж. – Д. Смолич, худ. – Ф. Нірод, хорм. – Л. Венедиктов, В. Згуровський). **30 травня**. ВАК СРСР присвоїла вчене звання доцента (атестат № 072163 ДЦ). **3 – 30 червня** гастролі театру в Одесі, а **3 – 29 липня** в Кишиневі. **2 жовтня** – відкриття 117-го театрального сезону оперою «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського (диригент – І. Гамкало).

1985 р. – 7 вересня. Відкриття 118-го театрального сезону оперою «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського (диригент – І. Гамкало).

1986 р. – 2 вересня. Відкриття 119-го театрального сезону оперою «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського (диригент – І. Гамкало). Озвучення двосерійного музичного телефільму «Спокута» за оперою М. Вериківського «Наймичка» (студія «Укртелефільм», реж. – Р.Олексів). **14 грудня** – прем'єра опери «Борис Годунов» М. Мусоргського (диригент-постановник – С. Турчак, диригент – І. Гамкало, реж. – Д. Смолич, худ. – М. Новаковський, хорм. – Л. Венедиктов, балетм. – В. Ковтун). **1987 – 92 рр.** Співпраця із заслуженим симфонічним оркестром Українського радіо: відкриті концерти, фондові записи оперної та симфонічної музики С. Гулака-Артемівського, М. Лисенка, М. Аркаса, П. Сокальського, С. Людкевича, Б. Лятошинського, М. Дремлюги, М. Кузана, В. Губаренка, арії з української та світової музики.

1988 р. – 15 вересня. Прем'єрне поновлення опери «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського (диригент-постановник – І. Гамкало, реж. – Д. Гнатюк, худ. – А. Волненко, хорм. – Л. Венедиктов, балетм. – Н. Уманова). **29 жовтня**. Капітальне оновлення опери «Хованщина» М. Мусоргського (диригент оновлення – І. Гамкало, реж. – І. Молостова, худ. – Ф. Нірод, хорм. – Л. Венедиктов, В. Згуровський, балетм. – Н. Уманова). **10 грудня**. Прем'єрне оновлення опери «Царева наречена» М. Римського-Корсакова (диригент поновлення – І. Гамкало, реж. – І. Молостова, худ. – В. Окунєв, хорм. – І. Шилова, балетм. – Р. Клявін). **13 грудня**. Оновлення опери «Трубадур» Дж. Верді (диригент оновлення – І. Гамкало, реж. – В. Борищенко, худ. – Ф. Нірод, хорм. – В. Згуровський). **29 грудня**. Оновлення опери «Князь Ігор» О. Бородіна (диригент оновлення – І. Гамкало, реж. – Д. Гнатюк, худ. – Ф. Нірод, хорм. – В. Згуровський).

1989 р. – 9 травня. Прем'єра опери «Наталка Полтавка» М. Лисенка (диригент-постановник – І. Гамкало, реж. – Д. Гнатюк, худ. – А. Холопцев, хорм. – В. Згуровський). **15 червня.** Закриття 121-го, **8 вересня** – відкриття 122-го театрального сезону оперою «Тарас Бульба» М. Лисенка (диригент І. Гамкало).

1990 р. – 11 серпня. Відкриття 123-го театрального сезону оперою «Тарас Бульба» М. Лисенка (диригент І. Гамкало). **3 листопада – 3 грудня.** Гастролі київської опери у Франції та Швейцарії з оперою «Хованщина» М. Мусоргського (диригент І. Гамкало).

1991 р. – 16 – 26 січня. Гастролі у Німеччині та Франції з оперою «Хованщина» М. Мусоргського (диригент І. Гамкало). **10 травня.** Друга прем'єра та наступні опери «Мазепа» П. Чайковського (диригент – І. Гамкало, реж. – Д. Гнатюк, худ. – М. Левитська, хорм. – Л. Венедиктов). **6 вересня.** Відкриття 124-го театрального сезону оперою «Тарас Бульба» М. Лисенка (диригент І. Гамкало).

1992 р. Концертне виконання опери «Наталка Полтавка» М. Лисенка в Колонному залі ім. М. Лисенка Київської філармонії (музичний керівник – І. Гамкало, реж. – В. Лукашев, оркестр та солісти Київської філармонії). **17 – 26 січня.** Гастролі київської опери у Парижі з оперою «Хованщина» М. Мусоргського (диригент шести спектаклів). Як зауважив Дж. Брігс, «диригент Іван Гамкало зворушив своєю величезною силою разом з майстерністю та грацією» [17]. **28 червня.** Закриття 124-го театрального сезону оперою «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського у Київській опері. **9 – 24 серпня.** Майстер-класи з хорових дисциплін і техніки диригування на українському семінарі хорових диригентів (Канада, м. Едмонтон). **29 грудня** – ВАК України присвоїла вчене звання професора (атестат № 000924 ПР).

1993 р. – 11 липня. Закриття 125-го театрального сезону оперою «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського (диригент І. Гамкало). **18 грудня.** Прем'єра опери «Купало» А. Вахнянина (диригент-постановник – І. Гамкало, реж. – С. Архипчук, худ. – К. Сікорський, хорм. – Л. Венедиктов, А. Семенчук).

1994 р. – 2 березня. Літературно-музична вистава «Сон» за поемою Т. Шевченка та музикою Б. Лятошинського за участю читця н. а. України А. Паламаренка з нагоди 180-річчя від народження Кобзаря (диригент та автор музичної композиції І. Гамкало, реж. – В. Лукашев). **6 – 12 березня.** Гастролі театру у Швейцарії, Голландії. Диригент опери «Хованщина» М. Мусоргського. **30 березня.** Постановка опери «Травіата» Дж. Верді (оркестр та солісти національної філармонії, музичний керівник – І. Гамкало, режисер – В. Лукашев).

1995 р. – 19 січня. Постановка опери «Євгеній Онегін» П. Чайковського (оркестр та солісти національної філармонії, музичний керівник – І. Гамкало, режисер – В. Лукашев). **16 грудня.** Прем'єра опери «Анна Ярославна – королева Франції» А. Рудницького (США) (диригент-постановник – І. Гамкало, реж. – М. Волковицький, худ. – О. Еро, хорм. – Л. Венедиктов, А. Семенчук). «Музичне прочитання партитури здійснив диригент, народний артист України, професор Іван Гамкало, сьогодні один з найвизначніших інтерпретаторів української класичної музики», – дізнаємося із повідомлення В. Туркевича [15].

1996 р. – 9 березня. Літературно-музична вистава «Сон» за поемою Т. Шевченка та музикою Б. Лятошинського за участю читця н. а. України А. Паламаренка з нагоди 182-річчя від народження Кобзаря (диригент та автор музичної композиції І. Гамкало, реж. – В. Лукашев), Національна опера України. **16 – 28 червня.** Музичний керівник Днів української музичної культури у Словацькій Республіці. **2 серпня.** Постановою кабінету міністрів України затверджений Головою Наглядової Ради НФУ. **17 грудня.** Концертне виконання (вперше українською мовою) опери «Сокіл» Д. Бортнянського на сцені НФУ (симфонічний оркестр НФУ та хор КДК, диригент – І. Гамкало, хорм. – Д. Радик, солісти філармонії).

1997 р. – 1 – 17 березня. Гастролі НОУ в Німеччині та Швейцарії, диригент опери «Хованщина» **4 – 6 березня** в м. Людвінгсгафен (Німеччина), 9 березня в м. Вісп (Швейцарія). **1997 – 99 рр. – 20 жовтня.** Міністерством культури України призначений генеральним директором – художнім керівником Національного симфонічного оркестру України (за сумісництвом).

1997 р. – 22 – 30 жовтня. Дні культури України в Російській Федерації (музичний керівник), початок підготовчої роботи в енциклопедії Сучасної України. **15 листопада.** Світова прем'єра опери-балету «Незвичайна чайка, або Жовтий лелека» О. Костіна (диригент-постановник – І. Гамкало, реж. В. Лукашев, худ. – А. Злобін, хорм. – Г. Іпатьєва, балетм. – Г. Ковтун) (Національна філармонія). **30 грудня.** Прем'єрне оновлення опери «Князь Ігор» О. Бородіна (диригент-постановник – І. Гамкало, реж. – Д. Гнатюк, худ. – Ф. Нірод, хорм. – Л. Венедиктов, В. Згуровський, балетм. – А. Шекера).

1998 р. – 7 – 9 березня. Гастролі театру у Швейцарії, Данії. Диригент опери «Князь Ігор» О. Бородіна. **20 травня.** Оновлення опери «Царева наречена» М. Римського-Корсакова (диригент-постановник – І. Гамкало, реж. – І. Молостова, худ. – В. Окунєв, хорм. – І. Шилова). **23 серпня.** Головний диригент святкового концерту, присвяченого 7-й річниці Незалежності України.

1999 р. – 10 березня. Літературно-музична вистава «Гайдамаки» за поемою Т. Шевченка та музикою К. Стеценка, Р. Глієра, читця А. Паламаренка, солістів, чоловічої капели ім. Л. Ревуцького та симфонічного оркестру. Колонний зал ім. М. Лисенка (диригент і автор музичної композиції І. Гамкало, режисер В. Лукашев, художник М. Сухоріпа). **3 червня.** Прем'єра опери «Моцарт і Сальєрі» М. Римського-Корсакова. Національна філармонія України (диригент – І. Гамкало, реж. В. Лукашев). **18 червня.** Прем'єрне оновлення опери «Трубадур» Дж. Верді (диригент-постановник – І. Гамкало, реж. – В. Река, худ. – Ф. Нірод, хорм. – В. Згуровський).

2000 р. – 2 – 3 березня. Диригент опери «Царева наречена» М. Римського-Корсакова під час гастролей театру у Німеччині. **28 травня – 2 червня.** Голова журі першого міжнародного конкурсу вокалістів ім. Анатолія Солов'яненка «Солов'їний ярмарок» у Донецьку. **21 червня.** Оновлення опери «Сільська честь» П. Масканьї (диригент-постановник І. Гамкало, реж. – В. Бегма, худ. – А. Григорянц, хорм. – Л. Венедиктов). **1 вересня.** Викладацька робота в Національній музичній академії ім. П. Чайковського (за сумісництвом). **17 листопада.** Гастролі театру в Іспанії, диригент опери «Князь Ігор» О. Бородіна.

2001 р. – 20 – 27 січня. Участь у фестивалі «Ave Verdi», присвяченому 100-річчю смерті композитора. Диригент опери «Трубадур». **16 лютого. 15 травня.** Обраний членом-коресподентом Академії мистецтв України. **29 травня.** Оновлення моноопери «Ніжність» В. Губаренка (диригент-постановник І. Гамкало, реж. – В. Бегма, худ. – А. Кириченко). **18 червня.** Участь у Міжнародному фестивалі «Барток+Верді» (Угорщина). Диригент опери «Трубадур» Дж. Верді. **24 червня.** Закриття 133-го театрального сезону оперою «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського (диригент І. Гамкало). **2001 – 2005 рр.** Член комітету з присудження Національної премії України ім. Т. Шевченка, член журі з присвоєння премії ім. М. Вериківського в жанрі оперної музики.

2002 р. – 19 березня. Гастролі театру у Франції (Страсбург). Диригент вистав «Трубадур» Дж. Верді в концертному залі «Палац музики».

2003 р. – 4 березня. Музично-драматична вистава «Кохання в житті Тараса Шевченка», Національна філармонія, автор музичної композиції і музичний керівник – І. Гамкало, реж. – В. Лукашев, худ. – М. Сухоріпа, чит. – Б. Лобода). **27 червня.** Член журі V Міжнародного фестивалю античного мистецтва «Боспорські агони» (м. Керч). **12 – 13 листопада.** Диригент III Міжнародного конкурсу співаків ім. Соломії

Крушельницької (Львівська опера). **28 листопада**. Концерт із творів М. Колесси та Р. Вагнера в рамках Першого Міжнародного фестивалю диригентського мистецтва за його присутності.

2004 р. – 9 березня. Прем'єра опери «Поет» Л. Колодуба до 190-річчя від народження Т. Шевченка (диригент-постановник І. Гамкало, реж. – М. Гамкало, хорм. – Д. Радик, худ. – С. Лукашев, балетм. – В. Сучак) (Національна філармонія). **11 – 16 квітня**. Участь у фестивалі «Самарська весна-2004». Диригент вистави «Трубадур» Дж. Верді.

2005 р. Участь у фестивалі «Самарська весна-2005». Диригент вистави «Царева наречена» М. Римського-Корсакова. **10 червня**. Прем'єра опери «Чародійка» П. Чайковського (диригент-постановник І. Гамкало, реж. – Л. Нальотова, хорм. – А. Навроцька, худ. – Т. Спасомальська, балетм. – Н. Малигіна). **16 – 20 листопада**. Участь у Х фестивалі оперного мистецтва ім. Соломії Крушельницької (Львівська опера, диригент).

2006 р. – 27 січня. Прем'єра опери «Мойсей» М. Скорика (диригент-постановник – І. Гамкало, реж. – А. Солов'яненко, хорм. – Л. Венедиктов, худ. – М. Левитська, балетм. – А. Рехвіашвілі). **12 – 20 квітня**. Голова журі VII Міжрегіонального фестивалю «Театральний Донбас-2006» (м. Донецьк). **2007 р. – 19 лютого**. Концерт, присвячений 95-річчю від народження диригента та педагога В. Василевича. Кантата М. Лисенка «Радуйся, ниво неполитая». Оркестр Львівської філармонії, хор капели «Трембіта». **10 березня**. Літературно-музична вистава «Думи мої...». Солісти та оркестр Національної філармонії. **26 жовтня**. Диригент симфонічного концерту з нагоди 70-річчя створення оркестру Одеської філармонії. **23 листопада**. Диригент симфонічного концерту у рамках Міжнародного фестивалю диригентського мистецтва пам'яті М. Колесси (Львівська філармонія).

2008 р. – 20 квітня. Прем'єра опери «Бояриня» В. Кирейка. Концертне виконання (диригент-постановник І. Гамкало, реж. – М. Гамкало, хорм. – Б. Пліш). Національна опера України.

2008 – 2010 рр. Член комітету з присвоєння Національної премії ім. Т. Шевченка.

2009 р. – 21 березня. Диплом лауреата загальнонаціональної програми «Людина року-2008» в номінації «Митець року». **15 травня**. Бенефіс н. а. України І. Гамкала з нагоди 70-річчя від дня народження. Диригент опери «Князь Ігор» О. Бородіна. **24 червня**. Літературно-музична вистава за повістю М. Гоголя «Утоплена» на музику М. Лисенка (Національна філармонія, солісти, хор і симфонічний

оркестр Українського радіо) (автор музичної композиції та диригент І. Гамкало, реж. – В. Лукашев).

2010 р. – 13 грудня. Участь у концерті-лекторії «Отець Михайло Вербицький у музичній спадщині України» (автори: заслужені діячі мистецтв України В. Федоришин, М. Михаць, Л. Кияновська). Національний Будинок органної та камерної музики. **24 грудня.** Оновлення опери «Сільська честь» П. Маскани (диригент-постановник І. Гамкало, реж. – М. Гамкало, хорм. – Л. Венедиктов, худ. – А. Григор'янц, балетм. – В. Литвинов)

2011 р. – 28 – 30 вересня. Участь у VIII фестивалі оперного мистецтва «Золота корона». Диригент, вступне слово. Донецька опера.

2012 р. Літературно-музична вистава «Гайдамаки» за поемою Т. Шевченка та музикою К. Стеценка, Р. Глієра, читця А. Паламаренка, солістів, чоловічої капели ім. Л. Ревуцького та симфонічного оркестру львівської філармонії.

Із **2013 р.** – член Головної редакційної колегії Енциклопедії Сучасної України (ЕСУ), у співавторстві з В. Туркевичем працює над енциклопедичним довідником Національної опери України ім. Т. Шевченка.

Висновки. Іван Дмитрович є безпосереднім активним співучасником українського мистецького життя, і не тільки як музичний діяч, «...а й як людина, котра своїм високим інтелектуальним потенціалом сприяє розбудові і формуванню сучасного контексту духовного життя України» [16]. У ньому поєдналися оперно-симфонічний диригент і музичний теоретик, публіцист та мистецтвознавець, дослідник-біограф і педагог, врешті, людина, щедра на творчі ідеї та проекти, про що засвідчує ціла низка реалізованих ним останніми роками на сцені Національної філармонії унікальних задумів щодо повернення із забуття творів симфонічної музики українських композиторів XVIII – XIX ст., першопрочитань опер сучасних композиторів у концертному виконанні та літературно-музичних вистав на Шевченківську тематику. Таких людей, як Іван Гамкало, називають подвижниками, бо творча запальність, що є рисою характеру Івана Дмитровича, безліч разів ставала імпульсом до пошуків і відкриттів не тільки його особисто, а й інших.

Список використаної літератури

1. Безгін І. Іван-Ярослав Гамкало (до 70-річчя від дня народження) / І. Безгін // Мистецькі обрії-2009 : Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки. – Вип. 2 (11). – К., 2009. – С. 106.

2. Гамкало Іван-Ярослав Дмитрович : біобібліографія / Нац. акад. мистецтв України ; Ін-т енцикл. дослідж. НАНУ / [уклад. М. Гамкало]. – К., 2014. – 199 с.
3. Гордійчук М. Дві зустрічі / М. Гордійчук // Культура і життя. – 1971. – 6 травня.
4. Гринів О. Музична сповідь перед нацією / О. Гордійчук // На виклики національної онови. Непретензійні нотатки. – Л. : Тріада-плюс, 2011. – 440 с.
5. Жиліна Л. Дав друге життя українській музиці / Л. Жиліна // Театрально-концертний Київ. – 2009. – № 5. – С. 2 – 3.
6. Кирейко В. Безсмертя героїв «Арсеналу» / В. Кирейко // Вечірній Київ. – 1980. – 16 грудня.
7. Кладковий М. Володар диригентської палички / М. Кладковий // Робітнича газета. – 1968. – 21 серпня.
8. Кожухар В. Артисти Донеччини / В. Кожухар // Культура і життя. – 1969. – 2 березня.
9. Кушніренко А. За пультом / А. Кушніренко // Культура і життя. – 1967. – 2 лютого.
10. Матеріали власного архіву н. а. України, професора І. Д. Гамкала (публікації, афіші, буклети, програми, світлини тощо).
11. Прудченко М. Донецький симфонічний / М. Прудченко // Культура і життя. – 1969. – 6 березня.
12. Семененко В. Мелодії розквіту: творчий звіт митців Донецької області в Києві / В. Семененко // Радянська Україна. – 1969. – 4 березня.
13. Стадник Н. Еліта нації / Н. Стадник // Шлях перемоги. – 2002. – 12 – 18 вересня.
14. Станішевський Ю. Свята до опери любов / Ю. Станішевський // Культура і життя. – 2009. – 3 червня.
15. Туркевич В. Анна Ярославна – королева Франції / В. Туркевич // Церква і життя. – Мельбурн, 1996. – 6 – 12 травня.
16. Туркевич В. Півстоліття із диригентською паличкою : штрихи до творчого портрету Івана Гамкала / В. Туркевич // День. – 2012. – 18 жовтня.
17. Briggs J. Kiev / Jonson Briggs // Opera news. – New York, USA, 1992. – № 5. – November.

УДК:78.071(477.83)«18»:262.14

*Роман Михаць,
викладач кафедри методики
музичного виховання і
диригування Дрогобицького
державного педагогічного
університету імені Івана Франка*

СВЯЩЕНИКИ-МУЗИКИ ГАЛИЧИНИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТ. У СПІВПРАЦІ З ПЕРШИМ УКРАЇНСЬКИМ ТЕАТРОМ Т-ВА «РУСЬКА БЕСІДА» У ЛЬВОВІ

У статті коротко висвітлено передумови заснування та діяльності перших українських театральних труп у Галичині (Коломия, Перемишль, Львів). Основну увагу приділено музично-сценічній творчості західноукраїнських композиторів о. Михайла Вербицького, о. Івана Лаврівського, о. Сидора Воробкевича, о. Порфирія Бажанського, о. Віктора Матюка, а також авторам перших західноукраїнських опер Анатолію Вахнянину та Денису Січинському.

Ключові слова: театр, п'єса, вистава, музика, композитор, репертуар.

*Роман Мыхаць,
преподаватель кафедры методики
музыкального воспитания и
дирижирования Дрогобычского
государственного педагогического
университета имени Ивана Франко*

СВЯЩЕННИКИ-МУЗЫКАНТЫ ГАЛИЧИНЫ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ ХІХ ВЕКА В СОТРУДНЕСТВЕ С ПЕРВЫМ УКРАИНСКИМ ТЕАТРОМ ОБЩЕСТВА «РУССКАЯ БЕСЕДА» ВО ЛЬВОВЕ

В статье кратко освещены предпосылки основания и деятельности первых украинских театральных трупп в Галичине (Коломия, Перемишль, Львов). Основное внимание уделено музыкально-сценическому творчеству западноукраинских

композиторів священників Михаїла Вербицького, Івана Лавровського, Сидора Воробкевича, Порфирия Бажанського, Віктора Матюка, а також авторів перших западноукраїнських опер Анатолія Вахнянина і Дениса Сичинського.

***Ключевые слова:** театр, п'єса, спектакль, музика, композитор, репертуар.*

Roman Myhats,
*Lecturer methods of music
education and conducting
Drohobych State Pedagogical
Ivan Franko University*

PRIESTS MUSIC GALICIA THE SECOND HALF XIX CENTURY IN COLLABORATION WITH THE FIRST UKRAINIAN THEATER COMPANY «RUSSIAN CONVERSATION» IN LVIV

This article briefly highlights the prerequisites establishment and of the first Ukrainian theater troupes in Galychyna (Kolomiya, Przemysl, Lviv). Main attention is given musically-scenic creativity of Western composers on Michael Verbitsky, Ivana Lavrivskogo, Sidor Vorobkevych, Porphyria Bazhanskoho, Victor Matyuk, and author of the first of Western Ukraine opera Anatoly Vakhnyanyn and Denis Sichynskyi.

***Key words:** theatre, play, spectacle, music, composer repertoire.*

Доволі важливим чинником у загальному розвитку української культури східних і західних земель України (друга половина XIX – початок XX ст.) був, безперечно, театр, який пройшов своєрідну еволюцію. Паралельно із поетапним розвитком світського професійного театру в першій половині XIX ст. у багатьох містах України організовувались аматорські театральні вистави, які були дуже популярними. Їхня традиція сягала кінця XVIII (Харків) – початку XIX ст. (Полтава, Київ, Одеса), де ставились вистави російською, а згодом українською мовою. Аматорський театр в Україні розвивався паралельно із професійним і був одним з важливих атрибутів національно-культурного відродження, а також спонукав драматургів, композиторів до написання нових сценічних, музичних творів.

Творчість західноукраїнських композиторів, а саме о. М. Вербицького, о. І. Лаврівського, висвітлена у праці З. Лиська [5],

скромну музично-сценічну діяльність о. В. Матюка та о. С. Воробкевича характеризує М. Загайкевич [3] та Л. Архимович [1]. Про заснування перших театральних труп у Коломиї та Перемишлі (1848) дізнаємось із праць Р. Коломійця [4]. Цікавий історичний екскурс про зародження театального мистецтва подано у працях М. Семчишина [8] та І. Мірчука [7]. С. Чарнецький у своїй монографії окреслює діяльність театру Товариства «Руська бесіда» у Львові та на провінції. Цікаві наукові розвідки є у праці М. Бурбана та М. Михаця [2]. До цієї ж теми звертався й автор цієї публікації Р. Михаць [6]. Однак ця тема потребує більш ґрунтовного дослідження, оскільки нині є можливість отримання матеріалів, які тривалий час були недоступними для наукових досліджень.

Метою статті є ґрунтовне дослідження музично-сценічної творчості західноукраїнських композиторів, а саме: М. Вербицького (1815 – 1870), І. Лаврівського (1822 – 1873), С. Воробкевича (1836 – 1903), П. Бажанського (1836 – 1920), А. Вахнянина (1841 – 1908), В. Матюка (1852 – 1912) та Д. Січинського (1865 – 1909), на основі доступних матеріалів.

Започаткований М. Шашкевичем і деякий час продовжений його епігонами процес культурного зростання галицької України опинився в новій фазі в кінці 40-х рр. ХІХ ст. Революційні рухи т. зв. «Весни народів» (1848), що охопили багато країн Європи, відбилися голосним відгомном серед поневолених народів австро-угорської монархії. Відгомін дійшов і до Східної Галичини (Західної України). У Галичині до 1848 р. українського театру не було, існували тільки німецькі і польські театральні трупи. Зрозуміло, що державні німецький, польський театри не могли задовольнити культурних потреб українців. Саме революційні події 1848 р. спонукали до заснування аматорських театральних труп у Коломиї о. І. Озаркевичем та у Перемишлі о. І. Вітошинським. Перші творчі спроби у царині музично-сценічного мистецтва зробив М. Вербицький. На жаль, через суспільно-політичні події ці трупи припинили свою діяльність вже у 1850 р. «...москвофільство, яке особливо в 50-х рр. було дуже поширене в Галичині серед інтелігенції і клеру, стало у всіх галузях національно-культурного життя гальмуючим чинником» [8, 309]. Однак питання організації театру в Галичині набирало щораз більшого резонансу, яке увінчалось успіхом аж у 1864 р. (29 березня відкрився театр Товариства «Руська бесіда»). З перших днів свого існування театр набув музично-драматичного профілю. Музичні номери становлять невід'ємну

органічну частину драматургії, посилюють їхню образність, емоціональну наснагу і силу художнього впливу. Звичайно, великий вплив на західноукраїнський театр мали театральні традиції Наддніпрянщини. Найактивнішими музичними співробітниками театру «Руська бесіда» в перші роки його існування були о. М. Вербицький та о. І. Лаврівський. «За своїми музично-драматургічними принципами твори М. Вербицького багато в чому нагадували побутові оперети Квітки-Основ'яненка або Котляревського» [3, 76]. У драму «впліталися» сольні пісні, ансамблі, хори, що органічно зливалися з розвитком сюжету, доповнювали його, надавали того або того емоціонального забарвлення ключовим моментам драматургічного конфлікту. Музичний розвиток ґрунтується на чергуванні емоціонально-контрасних (швидких і повільних) епізодів. Поряд з чіткістю структури, мелодійністю, ясністю і виразністю музичних образів найпривабливішою ознакою цих творів є використання і перетворення в них народних мотивів. «Національне забарвлення найяскравіше проявилось в швидких частинах, які Вербицький будував на коломийкових наспівах» [3, 77]. М. Вербицький створив музику більш ніж до двадцяти драматичних творів, поставлених українською мовою. (До 1867 р. офіційною державною мовою в Галичині була німецька – *Р. М.*) На партитурі оперети «Не до любові» є напис «Музику сію для сцени народно-руської в Львові написалем і на іншій сцені грати і співати не позволяю. М. Вербицький» [3, 82]. До речі, ця партитура зберігається в архіві Львівської національної музичної академії імені М. Лисенка. Надзвичайно показовою для характеристики репертуарного спрямування західноукраїнського театру в перші роки його існування є драма І. Гушалевича з музикою М. Вербицького «Підгіряни». Цей твір здобув на конкурсі (1864) перше місце і міцно вкоренився в репертуарі театру, який успішно ставився на західноукраїнських землях до початку Першої світової війни (1914).

Серед діячів західноукраїнського театру поряд з М. Вербицьким помітне місце посідає також представник «Перемишльської школи» І. Лаврівський, який перебував у тісному контакті з трупю і наполегливо працював над створенням музично-драматичного театрального репертуару. Найбільш відомі його побутові оперети «Обман очей» та «Пан Довгонос». «Разом з М. Вербицьким І. Лаврівський зробив значний внесок у розвиток національного музичного театру» [1, 117].

У кінці 70-х рр. в театрі з'являються нові музичні творчі сили – о. В. Матюк та о. С. Воробкевич. Особливо твори останнього – численні оперети, народно-побутові драми, комедії з музикою – місяцями не сходили зі сцени. Це такі спектаклі: «Бідна Марта», «Новий двірник», «Пантелей Трубка», «Пані молода із Боснії», «Янош Іштенгази», «Каспар Румпельмаєр», «Микола Добошук» та ін. Не рідко весь репертуар театру в гастрольних поїздках базувався на його творах. Твори цього композитора і письменника під псевдонімом Данила Млаки завоювали визнання на західноукраїнській сцені. Побутові драми і комедії С. Воробкевича з численними вставними музичними номерами безпосередньо відповідали музично-драматичному спрямуванню театру. Широку публіку вони приваблювали дохідливістю і простотою змісту, наспівністю музики. Загалом театральна музика С. Воробкевича мала камерний характер, уподібнювалася своєю мелодико-інтонаційною структурою до стилю побутового романсу. У творчій спадщині С. Воробкевича вагоме місце займають музичні твори, найбільш властиві західноукраїнським жанрам – хори і музично-драматичні твори. «У своїй діяльності він також стояв близько до «Перемишльської школи», проте багато в чому відійшов від її стилю...» [3, 114].

Однією з важливих галузей діяльності В. Матюка була театральна музика. Враховуючи профіль народного театру та наслідуючи традиції української драматургії, композитор звернувся до жанрів побутової оперети та музичної драми. Найбільш відомі його твори у цих жанрах – «Капрал Тимко», «Наші поселенці», «Що нас губить», «Інвалід», «Нещасна любов». Усі вони написані на лібрето І. Мидловського. Музична мова театральних композицій В. Матюка дещо відрізняється від інших його творів. Якщо в його романсах і хорах панує мелодика за окремими винятками досить далека від народних джерел, то сценічна музика насичена фольклорними мотивами. Тут багато від західноукраїнського музичного стилю, зокрема коломийок, що передусім проявилось в особливостях мелодики і метроритміки. «У другій половині XIX ст. твори М. Вербицького, І. Лаврівського, С. Воробкевича, В. Матюка становили основний фонд музичного театру Західної України» [1, 119].

Розглядаючи музично-сценічну творчість композиторів Західної України другої половини XIX ст. не можна обійти музичної діяльності о. П. Бажанського, «...хоч мистецька цінність його композиторської спадщини невелика» [3, 148]. У його творчій спадщині найбільше

музично-драматичних творів, які він називав операми або оперетами. На ранньому етапі своєї творчості (1870 – 1878) П. Бажанський писав винятково т. зв. оперети («Параня», «Олеся» та ін.), точніше мелодрами, витримані в характерній для українського народного театру формі, в яких розвиток дії переплітався зі вставними піснями. З 80-х рр. у нього з'являються твори суто музичні («Біла циганка», «Довбуш», «Болюча трагедія»), у яких розмовний текст замінено на речитативи. Композитор намагався створити національну оперу. Однак «...внаслідок граничної примітивності музики і драматургії, художні результати були надто жалюгідними...звичайно, не могли зайняти будь-якого місця в музичній культурі України» [3, 150]. Проте деякі оперети протрималися в репертуарі театрів протягом кількох сезонів і приваблювали публіку, яка прагнула побачити на сцені близьке і рідне мистецтво. Жанр «співогри», який культивували ці композитори, був «...своєрідним перехідним, проміжним шаблем між театром драматичним і оперним» [1, 119].

Видатною постаттю серед західноукраїнських композиторів другої половини XIX ст. є А. Вахнянин – людина активна в найрізноманітніших галузях культурного, громадського й політичного життя. Музичній творчості він приділяв мало уваги. У його творчій спадщині хори, солоспіви, музичне оформлення до трьох драматичних спектаклів – «Бондарівна» Ф. Заревича, «Назар Стодоля» Т. Шевченка та «Ярополк» К. Устияновича. У своїй творчості він також відштовхується від традицій «Перемишльської школи». Заповітною мрією А. Вахнянина – композитора – було створення української опери, написанню якої він присвятив кращі роки свого життя (1870 – 1892). Сценічне життя опері «Купало» надав Харківський театр опери та балету у 1929 році. Отже, опера «Купало» – найвидатніший музично-сценічний твір А. Вахнянина, який увінчав усю його композиторську діяльність.

Своєрідним явищем, що належить до реалістичного напрямку, проте стоїть ще дещо осторонь від традицій М. Лисенка, є історико-романтична опера «Роксолана» Д. Січинського, в якій відчутні впливи різних жанрів театральної-музичної практики минулих століть і сучасної композиторові музичної культури, зокрема музичної культури Західної України. На превеликий жаль, опери «Купало» та «Роксолана» не були поставлені на сценах театрів за життя їхніх авторів.

Отже, вже в перші роки свого існування театр «Руська бесіда» дуже багато здійснив для оживлення музичного життя Західної України

як в галузі композиторської творчості, так і в справі поширення та пропаганди вітчизняної музики. Театр став справжньою твердиною народного відродження, з його сцени лунала чиста народна мова, спектаклі приваблювали колоритною, яскраво-національною музикою. Велике поширення музики в практиці українського народного театру надзвичайно благотворно впливало на розвиток усього музичного життя Західної України.

Список використаної літератури

1. Архимович Л. Музичний театр Західної України / Л. Архимович // Українська класична опера. – К., 1956. – С. 104 – 120.
2. Бурбан М. Музично-театральне мистецтво Львівщини (II половина XIX – II половина XX ст.) : посібник-довідник / М. Бурбан, М. Михаць. – Дрогобич : ВО «Котермак – УЕЛФ», 2009. – 202 с.
3. Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини XIX ст. / М. Загайкевич. – К., 1960. – 189 с.
4. Коломієць Р. Феномен Коломийського театру. Практика неймовірностей / Р. Коломієць. – Івано-Франківськ, 2010. – 143 с.
5. Лисько З. Піонери музичного мистецтва в Галичині / З. Лисько. – Л. – Нью-Йорк : Вид-во М.П. Коць, 1994. – 143 с.
6. Михаць М. Музично-сценічна творчість Михайла Вербицького (до 200-літнього ювілею композитора) / М. Михаць, Р. Михаць // Молодь і ринок. – 2014. – № 11 (118). – С. 132 – 137.
7. Мірчук І. Історія української культури / І. Мірчук. – Мюнхен – Л., 1994. – 373 с.
8. Семчишин М. Тисяча років української культури. Історичний огляд культурного процесу / М. Семчишин. – К., 1993. – 2-ге вид. – 555 с.
9. Чарнецький С. Нарис історії українського театру в Галичині / С. Чарнецький. – Л., 1934. – 253 с.

УДК:78.071.1(437)(092)

Andrej Môcik,
PaedDr. Mgr.art. Katolícka
univerzita v Ružomberku
Pedagogická fakulta, Katedra
cirkevnej hudby

ŽIVOT A DIELO ANTONÍNA DVOŘÁKA

Príspevok ponúka hlbší pohľad na hudobného skladateľa Antonína Dvořáka. V práci charakterizujem život a tvorbu Antonína Dvořáka, uvádzam niektoré okolnosti vzniku. Biblických piesní a ďalších Dvořákových duchovných skladieb.

KLúčové slová: *Antonín Dvořák, Biblické piesne, život A. Dvořáka, tvorba A. Dvořáka.*

THE LIFE AND WORKS OF ANTONIN DVORAK

This thesis offers insight into Dvorak's life and work, I refer to the time and circumstances of Biblical songs genesis and other Dvorak's spiritual compositions.

Key words: *Antonin Dvorak, Biblical songs, Dvorak's life, Dvorak's work.*

«Mít krásnou myšlenku, to není nic tak zvláštního. Myšlenka přijde sama sebou a je-li pěkná a veliká, není to zásluhou člověka. Ale pěkně myšlenku provést a něco velikého z ní udělat, to je právě to nejtěžší, to je právě - umění!» (Antonín Dvořák)

Antonín Dvořák je jednou z legendárnych osobností českej i svetovej hudobnej kultúry. O životných osudoch chudobného chlapca, ktorý sa svojou pracovitosťou, talentom a tiež šťastnými náhodami stal uznávaným už za svojho života a to nielen v Európe, ale aj ďaleko za Oceánom v Amerike pojednáva niekoľko štúdií a kníh spracovaných v rôznych časových obdobiach. Za odborne fundovaný základ pre zoznámenie sa s osobnosťou a dielom Antonína Dvořáka považujeme štvordielnu monografiu Otakara Šourka, *Život a dílo Antonína Dvořáka* [ŠOUREK, Otakar. *Život a dílo Antonína Dvořáka*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1954 – 1957. I. – IV. svazek.].

Náhľad na život a dielo umelca Antonína Dvořáka vychádza často z interpretácie politických a sociálnych podmienok doby v ktorej žil, je teda zaujímavé sledovať niektoré výklady životopisných faktov v súvislostiach s vývojom spoločnosti v Čechách. V novodobom priblížení sa autobiografii Antonína Dvořáka sa naskytujú otázky, ktoré uvádza nemecký muzikológ a editor Klaus Döge v knihe Antonín Dvořák, Život-Dílo-Dokumenty: «Bol Dvořák skutočne len ten skromný, prirodzený, úprimný zbožný muž so sympatickým zmyslom pre rodinu, ktorý napriek svojej sláve zostal verný aj svojim koníčkam (chov holubov, záujem o lokomotívy, parníky a cestovný poriadok), avšak navonok bol niekedy trochu drsný no nikdy mu nechýbala srdečnosť, dobromyseľnosť a humor? Bol Dvořák skutočne len ten slávny umelec, v ktorého povahe a chovaní sa nikdy neprejavovali črty bohémstva, ale vždy len vplyv rodičovskej výchovy k občianskej cnosti napr. húževnatosť, vedomie povinnosti, a cieľavedomosť?» [DÖGE, Klaus: Antonín Dvořák, ŽIVOT-DÍLO-DOKUMENTY. Praha: Vyšehrad spol. s.r.o., 2013].

Autor sa v životopise nesnaží narušiť obraz osobnosti Antonína Dvořáka, ale tam kde je to len trochu možné oslobodzuje umelca od nánosu idealizácie, štylizácie a snaží sa ho brať vážne. Ako sám píše: «Priblížiť sa Dvořákovi, neznamená zvrhnúť ho s pomníku. Znamená to brať ho vážnejšie, zaoberať sa v súvislostiach s ním tými istými otázkami, ktorými sa v prípade jeho skladateľských kolegov z 19. storočia bežne zaoberá publicistika a hudobná veda. Mohlo by sa to stať podnetom a hľadaním nového prístupu k človekovi a umelcovi, ktorý je dodnes v nejednom smere podceňovaný». [DÖGE, Klaus: Antonín Dvořák, ŽIVOT-DÍLO-DOKUMENTY. Praha: Vyšehrad spol. s.r.o., 2013.s.44].

Antonín Leopold Dvořák sa narodil 8. septembra 1841 v malej obci Nelahozeves pri Kralupoch severne od Prahy ako prvorodený syn Františka Dvořáka, ktorý bol mäsiarom a nájomcom hostinca. Ale skladateľov otec František nemal vo svojom povolání šťastie. V júny 1842 hostinec vyhorel, a než bol nanovo postavený, nevyhnutné príjmy z tejto živnosti odpadli. V roku 1847 už nebolo možné nájomnú zmluvu na hostinec predĺžiť a samotné mäsiarstvo bojovalo s rastúcou konkurenciou. Chudobné pomery v ktorých Dvořák vyrastal, a na druhej strane príklad otca, ktorý sa napriek všetkým problémom nevzdával bol teda pre svoje deti vzorom pracovitosti, cieľavedomosti, zodpovednosti a v nemalej miere hlbokkej náboženskej viery. Všetky tieto vlastnosti otca boli jedným z najdôležitejších vplyvov ktoré spoluutvárali skladateľovu osobnosť.

Skromné bolo aj kultúrne prostredie Dvořákovho okolia, avšak hudbu mal Dvořák otec rád - bol dobrý gitarista a vo svojom hostinci zabával host'ov hrou polky a iných tancov. Malého Antonína obklopovala tato hudba a tiež hudba v blízkom kostole vo Veltrusích. Na jeseň 1847 začal Antonín navštevovať školu s jednou triedou v Nelahozevsi, kde sa celá jeho všeobecná výchova obmedzila na niekoľko rokov základnej vidieckej školy. Jeho učiteľ Jozef Spitz bol ako typický český učiteľ tiež organistom a muzikantom. Antonína Dvořáka vyučoval nielen čítanie, písanie, počty a náboženstvo ale aj hru na husle. Dvořákovej hudobnej výchove sa teda ako prvý začal intenzívnejšie venovať nelahozevský učiteľ Josef Spitz, no jeho znalosti boli ohraničené prostredím a pomermi, v ktorých žil. Spitz nechal Antonína koncertovať na kostolnom chóre a mal určite veľkú zásluhu na tom, že pomáhal upevňovať v Dvořákovi dobrý hudobný vkus, podporený aspoň čiastočným poznaním klasickej hudobnej literatúry.

Čoskoro začal robiť v hre na husliach veľké pokroky. Začal koncertovať v otcovom hostinci, a tiež pri dedinských zábavách. Hrával aj s miestnou kapelou a táto prvá muzikantská prax v ňom podnecovala sústavnejší záujem o hudbu. Najviac poznával ľudovú hudbu a práve tá sa neskôr stávala jedným z prvoradých zdrojov jeho inšpirácie.

V júli 1853 ukončil Dvořák školskú dochádzku a chvíľu vypomáhal otcovi v obchode. Koncom roku 1853 ho rodičia poslali do blízkeho mestečka Zlonice, aby sa tam podľa rodinnej tradície vyučil mäsiarskemu remeslu. Aj keď sám Antonín vyjadril svoju túžbu venovať sa namiesto otcovmu remeslu hudbe, ktorá pre neho toľko znamenala, o jeho životnej ceste už bolo rozhodnuté a pre chudobnú rodinu nebolo mysliteľné, aby sa dal na hudobnú dráhu.

Do roku 1855 býval u svojho strýka Antonína Zdeňka, a aby získal znalosť nemčiny potrebnú pre budúce remeslo navštevoval [DÖGE, Klaus: Antonín Dvořák, ŽIVOT-DÍLO-DOKUMENTY. Praha: Vyšehrad spol. s.r.o., 2013.s.331]. triedu na zlonickej pokračovacej škole. Našťastie bol miestny učiteľ Antoním Liehmann tiež hudobníkom a postaral sa o ďalší rozvoj Dvořákových hudobných znalostí.

Liehmann hneď rozpoznať Dvořákov nevšedný talent a rozhodol sa postaviť ho na solídny výchovný základ. Zdokonalil jeho hru na husliach, začal ho učiť hre na organe a klavíri a dal mu základné lekcie z hudobnej teórie. Práve on podnietil v Dvořákovi nie už len záujem, ale skutočnú lásku k hudbe, ktorá mu pomáhala zabúdať na učňovskú prácu, ktorú čím ďalej tým viac pociťoval ako príťaž. Dvořák sa vďaka Liehmannovi

odvážil na prvé kompozičné pokusy a začal pod dozorom svojho učiteľa upravovať i skladať pre miestnu kapelu rôzne príležitostné tance a pochody. Ako sa uvádza v knihe Klausa Döge

«Muzikantské začiatky s Liehmannem, to bolo asi pre mladého Dvořáka šťastné obdobie. Nepochybne na neho myslel, keď v rokoch 1887 – 1888 pri návrate ku svojim najranejším skladbám a takmer nostalgicky spomínajúci na začiatok svojej kariéry, písal operu Jakobín, v ktorej svojmu učiteľovi Liehmannovi a celému tomuto obdobi postavil trvalý pomník».

Po roku sa Dvořákovci presťahovali z Nelahozevsi do Zloníc. Hoci sa však zdalo, že pre Antonína to bude výhoda, opak bol pravdou. Otec ho často zamestnával v hostinci aj pri mäsiarstve, a preto Dvořákovi nezostávalo veľa času na hudbu. Liehmann sa síce snažil presvedčiť jeho rodičov, aby ustúpili od svojho pôvodného rozhodnutia a dali syna na odborné hudobné štúdiá do blízkej Prahy. František Dvořák sa nevedel odhodlať k tomuto kroku, aj keď bol veľmi pyšný na hudobné schopnosti svojho syna. Nakoniec však František podľahol Liehmannovmu nátlaku, a tak Antonín na jeseň roku 1857 odišiel na organovú školu do Prahy. Pre Dvořáka to bola udalosť základného životného významu, pretože sa mu konečne splnila jeho najtajnejšia túžba od čias, kedy prišiel do prvého vážneho kontaktu s hudbou a kedy zistil svoj talent i všetky predpoklady pre celoživotné povolanie hudobníka.

V septembri 1857 sa Dvořák spolu s otcom vydáva do Prahy, peši. Dvořák ako 16. ročný mládenec býval na začiatku u rodinných príbuzných, v 6-člennej rodine krajčira Jana Plívy. Praha mala v tej dobe už 150 000 obyvateľov. Štátna moc pochádzala z Viedne, nemčina bola opätovne jediným úradným a vyučovacím jazykom. České noviny boli zrušené a v Stavovskom divadle sa predstavenie pre české obyvateľstvo konalo len raz do týždňa, v nedeľu odpoľudnia. Bola to doba politickej pasivity a rezignácie, sociálne problémy robotníckej triedy sa riešili zákazom demonštrácií a telesnými trestami.

Zmenil sa aj pražský hudobný život, keď Praha sa postupne stáva pokrokovým hudobným mestom čo malo pre študenta Dvořáka značný význam. Pred príchodom do mesta mal možnosť poznať len zlomok klasickej hudobnej literatúry, preto až v Prahe sa oboznámil s významnou hudobnou literatúrou a úrovňou komponovania skladateľov ako boli Mozart či Beethoven. Budúci skladateľ, ktorému mohli rodičia poslať mesačne sotva osem zlatých nemal dosť prostriedkov na pravidelné návštevy koncertov a operných predstavení, privyrábal si preto

súkromnými hodinami a neskôr začal hrať v orchestri. Mal veľké šťastie, keď mohol od novembra 1857 hrať na violu v Cecilskej jednote. Tento orchester vedený Antonom Aptom sa skladal s profesionálnych hudobníkov a nadaných amatérov. V Cecilskej jednote Dvořák prvý krát počul a hral hudbu od Wágnera, Schumanna, atd. Získal tak predstavu o rozmanitosti žánrov orchestrálnej tvorby.

Začiatkom októbra 1857 sa Dvořák stáva žiakom pražskej organovej školy. K jej žiakom patrili aj Leoš Janáček, Karel Bendl a Jozef Bohuslav Foerster. Dvořák tu navštevoval hodiny hry na organ, harmóniu, generálbasu a kontrapunktu. Študoval klasický organový repertoár (okrem iných aj dielo Johanna Sebastiana Bacha), zoznamuje sa s liturgickou hudbou, s cirkevným kalendárom. Hoci čoskoro vynikol medzi svojimi spolužiakmi svojím talentom, usilovnosťou a dobrou prípravou, nenašiel medzi učiteľským zborom veľké pochopenie a ani správne ocenenie. Jeho učitelia sa na neho pozerali síce ako na veľmi usilovného žiaka, ale o jeho vzácnom nadaní sa nehovorilo a škola neusúdila, že by v jeho prípade išlo o mimoriadny talent. To sa odrazilo aj na klasifikovaní a hodnotení počas celého štúdia.

Pri záverečnej skúške v druhom ročníku bol síce klasifikovaný ako jeden z troch premiantov, ale umiestnil sa až na druhom mieste. Iróniou však bolo, že Dvořák ako jediný z nich dospel k najvyšším umeleckým métam, zatiaľ čo ostatní hoci vyššie ocenení nedosiahli jeho úroveň.

Na jeho absolventské vystúpenie, ktoré sa konalo vo forme koncertu, prišiel aj jeho otec František a bývalý pedagóg Liehmann. Dvořák na ňom hral na organe Bachovo Prelúdium a fúgu a mol, so svojím spolužiakom Glanzom štvorručne Bachovu veľkú Fúgu g mol a napokon vlastné skladby, Prelúdium D dur a Fúgu g mol. Diela, ktoré Dvořák napísal na organovej škole, pozostávajú z piatich organových prelúdií, dvoch fúg, jednej fughetty a z omše B dur. Túto omšu však neskôr Dvořák pri kritickej revízii svojich skladieb zničil.

Po skončení svojich hudobných štúdií čoskoro vyvstala otázka čím sa bude živiť. Bol odkázaný len na vlastné sily a schopnosti. Zostal bez prostriedkov a len s malými výhľadmi na nejaké miesto. Po niekoľkých pokusoch nastúpil v roku 1859 na miesto violistuv populárnej kapele Karla Komzáka. Komzákov obľúbený orchester sa však venoval viac produkcii zábavnej tanečnej hudby ako vážnemu hudobnému umeniu a pre Dvořáka to prirodzene nebolo vhodné miesto. Dvořák považoval túto činnosť, ktorá mu vynášala 22 zlatých mesačne skôr ako prechodnú záležitosť. Ešte v novembri 1859 sa uchádzal o miesto organistu u sv.

Jindřicha, avšak v marci 1860 bola jeho žiadosť zamietnutá. Zostáva teda členom Komzákovej kapely, pre ktorú skladal tanečnú hudbu. O jeho skladateľskej činnosti v oblasti vážnej hudby sa k verejnosti nedostala jediná zmienka.

Dvořák takmer desať rokov tvoril «inkognito» a okrem jeho najbližších priateľov nik neprejavil záujem o začínajúceho skladateľa. «Ak budeme tieto diela, ktoré komponoval skryto, posudzovať ako celok, neubránime sa dojmu že v nich Dvořák zámerne, či až systematicky postupuje od malej inštrumentálnej formy cez väčšiu formu symfónie až k opere a pritom svoj hudobný jazyk krok za krokom približuje dobovému spôsobu komponovania». [DÖGE, Klaus: Antonín Dvořák, ŽIVOT-DÍLO-DOKUMENTY. Praha: Vyšehrad spol. s.r.o., 2013. s. 55 (Dvořák bol jedným z účinkujúcich)].

V 60. rokoch uchvátila myšlienka národného obrodzenia veľkú časť českej buržoázie a drobného meštianstva, čo spôsobilo rozvoj českého politického a kultúrneho života. Vznikali české noviny, zakladali sa spolky (napr. Sokol či pražský spevácky spolok Hlahol). Najvýznamnejším popudom bolo otvorenie Kráľovského zemského prozatímného divadla 18. novembra 1862, kde prešiel aj Komzákov orchester. Toto prvé pražské divadlo postavené pre Čechov zo štátnych prostriedkov malo slúžiť do zahájenia fungovania Národného divadla financovaného z celonárodnej zbierky. V Prozatímním divadle, pôsobil aj Antonín Dvořák, kde naďalej zostal orchestrálnym hráčom. Tu zotrval plných deväť rokov (od roku 1862 do roku 1871), kde hrával spočiatku pod vedením prvého operného dirigenta Prozatímného divadla Jana Nepomuka Maýra a vystupovali na rôznych koncertoch Akademických spolkov, Umeleckej besedy a hudobných programoch na Žofíne. V orchestri už nehrali len obľúbené polky či polonézy, ale opery talianskych, francúzskych, nemeckých a českých skladateľov.

Účinkovanie v divadelnom orchestri poskytlo Dvořákovi možnosť oboznámiť sa so štandardným operným repertoárom a dostať sa do priameho styku s hudobnými smermi tohto obdobia kultúrneho rozmachu. Predovšetkým sa zrodila myšlienka českej národnej opery, paralelne v súvislosti so stavbou nového divadla. Touto myšlienkou sa určite zaoberal aj Dvořák. Ako violista divadelného orchestra sa Dvořák okrem iných dostal do bezprostrednej blízkosti Richarda Wagnera, ktorý v roku 1863 dirigoval v Prahe tri koncerty vlastnej tvorby. Nie je až tak prekvapivé, že tvorba, dirigovanie a samotná osoba Wagnera zanechala na Dvořákovi veľký dojem.

Ďalší umelec s ktorým sa Dvořák osobne stretával bol Bedřich Smetana. Smetana sa postupne začal presadzovať v pražskej hudobnej spoločnosti a postupne sa jeho nasadenie mení v zaslúžené ovocie, keď získava niekoľko postov – zbormajster speváckeho spolku Hlahol, predseda Umeleckej besedy, vedenie koncertov. Na týchto koncertoch sa ešte pred premiérou hrali úryvky z opery Braniboři v Čechách, Dvořák mal teda možnosť poznať Smetanu ako dirigenta, skladateľa a umelca angažovaného pre českú vec. V súvislosti so Smetanovým dielom si musel uvedomovať, ako hlboko je hudobná kritika ovplyvňovaná sporom novoněmeckej školy a hudobným konzervatizmom. Odohrával sa tu boj medzi hudobným pokrokom a hudobnou tradíciou, medzi wagnerovskou hudobnou drámou a tradičnou operou. Smetana sám nikdy neskrýval sympatie pre umelecké názory Franza Liszta a Richarda Wagnera.

Množstvo nových skúseností a umeleckých zážitkov, ktorým sa Dvořákovi dostalo z prvých rokov pôsobenia v Prozatímním divadle nezanechalo na vtedajšej tvorbe Dvořáka skoro žiadne stopy – ťažko by sme hľadali skladby pre zbor, orchestrálnu tvorbu zo slovanskou tematikou alebo pokusy o operu. V roku 1865 sa venuje práci na dvoch symfóniách kde si naďalej zachováva už raz vytýčený smer svojich skladateľských vízií.

Aby vyriešil svoju nepriaznivú finančnú situáciu (divadelná gáza 35 zlatých mesačne) začal súčasne so službou v divadle súkromne vyučovať hru na klavír. K jeho prvým žiakom patrili Anna a Jozefína Čermákové, dcéry zámožného pražského zlatníka Jana Jiřího Čermáka. Anna Čermáková bola vtedy ani nie 11. ročné dievčatko, pričom jej 16. ročná staršia sestra Jozefína sa práve stala členkou činoherného súboru Prozatímního divadla. Antonín bol do Jozefíny zaľúbený, no keďže jej mohol ponúknuť iba minimálne existenčné zabezpečenie, úspechmi rozmaznávaná Jozefína si s ním nemienila «pochovať šťastie». Jeho trpkosť a bolestné sklamanie sa odrazilo aj na jeho tvorbe, v piesňovom cykle Cypřiše. Po komorných skladbách z rokov 1861 – 1862, po symfónii c moll a violončelovom koncerte z júna 1865 to bolo jeho prvé dielo spojené s textom. Tento dodnes nevydaný cyklus vznikol zhudobnením 18 básní, tvoriacich obsahový celok zo zbierky Cypřiše od Gustáva Pflagra Moravského. V týchto veršoch sa k nám prihovára nešťastný milenec, ktorý spomína na svoju milovanú ženu, popisuje svoju bolestnú situáciu do ktorej sa mu premieta sen o minulosti. V duchu znovu prežíva blaženosť lásky, ale pocit sklamanania a zúfalstva sa vracia. Zostal mu len list od milenky a pocit osamelosti a opustenosti.

60 roky naplnené pravidelnou službou v Prozatímním divadle a vyučovaním súkromných žiakov priniesli niekoľko dramatických udalostí.

Dňa 21. júna 1866 prekročili českú hranicu pruské vojská, keď pod zámenkou sporu o Šľosvicko – Holštýnsko, začala vojna medzi Pruskom a Rakúskom, ktorá samozrejme zasiahla aj Čechy. Už 8. júla, 5 dní po porážke Rakúska v bitke pri Hradci Královém vstúpili pruské oddiely do Prahy.

Na divadlo nemali ľudia ani pomyslenie, takže sa vedenie Prozatímního divadla rozhodlo zastaviť jeho prevádzku. Po uzavretí prímeria a odchodu pruských vojsk sa síce v divadle začalo opätovne hrať, ale za úplne inej situácie. Vedenie divadla odstúpilo a namiesto Jana Nepomuka Maýra bol ako dirigent a riaditeľ opery zvolený Bedřich Smetana. Za jeho vedenia sa zmenila aj pracovná atmosféra a rutinu vystriedala snaha o maximálnu umeleckú dokonalosť. Podiel talianskych oper sa zmenil v prospech francúzskych, hrali sa aj ruské opery a nemalé miesto v repertoári bolo vyhradené novej českej opernej tvorbe. Smetanova Prodaná nevěsta vyvolala pri predstavení 27. októbra 1866 búrlivé ovácie – zrodila sa nová česká národná opera.

Ale nielen hudba ale aj politika prežívala v rokoch 1866 – 1868 svoju premiéru. Rakúsko – maďarské narovnanie z roku 1867 rozdelilo habsburskú ríšu na dve mocensky autonómne oblasti, čím Viedeň vyhovelá národným požiadavkám Maďarska. Na národné záujmy Čechov sa akosi zabudlo, čo viedlo čoraz k väčšiemu napätiu a radikalizácii. Dokonca bol po jednej z demonštrácií v októbri 1868 vyhlásený mimoriadny stav. Až koncom apríla 1869 sa situácia začala vyvíjať priaznivo a život v Prahe sa normalizoval.

V tejto atmosfére sa 16. mája 1868 konalo polozenie základného kameňa v Národnom divadle. Ešte ten istý večer sa konala premiéra Smetanovej opery Dalibor, ktorá síce nemala až taký ohlas ako Prodaná nevěsta, ale bola prijatá s rešpektom.

Niekedy okolo roku 1868 začína komponovať aj Antonín Dvořák, keď napísal okrem troch sláčikových kvartet aj svoju prvú operu Alfred (1870). Opera bola napísaná na nemecké libreto Theodra Kornera. Je to trochu prekvapujúce u skladateľa, ktorý vyjadroval nadšenie pre slovanskú myšlienku a zo svojej praxe vedel, že nemecké opery rozhodne nie sú žiadané. Ale nakoniec je to pochopiteľne, keď vezmeme v úvahu, že české libretá boli drahé a pravdepodobne Dvořák, ako už u niekoľkých

iných diel predtým nepredpokladal, že budú hrané, dokonca ani svojim najbližším sa o nej nezmienil.

Po desaťročí tvrdej práce Dvořák konečne začal dosahovať úspech nielen v pracovnom, ale aj v osobnom živote. V zlepšujúcich sa pomeroch sa rozhodol nechať unavujúce zamestnanie orchestrálneho hráča v divadle a začal sa venovať prevažne súkromnému vyučovaniu hudby a kompozícii. Tým končí jeho povinnosť pravidelného hrania na skúškach dopoludnia, koncertoch dopoludnia a koncertoch po večeroch.

Od tejto chvíle sa venuje práci na romantickej komickej opere Král a uhlíř, písanej na české libreto od J.B. Lobského. Na rozdiel od minulých rokov nepíše už v skrytosti, ale ako zrelý a dostatočne skúsený skladateľ sa snaží preniknúť na verejnosť. O svojom hudobnom projekte informoval v Hudebních listech a časť diela ukázal šéfredaktorovi Dr. Ludevítu Procházkovi, ktorý vysoko ocenil aktivity a počínanie Antonína Dvořáka práve v článku pre Hudební listy. Ludevít Procházka sa v Prahe tešil veľkej úcte a patrilo mu ku vplyvným osobám hudobného sveta. Nie je nepochopiteľné, že sa Antonín obracia na túto osobu práve vo chvíli, keď prestáva byť orchestrálnym hráčom a nastupuje cestu skladateľa.

14 apríla 1872 dirigoval Bedřich Smetana v rámci filharmonických koncertov predohru k opere Král a uhlíř a už vtedy označil prácu za plnú geniálnych nápadov. Jeho nadanie budilo v pražskej spoločnosti postupne stále väčší rešpekt a Dvořák začína radieť medzi čím ďalej tým známejších skladateľov.

K rozhodujúcemu zlomu došlo 9 marca 1873, keď pražský spevácky zbor Hlahol predviedol Hymnus Dědicové Bíle hory pre zmiešaný zbor a orchester. Dvořák pritom prvýkrát zvolil námety z českej histórie. K nadšenému prijatiu od publika prispel určite aj vlastenecký námety. Keď v roku 1871 stroskotala nádej na rovnoprávne partnerstvo Viedne, Budapešti a Prahy, panovala medzi českými obyvateľmi značne skleslá nálada. Báseň ospevujúca smutný osud sklamaného národa nemohla teda zostať bez povšimnutia.

Veľký úspech Hymnu, znamenal pre Dvořáka obrovské povzbudenie. Stáva sa známym skladateľom a jeho sebavedomie posilňuje. Aj napriek jeho stúpajúcej povesti však zostáva jeho finančná situácia nepriaznivá. Preto podáva v máji roku 1873 žiadosť o príspevok v spolku Svatobor. Jeho žiadosti nebolo vyhovené, preto sa ďalej musí živiť súkromnými hodinami v hre na klavír a v komponovaní je odkázaný sám na seba.

V 70. rokoch došlo v Dvořákovom živote k najväčšej udalosti. 17. novembra 1873 sa Antonín oženil so štvrtou Čermákovou dcérou Annou Františkou, ktorú tak isto ako jej staršiu sestru Jozefínu učil hrať na klavíri. Anna mala plné pochopenie pre umelecké povolanie Antonína, nakoľko bola sama dobrou altistkou a často spievala na chóroch pražských kostolov. Mladí manželia začali takmer z ničoho a museli sa veľmi uskomniť. Napriek finančnej tiesni a mnohým starostiam najmä v čase, keď na svet prišli za sebou tri deti (1874 – 1876) bolo manželstvo Antonína a Anny veľmi šťastné a Dvořák našiel vo svojej žene spoľahlivú životnú oporu i človeka so vzácnym pochopením pre jeho umenie.

V auguste 1873 boli v Prozatímním divadle zahájené skúšky na operu Král a uhliř, pod vedením Bedřicha Smetanu. Avšak v septembri boli na základe reakcie zboru, sólistov a orchestru tieto skúšky zastavené z dôvodu náročnosti prevedenia diela a plánované uvedenie opery bolo zrušené. Tento neúspech musel Antonína Dvořáka mrziť, ale našťastie ho to neodradilo od ďalšej tvorby. Pod sebakritickým pohľadom na svoju tvorbu síce niektoré diela zničil a dielam, ktoré považoval za prevedenia hodné priradil nové čísla opusu.

Dvořákov jazyk sa v tomto období začína odkláňať od Wágnera, začína byť jednoduchší, zrozumiteľnejší a začína pripomínať slovanský folklór. Tieto nové kompozičné charakteristiky uplatnil Dvořák aj na prepracovanie opery Král a uhliř. Toto prepracovanie však nemá v dejinách hudby obdoby, keďže nedošlo len ku náhrade zložitých partií zjednodušením, ale v podstate celé libreto zhudobnil nanovo a vytvoril druhú verziu opery Král a uhliř, ktorá s prvou nemala nič spoločného. Predohra opery pripomína český folklór, jej ľahko zapamätateľná téma sa často opakuje a je z nej cítiť ľudová prostota.

Neúspech prvej verzie opery Král Uhliř, starosť o mladú rodinu donútili Dvořáka vyučovať na súkromnej hudobnej škole Jana Augusta Starého a tiež začiatkom roku 1874 sa uchádzať o miesto organistu v kostole sv. Vojtecha. S povinnosťou hrať každý deň o šiestej ráno omšu sa vo februári ujíma novej funkcie organistu. Na prvý pohľad sa to javí ako neadekvátne a ubíjajúca každodenná činnosť, ale práca v kostole sv. Vojtecha bola v skutočnosti jednou z najzaujímavejších v Prahe. O tomto malom kostole v blízkosti dnešného Národného divadla bolo známe, že sa tam prehráva najkrajšia cirkevná hudba z pražských kostolov.

Za niekoľko týždňov po zahájení činnosti v kostole sv. Vojtecha sa Dvořák prvý – krát stal otcom, čím vstúpila do skladateľovho života aj

téma rodiny a detí. Medzi ďalšie nemenej významne vlastnosti, ktoré určovali Dvořákovu osobnosť patrili aj zbožnosť, láska k prírode, lokomotívy či parníky.

Avšak radosti mladej rodiny netrvali dlho, keď v auguste 1875 zomrela dva dni po narodení dcérka Jozefína. Mladá rodina bola skúšaná aj za dva roky, keď sa rok stará Ruženka napila nepozorovane fosforového roztoku a otrávila sa. Ani nie za mesiac, presne v deň Dvořákových narodenín zomrel prvorodený syn na ovčie kiahne. V náhle uprázdnenom byte zavládol smútok a beznádej.

Nie je teda náhodou, že sa v 1877 Dvořák vracia k nedokončenému dielu Stabat Mater, ktoré nechal rok nedotknuté ležať a dokončuje ho v priebehu pár týždňov. Síce s komponovaním začal už skôr, ale k inštrumentácii pristúpil až po týchto tragédiách.

Vo februári 1877 podal Dvořák v kostole sv.Vojtěcha výpoveď. Na tomto zamestnaní nebol finančne závislý už od roku 1875, kedy prvý krát prevzal finančnú podporu od viedenskej komisie, ktorá vyhovelala jeho žiadosti o štátne umelecké štipendium. Komisia, ktorú tento krát tvoril Johann Herbeck, Otto Dessolf a Eduard Hanslick, sa vyjadrili ku žiadateľovi takto:

«Antonín Dvořák, z Prahy, stár 33 let, učitel hudby, zcela bez prostředků. Předkládá 15 skladeb, mezi nimi symfonie a overturey pro velký orchestr, v nichž se nepochybný talent razí cestu ovšem ještě formálně nedokonalým a nezvládnutým způsobem. V mnohem ryzejší, utěšenější podobě se tento talent projevuje ve Dvořákových «Písniích z rukopisu královedvorského», který svědčí o skutečném a osobitém nadání. Že jeho orchestrální a sborové skladby byly v Praze prováděny opakovaně na veřejných velkých koncertech, mluví v každém případě také v jeho prospěch, Žadatel, který si dodnes nemohl opatřit ani vlastní klavír, si zaslouží, aby mu stipendium bylo v jeho tíživé situaci ulehčeno a dostalo se mu povzbuzení k bezstarostnější tvorbě. J.Herbeck, ředitel, F.Otto Dessoff, Dr. Eduard Hanslick, referent» [DÖGE, Klaus: Antonín Dvořák, ŽIVOT-DÍLO-DOKUMENTY. Praha: Vyšehrad spol. s.r.o., 2013, s. 121].

Aj v nasledujúcich rokoch boli žiadosti o štipendium úspešne schválené, avšak pre jeho ďalšie životné smerovanie bola rozhodujúca žiadosť podaná v roku 1877, ku ktorej skladateľ pridal aj Serenády E dur a Variáciu pre klavír predovšetkým Moravské dvoj zpěvy op. 29 a 30. Vznikli podobne ako Moravské dvojspevy op. 20 na impulz rodiny pražského kupca Jana Neffa, v ktorej vyučoval hru na klavír.

Práve prostá ľudovosť Moravských dvojzpevů, vzbudila záujem Johanna Brahmsa, lebo aj pre neho bola kvalita hlavným estetickým ideálom piesňovej tvorby.

Johannes Brahms, najvýraznejšia osobnosť romantizmu tej doby, Dvořáka odporučil ako skladateľa berlínskeho nakladateľovi Fritzovi Simrockovi. Udalosti, ktoré spôsobili že z pražského skladateľa sa stala hudobná osobnosť známa aj mimo jeho vlasť, prebehli rýchlym spádom. Po niekoľkých listoch, ktoré si vzájomne vymenili sa Simrock rozhodol o vydaní jeho Moravských dvojzpevů vo svojom renomovanom nakladateľstve a vďaka vynikajúcim kritikám sa razom preslávil po celom svete.

Dvořák nikdy nezabudol, že iniciátorom tohto vývoja bol Johannes Brahms, a tiež to nikdy nezamlčoval. Avšak vďačnosť bola len jedným aspektom tohto vzťahu, ktorý sa čoskoro po roku 1878 začal meniť v priateľstvo. Dvořák našiel v o sedem rokov staršom

Brahmsovi nielen prostredníka a priaznivca, ale videl v ňom aj odborníka a vážil si jeho cenných názorov. Čo ale spôsobilo, že Brahms, ktorý sa odlišoval od Dvořáka intelektuálnym zameraním, literárnym vzdelaním mal k mladšiemu kolegovi tak priateľský vzťah? Boli to predovšetkým osobné sympatie a Brahmsa musela Dvořáková spoločnosť vyslovene tešiť a ako starého mládenca sa veľmi dobre cítil v rodinnom kruhu Antonína Dvořáka. Okrem vzájomných sympatií mohla ich priateľstvu pomáhať aj skutočnosť, že sa vzájomne doplňovali a v osobnosti či tvorbe toho druhého nachádzali to, čo im samým chýbalo.

Brahmsovu tvorbu Dvořák pozorne študoval, neraz mu bola aj inšpiráciou pri vlastnej práci, napr. už pri komponovaní Slovánskych tanců, objednaných nakladateľom Simrockom. O nich píše Brahmsovi v roku 1877:

«Také jsem byl pověřen, abych panu Simrockovi napsal několik slovanských tanců. Protože jsem však nevěděl jak se toho chopit, snažil jsem si opatřit Vaše slavné «Uherské tance» a dovolím si je vzít co vzorový příklad ke zpracování příslušných «Slovanských» [DÖGE, Klaus: Antonín Dvořák, ŽIVOT-DÍLO-DOKUMENTY. Praha: Vyšehrad spol. s.r.o., 2013, s. 131].

Moravské dvojzpevy ešte neboli ani vytlačené, keď začiatkom marca 1878 predložil nakladateľ Fritz Simrock pražskému skladateľovi návrh:

«Rád bych se Vás zeptal, zda by ste neměl chuť napsat mi určitý počet, řekněme například 3 sešity «Českých a Moravských tanců» pro

klavír na 4 ruce (na spôsob Uherských od Brahmsa), a sice s použitím originálnych národných melodií, jež by se Vám jevily vhodné a byly spojeny s Vašimi vlastními nápady? Když se dívám na dueta, říkám si, že by jste to dokázal velmi pěkně, myslím umělecky pěkně.» [DÖGE, Klaus: Antonín Dvořák, ŽIVOT-DÍLO-DOKUMENTY. Praha: Vyšehrad spol. s.r.o., 2013, s. 136].

Dvořák sa zmocnila umelecká múza a už 18.marca 1878 sa dáva do práce na objednaných Slovanských tancoch. Niekoľko- krát zmienené Brahmsove Uhorské tance mohli snád' byť formálnym vzorom, ale Dvořák pri svojej kompozícii zvolil úplne inú cestu. Konceptia nespočíva v umeleckom spracovaní pôvodných ľudových tancov. Charakteristické rysy jeho tanečnej hudby spracováva do vlastnej rytmickej a melodickej invencie.

Prirodzenosť jeho skladieb vzbudzuje nadšenie, ich slovanský ráz je obdivovaný a Dvořákova tvorba je považovaná za protiklad príliš vážnej produkcie. Dirigenti známych orchestrov začali uvádzať na koncertoch Slovanské tance. Z prvých recenzií mohol Dvořák pozorovať aký prielom spôsobila táto dikcia slovanstva, jej bezstarostnosť, radosť zo života a na druhej strane jemnosť a hĺbka.

Ale Dvořák aj napriek svojim úspechom zostáva stále rovnaký. Stále stojí pri svojej rodine, ktorá sa rozrastá, a je vzorným otcom či manželom.

S nástupom Eduarda Taaffeho do funkcie predsedu vlády v auguste 1879 a hlavne v dôsledku jeho jazykových opatrení, zaisťujúcich rovnoprávne postavenie češtiny a nemčiny, skončilo obdobie relatívnej pokojnej nálady. Jazykový spor a vyhrotenie nacionalizmu na oboch stranách ovládli verejný život v Čechách. Dokladom sú aj pouličné strety v roku 1881 medzi českými a nemeckými študentmi, z čoho čoskoro plynulo rozdelenie univerzity na českú a nemeckú časť.

Situácia sa vyostrovala a dotýkala aj Dvořáka, skladateľa. Bol to jeden z prejavov antipatie voči všetkému čo je české. Aj keď je Dvořák českým skladateľom, k prielomu v jeho tvorbe došlo v nemeckom publiku, mal nemeckého nakladateľa a vďaka tomu veľa nemeckých priateľov. Dvořák sa v dôsledku radikalizácie v Čechách ocitol v situácii, ktorá sa dá popísať ako rozpor medzi «loajalitou k vlastnému národu a odpadlivosťou a úspechom v cudzine» [DÖGE, Klaus: Antonín Dvořák, ŽIVOT-DÍLO-DOKUMENTY. Praha: Vyšehrad spol. s.r.o., 2013, s. 149]. Nie je teda náhoda, že v roku 1880 žiada Dvořák svojho

výhradného vydavateľa Simrocka, aby jeho diela vydával s českou úpravou a českými textami.

Začiatkom 80. rokov Dvořákova hudba prenikla až do Anglicka, tradičnej zemi, ktorá hostila už nespočetne mnoho hudobných géniov. Od časov Händlových, sa tam udržovala silná tradícia v interpretácii oratórií a kantátovej tvorby. V roku 1884 bol Dvořák pozvaný do Londýna, aby dirigoval *Stabat Mater*, vokálne – inštrumentálne dielo zložené po smrti jednej z jeho dcér. Stretol sa s obrovským úspechom a získal tak silné väzby na anglickú hudobnú scénu, kde ho vynikajúce výkony súborov zborového spevu sčasti motivovali k ďalšiemu kompozičnému úsiliu v oblasti skladieb vokálne – inštrumentálneho charakteru.

Zaujím o jeho hudbu neustále rástol a vtedajšie hudobné inštitúcie a festivaly si začali konkrétne skladby priamo objednávať, a tak bola väčšina skladateľových ciest spojená s uvedením nového diela na premiére. Týka sa to hlavne 7. symfónie napísanej pre Londýn, oratória *Svätá Ľudmila* pre festival v Leedsu, *Requiem* pre festival v Birminghamu. Úspešne sa uplatnil aj ako dirigent svojich skladieb. Na základe svojich úspechov získal doktorát v Cambridgei.

Roku 1891 sa prvý – krát objavila ponuka, ktorá mala pre Dvořákův život i tvorbu zásadné dôsledky: pozvanie do Spojených štátov amerických. Podnikavá prezidentka Národného hudobného konzervatória v New Yorku, Jeanette Thurberová, sa rozhodla zvýšiť prestíž školy tým, že ponúkne post riaditeľa významnej osobnosti európskej hudby. Voľba padla na českého Majstra. Po dlhom váhaní nakoniec skladateľ podpísal zmluvu, ktorá ho zaväzovala viesť hudobný ústav a vyučovať skladbu, to všetko za honorár 30 – krát vyšší, než mu mohli ponúknuť na pražskom konzervatóriu.

Začiatkom školského roku 1892/93 odcestoval Dvořák za oceán, kde až na jednu prestávku strávil dva a pol roku. Hneď po príchode sa chopil svojich povinností a začal sa zoznamovať s novým, neznámym prostredím.

Svoje pocity a dojmy čoskoro premietol do legendárneho diela: v januári 1893 začal šikovať *Symfóniu č. 9 e moll* s podtitulom «Z Nového sveta». V lete odišiel Dvořák s rodinou na prázdniny do Spillville v štáte Iowa, kde dodnes žijú potomkovia českých emigrantov. Skladateľ sa tu cítil ako doma. V radostnom rozporení tu behom pár dní vychrlil radostný *Sláčikový kvartet č. 12 F dur*, zvaný «Americký» a čoskoro aj *Sláčikový kvintet č. 3 Es dur*, diela mimoriadnej melodickéj invencie. Po návrate do New Yorku ho okrem vyučovania čakala tiež triumfálna

premiéra Novosvětské, ktorá sa odohrala 16. decembra 1893 v Carnegie Hall.

Počas nasledujúcich prázdnin skladateľ strávil nejaký čas vo svojej vlasti, na Vysokej. Tu aj vznikol cyklus ôsmich Humoresiek pre klavír. Siedma z nich, Ges dur, obletela svet a stala sa jedným z najhranejších skladieb klasickej hudby.

Školský rok 1893/94 je spojený s kompozíciu Dvořákovho najintímnejšieho diela, Biblických piesní na texty z Dávidovej Knihy žalmov. V poslednom roku skladateľovho pobytu v Spojených štátoch vznikol slávny Koncert pre violoncello h moll, ktorý Dvořák dokončil až po návrate do Čiech. Po návrate do Prahy sa vrátil k pedagogickému pôsobeniu na pražskom konzervatóriu, kde sa neskôr stal tiež riaditeľom. Dvořákovi sa dostalo mnoho spoločenského uznania, či už to bol čestný doktorát filozofie českej univerzity, členstvo v panskej snemovni, členstvo v porote pre rakúske štátne ceny, ale aj členstvo v mnohých českých a moravských speváckych spolkoch a podobne.

Medzi jeho žiakov patrili i budúci prední českí skladatelia Oskar Nedbal, Vítězslav Novák a Josef Suk, ktorý sa časom oženil s Dvořákovou najstaršou dcérou Otíliou. V roku 1896 došlo k významnej udalosti pre český kultúrny život. Bolo ustanovené nové hudobné teleso, ktoré sa behom nasledujúcich rokov stalo vyhláseným domácim orchestrom, Česká filharmónia. Ako najslávnejší český žijúci skladateľ bol Antonín Dvořák požiadaný, aby na zahajujúcom koncerte dirigoval program zložený z vlastných skladieb.

Záver skladateľovho života sa niesol v znamení príklonu k hlbínám ľudovej múdrosti, k ríši bájok a rozprávok. Najprv Dvořák pristúpil ku kompozícii štyroch symfonických básni na texty zo zbierky Kytice od Karla Jaromíra Erbena. Postupne tak vznikol Vodník, Polednice, Zlatý kolovrat a Holoubek. Ak nepočítame skladby vokálne, jedná sa o jeden z mála skladateľových príspevkov k žánru programovej hudby. Dvořákovu tvorbu uzatvárajú tri opery.

Najprv opera komická (a v istom zmysle aj autorova najoriginálnejšia), Čert a Káča. Potom skladateľova opera najhranejšia, lyrická Rusalka, ktorej premiéra v roku 1901 predstavovala pre skladateľa jednoznačný triumf a satisfakciu aj na opernom nebi (doteraz bol vnímaný predovšetkým ako autor hudby symfonickej a komornej). Dvořákovým posledným dielom vôbec je opera Armida s exotickým námetom z prostredia orientu. Premiéra v marci 1904 však nedopadla podľa autorových predstáv predovšetkým vinou nedbalého naštudovania.

K tomu sa pridali aj zdravotné problémy. Skladateľ bol nútený kvôli ľadvinovému záchvatu opustiť počas predstavenia divadlo.

Ľadvinovú koliku skomplikovalo nachladenie a chrípka, a tak ošetrojúci lekár predpísal Dvořákovi klúd na lôžku. Pacientov stav sa prechodne zlepšil ráno 1. mája a skladateľ prejavil prianie usadnúť s rodinou k nedeľnému obedu. Po polievke sa mu však zhoršil stav a čoskoro nato stratil vedomie. Narýchlo privolaný doktor už mohol len skonštatovať smrť, ktorej príčinou bola oficiálne stanovená mozgová mŕtvica. Podľa poznatkov modernej medicíny však bola smrť pravdepodobne spôsobená pľúcnou embóliou, ktorá pacienta postihla po dlhodobom klúde na lôžku.

Dielo Antonína Dvořáka

Najrozsiahlejšiu súčasť Dvořákovho diela tvorí inštrumentálna tvorba (symfonická, komorná i sólová), rovnako dôležité sú však aj jeho piesne, duchovné i kantátové kompozície a opery. Jeho hudba vyniká bohatou a originálnou melodickou invenciou, ktorá často poukazuje k ľudovým koreňom, výrazným rytmom a farebnou inštrumentáciou.

Hoci bol mladý Dvořák očarený Wagnerom, jeho diela poukazujú skôr na romantiku tradičného zamerania. V neskoršom období ho ovplyvnil i jeho priateľ Brahms, s ktorým homôžeme zaradiť do prúdu tzv. klasicko-romantickej syntézy. Zásadným inšpiračným zdrojom bola česká ľudová pieseň a slovanská tematika. Skladateľ sa pridržal tradičných foriem a postupov, jeho inštrumentácia taktiež vychádza zo zaužívaných modelov, hoci je potrebné povedať, že je veľmi účinná a na výbornej úrovni. Najsilnejšou skladateľovou stránkou bola však mimoriadna a prakticky nevyčerpatel'ná melodická invencia, ktorá poukazuje na veľkého génia. Charakter Dvořákových diel je prevažne optimistický, s veľkou mierou spontánnosti a vrúcnosti.

Antonín Dvořák sa svojou tvorbou zaradil k vrcholným svetovým skladateľským zjavom. Neustály dopyt po jeho dielach a ich všeobecná obľúbenosť sú dôkazom jeho kompozičného majstrovstva a umeleckej nadčasovosti. Húževnatosť, s akou systematicky zdokonaľoval svoje skladby a vášnivá láska k hudbe, ktorú pretavuje i do svojich piesní, je obdivuhodná i dnes. Skladateľ aj teraz po vyše 100 rokoch po smrti zostáva mohutným pilierom, o ktorý sa opiera vývoj novodobej českej i slovenskej hudby, nachádzajúc v ňom podnety obzvlášť plodné a všestranné. Zostane bohatým zdrojom krásy, z ktorej sa ľudstvo bude môcť tešiť a poučovať v každom čase.

Dvořák s úspechom zasiahol do všetkých oblastí hudobnej tvorby. Už za svojho života sa preslávil hlavne vďaka orchestrálnym skladbám, z ktorých najslávnejší je Violončelový koncert h-mol a Symfónia č. 9 «Z Nového sveta», ktorá patrí vo svetovom meradle k najobľúbenejším a piatim najčastejšie uvádzaným symfóniám. Často interpretované sú aj Symfónia č. 8 a Symfónia č. 7, ktorá je odborníkmi považovaná za najprepracovanejšie a najcennejšie Dvořákovu symfonické dielo.

Nezaostáva však ani komorná tvorba, z ktorej vyniká Sláčikové kvarteto F-dur «Americké» a množstvo krásnych piesňových cyklov.

Dvořák bol aj tvorcom viacerých oper. Najznámejšia Rusalka sa v súčasnosti hrá v najslávnejších operných domoch sveta. Skladateľov melodický dar je príčinou toho, že sa mnohé jeho skladby stali až notoricky známe, ako napríklad jeho Humoreska č. 7.

Prehľad bohatej tvorby Antonína Dvořáka naznačuje jeho všestranné nadanie a plodný autorský život. Okrem uvedených diel je Antonín Dvořák tvorcom klavírnych koncertov, orchestrálnych skladieb, komornej a zborovej tvorby, ale aj bohatej piesňovej tvorby. Práve k piesňovej tvorbe Dvořáka zaradujeme popri Moravských dvojspevoch, Cypriše, Cigánskych melódiách a mnohých ďalších aj Biblické piesne ako Dvořákovu posledné dielo v tejto kategórii.

Duchovná tvorba Antonína Dvořáka

Vzťah k Bohu sa prejavil okrem iného aj v duchovnej tvorbe Antonína Dvořáka. V tejto stručnej kapitole uvedieme aspoň niektoré diela a okolnosti, vďaka ktorým mohli vzniknúť.

Stabat Mater, op. 58

Charakterizujeme ako dielo s pašijovým námetom.¹⁰ Manželstvo Antonína a Anny Dvořákových prešlo v priebehu dvoch rokov hneď niekoľkými tragédiami, keď im zomreli tri deti: jedno po dvoch dňoch života, druhé v desiatich mesiacoch a tretie, prvorodený syn Otakar, vo veku troch rokov. Tato bolesť bola skúškou viery manželov a možno práve ich hlbokej viere dokázali všetko v láske prekonať. Podobne ako pašijové udalosti majú svoj radostný koniec, do rodiny Dvořákových prišlo na svet ďalších šesť detí, z ktorých sa všetky dožili dospelosti.

Requiem, op. 89

Antonín Dvořák bol v roku 1890, kedy dielo vzniklo, uznávaným skladateľom doma i v zahraničí. Tešil sa pevnému zdraviu, stál na vrchole telesných, ale hlavne umeleckých síl. A práve navonok paradoxne v tejto dobe pociťuje potrebu hudobne prežiť a stvárniť tzv. posledné veci človeka, ako to pred ním učinili a po ňom snád' učinia aj i

mnohí ďalší hudobní skladatelia, spracovaním liturgického textu omše za zomrelých. Dvořák žil rád na tomto svete. Dokázal sa radovať a prijímať od života mnoho jeho darov a obohatení. Ale zároveň vedel, že nastane deň keď všetko na zemi bude musieť opustiť. Veril, že je to prirodzený osud každého, že je to tak v poriadku a že nás po odchode z pozemského domova čaká domov večný v Božej blízkosti. Jeho Requiem preto nezastiera budúce udalosti, ale najdôležitejšou a konečnou myšlienkou je viera a z nej vychádzajúca nádej.

10 Matka, Panna Maria, stojí pod krížom, na ktorom umiera jej syn, Ježiš Kristus. Umiera za všetkých ľudí, aby oni mohli žiť na veky. Umiera, aby tretieho dňa vstal z mŕtvych. (Te Deum, op. 103)

Skladbu zložil Antonín Dvořák bezprostredne pred odchodom do Ameriky, v letných mesiacoch júna a júla 1892. Bol požiadaný zložiť slávnostnú hudbu ku kolumbovským oslavám. Skladba mala byť uvedená hneď po príchode do Ameriky. Keďže však neprichádzal sľúbený vhodný text, vybral text sám, podľa svojho najlepšieho úsudku, čím bol text univerzálny, slávnostný – Bože, chválime Teba.... Táto štvordielna skladba je čo do rozsahu omnoho menšia v porovnaní so skladbami, ktoré uvádzame vyššie v tejto kapitole. Je ale plná lesku a jas, vhodná práve k slávnostným príležitostiam. Dvořákovi s do Ameriky veľmi nechcelo, on bol najradšej doma. Doma bolo v Prahe a doma bolo tiež na Vysoké u Příbrami. Tieto pocity sa z približujúcim termínom odchodu (september 1892) miešali s pocitmi očakávania, snád' aj zvedavosti.

Z uvedených príkladov Dvořákovej duchovnej tvorby je príznačná autorova vynaliezavosť, odrážajúca rôzne motívy a inšpiráciu.

Biblické písně, op. 99

Biblické piesne sú cyklom desiatich piesní pre sólový hlas so sprievodom klavíru na slová z Dávidovej Knihy žalmov. Cyklus možno považovať nielen za vrchol skladateľovej piesňovej tvorby, ale súčasne je započítaný do jedného z najvýznamnejších výtvorov vo svojom žánre vôbec. Jedná sa o dielo hlbokého duchovného obsahu, v ktorom skladateľ vedie rozhovor s Bohom o svojich úzkostiach, dôvere a radosti. V rámci celého Dvořákovho diela sa jedná o najzásadnejší prejav skladateľovej viery v Boha, uchránenej od akéhokoľvek pátosu.

Okolnosti vzniku Biblických piesní

Biblické piesne vznikli v krátkom časovom úseku troch týždňov v marci roku 1894, v dobe skladateľovho pobytu v New Yorku. Motívom k práci nebol pravdepodobne žiadny vonkajší podnet, dielo je výsledkom autorovej určitej osobnej krízy. Žiadny priamy doklad o príčinách

Dvořákovho vtedajšieho duševného stavu sa však nedochoval (možno aj kvôli skladateľovej známej citovej zdržanlivosti).

Závažný a hlboko intímny charakter diela prekvapuje o to viac, že Dvořák začal na piesňach pracovať v čase svojej najväčšej slávy, skoro tri mesiace po premiére Novosvetské symfónie, ktorá bola jeho doposiaľ najväčším (a už nikdy potom neprekonaným) skladateľským triumfom. Dvořákovská literatúra obvykle uvádza, že podnetom ku kompozícii Biblických piesní boli správy z Európy o smrti Dvořákových blízkych: skladateľovho otca Františka, skladateľov Petra Iljiče Čajkovského a Charlese Gounoda a dirigenta Hanse von Bülowa. František Dvořák však v skutočnosti zomrel až 28. marca, teda dva dni po dokončení diela. Z dochovanej korešpondencie ani nevyplýva, že by skladateľ vedel, že jeho otec umiera. Čajkovskij zomrel už 6. novembra predchádzajúceho roku a Gounod (ktorého ani nie je možné počítať medzi Dvořákových priateľov) zomrel dokonca už 10. októbra. Jediný Hans von Bülow zomrel tesne pred kompozíciou Biblických piesní, 12. februára 1894. Nedochovali sa však žiadne doklady o Dvořákovej reakcii na túto udalosť.

Vysvetlenie Dvořákovho rozpoloženia však môže byť nakoniec to najmenej komplikované: bol v tej dobe už druhý rok na americkej pevnine, uprostred rušného veľkomesta na neho mohli začať doliehať pocity osamelosti a túžbe po vlasti. Tiež nie je pominuteľný fakt, že dielo vzniklo krátko pred veľkonočnými sviatkami.

Pôvodnú klavírnú verziu vydalo prvý – krát nakladateľstvo Simrock v roku 1895 s českým textom a s anglickým a nemeckým prekladom. Dvořák si na piesňach veľmi zakladal, a tak viedol s nakladateľom jednanie aj ohľadom vhodných prekladov, ktoré by čo najviac korešpondovali s vedením vokálnej línie.

Skladateľ v januári 1895 upravil klavírny part prvých piatich piesní tiež do orchestrálnej podoby. Rukopis sa však stratil a bol nájdený a vydaný až roku 1914, tiež u Simrocka. Druhou časť cyklu piesní inštrumentoval dirigent Vilém Zemánek r. 1914 a neskôr znovu skladatelia Jarmil Burghauser a Jan Hanuš pre vydanie v rámci súbornej kritickej edície skladateľovho diela v roku 1955. Biblické piesne existujú v mnohých ďalších úpravách (nie však Dvořákových): pre soprán alebo tenor, so sprevádzaním orgánu, v úprave pre zbor atd.

Nie je známe, kedy a kde bola prvý – krát predvedená celá pôvodná verzia diela s klavírnym sprievodom. Čo sa týka prvých piatich piesní, tie mali premiéru 4. januára 1896 v Prahe v interpretácii barytonistu Národného divadla Františka Šíra a Českej filharmónie pod vedením

autora. Čoskoro nato, 19. marca, Dvořák dirigoval Biblické piesne i v londýnskej Queen's Hall, kde spievala Catharine Fisk. Biblické piesne boli hneď po svojom vzniku uznané ako jeden z vrcholov svetovej piesňovej tvorby. Cez svoju obsahovú závažnosť patria dlhodobo k najobľúbenejším dielam svojho autora. Rukopis, ktorý je majetkom Dvořákových dedičov bol predmetom analýzy v rámci Kritického vydania podľa skladateľovho rukopisu z roku 1989 (Vydavateľská správa, Antonín Dvořák, Biblické písně OP 99, Edícia Supraphon Praha. 1989). Na báze uvedenej práce možno zhrnúť niekoľko bodov tak k skladateľovmu rukopisu ako aj jeho prvému vydaniu.

Pôvodná verzia bola napísaná pre nižší hlas (alt či bas) spolu s klavírom. Klavírny part však nie je len sprevádzajúci prvok, ale úzko súvisí aj so speváckym partom, má rovnocennú funkciu. Poradie jednotlivých piesní, ako ich poznáme dnes, nie je od autora, ale od nakladateľa Simrocka, ktorý usporiadal piesne v rozdielnom poradí, ako aj uvádzame v nasledujúcom texte.

Rukopis diela má 24 strán 14 riadkového notového papiera stojateho formátu o rozmeroch 360 x 273 mm, nie je však úplný nakoľko chýba štvrtý a piaty list, resp. strana 7 až 10. Nemá zvláštny titulný list. Zaujímavosťou je, že nikde v rukopise sa nenachádza označenie «Biblické písně» a ani číslo opusu. Spôsob akým došlo k odchýlnemu zaradeniu piesní v Simrockovom vydaní a či je toto zaradenie bolo autorom stanovené, resp. schválené nie je z rukopisu možno poznať. Časové údaje o vzniku, či dokončení piesní sú v tomto vydaní uvedené v predhovore a na začiatku resp. na konci piesní presne podľa rukopisu. Spevácky hlas je v rukopise v prvej piesni označený «Spev (Alto)», klavírny sprievod ako «Piano»; v druhej, ôsmej a desiatej piesni poradia rukopisu, teda č. 2, 5, a 8 v rámci Simrockovho vydania je len označenie «Spev - Piano»; v ostatných je spevácky hlas a klavír bez akéhokoľvek označenia.

Prvá pieseň je nazvaná «Žalm 137. V. (1 – 2 – 3 – 4 – 5)». V Simrockovom vydaní je táto pieseň («Při řekách Babylonských.....») zaradená ako číslo 7. Časový údaj na konci piesne je doplnený slovom «ráno» a označením miesta vzniku «New York». Slová «odpovedali sme» sú v rukopise obťahané ceruzou a nad nimi je skladateľovou rukou napísané «vynechať».

Druhá pieseň («Skrýše má a pavéza má...») má jediná zhodné poradie so Simrockovým vydaním a je nazvaná «Žalm 119. Verš (114 – 115 – 117 – 120)». Tretia pieseň je uvedená s názvom «Žalm 121. Verš (1

– 2 – 3 – 4)». Rukopis tejto piesne však má iba 25 taktov práve z dôvodu chýbajúcich strán 7 až 10. V Simrockovom vydaní je táto pieseň zaradená ako deviata.

Pieseň č.10 Simrockovho vydania (Žalm 98. a 96.) je v rukopise zaradená ako č.4. V rukopise sa však z nej nezachoval ani jediný takt. Na strane 11 rukopisu sa dochovala počínajúc taktom 25 pieseň «Oblak a mrákota» v Simrockovom vydaní označená ako č.1 (Žalm 97.).

Ďalšia pieseň («Hospodin je můj pastýř.... ») zaradená v Simrockovom rukopise ako č.4 je v rukopise označená ako Žalm 23.Verš (1 – 2 – 3 – 4)».

Nasledujúca pieseň začínajúca slovami «Slyš ó Bože volání mé... » je nazvaná «Žalm 61. (2-4-5) 63 Žalm. Verš 2». V Simrockovom vydaní je zaradená ako pieseň č.6. Časový údaj na konci piesne je doplnený slovom «ráno».

Pieseň «Bože! Bože! Písem novou...» je v rukopise nazvaná «Žalm 144 a 151». V Simrockovom vydaní je označená v poradí ako pieseň č. 5. Časový údaj na konci piesne je vyjadrený slovami «Ráno na bielu sobotu 1894 (28. Brežná 1894).

Ďalšia pieseň («Slyš, ó Bože! Slyš modlitbu moru... ») je v Simrockovom vydaní zaradená pod číslom 3.V rukopise je nazvaná «Žalm 55».

Posledná pieseň («Popatřiž na mne... ») je v rukopise pod názvom «Žalm 25». V Simrockovom vydaní je pod č.8. Časový údaj na konci piesne je doplnený slovom «ráno».

Pôvodné vydanie z nakladateľstva N. Simrock, Berlín v dvoch zošitoch obsahujúcich piesne 1 – 5, 6 – 10, edičné čísla 10 325 a 10 326 s nemeckým, francúzskym, anglickým a českým textom. Copyright 1895. Rukopis nemá stopy na základe ktorých by bolo možné usúdiť, že boli predlohou pre vydavateľa. Nakladateľstvo dostalo k tomuto účelu opis pôvodného rukopisu. Dvořákov originál 1-5 piesne vyšiel v tlači po prvý raz v roku 1960 v kritickej edícii Souborného díla Antonína Dvořáka, vydanéj Štátnym nakladateľstvom krásnej literatúry, hudby a umění; piesne 6-10 v inštrumentácii Jarmila Burghausera a Jana Hanuša vyšla súčasne ako doplnok k tomuto prvému vydaniu pôvodného orchestrálneho umenia.

Zoznam použitej literatúry

1. BACHTÍK, Josef: heslo Antonín Dvořák. In: Československý hudební slovník osob a institucí. Praha: SHV, 1963.
2. BARTOŠ, Jozef: Antonín Dvořák: kritická štúdia. Nakladatelství Josefa Pelcla. Praha: Nakladatelství Josefa Pelcla, 1913.
3. BERKOVEC, Jiří: Antonín Dvořák. Praha: Supraphon, 1969.
4. BURGHAUSER, Jarmil: Antonín Dvořák. Praha: Koniasch Latin Press, 2006.
5. DÖGE, Klaus: Antonín Dvořák, ŽIVOT-DÍLO-DOKUMENTY. Praha: Vyšehrad spol. s.r.o., 2013.
6. HRUŠOVSKÝ, Ivan: Antonín Dvořák. Bratislava: Štátne hudobné vydavateľstvo, 1964. 192 s.
7. JURÍK, Marián: Antonín Dvořák: Biblické piesne. In: Hudobný život 1991, str. 5; recenzia
8. ŠOUREK, Otakar. Život a dílo Antonína Dvořáka. Třetí nově přepracované vydání. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1954. Část první.
9. ŠOUREK, Otakar. Život a dílo Antonína Dvořáka. Druhé doplněné vydání. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1956. Část třetí.
10. TUAL, Francois – Gildas. Foi et effroi í travers les Chants bibliques op. 99 (preklad T. Slavický). In: Hudební věda, 3 – 4, 2005.
11. ZICH, Jaroslav: Kapitoly a studie z hudební estetiky. Praha: Editio supraphon, 1987.

УДК: 78.071.2 (477.83)

Юлія Олач,
*аспірант кафедри методики
музичного виховання і диригування
Дрогобицького державного
педагогічного університету
імені Івана Франка*

ПРОСВІТНИЦЬКА ТА ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ ДИРИГЕНТА МАКСИМІЛІАНА МАГУРСЬКОГО

У статті розглядається мистецька діяльність відомого самбірського диригента, педагога, громадського діяча М. Магурського. Розглянуто та проаналізовано його внесок у розвиток музичної культури міста Самбір та його околиць.

Ключові слова: диригент, художник, хор, громадський діяч.

Юлія Олач,
*аспірант кафедри методики
музыкального воспитания и
дирижирования Дрогобычского
государственного педагогического
университета имени Ивана Франко*

ПРОСВЕТИТЕЛЬСКАЯ И ТВОРЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ДИРИЖЕРА МАКСИМИЛИАНА МАГУРСКОГО

В статье рассматривается художественная деятельность известного самборского дирижера, педагога, общественного деятеля Максимилиана Магурского. Рассмотрен и проанализирован его вклад в развитие музыкальной культуры города Самбора и его окрестностей.

Ключевые слова: дирижер, художник, хор, общественный деятель.

Yulia Olach,
*postgraduate methods of music
education and conducting
Drohobych State Pedagogical Ivan
Franko University*

EDUCATIONAL AND CREATIVE ACTIVITIES CONDUCTOR MAXIMILIANA MAHURSKOHO

The article deals artistic activities famous conductor of Sambir, educator, social activist Maximilian Mahurskyi. Considered and analyzed its contribution to the development of musical culture of the Sambir city and its environs.

Key words: conductor, artist, chorus and public figure.

Постановка проблеми. Музична культура є частиною діяльності всіх мистецько-освітніх установ та інституцій. Мистецькі діячі міста Самбір в практичному досвіді та творчій діяльності основну увагу зосереджували на плеканні музичного мистецтва в контексті розвитку національної свідомості, духовного формування суспільства. Не стала винятком і творча діяльність М. Магурського.

Аналіз останніх досліджень. Окремі матеріали, наукові розвідки та історико-культурні дослідження, котрі концентрували увагу на вивченні постаті М. Магурського, були відзначені у працях О. Сумарук [4], Л. Теплої [5]. Сьогодні творчі здобутки М. Магурського не достатньо висвітлені в науковій літературі.

Мета статті – осмислення та аналіз творчої спадщини диригента, художника та громадського діяча М. Магурського.

Виклад основного матеріалу

Історія розвитку культури Самбірщини кінця ХІХ – початку ХХ ст. – це частина розвитку цілісної освіти в державі.

Багатовікова бездержавність, перебування Галичини у складі Австро-Угорської монархії та панської Польщі не зупинили процес становлення і розвитку культури, зокрема музичного мистецтва. Галичина постійно була у стані боротьби за утвердження національної самобутності та незалежності українського народу.

Товариства «Руська Бесіда» і «Просвіта», що були створені і стали вогнищами просвіти і національної культури, ставили за мету поширення освіти серед народу. В Галичині ще на початку ХІХ ст. утворювались різноманітні товариства: сільські читальні, бібліотеки, різні гуртки. Ці об'єднання працювали над піднесенням загальноукраїнської національної духовності у всіх сферах культурного і суспільного життя.

Кожне товариство (культурне чи співоче) виконувало низку важливих функцій, часто – компенсаторних, тобто заповнювало ті прогалини, що іншим чином неможливо було зреалізувати, а саме:

- духовного об'єднання;

- національної самореалізації;
- творчу;
- культурно-просвітницьку;
- освітньо-виховну.

Як правило, організаторами цих товариств були представники духовенства, міська інтелігенція.

При активній допомозі вчителів і парафіяльних священиків товариства створювали широку мережу читалень, при яких діяли хори, театральні трупи, спортивні секції та кооперативи.

Як зазначає сучасна дослідниця О. Городиська: «Хорове виконавство в Самборі бере початок із XV ст., коли хоровий спів звучав у церквах і костелах, а згодом в школах. У 1928 р. професором Богданом П'юрком організовується хор «Самбірський Боян» (на 37 років пізніше від Львова). Першим диригентом був інженер Ю. Нижанківський – родич О. Нижанківського. Згодом хором керували В. Хиляк, М. Зінюк, а потім М. Магурський» [4, 192].

Активним диригентом, педагогом музики, вихователем, громадським діячем, почесним членом «Просвіти» був М. Магурський (1905 – 1994). Дитинство і юнацькі роки проходили у співочій родині Носалевичів та Менцинських. Першим учителем сольного співу молодого Максиміліяна був його родич, відомий бас-баритон Віденської, а потім Вісбаденської опер – О. Носалевич. Разом із своїм братом М. Менцинським, також оперним співаком, вони прагнули поділитися своїми знаннями зі здібним учнем. А отець-катехит Ільницький давав йому уроки гри на скрипці. Також, багато доброго почерпнув для своєї музичної діяльності від піаніста-віртуоза Р. Савицького, який з 1923 до 1926 рр. керував самбірським гімназійним хором [2, 2].

У рамках вивчення діяльності М. Магурського подаємо коротку довідку з біографічними даними та творчими здобутками його вчителів.

М. Менцинський (1875 – 1935) – митець, який мав унікальні вокальні дані, яскраву долю, та залишив після себе пам'ять у серцях шанувальників. Походив із давньої української шляхетської родини, батько його був сільським священиком. Ще з раннього дитинства проявилися його дивовижні музичні здібності, любов до пісні. Модест співав у хорі, а згодом був диригентом гімназійного хору у Дрогобичі. Тому в родині, у якій дуже поважали музику, нікого не здивував вибір юнака.

Після навчання у Львівській духовній семінарії та на факультеті теології Львівського університету Модест здобуває і вокальну освіту у консерваторії, в педагога з вокалу В. Висоцького, ученицею якого була і С. Крушельницька.

О. Модестович Носалевич (1874 – 1959) – український оперний співак (бас-баритон). Народився у сім'ї священника М. Носалевича (пароха сіл Биличі та Чишки) і провів юнацькі роки в селі Биличі (окр. Самбір, тепер – Старосамбірський район, Львівська область). Навчався у Самбірській гімназії, пізніше – у Віденській консерваторії в професора Йозефа Генсбахера.

О. Носалевич був солістом оперних театрів Львова, Відня, Вісбадена та інших європейських міст. Прославився як один з найкращих виконавців партії Мефістофеля («Фауст» Шарля Гуно), співав в операх «Фіделіо» (Людвіг ван Бетховен) та інших. З великим успіхом виконував твори М. Лисенка, українські народні пісні. Часто приїжджав до Самбора, де виступав з концертами на запрошення місцевих музичних товариств, надавав матеріальну допомогу музичним і театральним гурткам. Навіть будучи далеко за межами рідної землі, не забував про неї, і це характеризує співака як патріота своєї Батьківщини.

Спогади М. Магурського: «Першим моїм учителем по вокалу був О. Носалевич, рідний брат моєї мами Климентини Магурської. Він кожного року приїжджав на канікули до Самбора, до своїх сестер, Климентини та Меланії, дівоче прізвище Носалевич. Третя сестра його – Теофіла, жила у с. Брониця, була дружиною пароха Брониці Юзв'яка Михайла. Четверта сестра – Антоніна – жила у с. Торгановичі, її чоловіком був священник Саноцький Володимир. Він мав рідного брата Людвіга, який згинув на війні у 1914 р. Ми всі, то є п'ять братів, дві сестри, мама і цьотка, давали імпровізовані концерти під супровід мандоліни, в роках 1920 – 37» [2, 2].

З середини 1926 р. керівництво гімназійним хором переходить до учня 3 класу гімназії М. Магурського. Керівник поповнює репертуар новими творами, збільшує кількість учасників. Це був мішаний хор, який готував великі концерти.

У 1929 р., щоб поглибити свої музичні знання, він вступає до Львівської консерваторії на відділ скрипки. Одночасно закінчує і педагогічний відділ консерваторії у 1934 р.

У 1928 р., з нагоди коронації чудотворного образу Пречистої Діви в церкві Різдва Пресвятої Богородиці м. Самбір, Максиміліяну доручено керувати зведеним хором, який був створений на прохання о. Ф. Рабія. Церковний хор став зародком, з якого виріс

славнозвісний хор «Боян» і який проводив велику культурно-просвітницьку роботу у часи польської окупації Галичини. До репертуару хору взято, окрім церковних, багато світських творів. Хор «Боян» пропагував твори Бортнянського, Леонтовича, Давидовича, Лисенка, Глінки, Стеценка, Нижанківського, Чайковського, Римського-Корсакова [1, 1].

З 1933 р. починається велика культурно-просвітницька діяльність М. Магурського у товаристві «Просвіта» і музичному товаристві імені М. Лисенка. Це був час, коли у «Просвіті» та інших громадських організаціях, працювали видатні люди, колишні учасники національно-визвольних змагань 1918 – 1920 рр., які були прикладом бездоганного служіння нації і державі. Це вони оберігали молодь від полонізації, згуртовували навколо себе найкращі політичні сили, плекали українську мову і культуру.

Одержимий таким морально-національним піднесенням, Магурський сконцентрує свої сили на хорі «Боян». За короткий період при ньому організовано чоловічу вокальну групу, танцювальний і драматичний гуртки. До складу оркестру, що діяв при хорі, входили В. Третяк, Є. Лінинський, Д. Дашо.

Тут доречно згадати і про духовий оркестр, який був створений у Самборі в 1930 р., організатор – Юліан Рабій, а керівник – студент консерваторії М. Магурський. На добровільні пожертви громадян закуплено 30 інструментів. Головні кістяк оркестру становили селяни з с. Ралівка (тодішні Радловичі), хоч входило і багато самбірчан. Репетиції проводили у приміщенні церковного будинку. Члени оркестру навіть мали однакову форму: маринарки і шапки з музичним значком [1, 109].

Як бачимо, М. Магурський стає вагомою постаттю серед митців м. Самбір. Завдяки його активній діяльності було створено багато хороших колективів на Самбірщині. Особливо славилися хори у с. Містковичі, с. Зарайсько, с. Береги, с. Сіде, с. Бабино, с. Блажів, с. Воютичі, с. Викоти, с. Пиняни та інших.

М. Магурський організовує культурно-просвітницьку роботу у сільських читальнях, залучаючи до роботи сільську інтелігенцію, збільшується кількість музичних та драматичних гуртків, просвітянських хорів. Його організаційна робота разом із просвітянами міст і сіл представлялася проведенням хороших конкурсів, свят народної пісні, Шевченківських свят, а також святкових академій. Така академія, проведена 7 червня 1936 р. М. Магурським, проходила за участю відомого оперного співака М. Голинського, який неодноразово бував у Самборі. В цей день у

концерті взяли участь мішаний хор із с. Берегів (керівник М. Мариняк). Промову виголосив голова товариства «Просвіта» Іван Рогуцький, а з рефератом виступив професор А. Княжинський. Ритмічні вправи виконали члени із «Пласту» с. Пиняни [2, 33].

У часи більшовицької окупації припинилась робота громадських організацій «Просвіти», які доценту зруйнували комуністичні сатрапи. Завершив роботу в них і М. Магурський. Його запрошують на посаду викладача музики у Самбірське педагогічне училище, яке відкрилось у жовтні 1939 р., проте церковного хору він не полишає. За те митця й переслідують, двічі заарештовують. У самбірській тюрмі просидів недовго і через нестачу доказів щасливо вийшов на волю. Музика і спів завжди підтримували його у тяжкі хвилини життя.

1 квітня 1945 р. М. Магурського призначають керівником хорового колективу, до якого входило 120 осіб. Очевидно, що талант і вміння диригента було оцінено позитивно. Школи, технікуми, клуби запрошують талановитого спеціаліста для вишколення хорів. Він охоче всім допомагає, бо бачить у цьому своє покликання.

Слід згадати і працю М. Магурського у Народному музично-драматичному театрі І. Франка в Самборі, де він керував оркестром. Професор у своїй праці в театрі відзначався коректністю, врівноваженістю, енергійністю, великою силою волі та скромністю. Близьке оточення знало диригента ще й як художника. Він малював ікони, пейзажі, натюрморти. У часи матеріальної скрути художні роботи М. Магурського були продані. Залишились тільки дві – пейзаж та ікона «Ісус Христос в Оливному городі». Обидві роботи Магурського експонувалися на виставці у музеї Л. Курбаса у м. Самбір з нагоди святкування 95-річчя від дня його народження (2 листопада 2000 року).

Також у доробку М. Магурського є меморіальна спадщина. Він вів щоденники особистих записів, де точно вказував дати виступів, хори, кількість учасників, склад оркестрів. Світлини, зроблені ним власноручно, вмістилися у три великі альбоми, які передані його дружиною для збереження у музей Л. Курбаса в Самборі. Велика колекція поштових листівок, календариків, зібрана ним домашня бібліотека.

В останніх спогадах М. Магурський записав: «Всі злидні і страхиття за Сталіна минулися і настав новий час. Може, знайдуться історики, які опишуть всю правду. Вже воскресла Україна...».

Зазнавши переслідувань у радянський період, бо в ньому завжди бачили українського націоналіста, М. Магурський щиро вітав

створення Української держави, хоч прожити у вільній Україні прийшлося недовго. У 1990 р. під час виступу хору «Діброва», він попросився на сцену, щоб заспівати Гімн України, при цьому сказавши: «Я все проспівав на сцені, а гімну співати не довелося. А тепер співатиму «Ще не вмерла Україна»». Співав він натхненно й урочисто. Це був його останній вихід на сцену [5, 193].

6 березня 1994 р. перестало битися серце М. Магурського. З великим жалем і смутком громадськість проводжала в останню дорогу патріарха національного відродження, чиє життя в царині української культури Самбірщини стало подвигом.

Висновки. У статті нами проаналізовано та розглянуто мистецьку діяльність відомого самбірського диригента, педагога, громадського діяча М. Магурського. Осмислено його внесок у розвиток музичної культури міста Самбір та його околиць, а саме: створення хорових колективів у місті та сусідніх селах, проведення святкових академій, ювілейних концертів, а також його педагогічна діяльність.

Список використаної літератури

1. МЛК у м. Самборі, інв. № 906 (Щоденник. Магурський М. Й. Музична сторінка Самбора 1890 – 1939). – 148 с.
2. МЛК у м. Самборі, інв. № 907 (Щоденник. Магурський М. Й. Огляд. Рецензії. Репортаж. Статті). – 71 с.
3. Рабій Ю. Княжий город Самбір / Юлій Рабій. – Л. – Самбір : Ютика, 1999. – 422 с.
4. Сумарук О. Нариси з історії товариства «Просвіта» Самбірщини і околиць (Частина I). // Олександра Сумарук. – Дрогобич : Посвіт, 2016. – 392 с.
5. Тепла Л. Максиміліян Магурський і музична культура Самбірщини кінця ХІХ – початку ХХ ст. / Любов Тепла // Збірник статей міжнародної науково-практичної конференції «Література Галицького підгір'я кінця ХІХ – початку ХХ ст. і процес національного відродження». – Самбір – Дрогобич : Коло, 2011. – С. 185 – 194.

Валентина Прохазка,
*викладач Полтавської дитячої
музичної школи № 2
імені В. Шаповаленка*

ВІДОМІ ДИРИГЕНТИ ПОЛТАВИ

У статті проаналізована діяльність видатних диригентів Полтави. Диригент – керівник з виконання такої ансамблевої музики, як оркестрова та хорова. Основним обов'язком диригента є встановлення темпу, що гарантує правильний вступ різними учасниками ансамблю.

Ключові слова: *колектив, хоровий колектив, диригент, викладач, музична освіта.*

Валентина Прохазка,
*преподаватель Полтавской
детской музыкальной школы № 2
имени В. Шаповаленка*

ИЗВЕСТНЫЕ ДИРИЖЕРЫ ПОЛТАВЫ

В статье проанализирована деятельность известных дирижеров Полтавы. Дирижер – руководитель по исполнению ансамблевой музыки, такой как оркестровая или хоровая. Основной обязанностью дирижера является установка темпа, гарантирующего правильное вступление разным участникам ансамбля.

Ключевые слова: *колектив, хоровой колектив, дирижёр, преподаватель, музыкальное образование.*

Valentina Prokhazka,
*teacher of Poltava children music
school № 2 Vladimir Shapovalenko*

THE FAMOUS CONDUCTORS OF POLTAVA

The article analyzed of work known conductors of Poltava oblast. Conducting is the art of directing a musical performance, such as an

orchestral or choral concert. The primary duties of the conductor are to set the tempo, ensure correct entries by various members of the ensemble.

Key words: *band, choir, conductor, teacher, music education.*

Постановка проблеми. Сучасна Україна перебуває на шляху свого національного відродження. Музична освіта – важлива частина духовного розвитку українського народу, відповідальна за збереження коренів національної ідентичності, моральності, релігійності. Як диригент забезпечує виконання музичного твору під час концерту, так само музика і музична освіта сприяють ствердженню, консолідації української нації. В історії кожного українського міста назавжди залишилися закарбованими прізвища диригентів, які у різні часи сприяли такому культурному піднесенню.

Аналіз останніх досліджень. Висвітленню діяльності українських диригентів у літературних джерелах приділялося багато уваги. Їм були присвячені праці таких науковців, як В. Золочевського [1], Л. Пархоменка [2, 332 – 334], А. Мухи [3]. Проте дослідження мають фрагментарний характер і безпосередньо не стосуються мистецького життя Полтавщини.

Мета. Стаття присвячена висвітленню постатей хорових диригентів і їхньої творчості, які пов'язали свою професійну діяльність з Полтавщиною.

Виклад основного матеріалу. Полтавщина завжди славилася своїми музичними талантами. Тривалий час на її території народилися, навчалися, працювали такі відомі постаті, як: М. Лисенко, Г. Гладкий, Г. Козаченко, Д. Ахшарумов, Ф. Попадич, І. Різенко. Діяльність багатьох із них до цього часу залишається малодослідженою і невідомою для широкого загалу.

По-справжньому величною є постать засновника української класичної музики та подвижника музичної думки кінця ХІХ – початку ХХ ст. – Миколи Віталійовича Лисенка. Він народився у с. Гриньки Глобинського району Полтавської області у 1842 р. Мав фундаментальну музичну освіту: закінчив природниче відділення Київського університету (1860 – 1864 рр.), фортепіанне і композиторське відділення Лейпцігської консерваторії і композиторське відділення Петербурзької консерваторії.

Диригентська діяльність М. Лисенка відома передусім як диригента хору, що на початку 1870 р. набула значного розмаху,

зокрема через його слов'янсько-хорові концерти у 1870 – 1873 рр. Так, під час навчання М. Лисенка у Петербурзькій консерваторії у 1874 – 1876 рр. йому вдалося створити невеликий хор з-поміж студентів консерваторії, який у березні 1875 р. дав два слов'янських концерти, на яких митець виступав як диригент та піаніст. Звучали народні пісні, вокальні та інструментальні твори російських композиторів, а також шість творів самого М. Лисенка з опери «Різдвяна ніч». За спогадами хористів, М. Лисенко був талановитим диригентом, вмів виокремити художній образ і змусити хор передати його слухачеві.

Він навчав хористів, створював хорові обробки, здійснював концертні подорожі різними регіонами України у 1892 – 1893, 1897 – 1899, 1902 рр., побував у Полтаві, Житомирі, Черкасах, Умані, Білій Церкві, Лубнах, Бердичеві, Кременчуці, Корсуні [4, 66 – 67].

Свого розквіту мистецьке життя Полтавщини отримало наприкінці ХІХ – початку ХХ ст. Так на початку ХХ ст. в Полтаві існувало музично-хорове товариство «Баян», яке очолювали Г. Данковський, Ф. Попадич, В. Пархомович. Видатними є постаті таких диригентів, як: Д. Балацький, В. Верховинець, І. Діатолович, Є. Золотаренко, І. Моровщик, П. Шуровський, які тривалий час працювали у Полтаві, нашим земляком був і В. Верменич – композитор і диригент [5].

Відродити мистецьке життя Полтавщини допомогли створені у 1902 р. у Полтаві музичні класи, а на їхньому ґрунті з осені 1904 р. – засноване Полтавське музичне училище.

Професійна діяльність багатьох українських диригентів пов'язана із функціонуванням саме Полтавського музичного училища ім. М. Лисенка, адже засновником і першим його директором був відомий композитор і диригент Д. Ахшарумов. Училище отримало симфонічний оркестр (диригент Д. Ахшарумов) й оперний клас під керівництвом Ф. Левицького.

Завдяки їхній плідній діяльності у 1919 р. також було створено Полтавський оперний театр, де на початку ХХ ст. керівником хорової капели став відомий музикант, росіянин О. Свешніков. Перший симфонічний концерт відбувся в приміщенні училища 20 березня 1916 р., під час якого було виконано увертюру до опери «Руслан і Людмила», «Арагонську хоту» М. Глінки, «Героїчну фантазію» і балетну сюїту з опери «Ферморс» А. Рубінштейна,

«Світанок на Москві-річці» М. Мусоргського та «Урочисту увертюру 1812 р.» П. Чайковського.

Саме Д. Ахшарумов першим у Росії, починаючи з 1903 р., став здійснювати великі концертні поїздки з симфонічним оркестром. У 1919 р. він переїжджає до Феодосії, де до 1926 р. керує симфонічним оркестром, а з 1926 до 1929 рр. працює диригентом симфонічного оркестру у м. Воронеж. З 1929 р. викладає у Ашхабадському художньому технікумі. Через неправдиві звинувачення як «ворог народу», Д. Ахшарумов був розстріляний 3 січня 1938 р. [5].

Одним із засновників капел «Зірка» (Гайсин) та «Хоранс» (Київ), художнім керівником капели бандуристів, хорових капел Одеської та Полтавської філармонії, а також автором музичного перекладу для бандури до пісні «Розпрягайте, хлопці, коні» був Д. Балацький. У 20-х рр. ХХ ст. він навчався у Київському музично-драматичному інституті ім. М. Лисенка, там керував студентським хором.

Диригентська діяльність Д. Балацького почалася в м. Гайсин, де він був одним із засновників хорової капели «Зірка». До репертуару капели входили усі кантати М. Лисенка. Упродовж 1936 – 1938 рр. Д. Балацький був керівником і головним диригентом Державної сразкової капели бандуристів УРСР.

Будучи репресованим радянською владою, Д. Балацький після повернення із заслання працював художнім керівником в Одеській філармонії, а з 1949 р. отримав призначення на посаду керівника хорового колективу обласної філармонії у Полтаві, керував чоловічим вокальним ансамблем. У 1951 – 1962 рр. Д. Балацький очолював хор Полтавського паровозоремонтного заводу та одночасно викладав у вечірній музичній школі.

Справжнім українським музично-хоровим подвижником, композитором, диригентом і хореографом був В. Верховинець (Костів), який народився у селищі Мізунь (Івано-Франківська область) 5 січня 1830 р. З Полтавою В. Верховинця пов'язує не тільки диригентська діяльність, але і керівництво кафедрою мистецтвознавства Полтавського інституту народної освіти (1920 – 1932 рр.).

Він також викладав українські народні танці в Полтавській трудовій школі ім. І. Котляревського, у 1927 р. був одним із організаторів і керівників Полтавської окружної капели, а в 1930 р. в Полтаві створює «Жінхоранс» – жіночий колектив театралізованого

співу. Був репресований радянською владою за звинуваченням у створенні та участі в Полтаві в контрреволюційної націоналістичної організації і шпигунській діяльності. Розстріляний 11 квітня 1938 р. Реабілітований у 1958 р. [6].

За спогадами колег, В. Верховинець мав справжній диригентський хист, тому після закінчення теоретичного класу школи ім. М. Лисенка він переходить на хормейстерську і диригентську роботу. На початку 20-х рр. ХХ ст. в Україні виконувалися його хори: «Ой, зацвіла папороть», «Він згадав», масові пісні «Ми – діти волі», «Праця єдина», «Ми – творці життя нового». За спеціальним замовленням уряду В. Верховинець переклав для змішаного хору (аранжував) «Інтернаціонал». Збереглося понад 50 обробок В. Верховинця українських народних пісень для хору у фортепіанному супроводі [7, 14 – 17].

Упродовж 1925 – 1934 рр. в Полтавському музичному училищі ім. М. Лисенка працював Ф. Попадич, який народився в с. Великі Будищі Зіньківського повіту. Він керував хором ім. Т.Г. Шевченка, в 1918 р. організував хорову капелу, якою керував до 1934 р., та був викладачем, а потім директором Полтавського музичного технікуму (училища).

Ще одним відомим нашим земляком був В. Верменич – український композитор, хоровий диригент. Як композитор В. Верменич написав музику до відомої пісні «Чорнобривці» на слова М. Сингаївського. В. Верменич народився в с. Бориси Глобинського району Полтавської області. Після Другої світової війни закінчив музичне училище у Луганську, а потім вступив на диригентсько-хоровий факультет Київської консерваторії. Великої популярності у ті часи набула його пісня на слова М. Чернявського «Зіронька Донецька».

Після закінчення консерваторії В. Верменич працював у школах, був завідувачем музичними частинами Київського цирку та «Укрконцерту». Багато гастролював з концертними бригадами, а у віці 41 року В. Верменич знову вступив до консерваторії по класу композиції, оскільки, маючи диплом диригента-хоровика, не міг стати членом Спілки композиторів.

У центральній частині Полтави є невеличка вулиця, яка з 1995 р. отримала назву – вулиця ім. В. Міщенка (попередня – Ванцетті).

В. Міщенко народився у с. Мар'янівка Карлівського району Полтавської області. Навчався у Полтавському музичному училищі ім. М. Лисенка. Після закінчення війни, у 1949 р., В. Міщенко продовжив свою освіту у Київській державній консерваторії ім. П. Чайковського по класу хорового диригування у проф. Е.П. Скипчинської-Верьовки.

Після закінчення консерваторії, у 1954 р., В. Міщенко повертається до Полтави, де працює художнім керівником Полтавської обласної філармонії, та створює ансамбль пісні і танцю «Лтава». У 1960 р. ансамблю «Лтава» було присвоєно звання «народного», а в 1967 р. колективу дали звання «заслуженого», що підтверджує високу оцінку творчості диригента радянською владою.

Працюючи у Полтавській обласній філармонії, В. Міщенко зробив вагомий внесок у розвиток таких художніх колективів, як: естрадний колектив «Краяни», жінхоранс «Веселка», ансамбль бандуристів.

Під час репетицій ансамблю присутні отримували велике задоволення від праці М. Міщенка, відзначали його стримані, виразні і лаконічні жести митця, який відчував своїх хористів, вміння вдало передавати усі нюанси, забезпечувати єдність хорового колективу під час виконання музичного твору.

Разом із колективом «Лтава» М. Міщенко багато гастролював за кордоном, відстоюючи честь колективу у Міжнародних фольклорних фестивалях, посідаючи переможні місця: фестивалі у Болгарії, Австрії, Польщі, Чехословаччині, Німеччині, Франції, Греції, Туреччині, Сирії, Кіпрі, Мальті, Єгипті. У 1989 р. він був запрошений на роботу до Канади (працювати з капелою ім. Т. Шевченка у Торонто) [8].

Отже, упродовж другої половини ХІХ – на початку ХХ ст. на території Полтавщини сформувалося потужне ядро митців української музичної культури, діяльність яких вплинула на розвиток сучасної світової музичної думки. Дослідження їхньої діяльності сприяє творчому переосмисленню народних традицій й уособленню найяскравіших проявів української духовності.

Висновки. Музичне мистецтво є частиною духовного відродження української нації. Полтавські диригенти-подвижники, зокрема радянського періоду, їхня творчість є віддзеркаленням епохи, свідченням незламності, глибинності коренів музичного таланту народу. Адже саме українців вважають однією із

найспівочіших націй світу. Саме через мистецтво ми маємо можливість зрозуміти себе, свої прагнення, надії і сподівання.

Диригентська майстерність проявляється у підготовці твору до виконання, у керівництві хором чи ансамблем, у передачі динамічних ефектів, характеру музики та відтворенні змісту.

Від майстерності диригента залежить якість звучання хору або оркестру, вони єдине ціле у співпраці, результатом якої стає довершений музичний твір.

Диригенти Полтавщини увібрали найкращі традиції світової та вітчизняної музичної культури, забезпечили розквіт і визнання української музичної думки на сценах провідних театрів Східної та Західної Європи, США і Канади. Багато з них розділили долю свого народу у 20 – 30 рр. ХХ ст., стали жертвами репресій у післявоєнний час. Усі вони – наше минуле, сучасне і майбутнє, адже українська нація – це нація не тільки борців, але і поетів, бандуристів, художників та митців з великої літери.

Список використаної літератури

1. Золочевський В. Українська народна пісня в творчості В. М. Верховинця // Нар. творчість та етнографія, 1960. – № 3. – С. 90 – 96.

2. Українська музична енциклопедія / під ред. Г. Скрипник. – К. : Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, 2006. – Т. 1. – 679 с.

3. Муха А. І. Композитори України та української діаспори : довідник. – К. : Музична Україна, 2004. – 352 с.

4. Берегова О. М. Диригентська діяльність М.В. Лисенка : естетико-світоглядні орієнтири у світлі проблеми музичної комунікації / О. М. Берегова // Часопис Національної музичної академії імені П. І. Чайковського. – К. : Вид. дім НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2012. – № 2 (15). – С. 62 – 69.

5. Бояренцев С. М. Полтава історична [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://poltavahistory.inf.ua/hisp_u_31.html#met46

6. Васильченко Г. М. Музика була його стихією і покликанням [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.repres.poltava.ws/statti/reab_ist/muzyka.htm

7. Тристанов Б. История Полтавы. Верховинец-Костева, Евдокия Ивановна [Электронный ресурс] – Режим доступа : http://histpol.pl.ua/ru/?option=com_content&view=article&id=1452

8. Тристанов Б. История Полтавы. Мищенко Валентин Ефимович [Электронный ресурс]: – Режим доступа : http://histpol.pl.ua/ru/?option=com_content&view=article&id=2394

Наталія Синкевич,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри методики
музичного виховання і диригування
Дрогобицького державного
педагогічного університету
імені Івана Франка

ВНЕСОК МИКОЛИ КОЛЕССИ ДО ДІЯЛЬНОСТІ СУПРОМУ В КОНТЕКСТІ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ СИТУАЦІЇ 1930-х рр. У ГАЛИЧИНІ

У статті розглядається період життя Миколи Колесси, пов'язаний із професіоналізацією музичного мистецтва Галичини. Акцентовано увагу на здобутті митцем ґрунтовної освіти, що стала підставою його багатогранної праці. Висвітлено конкретний внесок М. Колесси до створення та функціонування СУПРОМу.

Ключові слова: композитор, диригент, хор, СУПРОМ, професіоналізм.

Наталія Синкевич,
кандидат искусствоведения,
доцент кафедры методики
музыкального воспитания и
дирижирования Дрогобычского
государственного педагогического
университета имени Ивана Франко

ВКЛАД НИКОЛАЯ КОЛЕССЫ К ДЕЯТЕЛЬНОСТИ СУПРОМа В КОНТЕКСТЕ СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ СИТУАЦИИ 1930-х ГОДОВ В ГАЛИЧИНЕ

В статье рассматривается период жизни Николая Колессы, связанный с профессионализацией музыкального искусства Галичины. Акцентировано на получении художником ґрунтового образования, которое стало основанием его многогранного труда. Отражен конкретный взнос Н. Колессы к созданию и функционированию СУПРОМа.

Ключевые слова: композитор, дирижер, хор, СУПРОМ, профессионализм.

Natalia Synkevych,
*Ph. D. (Art), Associate
Professor methods of music
education and conducting
Drohobych State Pedagogical
Ivan Franko University*

THE CONTRIBUTION OF MYKOLA KOLESSA TO THE WORK OF THE UNION OF UKRAINIAN PROFESSIONAL MUSICIANS IN THE CONTEXT OF SOCIAL AND CULTURAL SITUATION IN THE 1930-ies IN HALYCHYNA

The article deals with Mykola Kolessa's period of life connected with growth of professionalism in the sphere of music in art Halychyna. Thorough education received by an artist that became a basis of his multifaceted work is stressed out. Specific contribution of M. Kolessa to creation and functioning of the Union of Ukrainian Professional Musicians is shown.

***Key words:** composer, conductor, choir, the Union of Ukrainian Professional Musicians, professionalism.*

Постановка проблеми. Аналіз важливих подій музичного мистецтва Галичини окремого історичного періоду допомагає зрозуміти як розвивалася національна культура загалом, що впливало на рівень її професіоналізму. Актуальність теми статті зумовлена недостатнім висвітленням ролі М. Колесси у створенні та функціонуванні Союзу українських професійних музик.

Аналіз останніх досліджень. Дослідники життєвого шляху митця (О. Паламарчук, Л. Бобер та І. Юзюк, Л. Кияновська) не приділили належної уваги питанню співпраці М. Колесси із СУПРОМом. Тому мета статті полягає у якомога детальнішому висвітленні цих сторінок його життєтворчості.

Виклад основного матеріалу. Патріарх української музичної культури, герой України, композитор, народний артист України, професор М. Колесса упродовж свого довгого життя (1903 – 2006 рр.) блискуче поєднував різноманітні види мистецької діяльності: багатогранну композиторську творчість, високу майстерність диригента, успішну працю високоерудованого

педагога, активного громадського діяча. При цьому в усіх цих ділянках сягав справжніх вершин високого професіоналізму. Однак досягти цього вдалося не одразу, адже початок творчої діяльності М. Колесси відбувався в умовах розквіту аматорства, коли музикування сприймалося лише як частина громадсько-просвітянського життя, приємне проведення часу, відпочинок, а не як серйозна професія.

Період 20 – 30-х рр. ХХ ст. відіграв винятково важливу роль у культурному розвитку Галичини: він став поворотним пунктом від аматорства до професіоналізму в усіх сферах мистецького життя, в тому числі і музиці. У когорті молодих талановитих музик-професіоналів Б. Кудрика, Н. Нижанківського, З. Лиська, Р. Савицького, В. Витвицького, які здобули освіту в Європі, М. Колесса разом із корифеями української музики С. Людкевичем та В. Барвінським приклали чимало зусиль для подолання дилетантизму, провінційності, розуміючи, що період аматорства надто затягнувся. Перед ними стояло завдання підняти загальний культурний рівень громадськості, кардинально змінити уявлення про професію музиканта. Для цього, а також для координації музичних процесів краю, 1934 рр. було створено Союз українських професійних музик (СУПРОМ), членом якого одразу став М. Колесса.

Як відомо, 1924 – 1928 рр. композитор навчався на філософському факультеті Празького Карлового університету, де лекції з музикознавства читав відомий чеський музикознавець З. Неєдли. Безпосереднім учителем юнака був видатний представник чеської музичної культури, композитор і педагог В. Новак.

В ті часи у Празі вирувало багате та різноманітне музичне життя, на вершинах майстерності перебували виконавські сили Національного чеського та німецького театрів, симфонічний оркестр Чеської філармонії. Вельми цікавими були гастрольні виступи музикантів, співаків та диригентів з усього світу. Навчаючись на відділі композиції та диригування Празької консерваторії, М. Колесса здійснив свої перші мистецькі спроби.

1928 рр. відбулась прем'єра його «Української сюїти» у виконанні симфонічного оркестру Празької філармонії, а згодом була повторена у Львові на пропозицію С. Людкевича. Успіх спонукав юнака вступити до Школи вищої майстерності, де він продовжив студії в класі композиції В. Новака. Молодий митець

засвоїв повний курс гармонії, музичної форми та інструментування. У результаті з'явилися нові твори композитора-початківця: «Варіації» для симфонічного оркестру, фортепіанний квартет і дві сюїти для фортепіано, вокальні твори. Отже, М. Колесса повернувся до Львова з дипломом композитора і диригента.

Не отримавши постійної роботи у перші після закінчення навчання роки, він перебував у постійних пошуках заробітку. З цією метою, а також для утвердження себе як митця, приймав усі пропозиції: диригував хором товариства «Стрийський Боян», допомагав в організації концертів С. Людкевичеві і, врешті, зібравши співаків-фахівців з молодих галичан, організував «Український студіо-хор». Дбаючи про теоретичне підґрунтя для підготовки молодих диригентів, М. Колесса розпочав роботу над створенням підручника з хорового диригування.

У ті роки до Львова, здобувши музичну освіту в Європі, зокрема Празі, поверталися не тільки названі композитори, а й молоді, сповнені ентузіазму і бажання творити на рідній землі, музиканти-виконавці. Отже, працю розпочала хвиля молодих вишколених музик. Для об'єднання їхніх зусиль навесні 1934 р. був створений СУПРОМ, що «від самого початку мав не лише локальне (львівське), але крайове (включав українських музикантів з усієї Галичини) значення» [6, 77]. М. Колесса став одним із засновників нової організації.

Книга протоколів Союзу охоплює період від першого засідання до кінця 1938 р. До неї увійшли протоколи засідань Ради, загальних зборів, конференцій. З них довідуємося про конкретні справи членів Союзу, зокрема композиторської секції, до якої входив М. Колесса. Його прізвище зустрічаємо майже в усіх звітах та протоколах. На перших же «конституючих» загальних зборах Союзу, що відбулися у малому залі Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка, М. Колессу шляхом таємного голосування (15 голосів) було обрано до Ради СУПРОМу. Тоді ж відбулась дискусія з питання обрання нових членів. З цією метою Рада взяла на себе обов'язок «руководитися не тільки формальними кваліфікаціями, але й практичним знанням даної ділянки...», «перевести статистику всіх музик», розіслати анкети, «повідомляти про реченці своїх засідань» та ін. [6, 62]. Того ж дня на засіданні Ради М. Колессу було обрано «касієром (заступником) секретаря» [6, 63] (секретарем був Роман Савицький). Головою Союзу став Н. Нижанківський.

На наступному засіданні Ради СУПРОМу М. Колесса зауважив, що «сам Союз є лиш формальним зорганізуванням всіх музик – а фактична праця у всіх ділянках музичних буде відбуватися у відповідних секціях» [6, 63]. Він також запропонував зайнятися «зорганізуванням» основних секцій і тимчасовим їхнім керівництвом Т. Шухевичу (педагогічна), Р. Савицькому (виконавча) та В. Барвінському (композиторська), а також кожному із членів Ради «подати спис всіх музик, яких лиш знав у Львові і на провінції» [6, 64]. У жовтні того ж року проф. М. Колессу було обрано секретарем композиторської секції (головою обрали В. Барвінського). Попри відсутність традицій праці фахівців на музичній ниві, діяльність усіх секцій СУПРОМу (окрім названих, працювала ще музикознавча), як відомо, була різноплановою і завдяки зростаючій чисельності його членів поступово охоплювала всі аспекти музичного життя Львова.

Незважаючи на польський спротив, українські митці проявляли себе в опері, на радіо і навіть у шкільництві. У газетних публікаціях відстоювали правильність своїх позицій, основною з яких було піднесення національної музичної культури на європейський рівень. Для цього навіть скликалася конференція за участю представників багатьох друкованих органів. На долю М. Колесси випало завдання узгодити шляхи співпраці між СУПРОМом і часописом «Мета» [6, 85]. На жаль, протоколи не висвітлюють інших детальніших відомостей про це, натомість, як свідчить один із Звітів, у «Ділі» та «Новім Часі» з'явилися статті «про значення музичного виховання пера Т. Шухевича і М. Колесси» [6, 89]. У березні 1937 р. вийшов друком перший номер місячника «Українська музика», метою якого було «працювати на користь цілому нашому музичному рухові» [2, 37]. На загальних зборах (8 грудня 1935 р.), підтримуючи пропозицію М. Колесси, було ухвалено прийняти почесними членами СУПРОМу С. Крушельницьку та М. Менцінського. Збори вибрали нову Раду, до складу якої знову (але вже як заступник голови) увійшов М. Колесса [6, 90 – 91].

Тим часом творча робота композитора у межах діяльності СУПРОМу залишалася основною. Так, наприклад, на пропозицію Центрального комітету емігрантів був зорганізований концерт на честь С. Петлюри. М. Колесса не тільки зайнявся організаційними справами (улаштуванням програми, участю виконавців, узгодженням гонорарів тощо), а й був призначений диригентом.

Композиторська секція виконала кілька замовлень, серед яких створення М. Колесою гімну «Просвіти».

У той час керований композитором «Студіо-хор» досяг високого рівня майстерності, набув такої великої популярності, що В. Витвицький навіть пропонував перевести його під егіду СУПРОМу, а Рада прийняла рішення про виділення колективу певних коштів [6, 125].

Нові вимоги до музичного мистецтва, навчання професійних кадрів, зокрема диригентів-хормейстерів, зумовили нагальну потребу у виданні відповідних українських методичних посібників, підручників. Тому поява «Диригентського poradника» 1938 р., створеного спільними зусиллями М. Колесси, З. Лиська та В. Витвицького, викликала неабияке схвалення музичної громадськості.

Висновки. Союз українських професійних музик проіснував усього п'ять років – до вересня 1939 р. Його члени – професійні музиканти – намагалися очолити музичне життя краю: здійснювати контроль за рівнем мистецьких заходів, займатися видавничою діяльністю. Нова організація не тільки об'єднала музикантів, вона захищала інтереси своїх членів, підтримувала їх матеріально і морально. Композитори прагнули до «окреслення шляху розвитку нової української музики, який спрямовувався в бік європейської професіоналізації зі збереженням неповторного національного обличчя» [3, 8]. У цьому контексті і слід розглядати період життя та творчості члена СУПРОМу, композитора і диригента М. Колесси.

Список використаної літератури

1. Бобер Л., Юзюк І. Життєвий шлях / Л. Бобер, І. Юзюк // Микола Колесса – композитор, диригент, педагог : збірка статей / впорядкування та редактування Я. Якубяка. – Л., 1996. – С. 5 – 20.
2. Витвицький В. Музичне життя Галичини / В. Витвицький // Музикознавчі праці. Публіцистика. – Л., 2003. – С. 35 – 38.
3. Дувірак Д. СУПРОМ в контексті епохи / Д. Дувірак // Союз Українських Професійних Музик у Львові. Матеріали і документи. – Л. : Вид-во П. М. Коць, 1997. – 144 с.
4. Кияновська Л. Галицька музична культура ХХ – ХХІ ст. : навчальний посібник. – Чернівці : Книги – ХХІ, 2007. – 424 с.

5. Кияновська Л. Син століття Микола Колесса в українській культурі ХХ віку. Сім новел з життя артиста / Л. Кияновська. – Л. : Вид-во НТШ, 2003. – 293 с.
6. Книга протоколів Союзу Українських Професійних Музик у Львові // Союз Українських Професійних Музик у Львові. Матеріали і документи. – Л. : Сполом, 1997. – С. 61 – 139.
7. Мазепа Л. Шлях до музичної академії у Львові : у 2-х т. / Л. Мазепа, Т. Мазепа. – Л. : Сполом, 2003. – Т. 1. – 288 с.
8. Паламарчук О. Микола Колесса / О. Паламарчук. – К. : Музична Україна, 1989. – 76 с.
9. Черепанин М. Музична культура Галичини (друга половина ХІХ – перша половина ХХ століття) : монографія / М. Черепанин. – К. : Вид-во «Вежа», 1997. – 326 с.
10. Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість / З. Штундер. – Т. І (1879 – 1939). – Л. : ПП «Бінар-2000», 2005. – 636 с.

УДК 78.071.1''18''(477):78.03

Галина Стець,
кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри методики
музичного виховання і диригування
Дрогобицького державного
педагогічного університету
імені Івана Франка

МИКОЛА ЛИСЕНКО – ФУНДАТОР НАЦІОНАЛЬНОЇ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ШКОЛИ

У статті проаналізовано творчу спадщину фундатора національної композиторської школи Миколи Лисенка. Акцентовано увагу на масштабності його музичної діяльності, підкреслено значний вплив на формування української класичної композиторської школи.

***Ключові слова:** Микола Лисенко, творча спадщина, музична культура, український композитор, класична музика, диригент.*

Галина Стець,
кандидат педагогических
наук, доцент кафедры методики
музыкального воспитания и
дирижирования ДДПУ
имени Ивана Франка

НИКОЛАЙ ЛЫСЕНКО – ОСНОВАТЕЛЬ НАЦИОНАЛЬНОЙ КОМПОЗИТОРСКОЙ ШКОЛЫ

В статье проанализировано творческое наследие основателя национальной композиторской школы Николая Лысенко. Акцентируется внимание на масштабность его музыкальной деятельности, подчеркнута значительное влияние на формирование украинской классической композиторской школы.

***Ключевые слова:** Николай Лысенко, творческое наследие, музыкальная культура, украинский композитор, классическая музыка, дирижер.*

Galina Stec,
*Ph. D. (Pedagogical),
Associate Professor methods of
music education and conducting
Drohobych State Pedagogical Ivan
Franko University*

MYKOLA LYSENKO FOUNDER OF NATIONAL SCHOOL OF COMPOSERS

The article analyzes the creative legacy of the founder of the national school of composers Mykola Lysenko. The attention to the magnitude of his musical activity was pointed on significant influence on the Ukrainian classical school of composition was emphasized.

Key words: *Mykola Lysenko, artistic heritage and musical culture, Ukrainian composer, classical music conductor.*

Постановка проблеми. В умовах відродження національних культурних традицій, орієнтації на духовні цінності як ніколи актуальною стає проблема вивчення творчої спадщини основоположників української музичної культури, серед яких чільне місце займає творчість фундатора національної композиторської школи М. Лисенка, що залишив після себе цілу плеяду талановитих українських композиторів і послідовників. Микола Віталійович Лисенко – засновник української класичної композиторської школи ХІХ ст., основоположник головних жанрів професійної музики на основі української народнопісенної спадщини. Блискучий диригент, піаніст, педагог, видатний учений, який заклав своїми музично-теоретичними працями основи наукової думки про українську музику. Ця надзвичайно видатна особистість представляє собою цілу епоху в українській музичній культурі.

Мета статті – аналіз творчої спадщини М. Лисенка та його впливу на формування української класичної композиторської школи.

Аналіз основних наукових досліджень та публікацій. Дослідженням творчої спадщини М. Лисенка займалось чимало науковців, серед яких слід виділити Л. Архімович, Н. Кашкадамову, Л. Кияновську, Л. Корній, А. Муху, Я. Якубяка та інших, що у своїх працях відзначають масштабність творчої діяльності митця. Незважаючи на велику кількість праць, присвячених аналізу його творчої спадщини, вона може стати об'єктом подальших наукових

та аналітичних досліджень з огляду на значний внесок композитора у вітчизняну музичну культуру.

Виклад основного матеріалу. Відомий літературознавець С. Єфремов, молодший сучасник М. Лисенка, високо оцінюючи його роль у відродженні національної культури, зазначав: «Лисенко був одним із найдужчих пропагаторів українства, що своєю непереможною силою здобував для його все нові і нові позиції навіть там, куди іншим діячам ніяк було і досягнути. Де не брала ні наука, ні письменство, де спинявся розум і логіка – туди йшло сміливо мистецтво національне, рідна пісня, почуття – і перед ним розкривались двері й душі, м'якли серця і приймали віщого посланця національного відродження України» [2, 5 – 6].

Видатний піаніст, хоровий диригент, композитор народився 22 березня 1842 р. в селі Гриньки Кременчуцького повіту Полтавської губернії (зараз Глобинського району Полтавської області) в родині дворянина Віталія Романовича Лисенка – полковника Орденського кірасирського полку, людини освіченої, з передовими поглядами на розвиток суспільства, яка глибоко шанувала літературу, народну творчість. Варто зауважити, що походив митець із козацько-старшинського роду Лисенків: так, історичні джерела засвідчують як одного з засновників роду – Я. Лисенка (перша половина XVII ст.), який брав активну участь у визвольній війні. Іван, син Якова, – був відомим військовим і політичним діячем другої половини XVII ст.: Чернігівським, а пізніше Переяславським полковником, згодом – наказним гетьманом; 1695 р. брав участь в Азовських походах. Його син Федір (прапрадід Миколи Віталійовича) з 1741 р. був генеральним суддею. Мати походила з полтавського поміщицького роду Луценків і була досить аристократичною людиною: освіту здобула у Петербурзькому Смольному інституті шляхетних дівчат, розмовляла майже винятково французькою і змушувала до цього всіх членів родини. Як пише М. Старицький, раннє дитинство композитора «було обставлене розкішно; виряджений в оксамит і мереживо, він переходив із одних рук до інших і став улюбленцем не тільки рідних, а й офіцерів... Перше виховання нашого композитора було проведене на аристократичний лад: чиста французька мова, вишукані манери, танці, уміння невимушено триматися у вітальні – ось, що вимагалось від дитини» [11, 9]. Зростав майбутній митець у середовищі, де постійно конкурували ідеали батька і матері. Але саме народна стихія, культура та побут породжували у серці малого Миколи глибоку любов до рідної пісні, мови та мистецтва.

У 1852 р. хлопця відвезли до Києва в пансіон Вейля, звідки він, провчившись усього кілька місяців, переходить до іншого пансіону – француза Гедуена. Його вчителями музики в пансіонах були чеські музиканти Нейнквич та Паночіні (Поноцний) [4, 256]. Одинадцятирічний підліток виявився як здібним, так і старанним: під час навчання в пансіоні М. Лисенко починає записувати народні пісні. Згодом успішно виступає у студентських концертах. Вивчає музичні твори. Після закінчення пансіону Миколу віддають до другої Харківської гімназії, в якій успішно завершив навчання з медаллю у 1859 р. Опісля М. Лисенко вступає до Харківського університету на природничий факультет, однак, провчившись рік, переводиться на той самий факультет до Києва, після закінчення якого захистив дисертацію, здобувши ступінь кандидата природничих наук (1865).

Навчався у Лейпцизькій (1867 – 1869, по класу фортепіано та композиції) та Петербурзькій (1874 – 1876, студіював інструментування у М. Римського-Корсакова) консерваторіях. У Лейпцизі композитор видає підготовлену ще в Києві збірку українських народних пісень. Тоді ж починає писати музику на тексти «Кобзаря» Т. Шевченка: на прохання молодих композиторів Галичини 1868 р. М. Лисенко створив музику до «Заповіту» великого поета.

З 1869 р. композитор розпочинає активну концертну, диригентську, фольклористичну, педагогічну і, особливо, творчу діяльність: виступає як піаніст-соліст, здійснює концертні поїздки Україною з організованими ним хорами. Власне, хорові подорожі М. Лисенка Україною залишили великий слід в історії української музичної культури – народна пісня, хорове мистецтво долинали до найвіддаленіших куточків рідного краю. Водночас митець проводить різноаспектну роботу з вивчення української народної музичної творчості, працює викладачем у приватних музичних школах, в училищі (Імператорського) Російського музичного товариства, Інституті шляхетних дівчат.

М. Лисенко досягнув надзвичайно високого рівня професійності і художньої довершеності завдяки створенню цікавих музичних образів на фольклорній основі.

Вершиною творчої та громадської діяльності Миколи Віталійовича Лисенка слід уважати кінець ХІХ – початок ХХ ст.

У 1903 р. широко відзначався 35-річний ювілей творчого шляху композитора. Через Літературно-артистичне товариство передова українська інтелігенція організувала низку святкових

заходів, спрямованих на вшанування його діяльності: на честь ювіляра в Києві було поставлено оперу «Різдвяна ніч», у Петербурзі та інших містах влаштовувались великі концерти. Під час урочистостей друзі організували збір коштів для митця на видання його творів і купівлю дачі. Однак М. Лисенко використав ці гроші на заснування музично-драматичної школи, яку було відкрито восени 1904 р. у будинку на вул. Велика Підвальна (тепер Ярославів Вал), в Києві. Тут, вперше в Україні, працювали відділ української драми та класи народних інструментів, зокрема, бандури і теорії музики. М. Лисенко, будучи директором, викладав у ній фортепіанну гру. Відомий український музикознавець Л. Корній зазначає: «Спираючись на досягнення світової освіти, він прагнув створити національну музичну освіту. У діяльності школи, якій композитор приділяв дуже багато уваги, втілювалися його демократичні принципи» [4, 272]. Вихованцями школи були композитори Л. Ревуцький, К. Стеценко, артисти О. Ватуля, Б. Романицький, скрипаль М. Полякін, фольклорист В. Верховинець, співак М. Микита, хоровий диригент О. Кошиць та інші. Композитор працював у своїй школі до останніх днів життя. Заснування цієї школи стало підґрунтям для створення Вищої музичної школи в Україні (з 1918 р. – Державний музично-драматичний інститут ім. М. Лисенка).

Разом з О. Кошицем М. Лисенко був організатором музичного товариства «Київський Боян» (1905), а 1908 р. очолив «Український клуб» – об'єднання, що відіграло виняткову роль у формуванні національно свідомої інтелігенції. Воно здійснювало значну громадсько-просвітницьку діяльність – організовувало літературні та музичні вечори, влаштовувало курси для народних вчителів, створювало комітети для сприяння спорудженню пам'ятника Т. Г. Шевченку до відзначення 50-х роковин від дня смерті поета.

Постійна напружена праця підірвала здоров'я геніального композитора і 6 листопада 1912 р. через несподіваний серцевий напад земне життя невтомного українського Бояна зупинилось.

Творча спадщина М. Лисенка вражає масштабами його різнобічної діяльності. *Понад 20 музично-театральних творів*, з них *10 опер* («Андрешада», «Різдвяна ніч», «Утоплена», «Наталка Полтавка», «Тарас Бульба», дитячі опери, перші в українській музиці: «Коза-дереза», «Пан Коцький», «Зима і Весна», «Енеїда», опера-хвилинка «Ноктюрн»); *2 незавершені опери* («Гаркуша», «Маруся Богуславка»); *4 музично-театральні твори, що наближаються до опери* («Чарівний сон», «Сапфо», «Відьма»,

«Літньої ночі»); *оперета* («Чорноморці»), чимало музики до театральних вистав. *Понад 40 хорових творів*, серед них *4 кантати* («Б'ють пороги», «Радуйся, ниво неполитая», «На вічну пам'ять І. Котляревському», «До 50-річчя з дня смерті Т. Шевченка»), *18 хорів на тексти Т. Шевченка*, *13 – на тексти різних авторів* («Вічний революціонер» та ін.), *5 духовних творів* («Херувимська пісня», «Діва днесь пресущественного раждает», «Камо поїду от лица Твоего, Господи», «Пречистая Діво, мати Руського краю», «Хресним древом» та *релігійний гімнічний хор «Боже великий, єдиний»* (сл. О. Кониського).

Хорові твори композитора представлені також у жанрах *пісні, мініатюри, поеми* («Іван Гус», «Заповіт», «Давидів псалом»), *баркароли. Інструментальна музика: твори для симфонічного оркестру* (симфонічна фантазія «Український козак-шумка»), камерно-інструментальні твори, фортепіанні твори тощо. *Камерно-вокальна музика* представлена у жанрах *пісні та романсу*, відзначається великою кількістю творів (близько 120). Варто відзначити, що саме пісня-романс набула особливого значення у творчості М. Лисенка в кінці XVIII – першій половини XIX ст., і яка, як вважають дослідники його творчості, поширилася здебільшого усно серед міського середовища. Серед пісень-романсів є зразки, які справедливо вважаються шедеврами народнопісенної лірики, – «Ох, і не стелися, хрещатий барвінку», «Ой, глибокий колодязю, золотіі ключі», «Ой, у полі криниченька» та ін. Їх записав та аранжував М. Лисенко. На думку відомого українського музикознавця Л. Корній, ці та інші пісні могли вплинути на формування його національного співучого, мелодичного стилю [4].

Окрім цього, митець створив понад *600 обробок народних пісень*. Є у композитора *2 збірки для дітей* («Молодощі», «Збірка народних пісень»). Серед *музично-фольклористичних праць*: записи українських народних пісень, пісень різних сусідніх народів, танців, маршів, дум від кобзарів; *дослідження і розвідки* («Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм», «Про торбан і музику Відорта» та ін.).

Найвеличнішим творінням усього життя М. Лисенка, є створений ним цикл *«Музика до Кобзаря»*, який охоплює понад 100 опусів різних жанрів та форм.

М. Лисенко залишив після себе цілу плеяду таких талановитих українських композиторів і послідовників, як К. Стеценко, М. Леонтович, О. Кошиць, Я. Степовий, С. Людкевич, Л. Ревуцький та інші. Вони все своє життя продовжували ту велику справу, яку

розпочав геніальний митець. Для теперішнього та прийдешнього поколінь Микола Віталійович залишається взірцем у боротьбі за українську державність. Пам'ять про фундатора національної композиторської школи не вдалося затерти численними заборонами та переслідуваннями: його твори включають до свого репертуару найвідоміші українські співаки, диригенти, піаністи. Однак найвищою нагородою для композитора є, мабуть, не просто данина пам'яті та шана нащадків, а те, що саме йому судилося стати автором двох національних гімнів, котрі утверджують духовну велич Людини і Народу. Перший з них, «Вічний Революціонер» на вірші І. Франка, який прославляє революцію духовну (1905). Другий – «Молитва за Україну» – «Боже Великий, Єдиний!» на вірші О. Кониського (1885), яка з 1992 р. затверджена офіційним гімном Української православної церкви (Київський патріархат), а наприкінці ХХ ст. стала другим державним гімном незалежної України. Ім'ям М. Лисенка названа Львівська національна музична академія, філармонійний зал у Києві, Харківський оперний театр, численні музичні школи тощо. Вже кілька десятків років, починаючи з 60-х рр. ХХ ст., найпрестижнішим конкурсом в Україні, у якому беруть участь піаністи, співаки, скрипалі є Всеукраїнський (тепер міжнародний) конкурс виконавців імені Миколи Віталійовича Лисенка.

Висновки. Отже, М. Лисенко своєю творчою діяльністю заклав фундамент вищої музичної освіти в Україні, сформував і доповнив практично всі жанри української музичної творчості. Багатогранна та різноманітна творча спадщина М. Лисенка дає підстави говорити про системний підхід до музичної діяльності. Композитор у своїх творах вдало використовував народну творчість, демонстрував національно свідому позицію та толерантне ставлення до інших культур. У фольклорних творах митець продемонстрував гуманістичний підхід до осмислення національної культурної спадщини, збагативши її власними музичними здобутками. Очевидно, що аналіз творчої спадщини фундатора національної композиторської школи сприятиме більш повному усвідомленню загальнолюдських цінностей, натхненню у професійній діяльності. Враховуючи значну цінність творів композитора, ця проблематика може стати об'єктом подальших наукових та аналітичних досліджень.

Список використаної літератури

1. Архімович Л. Лисенко: життя і творчість / Л. Архімович, М. Гордійчук. – 3-е вид. – К. : Муз. Україна, 1992. – 256 с.
2. Єфремов С. Інтимна сила / С. Єфремов // Рада. – № 254. – 29 жовтня. – 1912. – С. 5 – 6.
3. Кияновська Л. О. Українська музична культура : навч. посіб. / Л. Кияновська. – Л. : «Тріада-плюс», 2009. – 356 с.
4. Корній Л. П. Історія української музики. Частина третя. ХІХ ст. : підручник / Л. П. Корній. – НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К. – Нью-Йорк : Видавництво М. П. Коць, 2001. – 480 с.
5. Людкевич С. Микола Лисенко як творець української національної музики / С. Людкевич // С. Людкевич. Дослідження, статті, рецензії, виступи : у 2 т. – Т. І. – Л. : Дивосвіт, 1999. – С. 287 – 293.
6. Людкевич С. Про основу і значення співності в поезії Тараса Шевченка / С. Людкевич // Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи : у 2 т. – Т. І. – Л. : Дивосвіт, 1999. – С. 218 – 237.
7. Микола Лисенко – борець за народність і реалізм у мистецтві / під. ред. М. Загайкевич. – К. : Наук. думка, 1965. – 220 с.
8. Михайлов М. Стиль в музице / М. Михайлов. – Л. : Музыка, 1981. – 262 с.
9. Муха А. Композитори України та української діаспори : довідник / А. Муха. – К. : Музична Україна, 2004. – 352 с.
10. Наливайко Д. Искусство: направления, течения, стили / Д. Наливайко. – К. : Мистецтво, 1981. – 286 с.
11. Старицький М. До біографії М. В. Лисенка / М. Старицький // М. В. Лисенко у спогадах сучасників. – К., 1968. – С. 9.

УДК: 78.452; 78.2і

Яньинь Сун,
*викладач Шанхайської
консерваторії музики*

ВОЛОДИМИР ШУШЛІН І СТАНОВЛЕННЯ ВОКАЛЬНОЇ ОСВІТИ В КИТАЇ (ПЕРША ПОЛОВИНА ХХ СТ.)

У статті досліджено педагогічні, методичні та виконавські здобутки у Китаї видатного російського співака та педагога В. Шушліна. Розглянуто основні етапи його діяльності.

Ключові слова: вокальне мистецтво, педагог, методика, співак.

Яньинь Сун,
*пеподаватель Шанхайской
консерватории музыки*

ВЛАДИМИР ШУШЛИН И СТАНОВЛЕНИЕ ВОКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В КИТАЕ (ПЕРВАЯ ПОЛОВИНА ХХ ВЕКА)

В статье исследованы педагогические, методические и исполнительские достижения в Китае выдающегося русского певца и педагога Владимира Шушлина. Рассмотрены основные этапы его деятельности.

Ключевые слова: вокальное искусство, педагог, методика, певец.

Yanying Song,
*teacher of Shanghai
Conservatory of Music*

VLADIMIR SHUSHLIN AND VOCAL EDUCATION IN CHINA (FIRST XX CENTURY)

In the article the educational, teaching and performing in China to achieve outstanding Russian singer and teacher Vladimir Shushlin. The main stages of its operations considered.

Key words: vocal art, educator, technique, singer.

Упродовж останніх двох десятиліть ХХ ст. в музикознавстві посилилася увага до діяльності російських музикантів у Китаї в першій половині ХХ ст., які розгорнули там потужну виконавську та педагогічну роботу і заклали початок професійної музичної освіти. Незважаючи на великі успіхи російських музикантів у Китаї, створення ними власних методик та заснування навчальних початкових і вищих музичних закладів, їхня діяльність сьогодні ще не знайшла свого відображення у теоретичному музикознавстві.

Розгляду культурного життя російського зарубіжжя присвячені праці Л. Говердовської, О. Таскіної, проте вони не висвітлюють проблеми музичної і, зокрема, вокальної педагогіки та виконавства у Китаї. Дослідженню вокальної професійної освіти у Китаї присвячені праці Яо Вей та Юй Цинну, однак здобутки В. Шушліна в них не розглядаються.

Мета статті – дослідити головні етапи діяльності В. Шушліна у Китаї, визначити найвидатніших його учнів, на основі спогадів співака проаналізувати провідні положення його методичних поглядів.

Понад 30 років (від 1924 до 1956 р.) у музичних навчальних закладах Китаю викладав відомий російський оперний і камерний співак (бас) Володимир Григорович Шушлін (1895, Гродно, Білорусь – 1978, Москва).

Володіючи неабиякими музичними здібностями і чудовим голосом, на початку 1900-х рр. його прийняли до Державної академічної капели Санкт-Петербурга. Першим педагогом і вихователем В. Шушліна був російський диригент-хормейстер М. Клімов (1881 – 1937), який від 1902 р., упродовж 35 років, ділився своїм талантом та знаннями з вихованцями Державної академічної капели Санкт-Петербурга. Після закінчення Московського Синодального училища Клімов отримав від свого педагога С. Смоленського запрошення на роботу в Капелі на посаду помічника вчителя співу (хормейстера), а згодом – старшого вчителя співу (диригента). Саме в період становлення Клімова-педагога до Капели вступає (серед інших особливо обдарованих дітей, яких спеціально шукали по всій Росії) В. Шушлін: «За весь період роботи у капелі у М. Клімова було вісім учнів, серед них М. Шушлін» [3, 30]. Практика навчання обдарованих дітей з віддалених куточків Російської імперії існувала віддавна. Багато відомих у майбутньому російських співаків та композиторів навчалися в заснованій ще у XV ст. Петербурзькій капелі – унікальному російському музичному навчальному закладі, що не має аналогів у світі.

У різні часи в Капелі викладали Галуппі, Паізіелло, Траетта, Сарті, Чімароза, Березовський, Бортнянський, Глінка, Федір та Олексій Львови, Римський-Корсаков, Лядов та ін. Поступово Капела перетворилася в один із найбільших навчально-освітніх і виконавських музичних центрів Росії, до складу якого увійшли: професійний хоровий колектив, симфонічний оркестр та хорове училище. Процес виховання та навчання музикантів відбувався паралельно з концертно-виконавською діяльністю, тут виховувалися кращі кадри з усіх музичних спеціальностей. З 1884 р. навчання відповідало програмам консерваторії, а випускникам видавали свідоцтва, що підтверджували вищу музичну освіту [3, 16].

З 1904 р. В. Клімов навчався у Петербурзькій консерваторії в М. Римського-Корсакова (композиція), М. Черепніна (диригування) і С. Габеля (класичний вокал). У той же час до Петербурзької консерваторії в клас вокалу професора С. Габеля поступає вчитися В. Шушлін. Неабиякий талант і творче спілкування з названими першокласними педагогами відіграли важливу роль у вихованні виконавського обдарування та формуванні педагогічного стилю майбутнього співака. Ректор Петербурзької консерваторії, професор О. Глазунов висловлювався про В. Шушліна: «обдарований, музикальний і цілком зрілий артист, що досконало володіє своїм прекрасним голосом» [3, 20].

Про долю В. Шушліна у петербурзький період відомо небагато. Щотижневик «Бірющ Петроградських державних театрів» – журнал, який докладно висвітлював театральне життя міста, у 1918 р. розмістив замітку, яка розкриває, як співак з глибинки опинився в трупі одного з провідних театрів Росії: «У Маріїнському театрі відбувалися проби других басів. З'явилося десятеро осіб, з котрих лише двоє виявилися на висоті вимог – Арев'єв і Шушлін. Решта виявили не лише відсутність голосу, але й абсолютне невміння співати» [1, № 5, 1918, с. 57]. З цього часу до кінця 1921 р. Шушлін співав на Маріїнській сцені. У цей період художнім керівником театру був Ф. Шаляпін. У деяких оперних виставах серед партнерів видатного співака був задіяний бас В. Шушлін. Після перших кількох спільних робіт між ними на довгі роки зберігалися дружні творчі взаємини, а завдяки докладному висвітленню хроніки життя Маріїнського театру журналом «Бірющ» можна встановити деякі найважливіші факти творчого життя Шушліна у Петербурзі.

Журнал вказує, що участь Шушліна в оперних виставах завжди сприймалася глядачами з великим натхненням, і що він одразу отримав заслужене визнання метрів оперної сцени, першим серед

яких був Ф. Шаляпін. Після кількох репетицій Шушліна ввели до виконавського складу опери «Лакме» Л. Деліба, де він 8 і 19 грудня 1918 р. виконав партію цигана Куравара [1, № 6, 1918, 19; 2, 19]. Партію доктора Гренвіля з опери «Травіата» Дж. Верді співак виконав 25 грудня 1918 та 8 січня 1919 р. [1, № 8, 1918, с. 17; № 9, 1918, 47]. З 24 до 30 березня Шушлін співав разом з Ф. Шаляпіним в операх «Борис Годунов» М. Мусоргського і «Золотий півник» М. Римського-Корсакова. 25 квітня 1919 р. він взяв участь у бенефісі заслуженого артиста М. Тартакова, співав в опері Дж. Верді «Ріголетто» [1, № 2, 1919, 197]. У 1921 р. Шушлін став учасником знаменитої прем'єрної вистави «Пікова дама» П. Чайковського, у якій художником декорацій та костюмів був видатний художник О. Бенуа [5, 317].

Велика любов до театру, виняткова працездатність, творча сприйнятливість та рідкісне вміння вчитися в інших привели до того, що ще в зовсім молодому віці В. Шушлін став визнаним першокласним співаком.

У 1920-х рр. серед російських музичних кіл було дуже популярно гастролувати до Китаю. Російських музикантів особливо приваблювало північно-китайське місто Харбін, у якому до цього часу перебувало на гастролях або залишалося на постійне місце проживання багато російської інтелігенції. 1920-і рр. були для Північного Китаю періодом становлення та активного розвитку професійної вокальної освіти за європейськими зразками. У 1921 р. тут відкривалося перше Харбінське музичне училище, у 1925 р. – Вище музичне училище імені О. Глазунова. У ці роки харбінські слухачі насолоджувалися співом кращих співаків з Росії: у сезон 1919/1920 рр. сюди з гастрольними виступами приїздив знаменитий тенор С. Лемешев, а в 1924 р. – Ф. Шаляпін. Разом з Шаляпіним виступити у виставах театру «Російська опера» приїхав і В. Шушлін. Виступи російських співаків пройшли з неймовірним успіхом [7, 300].

Надзвичайно тепле прийняття Шушліна харбінським музичним світом та висока оцінка виконавського таланту співака посприяли тому, що він на довгі роки залишився у Китаї. В. Шушліна запросили на роботу викладати вокальне мистецтво у Вищому музичному училищі імені А. Глазунова. Одночасно він співає в трупі харбінського театру «Російська опера», де в той час працювали визнані у Росії баси – Т. Саяпін та М. Оржельський, багато гастролує різними містами Китаю та за кордоном: у 1927 р. дає сольний концерт в Японії, у 1930 р. виступає з Шанхайським муніципальним симфонічним оркестром на Філіппінах [5, 319].

Слава про блискучі успіхи російських педагогів у Харбіні, з одного боку, та нестача своїх національних професійних кадрів, з іншого, – стали результатом того, що в 1929 р. В. Шушлін отримав пропозицію від ректора Шанхайської консерваторії Сяо Юймея викладати вокальне мистецтво у центральній консерваторії країни. Тоді класичний вокал там вже викладали п'ятеро іноземних викладачів, четверо з яких були росіянами: Слав'янов, Кринова, Селіванов, Марглинський.

У 1930 р. було відкрито музичний факультет у Хебейському університеті (заснованому в 1902 р.), куди одразу запросили на викладацьку роботу В. Шушліна. Навчання в університеті було розраховане на три роки. Уроки класичного вокалу студенти мали двічі на тиждень. Разом з Шушліним там викладали й китайські педагоги Юй Ісюаь та Лао Цзинсянь. У провінції Чжецзян влітку 1937 р. було відкрито Музичний дім, директором якого став Тан Сюеюн. Музичний дім складався з двох відділів – інституту музики та аспірантури, де серед інших успішно викладали співак В. Шушлін, скрипаль Аріго Фоа, диригент і піаніст М. Пачі [7, 302].

В. Шушлін реалізувався у Китаї як педагог найвищого класу. Викладацьку діяльність він продовжив і після повернення на батьківщину в 1956 р. У створеній ним методиці викладання (досліджено на основі опублікованих Юй Цинну спогадів співака [7]) Шушлін дотримувався традицій італійської вокальної школи, характерною особливістю якої є одночасний розвиток художньо-виконавських якостей співака з технікою володіння голосом, тобто вміння поєднувати акторську майстерність з невимушеністю і легкістю вокального виконання. Особливу увагу Шушлін приділяв постановці голосу. Для створення максимального акустичного ефекту при мінімальних затратах м'язової енергії співака Шушлін безпомилково добирав індивідуальний робочий режим для кожного студента. Поетапно, починаючи із занять з формування звука й техніки звуковедення, розвитку музичного слуху, почуття ритму і музичної пам'яті, педагог приділяв значну увагу диханню, резонуванню, артикуляції, ясності вокальної мови і рухливості голосу. Він виховував у співаків відчуття «опори» голосу, засвоював зі студентами спів на високій позиції звука, тобто своєрідний вираз «співати в маску» – здатність утворення в голосі співака мікстового звучання. Багато часу приділяв дикції, від якості якої залежить виразність виконання, а в більш широкому розумінні – фонетична чіткість «проспівуваного» тексту.

Враховуючи фонетичні особливості китайської мови, В. Шушлін постійно працював з вокалістами над артикуляцією. За

загальними законами китайської фонетики, кожний ієрогліф, яких є понад 49000, складається з приголосного та голосного звуків. З огляду на це, у співі розроблена фонетична транскрипція. Шушлін уважав, що фонетика будь-якої мови безпосередньо впливає на дикцію, обов'язково відтворюючи свої національні особливості і колорит; що чітку дикцію можна виробити в будь-якій іноземній мові, і це є особливо важливим для успішного співу мовою оригіналу.

Як досвідчений педагог В. Шушлін приділяв велику увагу емоційному стану студента. Вокальна техніка виконання й емоційне сприйняття музичного матеріалу допомагають в досягненні поставлених завдань і розвивають у результаті навички правильного співу. Крім цього, вважав Шушлін, у співака повинен формуватися художній смак та вміння створювати «звуковий» образ виконуваного твору. Кінцевою метою навчання він уважав художньо-виконавську майстерність співака, але цього можна досягти лише на основі досконалої вокальної техніки [6, 56 – 57].

Педагогічні заслуги В. Шушліна в Китаї дуже значні. Він виховав для країни багатьох видатних співаків, серед них – Си Ігуй, який став одним із десяти басів світового рівня: відомий співак, лауреат низки міжнародних конкурсів і педагог Пекінської Центральної консерваторії, професор Шень Сян; професор вокалу Шанхайської консерваторії, колоратурне сопрано світового рівня Чжоу Сяоянь; професор Шанхайської консерваторії, співачка Вень Кечжень; серед інших – Лі Чжишуй, Хуан Юйсай, Мань Цзианьзи, Ху Янь, Гао Ланьчжи, Тан Жунмей, Лан Юйсюй, Ланг Юк Сау та інші [4, 30].

В. Шушлін дуже любив Китай, своїх студентів, проте сильно сумував за батьківщиною. У післявоєнні роки радянський уряд відчував недостатність кадрів й обіцяв репатріантам різноманітні пільги. Шушлін прийняв пропозицію працювати у Московській консерваторії. Сьогодні його учні затребувані в кращих театрах країни: народний артист Росії В. Черноморцев з 1995 р. працює солістом Маріїнського театру у Санкт-Петербурзі; заслужений артист Білорусії В. Кириченко з 1963 до 1974 р. працював солістом Державного театру опери та балету Білорусії; заслужений артист Росії М. Гутович з 1965 р. працює солістом Московського музичного театру ім. Станіславського і Немировича-Данченка; заслужений артист Росії В. Абакумов – соліст Челябінського театру опери та балету ім. М. Глінки; зіркою естради став Г. Гольді та інші.

Пам'ять про видатного педагога з Росії В. Шушліна сьогодні високо шанують у Китаї. Шанхайська музична школа, де він

працював у 1930-х рр., названа на його честь. Професор Хебейського педагогічного університету (розміщений в м. Шицзячжуан) Ма Цзи Син, відповідаючи на запитання преси, сказав: «У 20-х рр. ХХ ст. в Китаї працював співак, соліст Імператорського Маріїнського театру Володимир Шушлін. Саме він познайомив Китай з серйозним вокалом і заклав основи китайської академічної вокальної школи» [8, 10]. Відомий китайський композитор Хе Лютин назвав В. Шушліна основоположником китайського вокального співу. У світі вокального мистецтва Китаю ім'я Шушліна стало еталоном педагога, а його мистецтво – зразком європейського класичного співу.

Список використаної літератури

1. «Бирюч Петроградских государственных театров» : журнал. – Петербург, 1918. – № 5 – 9.
2. «Бирюч Петроградских государственных театров» : журнал. – Петербург, 1919. – № 2.
3. Кудрявцева Е. Михаил Георгиевич Климов / Елена Кудрявцева // Деятели хорового искусства Санкт-Петербургской консерватории. – СПб., 1993. – С. 15 – 32.
4. Лю Цзинь : К вопросу о влиянии русских музыкантов на становление оперной культуры в Китае / Цзинь Лю. – СПб. : Российский гос. пед. университет им. А. Герцена, 2009. – С. 26 – 31.
5. Сунь Чжаожунь. Первые постановки опер П. Чайковского «Пиковая Дама» и «Евгений Онегин» на китайской сцене (к проблеме освоения зарубежного репертуара) / Чжаожунь Сунь // Известия Российского государственного педагогического университета им. Герцена. – Санкт-Петербург, 2011. – № 131. – С. 316 – 321.
6. Фишер С. В Китае повсеместно изучается искусство / Фишер С. // «Советская Чувашия». – Чебоксары, 07. 09. 2011. – 201 с.
7. Юй Цинну. Вспоминая Шушлина / Цинну Юй : на кит. яз. – Пекин, 1996. – 120 с.
8. Яо Вэй Вокальное профессиональное образование в Китае в 20 – 30 гг. ХХ в. / Вэй Яо // Каспийский регион: политика, экономика, культура. – Вып. 2. – Астрахань, 2012. – С. 300 – 304.

РОЗДІЛ II

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВОГО ВИКОНАВСТВА

УДК: 78.087.68 «19»

Ірина Бермес,

*доктор мистецтвознавства,
професор, завідувач кафедри
методики музичного виховання і
диригування Дрогобицького
державного педагогічного
університету імені Івана Франка*

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ПОЕЗІЇ І. ФРАНКА «ДИВУВАЛАСЬ ЗИМА» У ХОРОВІЙ ВЕРСІЇ М. ЛАСТОВЕЦЬКОГО

У статті виокремлено особливості музичного «прочитання» поезії І. Франка «Дивувалась зима» для мішаного хору без супроводу композитором М. Ластовецьким. Увиразнено музичну форму, засоби хорового письма, їхню відповідність до українських традицій і музично-виконавських запитів.

Ключові слова: І. Франко, М. Ластовецький, «Дивувалась зима», прочитання, хорове письмо.

Ірина Бермес,

*доктор искусствоведения,
профессор, заведующая кафедры
методики музыкального воспитания
и дирижирования Дрогобычского
государственного педагогического
университета имени Ивана Франко*

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ПОЕЗІЇ І. ФРАНКА «ДИВУВАЛАСЬ ЗИМА» В ХОРОВОЙ ВЕРСІЇ Н. ЛАСТОВЕЦЬКОГО

В статье выделены особенности музыкального «прочтения» поэзии И. Франко «Дивувалась зима» для смешанного хора без

сопровождения композитором Н. Ластовецьким. Определено музикальну форму, средства хорового письма, их соответствие украинским традициям и музыкально-исполнительским запросам.

Ключевые слова: И. Франко, Н. Ластовецький, «Дывувалась зима», прочтение, хоровое письмо.

Iryna Bermes,

*Doctor of Arts Studies,
professor, head of methods of
music education and conducting
Drohobych State Pedagogical Ivan
Franko University*

INTERPRETATION OF IVAN FRANKO'S POEM «DYVUVALASYA ZYMA» («WINTER WONDERED») IN M. LASTOVETSKYI'S CHORAL VERSION

The article deals with the peculiarities of M. Lastovetskyi's musical interpretation of Franko's poem «Dyvupalasya zyma» («Winter wondered») for a mixed chorus without any accompaniment. It focuses upon musical form, choral arrangement and composition means, their correspondence to Ukrainian traditions and musical and performance demands.

Key words: Ivan Franko, M. Lastovetskyi, «Dyvupalasya zyma» («Winter wondered»), interpretation, choral arrangement and composition.

Постановка проблеми. У ювілейний для Івана Франка рік (160-річчя від дня народження, 100-річчя з дня смерті) звернення до багатогранної творчості митця є вельми актуальним, тим паче, коли йдеться про музичне франкознавство, зокрема таку його складову, як хорове франкознавство. Власне, апелюючи до хорового «прочитання» поезій Каменяра, науковці знаходять нові грані не тільки для осмислення творчої спадщини майстра, а й особливостей інкорпорації поетичного слова в музичну тканину, його атрибуції в композиторській творчості. Показово, що розглядатиметься хоровий твір, автором якого є професійний композитор, дрогобичанин Микола Ластовецький (уродженець Поділля, композитор уже близько 40 років мешкає і працює в Дрогобичі).

Аналіз останніх досліджень. Як окремий напрям українознавчих студій, франкознавство, засноване М. Возняком, уже

наближається до столітнього рубежу. Натомість музичне франкознавство – наука, що почала інтенсивно розвиватися в другій половині ХХ ст. Саме в цей період побачили світ ґрунтовні праці М. Загайкевич – «Іван Франко і українська музика» (1958), «Музичний світ великого Каменяра» (1986), монографії, статті українських учених С. Людкевича («Іван Франко і музика»), В. Витвицького («Взаємини М. Лисенка з І. Франком»), Я. Якуб'яка («Микола Лисенко і Станіслав Людкевич»), Г. Карась («Іван Франко в контексті музичної культури української західної діаспори ХХ ст.»), «Іван Франко і музична культура Прикарпаття»), Т. Воробкевич («Музика в житті Івана Франка») та ін. Окремі твори хорової франкіани українських композиторів були предметом наукових зацікавлень М. Загайкевич, Л. Немцової, Н. Никорак і автора статті. Серед них важливе місце займають твори М. Ластовецького, у доробку якого 3 оригінальні хори на слова І. Франка – «Ой жалю мій, жалю» (для чоловічого хору), «Дивувалась зима», «Червона калино, чого в лузі гнешся?» (для мішаного хору).

Мета статті зводиться до розкриття особливостей інтерпретації поезії І. Франка «Дивувалась зима» у «дзеркалі» хорового письма М. Ластовецького.

Виклад основного матеріалу. Поетична творчість Івана Франка – співця «національної мислі» (Є. Маланюк), «невичерпний художній універсум» (В. Корнійчук) – привертала увагу багатьох композиторів, передусім завдяки музикальності, котра красномовно позначилася на творчому процесі митця. На цьому наголошує В. Щурат у своїх спогадах: «Коли наросла гадка, коли назріла до вислову, він (І. Франко. – І. Б.) мусив мати рух. Ідучи вулицею чи ходячи по кімнаті, висвистував собі наперед різні строфічні мелодії, щоб знайти відповідну форму. Знайшовши, вкладав у неї слова, мугикаючи їх собі під ніс так довго, поки не одержав співної стрічки (...), поки ціла строфка, як говорив, не починала співати. Осягнувши співність строфи, добирав до неї щораз поправніших рим. Коли і се скінчив, тоді брав клаптик паперу і списував готове, строфу за строфою, уступ за уступом» [9, 281].

Цикл «Веснянки» зі збірки «З вершин і низин», ключовим мотивом якої є тривожне, рівночасно благовісне передчуття докорінних змін у суспільному житті, мабуть, постав під впливом українських пісень – носія духу народу. Він вирізняється

непідробною весняною лірикою, яскравим соціальним обарвленням. Поезії, що ввійшли до циклу, змальовують картини весни крізь призму суспільних настроїв, утверджують перемогу весняних сил, провіщають піднесення національної свідомості, відродження українського народу.

Перший вірш циклу – «Дивувалась зима» – розкриває внутрішню сутність ліричного героя через роздумування, з виразними питальними інтонаціями, котрі відтіняють образ ще впевненої у своїх силах зими:

«Як посміли над сніг
Проклюнутись квітки
Запахуці, дрібні?» [7, 25].

Відтак розмисли зими змінюються стислою оповіддю, носієм ліричного настрою якої стає розповідач. Фраза «Дивувалась зима», що повторюється на початку кожної з чотирьох строф вірша, надає йому смислової та формотвірної цілісності. Вона використовується поетом і в кінці твору. Це свого роду усвідомлення «героем» своєї поразки у двобої з весною: «І найдужче над тим дивувалась зима, що на цвіт той дрібний в неї сили нема» [там само, 26].

«Дивувалась зима» – поезія-алегорія, де звичний образ зими сприймається як панівна верхівка суспільства, спантеличена пробудженням народу, його прагненням поліпшити життя, а провісники весни – «квітки запахуці, дрібні» – символ неминучого його оновлення.

Природно, що образна атрибутика вірша І. Франка, її фольклорність привабили М. Ластовецького. Поезія близька композитору своєю живописною картинністю, лаконічністю, чіткістю художнього вираження. «Прокидання» природи в одну з найпрекрасніших пір року – навесні – зумовлює специфіку виражальних засобів. Творові притаманне поєднання поетичної образності з яскравими музичними деталями: швидкий темп (*Allegro vivace*), чітка ритмічна структура викладу в крайніх розділах (♩|♩♩♩♩♩) та прерогатива мажорного ладу (G). Поетика пробудження «поснулих барв», оживлення в природі асоціюються з оновленням у людському житті. Вона спонукала композитора до вибору відповідних елементів хорового письма, що вимальовують коло світлих, радісних почуттів перемоги весни на тлі образного плану зими, котра всякчас «дивувалась».

Твір написано у простій тричастинній (репризній) формі. На думку С. Шипа, її презентабельною ознакою треба вважати «драматургічну активність, спрямованість від експозиції образу до його розвитку й зіставлення з новими образами, й далі – до підсумкового утвердження головного образу в третій репризній частині» [8, 249].

Перша частина вкладається у квадратний 16-тактовий період із двох тотожних 8-тактових речень. Для прочитання поетичного тексту в хоровому викладі композитор обирає доволі своєрідну ритмічну формулу періодичного руху, котра зберігається впродовж побудови. Це три восьмі, що розділяються восьмушковою паузою і сприймаються як періодичні музичні еквіваленти. Власне, пауза в цій структурі є важливим засобом артикуляції. Думається, такий музичний ритмічний модус (моторика) з використанням статичної тривалості пояснюється генетичним зв'язком із поетичним текстом. Усі засоби музичного мовлення (ритм, метр, музичне інтонування, темп, лад, артикуляція, динаміка тощо) спрямовані на розкриття головної фабули – «дивувалась зима», проведеної в початковій побудові чотири рази.

Звуковисотний рух кожної мелодичної лінії 4-голосого мішаного хору підкоряється логіці акордової фактури. Саме тому їхнє «обличчя» визначається вузьким діапазоном (у сопрано – ч. 8, альта – м. 6, тенора – зм. 5, баса – ч. 5) та декламаційністю, тобто відповідністю кожного тону мелодії одному складові тексту. Початкова фраза має тісне розташування, два верхні голоси творять терцієву втору (тут композитор орієнтується на народну поезику), два нижні – поступово підносяться від інтервалу ч. 5 до ч. 8. У вертикалі виникають цікаві гармонічні співзвуччя, котрі посилюють звукообразальність музичного образу. Композитор застосовує такі послідовності: T – YI6 – II2 – T7 – S6/4 – T. Зав'язок другої фрази ідентичний до першої, втім, у наступному такті мелодія видозмінюється: вона підіймається вгору, у жіночому хорі домінує секстова втора, у чоловічому – кварто-терцієва. Перше речення завершується на домінанті, опорні акорди якої протиставлені тоніці: D6/4 – DD7 – D. У другому реченні першої частини чотири строфи поетичного тексту повторюються, відповідно композитор дослівно «переспівує» музичний виклад.

Друга частина хору «Дивувалась зима» – новий тематичний матеріал, який яскраво «вимальовує» у другому реченні образ ще

сильної зими: «І дунула на них вітром з уст ледяних». Фрагмент побудований на зіставленні двох начал: зими, котра, з одного боку, слабнучи, дивується «як се скріпла земля», а з іншого, ще владної, що не втратила своєї сили – «і пластом почала сніг метати...». Змінюється музичне мовлення: вокальна мелодика набуває рис промовистої співучості. Ідеться про те, що замість силабічного співвідношення складів поетичного тексту та музичної інтонації у першій частині постає мелізматичне – у середній побудові. Хорова фактура збагачується елементами поліфонічного письма, а «здивування» зими підсилюється використанням *divisi* в усіх хорових голосах і появою, таким чином, восьмиголосся. Активізація «гармонічної пульсації» (термін Т. Мюллера. – І. Б.), концентрація найбільшої кількості хорових голосів інспіруються з алюзією народного піднесення, силою духу народу.

Перший період неквадратної будови включає два речення по 6 тактів у кожному. Це кульмінаційна частина, в якій усі музичні засоби спрямовані на змалювання художнього образу. Інтонаційна сфера мелодики тісно пов'язана з українським фольклором, вона вирізняється наспівністю. Традиція гуртового співу виявилася в одноголосому зачині низького чоловічого голосу, що на третій і четвертій долі розгалужується у терцієвому двоголоссі. Пісенна, «веснянкова» тема в імітаційному викладі проводиться в усіх голосах мішаного хору. Мелодичний фрагмент (однотактовий), який імітується, набуває значення рельєфу, а контрапунктуючі йому мелодичні лінії інших голосів постають у ролі фону. Засоби імітаційної поліфонії, як живильне народне музичне джерело, надають хоровим голосам змістової самостійності, тут «взаємодія поліфонії з гармонією переростає в органічний сплав» [3, 148]. Завдяки закономірній організованості співзвуч уже в кінці другого такту виникає чотириголосся, третього – шестиголосся, четвертого – восьмиголосся, що в наступній фразі у гармонічній фактурі набуває нового функціонального змісту – накладення двох септакордів (D7 та S7), крайні звуки акорду охоплюють інтервал дуодецими. Відповідно до поетичного тексту логічно вибудовується динамічний спектр, а саме: зростання гучності від *p* до *f*, що сприймається як ознака емоційного збудження, навіть активізації дії – «Дивувалась зима». Друге речення першого періоду зводиться за тим же принципом, утім, виклад підіймається на інтервал ч. 4 вгору. Отже, хорова звучність плавно переноситься у високий регістр. Разом із

поступовою зміною сили звучання інтонування набуває звукозображального значення, що підсилюється використанням особливого виконавського прийому – *glissando* в кінці речень, у якому, за Б. Асаф'євим, «не виявлені ні тони, ні їх взаємозв'язок» [1, 200].

Ще однією особливістю фактури є використання синкопи, котра не порушує «звичайний ритмічний порядок», а навпаки – «збагачує метричну структуру» [4, 168] кінцевих фраз і виокремлює вербальний наголос. Разом із тим, синкопа надає музичній інтонації «характеру імпульсивного, енергійного руху» [8, 87].

У другій частині помітно розцвічується сонорний, відповідно й гармонічний колорит із застосуванням більш складних засобів інтонаційного вислову. Так, композитор починає виклад у *h-moll'*, що є паралельною мінорною тональністю до *D-dur'*у (тональності домінанти головної тональності хору – *G*), в якому завершилася перша частина. Відтак автор логічно проводить імітацію в *e-moll'*, що є паралельною тональністю до *G-dur'*у. Мабуть, М. Ластовецький саме такими музично-виражальними засобами намагався відтінити мінливість зими, її силу та слабкість.

Наступний період середини «І дунула на них...» гранично конкретизує музичний образ, яскраво розкриває кожну деталь поетичного тексту. Потужна хроматика чотирьох мелодичних ліній (високі IV, VI, V, II, низькі III, II, VI щаблі) оригінально витлумачує поетичні рядки: невпевненість зими у своїх силах. Своєрідний злам проходить із наданням фактурі остинатності у вертикалі жіночого та чоловічого хорів. Перевага квінтової інтерваліки – свого роду ілюстративний елемент колористики, характерологічний динамічний «вузол» – засіб емоційного зрушення хорової тканини.

Побудова вкладається у квадратний 16-тактовий період. Тут порівняно з першою частиною – зіставлення розмаїття «життєвих станів» зими, водночас – драматична кульмінація твору. Композитор уживає багато привабливих і «нових» виразових засобів, зокрема інтонаційні «зсуви», складну акордову й інтервальну фактуру, якими густо насичена партитура. Упродовж шести тактів провідною є секундова інтонація в усіх мелодичних лініях хору. Вона репрезентує «ідею кроку, як своєрідного розумового процесу» [5, 145]. Сам лінійний розвиток є плавним, секундові поспівки розкривають цілісність мелодичних ліній. Водночас, щедра хроматика збагачує інтонаційну лексику музичного вислову. Вона

відкриває широкі можливості творення образу зими – винятково барвистої. Змінюється ритмічна формула, що домінує в початкових шести тактах. Питомої ваги набуває рухома динаміка, коливання якої надає звучанню різноманітних виражальних особливостей. Одночасно вона безпосередньо впливає на «гру» тембрів хорових голосів. *Cresc.* і *dim.* набувають звукозображального змісту, сприяють «народженню» у сприйнятті асоціативних образів, пов'язаних із такою порою року, як зима.

Нестандартно вибудовує композитор мелодичні лінії кожного голосу. В усіх хорових партіях вони розвиваються хвилеподібно, втім, коли у трьох верхніх голосів у низхідно-висхідному русі, то у баса – навпаки, висхідно-низхідному, ракоподібному плинні. Отже, у вертикалі звукова тканина двох жіночих голосів утворює інтервал ч. 5, тенора й альту – сексти. Рух паралельними квінтами, а в акорді трьох верхніх голосів секстакордами, вказує на народні джерела ладогармонії у хорі «Дивувалась зима».

Секундовість виявляється як у чергуванні суміжних щаблів, так і в модуляційних відхиленнях, що приводить до тональної нестійкості, котра корелюється з художнім образом хорового твору. Зрештою, хорове письмо ґрунтується на ладофункціональному колориті акордів, який містить потужну енергію зчеплення гармонічних елементів музичного мовлення. Їхня формотворча роль виявляється у дисонансних співзвуччях, здебільшого секундакордах.

Художньо виправданою є співмірність постійно змінюваного динамічного рівня інтонування: *p*, коли «шура-буря пройшла», *cresc. poco a poco* – «І найдужче над тим дивувалась зима».

Нестійкі гармонічні суголосся в кінці середньої частини, що утворюються внаслідок збігу звучання кількох мелодичних ліній, поряд із якими виникають акорди стійкі, надають хоровому викладу експресивності, щедрого, барвистого забарвлення. Разом із тим, у двох останніх тактах композитор уживає традиційні каданси: III6 – T6/4 – D – D6/4 – D7 з низкою прохідних звуків.

У третій репризній частині хору М. Ластовецький використовує агогіку: *accelerando* та *ritu mosso*. Він також модифікує виклад (мелодичні лінії чоловічого хору контрапунктують жіночому розміреними четвертними та половинними) і значно розширює побудову (25 тактів), двічі проводячи фразу «Дивувалась зима, як се скріпла земля...». Тричастинний твір об'єднується зіставленням контрастних музичних сфер: крайні розділи віддзеркалюють образ

весни, що нагадує про свій прихід, середній – зими, котра ще владно заявляє про свої права. «Злети» національної мрії про краще життя, віра в перемогу добра над злом, дієву силу українства, втілені в поетичних рядках, знайшли відображення в динамізації музичного розвитку, зокрема ритмоструктур, тембрів тощо.

Останні п'ять тактів хору можна потрактувати як коду, де помітні інтонаційні, ритмічні та фактурні зв'язки з середнім розділом. Це кульмінаційне речення, що максимально узагальнює семантику музичного та поетичного вислову у творі «Дивувалась зима». Кінцеві гліссандо й атональний вигук постають активним засобом оживлення хорової партитури.

Хори цього типу Л. Пархоменко називає хорами-алегоріями, що «за образністю та композиційними прикметами близькі і до лірико-психологічних п'єс, і до пейзажів» [6, 156].

Висновки. Твір М. Ластовецького на слова І. Франка «Дивувалась зима» є «продуктом композиторського мислення, способом фіксації та організації твору через систему знаків» [2, 7], відображенням художнього світогляду майстра. Інтерпретація поезії І. Франка в хоровій версії М. Ластовецького «прочитується» в драматургії, переконливій композиторській «поетиці», зафіксованій у вишуканих, водночас переконливих механізмах хорового письма, яке відповідає запитам сучасних професійних виконавських колективів і хорових диригентів. Композиційна логіка твору вказує на глибоке проникнення в поетичне першоджерело, світ його образів, звернення до ладо-гармонічних ресурсів народної музики крізь призму стилістики сучасного музичного мовлення.

Список використаної літератури

1. Асаф'єв Б. М. И. Глинка / Б. Асаф'єв. – М. : Музыка, 1978. – 310 с.
2. Заверуха О. Сучасне хорове письмо: генеза та функціонування (на матеріалі творчості українських композиторів кінця ХХ – початку ХХІ ст..) / О. Заверуха : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. : 17.00.03 – музичне мистецтво. – Х., 2014. – 19 с.
3. Золочевський В. Ладо-гармонічні засади української радянської музики / В. Золочевський. – К. : Музична Україна, 1976. – 222 с.

4. Колесса М. Основи техніки диригування / М. Колесса. – К. : Музична Україна, 1973. – Вид. 2-е. – 198 с.
5. Мурзіна О. Жанрові особливості опрацювання української народної пісні у творчості М. Леонтовича / О. Мурзіна // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2006. – Вип. 83. – С. 140 – 178.
6. Пархоменко Л. Українська хорова п'еса: типологія, тематизм, композиція / Л. Пархоменко. – К. : Наукова думка, 1979. – 218 с.
7. Франко І. Поезія / ред. Н. Калениченко / І. Франко. Зібрання творів у 50 томах. – К. : Наукова думка, 1976. – Т. 1. – 502 с.
8. Шип С. Музична форма: від звуку до стилю : навчальний посібник / С. Шип. – К. : Заповіт, 1998. – 367 с.
9. Щурат В. Франків спосіб творення / В. Щурат // Спогади про Івана Франка / упоряд., вступ. ст. М. Гнатюка. – Л. : Каменяр, 1997. – С. 278 – 284.

УДК: 781.21(477.83)

*Дзвенислава Василик,
старший викладач кафедри
методики музичного виховання і
диригування
Дрогобицького державного
педагогічного університету
імені Івана Франка*

**ЛІРИЧНА ДРАМА ІВАНА ФРАНКА «ЗІВ'ЯЛЕ ЛИСТЯ»
В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ БОГДАНИ ФІЛЬЦ:
ОСОБЛИВОСТІ ПРОЧИТАННЯ**

У статті на основі аналізу поетичних та музичних виразових засобів висвітлюються риси народнопісенного стилю у хорових та вокальних творах Богдани Фільц на слова з ліричної драми Івана Франка «Зів'яле листя».

Ключові слова: Франко, Фільц, поетичні та музичні виразові засоби, сучасна українська музика, народнопісенний стиль.

*Дзвенислава Василик,
старший преподаватель
кафедры методики
музыкального воспитания и
дирижирования Дрогобычского
государственного
педагогического университета
имени Ивана Франко*

**ЛИРИЧЕСКАЯ ДРАМА ИВАНА ФРАНКО
«УВЯДШИЕ ЛИСТЬЯ» В ИНТЕРПРЕТАЦИИ БОГДАНЫ
ФИЛЬЦ: ОСОБЕННОСТИ ПРОЧТЕНИЯ**

В статье на основе анализа поэтических и музыкальных выразительных средств освещаются черты народнопесенного стиля в хоровых и вокальных произведениях Богданы Фильц на слова из лирической драмы Ивана Франко «Увядшие листья».

Ключевые слова: Франко, Фильц, поэтические и музыкальные выразительные средства, современная украинская музыка, народнопесенный стиль.

Dzvenyslava Vasylyk,
*lecturer methods of music
education and conducting
Drohobych State Pedagogical
Ivan Franko University*

IVAN FRANKO LYRICAL DRAMA «WITHERED LEAVES» IN THE INTERPRETATION BOGDANA FILZ: FEATURES READING

On the basis of analysis of poetic and musical highlights expressional means features folk-song style of choral and vocal works Bogdan Fils in the words of Ivan Franko lyrical drama «Withered Leaves».

Key words: Franco, Fils, poetic and musical expressional means, modern Ukrainian music, folk-song style.

Постановка проблеми і аналіз основних досліджень та публікацій

Кожен народ, кожна нація народжує титанів, на плечах яких тримаються національні і світові культурні цінності. Серед безлічі імен українських велетів думки, внесок яких у розвиток національної та світової культури неможливо переоцінити, ім'я Івана Франка: вчений-енциклопедист, поліглот, перекладач, публіцист, письменник, поет, громадський і політичний діяч, доктор філософії, дійсний член Наукового товариства імені Тараса Шевченка. Феномен Івана Франка відіграв велику роль у становленні й розвитку української культури загалом і національної музичної культури зокрема. Його фольклористичні праці й аналітичні статті, що стосуються музичного мистецтва, культури, психології творчості, є тим фондом, на основі якого розвивалася національна наукова думка. Вагомим внеском в українську культуру є поетична творчість Франка – невичерпне джерело натхнення не для одного покоління композиторів. Розмаїття образів і смислів, ритмів та інтонацій, насиченість метафорами, символами, алегоріями знайшли втілення в багатьох різножанрових

композиціях: солоспівах, хорових мініатюрах, кантатах, операх, симфонічних творах. Музичні твори на слова Франка досліджувалися в історичному та музикознавчому ракурсах численними науковцями, серед яких С. Людкевич, М. Антонович, Ф. Колесса, М. Загайкевич, Л. Ярославич, Г. Карась та ін. Музична франкіана – величезний пласт української культури, що з кожним роком зростає: з'являються все нові інтерпретації Франкового слова, відкриваючи нові грані його поезії.

Серед сучасних композиторів, що інтерпретують поезію Франка, особливе місце належить Богдані Михайлівні Фільц, творчість якої відображає «священну любов до України, цей не зовнішньо показний, а внутрішній патріотизм» [2, 126]. Про Богдану Фільц та її творчість написано чимало статей та наукових розвідок: дослідження М. Юрченка, У. Молчко, О. Німилович, Г. Ляшенка, Л. Ніколаєвої, Л. Садової, М. Загайкевич, Н. Костюк, М. Гулковського, О. Смоляка, Л. Ярославич, С. Павлишин, С. Грици, М. Ластовецького, О. Фрайт та багатьох інших. У них висвітлюється життєвий та творчий шлях композиторки, досліджується специфіка композиторського мислення, музикознавча діяльність, характеризуються фортепіанні, хорові та вокальні твори.

Музичне прочитання композиторкою поетичного циклу «Зів'яле листя» виражене у солоспівах та хорових творах, декотрі з яких написані у 2016 р. і наразі залишаються поза увагою музикознавців, з огляду на те, що ще не були опублікованими.

Метою розвідки є висвітлення народнопісенного стилю у хорових та вокальних творах Богдани Фільц на слова з ліричної драми Івана Франка «Зів'яле листя» на основі аналізу поетичних та музичних виразових засобів.

Виклад основного матеріалу

Поетична творчість Франка тісно пов'язана з музикою. Його дар виростав у пісенному народному середовищі, надихався мелодикою рідного краю, міцнів і окрилювався завдяки вивченню та дослідженню національного фольклору. «Народна пісня була тою могутньою стихією, яка товаришила поетові в усіх важких моментах його плідного та трудолюбивого життя» [5, 274]. Рвйними закличними ритмами та інтонаціями, молодечою енергією насичені народні гімни «Не пора», «Вічний революціонер», «Каменярі», народнопісенною ритмікою та мелодикою – ліричні поезії.

Однією з вершин поетичної творчості Франка є його цикл поезій «Зів'яле листя», що вперше вийшов друком у 1896 р. під назвою «Зів'яле листя. Лірична драма Івана Франка». Окремі поезії друкувалися в періодичних виданнях за кілька років до виходу збірки. Після виходу першого видання окремі вірші друкувалися в альманахах та інших виданнях. Франко, готуючи до друку в 1903 р. антологію української поезії «Акорди», вмістив у ній чотири поезії: «Я не жалуюсь на тебе, доле...», «Зелений явір...», «Отсе тая стежечка...», «Як почувеш вночі край свого вікна...». Друге видання збірки вийшло з друку в Києві у 1911 р. Цензурою було вилучено поезії «Не боюсь я ні бога, ні біса» і «Душа безсмертна, жить віковічно їй» [6, 475]. Збірка містить три «жмутки» – три цикли поезій.

Співність віршів, емоційна насиченість, народнопісенні інтонації, ритмоінтонаційна структура – характеристики, що спонукають композиторів до створення музичних композицій.

За словами доктора мистецтвознавства Марії Загайкевич, однією з рис творчого методу Богдани Фільц є пошуки поезії високого гатунку, яка відповідає її особистому світосприйняттю. Звернення композиторки винятково до україномовної поезії навіть у добу посиленої русифікації є невід'ємною рисою її творчого мислення [3, 18].

«Творчі імпульси, що впливають зі змісту та поетичної інтонації літературного тексту» [2, 27] стали тією рушійною силою, що дала життя вокальній та хоровій музиці Богдани Фільц.

Сім поезій з ліричної драми (дві з першого жмутка та п'ять з другого) отримали своє вираження у солоспівах та хорових творах Богдани Фільц. Музичне прочитання поезій «Зів'ялого листя» композиторкою є підсиленням «пластичної проекції настрою» [7], що закладена у самих поезіях.

Солоспів «В Перемишлі, де Сян пливе» містить мелодичну лінію головної теми, що написана на основі бойківської мелодики. Обрамлення фортепіанною партією є проекцією настрою поезії – викладення дрібними тривалостями передає плинність часу, що алегорично поданий Франком в образі ріки. «В Перемишлі, де Сян пливе зелений...» – перший номер другого жмутка збірки. У солоспіві інтерпретований фрагмент першої строфи-інтродукції. Солоспів написаний композиторкою 5 березня 2006 р.

Поезія «Зелений явір» (№3 з другого жмутка), на думку Ф. Колесси, написана у віршовій формі, перейнятій з народних пісень: «Це 17-складовий вірш (5+5+7), що цілком підходить під

розмір і мелодію записаної від Франка пісні у збірнику К. Квітки «Українські народні мелодії»:

Мудрому бути, / мудрому бути –
З кременю вогню дути,
Ще мудрішому, / ще хитрішому –
За дівчину забути [4, 339].

У солоспіві, що присвячений Марії Загайкевич, покладено на музику першу і третю строфи вірша. Музика написана 28 квітня 2005 р. Варіант солоспіву для тенора створений 5 серпня 2016 р., інтерпретації для мішаного хору без супроводу та жіночого хору без супроводу – 12 серпня 2016 р.

Виразовими засобами, що підкреслюють народнопісенну метрику поезії, є організація музичного матеріалу: тридольний метр, двотактові мотиви-імпульси головної теми, резонанс логічних наголосів поезії та ритмічний наголосів музики, підпорядкованість мелодики літературному текстові. Фортепіанний супровід у крайніх частинах солоспіву викладений гармонічною підтримкою головної теми на фоні прозорого арпеджіато. Середня частина солоспіву – соло фортепіано: тут вимірна ритмічна вартість зменшується удвічі, що разом з експресивним характером, викладом дрібними тривалостями та динамікою проектує емоції автора поезії.

Для хорових інтерпретацій поезії «Зелений явір» властивий менший контраст: *Andantino cantabile* та *espressivo* написані в четвертному тридольному розмірі. Середня частина тричастинної форми – вокаліз хору та соло сопрано, що завершуються рефреном «лиш одна мені мила». Хорова фактура – гомофонно-гармонічна з елементами підголоскової поліфонії.

«Ой ти, дубочку кучерявий» – шостий номер другого жмутка циклу «Зів'яле листя», покладений на музику для триголосого жіночого хору в супроводі фортепіано. У музичній інтерпретації звучать перші шість строф поезії.

Поезія «не тільки розміром, але й заспівом дуже наближається до записаної від Франка народної пісні» [4, 341]. Ф. Колесса вважає, що Франко, пишучи цю поезію, мав на думці народну пісню «Ой вербо, вербо кучерява»: «Як у народній пісні проведено паралель між кучерявою вербою і нещасною долею жінки з нелюбом-п'яницею, так і в поезії Франка дано порівняння кучерявого дуба, підмитого сльозами, з життям, зламанім нещасною любов'ю» [4, 341]. Музична інтерпретація вірша Богданою Фільц отримала куплетно-варіантну форму з рефреном, яка характерна для народних пісень. Строфи Франка об'єднані в куплети, де парні строфи є

рефренами: перший куплет – 1 і 2, другий куплет – 3 і 4 строфи, третій куплет – 5 і 6 строфи, викладені без повторень. Для хорової фактури властива підголоскова поліфонія, що є одним з виразових засобів, який підкреслює народнопісенність поезії Франка.

«Так, ти одна моя правдивая любов» – поезія за № 6 з першого жмутка. Сонет знайшов музичне вираження у солоспіві, робота над яким була розпочата композиторкою в 1959 р., а завершена 9 серпня 1989 р. Драматичний характер солоспіву постав на основі типової для Франка інтонації боротьби, рішучості, нестримної сили почуттів. [2, 35]. Драматична напруженість виражена темпом (*Allegro con fuoco*), синкопованим ритмом фортепіанної партії, початком вокальної партії з найвищого в діапазоні партії звука. Монолог переходить у музичному вираженні від схвильованого настрою у крайніх частинах до лірично-задумливого у середній частині. Автор музики виділяє в завершальній частині виражену Франком сутність любові («як все найвищеє, чим душу я кормлю»).

«Твої очі, як те море» – № 7 з першого жмутка. Поезія була написана 16 квітня 1883 р. У солоспіві-мініатюрі вірш поданий повністю. Романс присвячений авторкою Соломії Крушельницькій у дні святкування 90-річчя співачки. «Велику роль у створенні підкреслено ліричного «емоційного поля» солоспіву відіграє те, що за своїм інтонаційним складом та прийомами розгортання вокальної мелодії він близько примикає до народних ліричних наспівів прикарпатського регіону...» [2, 35].

«Червона калино, чого в лузі гнешся?» – п'ятий номер другого жмутка. Поезії притаманна народнопісенна тематика і ритміка. На думку Ф. Колесси, народна пісня «Червона калино, чого в лузі стоїш?» «...дала основний мотив до написання згаданої поезії, що поет зложив її під мелодію наведеної народної пісні, – на це вказують повторення другої половини кожного вірша» [4, 340]. Вірш написаний чотиристопним амфібрахієм. У кожному з віршів дистиха повторений другий піввірш (друга шестискладова група). У музичній інтерпретації подано всі п'ять строф у викладі для жіночого хору і фортепіано, у варіантах для мішаного хору із супроводом та чоловічого хору а capella. Музична інтерпретація вірша Богданою Фільц зумовлена формою та метрикою вірша І. Франка: подібність до народної пісні виражена викладом строф у формі куплетів з рефреном, метроритмічна організація музичної тканини постала на основі ритмоінтонаційних особливостей поезії, ладотональні зіставлення основані на емоційній проекції поезії Франка.

«Я не тебе люблю, о ні» – поезія за номером восьмим із другого жмутка. У солоспіві подані перша, третя і п'ята строфи (з 14-ти). Зміст і характер солоспіву – «підкреслено драматичний» [2, 35]. Мелодика вокальної партії та фортепіанна фактура підкреслюють смислове навантаження літературного тексту, в експресії якого подана «проекція настрою» поета.

Висновки. Композиторська творчість Б. Фільц базується на засадах музичного націоналізму, що полягає в національній свідомості і виражається у творчості, основаній на національних культурних цінностях. Однією з рис композиторського стилю є «переплавлення» властивостей національного фольклору. Національна ідентичність у народнопісенних творах Івана Франка виражена композиторкою в інтонаційній мові композицій, що постає частиною інтонаційного поля, яке охоплює «інтонованість смислів» [1] від найглибших віків до сьогодення.

Список використаної літератури

1. Асаф'єв Б. Музыкальная форма как процесс. – Ленинград, 1971.
2. Загайкевич М. Богдана Фільц. Творчий портрет. – К. – Тернопіль : Астон, 2003. – 144 с.
3. Загайкевич М. Симбіоз поезії і музики у творчості Богдани Фільц // Музична україністика: сучасний вимір : збірник наукових статей на пошану заслуженої діячки мистецтв України, композиторки, кандидата мистецтвознавства Богдани Фільц / редактор-упорядник – кандидат мистецтвознавства В. Кузик. – К. : ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2010. – Вип. 5. – С. 17 – 23.
4. Колесса Ф. М. Народнопісенна ритміка в поезіях І. Франка // Ф. М. Колесса. Фольклористичні праці / Ф. М. Колесса / упоряд. В. А. Юзвенко. – К. : Наукова думка, 1970. – С. 327 – 346.
5. Людкевич С. Франко і музика // С. Людкевич. Дослідження, статті, рецензії, виступи : у 2 т. – Т. 1 / С. Людкевич / упоряд., ред., вступ. ст., перед. і прим. З. Штундер. – Л. : Дивосвіт, 1999. – С. 273 – 276.
6. Франко І. Я. Зібрання творів у 50-ти томах. – Т. 2. – К. : Наукова думка, 1976. – 544 с.
7. Франко І. «Каменярі. Український текст і польський переклад. Дещо про штуку перекладання» // Франко І. Зібрання творів у п'ятдесяти томах. – Т. 39. – К. : Наукова думка, 1983. – С. 7 – 20.

Христина Голубінка,
*викладач кафедри методики
музичного виховання і диригування
Дрогобицького державного
педагогічного університету
імені Івана Франка*

ХОРОВИЙ ТВІР «ПРОМЕТЕЙ» КИРИЛА СТЕЦЕНКА : ОСОБЛИВОСТІ ПРОЧИТАННЯ

У статті висвітлено диригентсько-хорову діяльність славетного представника української хорової музики початку ХХ ст. – Кирила Стеценка. Охарактеризовано музичну форму твору, розкрито прийоми хорового письма. Виокремлено складові до осмислення проблем образно-художньої інтерпретації твору.

Ключові слова: *К. Стеценко, диригентське мистецтво, прочитання, хорові особливості.*

Кристина Голубінка,
*преподаватель кафедры методики
музыкального воспитания и
дирижирования Дрогобычского
государственного педагогического
университета
имени Ивана Франко*

ХОРОВОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ «ПРОМЕТЕЙ» КИРИЛЛА СТЕЦЕНКО: ОСОБЕННОСТИ ПРОЧТЕНИЯ

В статье освещена дирижерско-хоровая деятельность знаменитого представителя украинской хоровой музыки начала ХХ в. – Кирилла Стеценка. Охарактеризовано музыкальную форму произведения, раскрыты приемы хорового письма. Выделены отдельные составляющие к осмыслению проблем образно-художественной интерпретации произведения.

Ключевые слова: *К. Стеценко, дирижерское искусство, прочтение, хоровые особенности.*

Khrystyna Golubinka,
*lecturer methods of music
education and conducting
Drohobych State Pedagogical
Ivan Franko University*

CHORAL COMPOSITION «PROMETHEUS» OF KYRYLO STETSENKO: FEATURES OF READING

It is highlighted the conductor-choral work of the famous representative of Ukrainian choral music of early twentieth century – Kyrylo Stetsenko. The musical shape of a work is characterized and the techniques of choral writing is disclosed in the article. This article presents components of the individual understanding of the problems of figurative and artistic interpretation of the work.

Key words: *K. Stetsenko, conducting art, reading, choral features.*

Постановка проблеми. Серед славних діячів української музичної культури початку ХХ ст. особливо яскраво вирізняється Кирило Стеценко – «фундатор національної духовно-музичної школи» (за М. Юрченком). Постать митця довгі роки аналізується та пропагується мистецтвознавцями, шанувальниками культурної громади. Однак дослідники диригентсько-хорової діяльності композитора Кирила Стеценка та розгляд особливостей «прочитання» хору «Прометей» залишаються не до кінця розкритими, тому й визначають актуальність нашої статті.

Аналіз основних досліджень і публікацій. Базове історичне висвітлення творчої постаті Кирила Григоровича Стеценка, аналіз його естетичних поглядів та рис музичного стилю знаходимо в ґрунтовній монографії відомого музикознавця Людмили Пархоменко [5]. Різноманітні аспекти дослідження стильових особливостей творчості композитора, його музично-педагогічна діяльність розкриваються у працях С. Лісецького [3], Є. Федотова [8], Л. Кияновської [2], М. Юрченка [11], М. Гобдича та інших.

Мета статті – розкрити особливості музичного «прочитання» хорового твору «Прометей» Кирила Стеценка.

Виклад основного матеріалу. Вірші Олекси Коваленка (1880 – 1927) – українського поета, перекладача, видавця, громадського діяча – надихали багатьох композиторів. Поет піднімав питання ідеї національного відродження, проявляв співчуття до народу та борців за революцію 1906 р. («Народний герой», «Нехай наша доля», «Не

Граля нам марші», «Буря», «Фантазія», «На битій дорозі»). Звернення до «нескореності, невмирущості революційного духу народу» [5, 67] залишається домінуючим для кожної епохи, так само і для сучасного творчого покоління.

Кирило Григорович Стеценко (1882 – 1922) – видатний композитор, хоровий диригент, громадський діяч, священник. Творча спадщина насамперед продовжувала національний напрям української музики, розпочатої його вчителем М. Лисенком, «завжди природно вплітає в музичну мову знайомі й близькі звороти української пісні, церковних наспівів» [2, 104].

Багата творча спадщина Кирила Стеценка охоплює різні жанри: опери («Полонянка», «Кармелюк», «Лисичка», «Котик і Півник», «Івасик-Телесик», «Дика сила»); музика до театральних вистав («Бувальщина», «Сватання на Гончарівці», «Гайдамаки», «Про що тирса шелестіла»); кантати («Слава Лисенку», «Рано-вранці новобранці», «Єднаймося», «Шевченкові», «У неділеньку, у святую»); хори («Сон», «Содом», «То була тиха ніч», «Веснонько, весно», «Знов весна», «Хмари», «Червона калінонька» та інші); опрацювання українських народних пісень («Кей ми прийшла карта», «Світять зорі», «Молодесенький Грицю») та ін. Наголосимо, що композитор уперше вносить в українську музику монодраму на античний сюжет «Іфігенія в Тавриді». К. Стеценко звертався до творчості Т. Шевченка, І. Франка, Л. Українки, М. Коцюбинського, О. Кобилянської, В. Стефаніка, О. Коваленка, Олександра Олеся, К. Малицької, Б. Грінченка, М. Вороного та інших.

Центральне місце в композиторській творчості К. Стеценка належить церковній музиці. Серед найвідоміших духовних хорових творів: Перша Літургія св. Іоанна Золотоустого (1907); Друга Літургія св. Іоанна Золотоустого (1910); Третя Літургія св. Іоанна Золотоустого для хору та народного співу (1921); Всенічна; Панахида; Вінчання; Пасхальна рання; з заупокійної служби; із Архієрейської служби; з чину Вінчання; Задостойники; канти і псалми; колядки та щедрівки; окремі духовні твори.

«Найхарактернішими рисами стеценківського світовідчуття видаються життєлюбство, щире привітання яскравих проявів життя, глибока, стійка віра в людину, її духовну, моральну силу, схильність до добра, творчої праці», – слушно зазначає доктор мистецтвознавства Л. Пархоменко [5, 199].

Педагогічний досвід Стеценко виклав у друкованих працях: збірка «Луна», зошит «Записки з гармонії», рукопис «Методика шкільного співу», лекція «Українська музика і її представники» та ін.

У хорі «Прометей» продовжується трагічна тема нескорених героїв шевченківської літературної традиції. Це історія Прометея, героя древньогрецького міфу, що приніс людям вогонь і поплатився за це вічними муками. Стеценко органічно передав цей образ, зміст твору засобами музичної виразності у своєму індивідуальному хоровому стилі.

У творчій співпраці диригента й хорового колективу постають складні завдання при вивченні твору «Прометей», результативність яких залежить від професійної підготовки виконавців і досвіду керівника. Робота над хоровою партитурою, музичною формою, поліфонією, розвитком музичних здібностей (почуття ритму, відчуття ладу) – все це має опрацювати диригент. Під час опанування музичного тексту керівник уміло передає художній задум хорового твору за допомогою вербальних та невербальних засобів. «...роль керівника колективу дає можливість усвідомити рівень відповідальності інтерпретатора за художню цілісність твору і різні етапи технічного опанування музичного (поетичного. – Х. Г.) тексту та його прочитання, уявлення про звуковий баланс окремих партій і груп, шляхи досягнення стильової та образної переконливості та достовірності» [7, 139].

Форма твору: А :|| -В – С. Кожний розділ створює певну образну сферу. У першому розділі А («Стоїть Кавказ, високий та дрімучий») експонується образ прикутого Прометея. Мелодія викладена строго, панує розповідний мотив. «У поемі проводиться паралель між античним героєм та героями нашого народу... головна тема хору нагадує нам частково українські народні історичні пісні часів легендарної Запорізької Січі» [2, 106]. У другому драматичному кульмінаційному розділі В («О, батьку наш, великий Прометею!») порівнюється страждання борців за волю зі стражданнями батька-Прометея. «Стреттне проведення теми, загострений пунктирний ритм, синкопованість надають ситуації вольовий порив до боротьби» (за Л. Пархоменко). Третій епізод С («І мруть борці за правду і свободу») стає реквіємом – оплакування загиблих за волю побратимів. Три розділи твору об'єднані спільною тональністю та ідейно-образним змістом.

Фактура твору – гомофонно-гармонічна. Усі голоси об'єднані спільним ритмічним малюнком. На початку другого розділу з'являється момент імітації у квартових інтонаціях («О, батьку Прометею»), що сприяє кульмінаційній динамізації музичного викладу. У гармонічній вертикалі виникають акорди терцієвої будови: тризвуки та їх обернення, основний вид D_7 (такти 9, 10),

VII₇ та обернення (такти 25, 26). У заключних тактах – акорди подвійної домінанти.

Основна тональність твору – e-moll. У такті 16 відхилень в a-moll; у тактах 29 – 32 з'являється D-dur.

Розмір твору – простий дводольний незмінний. Ритмічний малюнок утворений із рівномірного чергування четвертих та восьмих тривалостей, ритмічних особливостей немає. Драматичного звучання надає пунктирний ритм. Ритміка мелодичної лінії відповідає акцентуації поетичної основи.

Темп твору – помірний. Третій епізод проходить у повільнішому темпі та в динаміці piano, що відповідає образній сфері – реквієму. У творі простежуються агогічні відхилення – ritenuto (сповільнити). Динаміка твору рухлива і змінюється хвилеподібно в межах p – f.

Твір написаний для однорідного чоловічого складу хору із фортепіанним супроводом. Зауважимо, що інструментальний супровід гармонічно підтримує та додає важливої енергетики хоровим партіям, здебільшого дублює їх.

У хорі «Прометей» кожна мелодична лінія є самостійною та максимально виразною, що надає твору більш активного музично-поетичного вираження. Композитор майстерно використовує хорові партії у тих регістрах, де вони найкраще звучать.

Загальнохоровий діапазон: E – a².

Партія тенорів, I діапазон: e¹ – a²

Партія тенорів, II діапазон: d¹ – g²

Партія басів, I діапазон: Fis – e¹

Партія басів, II діапазон: E – e¹.

«Є в Стеценковій музиці моменти, яким не можна відмовити навіть у драматичному підйомі, картинній поетичності, силі; багато також теплого, м'якого ліризму, що є спільним для всіх представників нашого музичного мистецтва», – зауважує М. Грінченко [1, 169 – 170].

Прагнення композитора передати значущість поетичного тексту за допомогою засобів музичної виразності надає хоровому твору переконливої цілісності. Колористичне забарвлення чоловічими голосовими тембрами додає твору яскравого драматично-героїчного образу.

Євген Федотов писав про творчість Стеценка: «...він завдяки неабиякій природній обдарованості та наполегливій праці зумів досягти високого рівня професіональної майстерності і віддав свій

талант боротьбі за утвердження найвищих демократичних ідеалів у мистецтві та служінню трудовому народові» [9, 4].

Висновки. Отже, хоровий твір «Прометей» Кирила Стеценка є зверненням до сучасності. Митець живить своєю творчою енергією молоде покоління та вказує на актуальність проблем, професійну музичну майстерність і специфіку українського мистецького мислення.

Список використаної літератури

1. Грінченко М. Історія української музики. Друге видання / М. Грінченко. – Видання Українського Музичного Інституту в Нью-Йорку, 1961. – 192 с.

2. Кияновська Л. Українська музична культура : навч. посіб. / Л. Кияновська. – Л. : Тріада-плюс, 2009. – 356 с.

3. Лісецький С. Й. Кирило Стеценко / С. Й. Лісецький. – К. : Музична Україна, 1974. – 47 с.

4. Лісецький С. Риси стилю творчості К. Стеценка / С. Лісецький. – К. : Музична Україна, 1977. – 123 с.

5. Пархоменко Л. Кирило Григорович Стеценко / Л. Пархоменко. – К. : Музична Україна, 1973. – 264 с.

6. Пархоменко Л. О. Кирило Стеценко : монографія / Л.О. Пархоменко. – К. : Муз. Україна, 2009. – 389 с.

7. Стукаленко З., Бродський Г. Проблема формування виконавської майстерності студентів у контексті оркестрового класу / З. Стукаленко, Г. Бродський // Молодь і ринок. – 2012. – № 10 (93). – С. 137 – 140.

8. Федотов Є. Кирило Григорович Стеценко – педагог / Є. Федотов. – К. : Музична Україна, 1977. – 102 с.

9. Федотов Є. С. Кирило Стеценко Спогади. Листи. Матеріали / Є.С. Федотов. – К. : Музична Україна, 1981. – 475 с.

Електронні ресурси

10. Попович А. Музично-педагогічна спадщина К. Стеценка [електронний ресурс]. – Режим доступу :

http://popovichanatoly.ucoz.ua/publ/muzichno_pedagogichna_spadshhina_k_stecenka/1-1-0-5

11. Юрченко М. Протоієрей Кирило Стеценко [електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.parafia.org.ua/person/stetsenko-kyrylo-prot/>

УДК: 7.091.4 : 784.1

Юлія Москвічова,
*кандидат мистецтвознавства,
викладач кафедри музикознавства
та інструментальної підготовки
Вінницького державного
педагогічного університету
імені Михайла Коцюбинського*

ХОРОВІ ФЕСТИВАЛІ ВІННИЧЧИНИ ЯК ЧИННИК РОЗВИТКУ ХОРОВОГО ВИКОНАВСТВА НА СУЧАСНОМУ ЕТАПІ

У статті висвітлено початок хорового фестивального руху на Вінниччині, проаналізовано діяльність окремих хорових фестивалів краю доби незалежності України. Досліджено основні функції фестивалів, їхнього спрямування.

Ключові слова: *хорове мистецтво, фестиваль, мистецький проект, хоровий колектив.*

Юлія Москвичева,
*кандидат искусствоведения,
преподаватель кафедры
музыковедения и
инструментальной подготовки
Винницкого государственного
педагогического университета
имени Михаила Коцюбинского*

ХОРОВЫЕ ФЕСТИВАЛИ ВИННИЧЧИНЫ КАК ФАКТОР РАЗВИТИЯ ХОРОВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ

В статье освещается начало хорового фестивального движения на Винниччине, проанализирована деятельность отдельных хоровых фестивалей региона периода независимости Украины. Определены основные функции фестивалей.

Ключевые слова: *хоровое искусство, фестиваль, творческий проект, хоровой коллектив.*

Yuliia Moskvichova, Ph. D.
*(Art), lecturer of the musicology and
instrumental training department of
Vinnytsia State Pedagogical
University named after
Mykhailo Kotsiubynsky*

CHORAL FESTIVALS OF VINNYTSIA REGION AS A FACTOR OF CHORAL PERFORMANCE DEVELOPMENT AT THE CURRENT STAGE

The article highlights the beginning of the festival movement in Vinnytsia region; activity of the region's individual choral festivals of Ukraine's independence period has been analyzed. Apart from this, basic functions of festivals and their tendencies have been examined.

Key words: *choral art, festival, art project, choir.*

Сучасний культурний простір України вже неможливо уявити без великої кількості широкомасштабних проектів, фестивалів і конкурсів. Починаючи з 1990-х рр. фестивальний рух набуває потужного розвитку, охоплюючи все більше міст і навіть сіл. На відміну від окремих концертів чи виставок, саме фестиваль надає можливість, поєднавши в єдиному просторі широку аудиторію, долучитися до мистецтва, сприйняти й оцінити його, а іноді навіть узяти участь у творчому процесі. Отже, мистецтво стає ближчим і доступнішим для широкого загалу. Фестивалі сприяють творчому спілкуванню, під час якого висловлюються нові ідеї, створюються нові проекти.

На межі ХХ – ХХІ ст. Вінниччина як самостійний культурний регіон України заявила про себе низкою фестивалів та мистецьких проектів, ставши сьогодні одним з фестивальних осередків країни. Поряд з фестивалями класичної музики з'явилися фестиваль-конкурс естрадного мистецтва, фестивалі джазової та сучасної музики. Паралельно у культурно-мистецькому просторі Вінниччини потужно розвиваються фестивалі народного мистецтва та фольклору, виконуючи особливу роль у системі сучасних засобів збереження та популяризації традиційної народної культури [8, 192 – 193]. Характерною ознакою музичного життя стала і поява хорових фестивалів.

Особливості проведення хорових фестивалів в Україні набули висвітлення у працях О. Рощенко, М. Черкашиної-Губаренко,

О. Дячкової, О. Марач, Ю. Чекана, О. Кавунник та ін. Фестивалі та мистецькі проекти Вінниччини вже ставали предметом зацікавлень науковців-культурологів. Зокрема, деякі музичні фестивалі регіону аналізує Т. Бурдейна-Публіка, історію органного фестивалю «Музика в монастирських мурах» висвітлює в дисертаційному дослідженні С. Іскра. Проте сьогодні діяльність хорових фестивалів Вінниччини є недостатньо висвітленою в дослідженнях науковців.

Метою статті є висвітлення етапу зародження хорового фестивального руху на Вінниччині в добу незалежності та визначення ролі фестивалів у розвитку хорового виконавства в регіоні.

Хорове мистецтво протягом століть залишається основою розвитку музичної культури українського народу й одним з найбільш досконалих і доступних видів музичного мистецтва. Хоровий спів як найбільш 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, носієм духовних цінностей, а й відіграє велику культурно-виховну та ідеологічну роль у суспільстві. Важко переоцінити значимість естетичного впливу хорового співу в процесі виховання і становлення особистості, у формуванні художніх смаків слухацької аудиторії.

Як зазначає Т. Бурдейна-Публіка [1], основною формою професійної музичної діяльності на Вінниччині є саме хорове музикування, підвалини якого були закладені у 20 – 30-х рр. ХХ ст. Доступність цього виду музикування давала змогу залучити до участі в хорових колективах широкі кола людей різного рівня музичної підготовки, різного соціального статусу. Хорове мистецтво на Вінниччині має славні традиції, пов'язані з іменами Петра Ніщинського, Кирила Стеценка, Григорія Давидовського, Родіона Скалецького, блискучого хормейстера, нашого сучасника Павла Муравського [7, 68 – 69]. Та безумовно, в яскравому сузір'ї українських музикантів і композиторів сяє ім'я Миколи Дмитровича Леонтовича, який, народившись і перебуваючи впродовж свого життя в різних містечках Поділля, справив величезний вплив на розвиток хорового мистецтва Вінниччини. У Тульчині, Немирові та Вінниці ним були організовані хорові капели, які успішно пропагували хорову культуру. Працюючи упродовж 1902 – 1904 рр. учителем музики у Вінницькій церковно-учительській школі,

М. Леонтович згуртовує навколо себе аматорів та професійних музикантів, організовує хори й оркестри, багато концертує, пропагує кращі зразки духовної, а також української світської хорової музики. Повернувшись на Поділля у 1908 р., М. Леонтович працює в Тульчинській жіночій єпархіальній школі, де організовує й готує музично-театральні вистави, зокрема ставить фрагменти опери М. Лисенка «Коза-Дерева», допомагає ученицям старших класів у постановці п'єси Т. Шевченка «Назар Стодоля», вивчає вокально-хорові твори П. Ніщинського. У цей період з'являються унікальні хорові шедеври – «Пряля», «Піють півні», «Ой сивая зозуленька», «Женчичок-бренчичок», «Козака несуть». У Тульчині композитор створив професійну хорову капелу та музичну школу. Спадщина М. Леонтовича відіграла визначну роль у подальшому розвитку української хорової музики. Його окремі хорові мініатюри є справжніми шедеврами, створеними на основі національного фольклору.

Сьогодні, вшановуючи пам'ять славетного композитора, на Вінниччині проводиться (і вже став традиційним) міжнародний мистецький проект **«Хорові асамблеї М. Леонтовича»**. Проект започатковано 2003 р., коли було проведено Перший регіональний фестиваль хорової музики ім. М. Леонтовича на Вінниччині. У 2008 р. фестиваль реорганізовано в «Хорові асамблеї М. Леонтовича». Організаторами проекту стали управління культури і туризму Вінницької обласної адміністрації, управління культури Вінницької міської ради, обласна філармонія та обласний центр народної творчості. Проект «Хорові асамблеї М. Леонтовича» включає фестиваль хорового мистецтва і Всеукраїнський конкурс композиторів на кращий хоровий твір. Проект покликаний відновлювати інтерес до хорового мистецтва, вшановувати ім'я М. Леонтовича й популяризувати його творчу спадщину. Мета «Хорових асамблей» – збереження та розвиток вітчизняних співочих традицій, узагальнення і поширення творчого досвіду роботи з дитячими, академічними та народними хоровими колективами, організація практичної школи хормейстера, розширення спектра музичних напрямів, стилів і шкіл вокально-хорового виконавства в Україні, освоєння європейської та світової хорової музики, вокально-хорових зразків творчості композиторів-сучасників. У рамках проекту проходять тематичні фотовиставки, майстер-класи та творчі зустрічі з відомими митцями Вінниччини й композиторами-переможцями, твори яких обов'язково виконуються на хоровому фестивалі наступного року.

В Асамблеях беруть участь професійні, аматорські та дитячі хорві колективи України і зарубіжжя. Концертний репертуар колективів складають твори М. Леонтовича, а також музика композиторів його епохи та зразки музики країни, яку представляють виконавці.

У рамках Першого проекту «Хорових асамблей» відбулось десять концертів за участю камерного хору «Галицькі передзвони» (худ. кер. І. Дем'янець), Львівського камерного хору «Gloria» (худ. кер. В. Сивохіп), Саратовського губернського театру хорової музики (худ. кер. Л. Ліцова), хору з Польщі «Cappella Musicae Antiquae Orientalis», у виконанні якого прозвучали твори Д. Бортнянського, М. Березовського, А. Архангельського, С. Давидова, П. Чайковського, П. Чеснокова, а також Вінницького академічного камерного хору «Вінниця» (худ. кер. нар. артист України, проф. В. Газінський), хорових колективів Вінницького училища культури і мистецтв ім. М. Леонтовича (вокальні ансамблі «Бревіс» під керівництвом Я. Кушки, «Перлина» під керівництвом Т. Драченко, «Мальви» під керівництвом Х. Давидовської та хор училища під керівництвом О. Бабошиної). В окремому концерті взяли участь дитячі хорві колективи Вінниці та Житомира. Вінницю представляли 2 хори: хор старших класів музичної школи № 2 (худ. кер. засл. артист України В. Волков) та дитячий хор Спасо-Преображенського кафедрального собору (худ. кер. Н. Кременюк), заснований у 1993 р. з благословення митрополита Вінницького і Могилів-Подільського Макарія. Колектив налічує 60 учасників різного віку і є активним учасником та переможцем міжнародних і всеукраїнських конкурсів хорового мистецтва. Зокрема, хор двічі ставав лауреатом I-ої премії в хорових фестивалях Польщі. Хор «Глорія» житомирської музичної школи № 1 ім. Б. Лятошинського під орудою засл. артистки України Н. Клименко, створений у 1991 р., отримав визнання не тільки на Житомирщині, а й по всій Україні та за кордоном. Колектив став переможцем на міжнародних хорових конкурсах у Москві, Іспанії, Франції, Чехії, Болгарії, Італії. На концерті вінницьких асамблей хор виконав 12 хорових творів. Репертуар хору досить різноманітний – від духовних піснеспівів до сучасних оригінальних композицій. Завершився проект постановкою опери М. Леонтовича «На русалчин великдень», яку здійснив в Тульчині нар. артист України, лауреат Національної премії ім. Т. Шевченка Мирослав Скорик. У червні 2008 р. опера нарешті прозвучала на тій землі, де вона була створена 1920 р. (але лишалась незавершеною) [1, 202 – 206].

Відкриття Другого проекту асамблей (2010 р.) розпочалось концертом хорових колективів шкіл естетичного виховання Вінниці. У рамках проекту Державна хорова чоловіча капела «Дударик» зі Львова презентувала маловідомі твори, створені автором у період до соціалістичної революції. В концертній залі філармонії у виконанні академічного муніципального камерного хору «Вінниця» було виконано духовний твір Сезара Франка «Сім слів Ісуса на Хресті».

У грудні 2011 р. у Вінниці було підведено підсумки II-ого конкурсу композиторів на кращий хоровий твір. Переможцями стали: Богдан Сегін за твір «Блажен муж. Псалом № 1» у перекладі І. Огієнка, Павло Гречка за твір «Вознесення» на сл. Б. Антонича та Андрій Зименко за власний твір «Колискова». Твори переможців були виконані у 2012 р. під час проведення наступних Асамблей.

У рамках Третіх Хорових асамблей М. Леонтовича (2012 р.) відбувся цикл концертів за участю хорових колективів шкіл естетичного виховання міста, академічних та народних хорових колективів. У вінницьких бібліотеках було презентовано літературно-інформаційний проект «Леонтович – слава і гордість Подільського краю». У приміщенні Вінницької міської ради показана фотовиставка «Український Бах». У концертній залі Вінницького училища культури і мистецтв ім. М. Леонтовича було проведено майстер-класи та творчі зустрічі за участю нар. артиста України, професора В. Газінського, професора А. Завальнюка, композиторів-переможців всеукраїнських композиторських конкурсів ім. М. Леонтовича. У кінотеатрі «Родина» під час творчої зустрічі із А. Завальнюком показано документальні фільми «Музей Миколи Леонтовича» та «Микола Леонтович». Завершився проект постановкою опери «На русалчин Великдень» за участю академічного міського камерного хору «Вінниця» (худ. кер. нар. артист України, проф. В. Газінський) та академічного симфонічного оркестру Львівської філармонії (худ. кер. та диригент – А. Торибаєв), солісти В. Павлова, О. Гончар, В. Коломієць, С. Жевачевська, А. Москаленко (Вінниця), В. Регрут (Одеса) [9].

Пам'яті М. Леонтовича приурочено і низку обласних мистецьких свят та фестивалів. Це обласний фестиваль хорового мистецтва «Співає Поділля Леонтовича», «Криниця Леонтовича – пісенне джерело» (Теплицький район), «В серці вічно Леонтовича пісні» (Немирівський район), «Дударик» (Тульчинський район). Серед заходів, спрямованих на розвиток і популяризацію хорового мистецтва Поділля, – обласне мистецьке свято пам'яті П. Ніщинського «Пісенні крила сивої зозулі» (Тиврівський,

Іллінецький райони) та обласний фестиваль пам'яті Р. Скалецького «Співець подільського краю» (Бершадський район) [5, 57 – 58]. Хорові колективи дитячих музичних шкіл та шкіл мистецтв області щороку беруть участь в обласному конкурсі «Подільська весна» та загальноміському конкурсі юних виконавців «Кришталева нота».

У грудні 2012 р. до 135-ої річниці від дня народження М. Леонтовича було проведено обласний фестиваль хорового мистецтва «Співає Поділля Леонтовича». Фестиваль проводиться щорічно обласним центром народної творчості спільно з Вінницьким училищем культури і мистецтв ім. М. Леонтовича за підтримки управління культури і мистецтв облдержадміністрації. Свою майстерність продемонстрували колективи Вінницького училища культури та мистецтв імені М. Леонтовича: хоровий колектив училища (керівник Н. Сізова); лауреат міжнародних та всеукраїнських конкурсів вокальний ансамбль «Перлина» (керівник Т. Драченко); лауреат міжнародних та всеукраїнських конкурсів вокальний ансамбль «Мокоша» (керівник Ю. Васюк); лауреат міжнародних та всеукраїнських конкурсів чоловічий вокальний ансамбль «Бревіс» (керівник Я. Кушка); лауреат міжнародних та всеукраїнських конкурсів вокальний ансамбль «Мальви» (керівник Х. Давидовська). Серед народних аматорських хорових колективів участь у фестивалі взяли хоровий колектив викладачів Хмільницької дитячої школи мистецтв (керівник Т. Наумчик); хор «Відродження» Теплицького РБК (керівник М. Сокотнюк); хорова капела «Відлуння» Томашпільського РБК (керівник М. Дейдиш); камерний хор Соболівського СБК Теплицького району (керівник Н. Колісник); хоровий колектив агрофірми «Ольгопіль» (керівник В. Футимська); аматорський хор працівників культури Вінницького району (керівник І. Кочурський); хоровий колектив Тульчинського училища культури (керівник Л. Грушко) та славетна хорова капела імені М. Леонтовича Тульчинського РБК, заснована свого часу М. Леонтовичем (керівник Л. Грушко) [3, 17 – 18]. У рамках фестивалю відбулася презентація збірки статей «Леонтович і сучасність» до 135-річчя від дня народження композитора та майстер-клас професора Київської національної академії ім. П. Чайковського, народного артиста України В. Петриченка.

Серед видатних постатей Вінниччини у царині хорового мистецтва – герой України, народний артист України, лауреат Національної премії імені Т. Шевченка, професор Павло Іванович Муравський. **Міжнародний фестиваль хорового співу імені Павла Муравського** – щорічний фестиваль, заснований у 2010 р. на честь

видатного хорового диригента та приурочений до дня народження маестро. Фестиваль проходить у його рідному селі Дмитрашківка (Піщанський район, Вінницька область) за такими номінаціями: академічні мішані хори, дитячі хорові колективи, українські народні хори та фольклорні ансамблі.

Засновник хорового конкурсу – Міжнародна громадська організація українців «Четверта хвиля». Головна мета Міжнародного хорового конкурсу імені Павла Муравського – розвиток традиції акапельного академічного співу; поширення творчих засад хорової школи Муравського; популяризація української хорової культури у світі; ознайомлення із взірцевими творами української та зарубіжної класичної музики XVI – XXI ст., обробками народних пісень і творами сучасних композиторів; обмін творчими здобутками.

П. Муравський як учень і послідовник легендарних диригентів О. Кошиця, М. Леонтовича, Н. Городовенка, Д. Котка своїм високим обдаруванням продовжив і збагатив давню традицію українського хорового мистецтва. Художній керівник та головний диригент державних українських хорових капел «Трембіта» (1948 – 1964) і «Думка» (1964 – 1969), Академічного хору ім. П. Майбороди Національної радіокомпанії України (1984 – 1985) понад 40 років працював професором, головним диригентом і художнім керівником студентського хору Київської державної консерваторії (Національна музична академія України) імені П. Чайковського. Видатний педагог виховав понад 1000 диригентів-хормейстерів, створивши в українській музичній культурі свою школу акапельного співу – Хорову школу Муравського [4].

У червні 2010 р. було проведено Перший фестиваль, у програмі якого відбулись науково-практична конференція «Хорова школа Павла Муравського й розвиток традиції українського акапельного хорового співу на сучасному етапі», майстер-клас Павла Муравського (робота зі зведеним хором за програмою концерту-презентації). Участь у фестивалі взяли хорові колективи з Києва, Вінниці, Умані, Кіровограда, Росії, Молдови, Придністров'я та Польщі. Почесний голова журі хорового конкурсу-фестивалю – П. Муравський, голова журі – А. Авдієвський. Володарем головного призу став Кіровоградський муніципальний камерний хор (худ. кер. – Ю. Любович). Перший приз отримав Уманський муніципальний камерний хор (худ. кер. – Л. Ятло), другий – хорова капела «Дніпро» Київського національного університету імені Т. Шевченка (худ. кер. – І. Душейко) [2, 32].

У Другому конкурсі-фестивалі (2011 р.) взяли участь: муніципальний камерний хор «Галицькі передзвони» міста Івано-Франківськ, камерний хор Донецької державної музичної академії ім. С. Прокоф'єва та хорова капела ім. О. Кошиця Богуславського гуманітарного коледжу ім. І. Нечуя-Левицького, а також хорові колективи з Єревана, Тбілісі та Києва. Диплом I ступеня отримав Івано-Франківський муніципальний камерний хор «Галицькі передзвони».

Третій фестиваль відбувся 28 – 29 липня 2012 р. та був представлений народними хорами з України, Польщі і Придністров'я.

Позиція лідера хорового руху Вінниччини по праву належить академічному камерному хору «Вінниця», який став окрасою подільської хорової школи та помітним явищем у музичному житті незалежної України. Організатором і незмінним керівником камерного хору вже понад тридцять років є народний артист України, професор В. Газінський – відомий фахівець хорової справи, композитор, аранжувальник. Завдяки участі у різноманітних фестивалях, конкурсах, святах камерний хор досяг великих творчих успіхів. Ним дано понад 1000 концертів. Хорове мистецтво України було представлено в Польщі, Угорщині, Франції, Італії, Росії, Болгарії, Білорусії, Молдові. Своєрідними осередками існування й розвитку хорового мистецтва є навчальні хори кафедри хорового мистецтва і методики музичного виховання Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського (Народна капела та Жіноча народна капела) і хоровий колектив Вінницького училища культури і мистецтв ім. М. Леонтовича; дитячі хорові колективи музичних шкіл та шкіл мистецтв області, церковний дитячо-молодіжний хор Спасо-Преображенського кафедрального собору м. Вінниця та ін. У Вінницькій області хорове мистецтво також представляють 58 народних аматорських хорових колективів, із них 24 – жіночі, 19 – чоловічі, 4 – мішані та 11 – ансамблі малих форм (тріо, квартети). У переважній більшості районів Вінниччини проводяться щорічні фестивалі, конкурси дитячої та юнацької пісенної творчості («Веселі дзвіночки», «Тростянецькі самоцвіти», «Музичний зорепад», «На хвилях Згару» та ін.) [5, 26].

Хорові колективи регіону гідно представляють мистецтво краю в Україні та за кордоном. Визначальними тенденціями для розвитку хорового виконавства доби незалежної України стали розширення репертуарної політики духовною музикою, нові можливості закордонної гастрольної діяльності, а також поява значної кількості

фестивалів, мистецьких проектів, конкурсів хорового мистецтва як в Україні, так і на Вінниччині.

Список використаної літератури

1. Бурдейна-Публіка Т. В. Становлення і розвиток професійних форм музичного життя Вінниччини як складової культури Подільського краю : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 / Тетяна Василівна Бурдейна-Публіка. – Л., 2010. – 284 с.
2. Джус Н. Піснеспіви на батьківщині Павла Муравського / Н. Джус // Світлиця. – 2012. – № 2. – С. 31 – 33.
3. Джус Н. Співає Поділля Леонтовича / Н. Джус // Світлиця. – 2012. – № 4. – С. 15 – 18.
4. Другий Міжнародний хоровий конкурс імені Павла Муравського [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.m-r.co.ua>
5. Звіт про роботу Вінницького обласного центру народної творчості за 2012 рік / Рукопис. – Вінницький ОЦНТ. – Вінниця, 2013. – 71 с.
6. Зуєв С. П. Сучасний культурний простір та семіотика музичного фестивалю (на матеріалах Харкова) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури» / Сергій Павлович Зуєв; Харківська державна академія культури. – Х., 2007. – 18 с.
7. Москвічова Ю. О. Роль навчальних хорових колективів у розвитку хорового виконавства на Вінниччині / Ю. О. Москвічова // Хорове мистецтво у вищій школі : проблеми і перспективи професійної підготовки : збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції (25 – 26 жовтня 2013 р., м. Івано-Франківськ) / ред.-упоряд. Г. Карась, Л. Серганюк. – Івано-Франківськ : ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника», 2013. – С. 68 – 73.
8. Москвічова Ю. О. Фестивально-конкурсний рух на Вінниччині : динаміка розвитку / Ю. О. Москвічова // Культура і сучасність : альманах. – К. : Міленіум. – 2014. – № 1. – С. 192 – 197.
9. Хорові асамблеї Леонтовича [Електронний ресурс]. – Режим доступу : [http:// http://lorna-l.livejournal.com/302926.html](http://lorna-l.livejournal.com/302926.html)

РОЗДІЛ ІІІ

КОНЦЕПТУАЛЬНІ ОСНОВИ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ У НАЦІОНАЛЬНОМУ КУЛЬТУРНО- ОСВІТНЬОМУ ПРОСТОРИ

УДК: 783.2:37.036

Оксана Волох,
*викладач кафедри методики
музичного виховання і диригування
Дрогобицького державного
педагогічного університету
імені Івана Франка*

РОЛЬ ЛІТУРГІЙНОЇ МУЗИКИ В ЕСТЕТИЧНОМУ ВИХОВАННІ ШКОЛЯРІВ

У статті здійснено аналіз літургійної музики та її вплив на формування особистості школяра.

Ключові слова: музичне мистецтво, літургія, сучасна освіта, духовний розвиток.

Оксана Волох,
*преподаватель кафедры
методики музыкального
воспитания и дирижирования
Дрогобычского государственного
педагогического университета
имени Ивана Франко*

РОЛЬ ЛИТУРГИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ В ЭСТЕТИЧЕСКОМ ВОСПИТАНИИ ШКОЛЬНИКОВ

В статье осуществлен анализ литургической музыки и ее влияния на формирование личности школьника.

Ключевые слова: музыкальное искусство, литургия, современное образование, духовное развитие.

Oksana Volokh,
*lecturer methods of music
education and conducting
Drohobych State Pedagogical Ivan
Franko University*

THE ROLE OF LITURGICAL MUSIC IN THE ARTISTIC EDUCATION OF PUPILS

The article analyzes the liturgical music and its influence on the formation of the individual student.

Key words: *musical art, liturgy, modern education, spiritual development.*

Постановка проблеми. В епоху високого розвитку інформаційних технологій душа сучасної людини перебуває у шаленому тиску негативу, облудних цінностей. Людина починає шукати порятунку в почуттєвій площині, і не завжди ці пошуки ведуть до позитивного результату. Душа людини передовсім потребує праці, і то чи не більшої, аніж тілесна праця для повсякденного життя. Велика відповідальність за формування етичного й естетичного світогляду молодого покоління належить загальноосвітній школі.

Одним із найважливіших завдань сучасної освіти є духовний розвиток особистості, формування її духовної культури, зумовлені також і соціальними умовами. Ринкові відносини девальвують духовні цінності; меркантильність у багатьох людей переважає над духовністю, споживацькі настрої заглушають бажання пізнавати, діяти, творити. Звідси у значної частини учнівської молоді спостерігається зубожіння життєвих пріоритетів, надання переваги прагматичності.

Подоланню означеної проблеми може сприяти музичне мистецтво, завдяки якому розвиваються особистості якості, творчі здібності учнів. Музична освіта завжди була і залишається невід'ємною частиною естетичного виховання молодого покоління. У процесі вивчення предметів «Музичне мистецтво» та «Художня культура» учні ознайомлюються із кращими зразками української та світової культури, а також із шедеврами сакрального мистецтва, зокрема літургійною музикою. Її глибше вивчення стає засобом формування морально-естетичних ідеалів школярів. Адже співана

Літургія дає можливість притаманними їй засобами наближати людину до духовного світу, наповненого просвітленим добром та безкорисливою вдячністю Творцеві.

Завдання виховати засобами літургійної музики високоморальну особистість, навчити її творчо сприймати довкілля передбачає серйозну увагу до підготовки тих, хто завтра прийде в школу, хто покликаний запалити вогонь любові в серці кожної дитини – до вчителів музики. Без перебільшення можна сказати, що повноцінне й досконале музично-естетичне виховання вчителів музики – ключ до піднесення музичної культури суспільних верств. Сучасному вчителю необхідно мати систему універсальних знань, володіти високим рівнем мислення, що уможливорює творчий підхід до розв'язання тих чи тих питань. Саме предмети художньо-естетичного циклу та уроки мистецтва зокрема стають дієвим засобом формування художньої свідомості й збагачення духовного світу учнів.

Мета статті. Висвітлити роль літургійної музики у навчально-виховному процесі загальноосвітньої школи.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. До них належать праці, статті, дослідження, розвідки українських музикознавців (Б. Кудрик, Н. Герасимова-Персидська, Л. Кияновська, Л. Корній, О. Цалай-Якименко, Ю. Ясиновський, Ю. Медведик та ін.), вчених української діаспори (М. Антонович, А. Рудницький, П. Маценко), публікації з періодичних видань («Калофонія», «Молодь і ринок», та ін.).

У дослідженнях музикознавців про літургійну музику можна виокремити такі ракурси:

- генеза українського церковного співу;
- жанри літургійного співу;
- стилі церковного співу;
- виникнення партесного співу;
- «золота доба» української літургійної музики.

Подальший процес творення української церковної музики перекинувся на західноукраїнські терени. Представники перемишльської композиторської школи (І. Снігурський, М. Вербицький, І. Лаврівський) формувалися на кращих зразках творчості Д. Бортнянського та М. Березовського, проте музикознавці по-різному визначають рівень творів митців. Зокрема, А. Рудницький підкреслював обмеженість музичної мови та її

засобів виразності як у М. Вербицького (1815 – 1870), так і в І. Лаврівського (1823 – 1873), відповідно до «обмеженої музичної освіти і музичних знань» [7, 406].

Б. Кудрик назвав галицьких композиторів «духовним потомством» Бортнянського, «хоча в менших розмірах» [5, 64], а композитора М. Вербицького – «мініатюрою Бортнянського». У творчості М. Вербицького можна знайти «головні характеристичні риси творця в по меншому виді, подекуди й не без рис аматорщини» [5, 88]. Л. Кияновська вважає творчість М. Вербицького прикладом «індивідуального перевтілення сакральних жанрів» [3, 143]. Проте зацікавлення українських композиторів літургійною музикою у ХІХ – ХХ ст. було швидше епізодичним, аніж постійним явищем. До різних жанрів літургійної музики свого часу зверталися М. Лисенко, К. Стеценко, М. Леонтович, О. Кошиць, С. Людкевич, П. Козицький, М. Вериківський та ін. О. Козаренко зазначив, що «українська музика сакрального змісту є найбагатшим джерелом національних стереотипів музичного професіоналізму» [4, 150]. І цілком закономірно, що у творах українських композиторів другої половини ХІХ – ХХ ст. виразно або завуальовано проявляються характерні мелодико-гармонічні, фактурні засоби національної церковно-музичної спадщини.

Виклад основного матеріалу. На порозі третього тисячоліття в Україні відбувається релігійний ренесанс. Різко зростає інтерес до релігійних цінностей, зокрема, спостерігається підвищене зацікавлення церковною музикою, літургійним співом. Отець Мирослав Бендик вбачає в цьому явищі позитивні та негативні моменти. «Зацікавлення літургійним співом – це реакція суспільства на те, від чого воно було відлучене. І в цьому полягає позитивне начало. А негативне є те, що багато людей, починаючи займатись літургійним співом, виходять із того минулого, в якому вони були – з особливостей своєї підготовки, своїх загальних уявлень про музику. Людина співає літургійні пісні, однак внутрішньо вона є зовсім іншою, ніж суть і нутро літургійної музики. У реальності, формально виконуючи всі ноти і повторюючи слова, людина внутрішньо абсолютно не розуміє того, що співає. Коли музика стає спілкуванням з Богом, це і є літургійний спів. Коли музика стає як подання самої себе, чи данина моді, чи це стало цікаво виконувати – це є, власне, проявом негативів, які супроводжують відродження літургійної музики» [1, 180]. І саме уроки з музичного мистецтва та

художньої культури, присвячені вивченню літургійної музики, мають стати дієвим засобом залучення учнів до високого морального й естетичного світу духовної музики, розкривати її образний світ та смислову значимість, показати присутність людини в духовному світі і духовного світу в душі людини. «Церковний спів прив'язує увагу, відвертаючи її від пустих і марних образів, світових розкошів і підносить ум і серце до якоїсь краси, що у мистецькій глибині є наче образом духовної, надприродної і вічної краси [6, 4]. У ньому має залишатися «якась глибина невичерпної до дна сили і неначе укрите мистецтва» [там само].

Молоде покоління має навчитися сприймати літургійну музику не як музичний супровід Богослужіння, а як молитовний стан душі. «Спів стає символом молитви тоді, коли є в правдивому значенні того слова церковним співом. А церковний є спів тоді, коли є співаною молитвою.... Церковний спів, як і молитва, повинен бути щирим, тобто безпосереднім виливом розмоленої душі» [6, 5].

У східній традиції існують три образи молитви, про що твердили Святі Отці: 1) молитва уст; 2) молитва ума, коли те, що мовлять наші уста, супроводжується увагою нашого розуму; 3) молитва серця, коли ми від думання про Бога переходимо до спілкування з Ним у серці. І, звичайно, молитва не існує як суто індивідуальна справа. Ідеться власне про літургійну молитву, що є спільною дією, яка відбувається церковно, тобто разом з іншими вірними. Вона не є лише вичитуванням, вимовлянням, але є одночасно і співом.

Молитва уст втілюється у духовному концерті, духовній пісні. Це – емоційно-психологічний рівень. Молитва ума передбачає періоди спокою, концентрації. На цьому побудована вся Літургія, де є частини, які повторюються. Повторення є зосередженням, або концентрацією навколо певного центру (принцип глибшої молитви). А молитва серця – це вже наш спів. І власне спів має стати відродженням духовної культури [1, 179 – 182].

Позитивним моментом може стати прояв творчої ініціативи для участі в літургійному співі (як у шкільному хорі, так і у храмі). Практичний досвід показує, що залучення школярів до мистецтва літургійного співу веде до розуміння учнями відповідальності, цінності свого життя і життя довколишнього оточення, вчить їх високої моральності і краси людського спілкування. Уміння і навички учнів базуватимуться на здорових музично-поетичних

взірцях, що забезпечать їхню духовно-моральну орієнтацію у величезному багатоликому потоці музичної інформації.

Оволодіваючи знаннями про літургійну музику, учні формують естетичне сприйняття світу Божественного, інтерес до розуміння християнського вчення. Вивчення літургійної музики дає учням знання історії та витоків культури своєї країни. Духовна музика як синтез релігії і мистецтва слугує засобом естетичного та морального виховання. Вона плекає в душах дітей прагнення до добра, краси, благородства, внутрішньої дисципліни, філософського осмислення навколишнього світу; сприятиме розвитку почуття любові і співчуття. Із уведенням в урок літургійної музики слуховий досвід школярів поповнюється новими інтонаціями, відмінними від фольклору і класичної світової музики.

Висновок. Вплив української літургійної музики на формування особистості школяра важко переоцінити. По-перше, це – частина світової культури, і знання її необхідне кожній освіченій людині. По-друге, літургійна музика є квінтесенцією загальнолюдських та національних цінностей, освоєння яких робить життя щасливішим, добропорядним, спокійним. По-третє, співучасть у літургійній музиці дасть віруючому змогу стати глибоко переконаним парафіянином. Прагнення сучасної школи виростити високоморальну, гармонійну особистість потребує опори на вивчення примусово перерваних у нашій культурі і просвітництві традицій виховання мистецтвом, натхненним християнським світом світосприйняття. Вивчення творів літургійної музики має відбуватися на основі релігії як джерела високої моралі. Духовно-моральне виховання на уроках музики – це складний процес, основа якого – здатність слухати та переживати музичний зміст. Залучаючи учнів до високого світу літургійної музики, вчитель розв’язує такі важливі завдання:

- оволодіння культурою відносин, що втілені у творах мистецтва і розкривають духовний досвід поколінь;
- удосконалення внутрішнього світу школярів на основі морально-етичних засад;
- виховання музикальності, художнього смаку і потреби у спілкуванні з високим мистецтвом [2, 69 – 73].

Українська літургійна музика є органічною складовою вітчизняної національної культури. Це – царина, вивчення якої викликало і викликає зацікавленість у багатьох музикознавців.

Дослідники доводять самотність української літургійної музики, що увібрала різноманітні інтонаційні джерела та пройшла тривалий шлях розвитку.

Список використаної літератури

1. Бендик М. Про літургійний спів / М. Бендик // Калофонія : зб. з історії церк. монодії та гимнографії. – Л. : Вид-во ЛБА, 2002. – Вип. 1. – С. 179 – 182.

2. Жигаль З. Роль особистості вчителя в системі освіти на сучасному рівні / З. Жигаль // Молодь і ринок : щомісячний науково-педагогічний журнал. – 2013. – № 10 (105). – С. 69 – 73.

3. Кияновська Л. Церковний спів галицької композиторської школи / Л. Кияновська // Калофонія : зб. з історії церк. монодії та гимнографії. – Л. : Вид-во ЛБА, 2002. – Вип. 1. – С. 140 – 149.

4. Козаренко О. Сакральна творчість українських композиторів ХХ ст. в контексті національних музично-семіотичних процесів / О. Козаренко // Калофонія : зб. з історії церк. монодії та гимнографії. – Львів : Вид-во ЛБА, 2002. – Вип. 1. – С. 150 – 156.

5. Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики / Б. Кудрик. – Л. : Інститут українознавства ім. Крип'якевича НАН України, 1995. – 128 с.

6. Про церковний спів. Декрет Львівського Архиєпального Собору, читаний дня 25 квітня 1941 року. – Л. : Львівська Богословська Академія, Інститут літургійних наук, 2001. – 10 с.

7. Рудницький А. Українська музика : ысторико-критичний огляд / А. Рудницький. – Мюнхен : Дніпрова хвиля, 1963. – 406 с.

УДК: 378:784.9

Ірина Кліш,
*доцент кафедри народних
музичних інструментів та вокалу
Дрогобицького державного
педагогічного університету
імені Івана Франка*

ОСНОВНІ АСПЕКТИ ВОКАЛЬНО-ПЕДАГОГІЧНОЇ ПІДГОТОВКИ ВЧИТЕЛЯ МУЗИКИ В ОСВІТНЬОМУ ПРОЦЕСІ ВИЩОЇ ШКОЛИ

Стаття розкриває основні аспекти формування і розвитку вокальних та виконавських здібностей студентів музично-педагогічних факультетів у вищих навчальних закладах України.

Ключові слова: *спів, голос, мелодія, діапазон, артикуляція, дихання, вдосконалення.*

Ирина Клиш,
*доцент кафедры народных
музыкальных инструментов и
вокала Дрогобычского
государственного педагогического
университета имени Ивана Франко*

ОСНОВНЫЕ АСПЕКТЫ ВОКАЛЬНО- ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ПОДГОТОВКИ УЧИТЕЛЯ МУЗЫКИ В ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОЦЕССЕ ВЫСШЕЙ ШКОЛЫ

Статья раскрывает основные аспекты формирования и развития вокальных и исполнительских способностей студентов музыкально-педагогических факультетов в высших учебных заведениях Украины.

Ключевые слова: *пение, голос, мелодия, диапазон, артикуляция, дыхание, совершенствования.*

Irina Clichy,
*Associate Professor of folk
musical instruments and vocals
Drohobych State Pedagogical
Ivan Franko University*

KEY ASPECTS OF VOCAL AND TEACHER TRAINING MUSIC TEACHERS IN THE EDUCATIONAL PROCESS OF HIGH SCHOOL

The article reveals the basic aspects of the formation and development of vocal and performing abilities of students of the musical-pedagogical faculties in higher educational institutions of Ukraine.

Key words: *singing, voice, melody, range, articulation, breathing, improvement.*

Постановка проблеми. Спів – це вид музичного мистецтва, в якому музика органічно поєднана зі словом, тому його ще називають музичною мовою.

Щоб донести до слухача зміст виконуваного твору, слід оволодіти як належною звуковою палітрою свого голосу, так і художньою виразністю слова. Створення художнього образу на основі синтезу звука і слова при відсутності чіткої і ясної дикції немислиме.

Формування технічних навиків є основною і неодмінною умовою у визначенні творчих завдань. Вчитель, який недостатньо володіє головними прийомами вокальної техніки, не зможе достатньою мірою втілити творчі задуми у своїй професійній діяльності.

Розвиток та поліпшення стану голосового апарату студента-вокаліста, набуття та опанування технічних навиків співу, стилістичних особливостей виконуваних творів, різноманітних засобів вокально-музичної виразності є актуальними у процесі підготовки вчителя музики. Оволодіння цими прийомами потребує від виконавця ґрунтовних знань з теорії співу і значних зусиль, пов'язаних з розширенням загального світогляду.

Аналіз досліджень і публікацій. Звичайно, є чимало публікацій і праць відомих педагогів, виконавців-співаків, науковців, які розкривають окремі аспекти вокально-педагогічної роботи у вищій школі і тут варто згадати дослідження Д. Огороднова, К. Ольхова, Л. Дмитрієва, Д. Люш, Р. Скульського, В. Доронюк і М. Сливоцького, М. Микиші, Г. Стасько та ін.

Мета дослідження полягає в тому, щоб сприяти витворенню системи формування та розвитку співацької культури молодого покоління для кращого вокального виховання музично-педагогічних кадрів у вищій школі в Україні.

Виклад основного матеріалу. Доволі часто, буваючи членом журі учнівських співочих конкурсів, кожен раз зауважую чимало

недоліків у вокальному вихованні. При спілкуванні з керівниками хороших колективів чи ансамблів виявляється, що з тих чи тих причин заняття проводяться не систематично, переважно перед самим виступом. Відповідно якість цих виступів бажає бути кращою. Цим керівники порушують один з основних принципів педагогіки – систематичність і послідовність. Варто також особливо наголосити на використанні неякісних фонограм, які не мають ніякого стосунку до вокально-виконавчої творчості учнів, а їхня професійна підготовка лежить винятково на керівниках колективів, ансамблів чи солістів.

Процес вокально-педагогічної підготовки здійснюється в системі вузівської освіти. Вона передбачає оволодіння власним голосом, формування навичок, знань і умінь з вокальної педагогіки, освоєння шкільного навчального матеріалу, більшу частину якого охоплює вокально-педагогічна діяльність. Важливо також розвивати у студентів творче мислення, динаміку розвитку навчального процесу і його перспективу.

Вокальний розвиток і виховання спрямовується в індивідуальному напрямі викладачем. Педагог повинен враховувати індивідуальні особливості студента, тип голосу, тембр, діапазон, силу звука та його вміння користуватися різними типами співочого дихання. Але у зв'язку з тим, що на факультетах чи в інститутах музичного мистецтва навчаються студенти з різним рівнем вокальної підготовки, то «студент із недостатнім рівнем вокальної підготовки має можливість його ліквідувати, а з високим рівнем – розширити і поглибити співацькі вміння. Вокальні твори для репертуару майбутнього вчителя слід вибирати з таким розрахунком, щоб вони відповідали рівню співочої зрілості студента, ступеню його вокальної підготовки» [2, 13]. Це така особливість вокальної роботи у музично-педагогічному освітньому закладі.

Дослідник К. Ольхов зазначав: «Основою навчального матеріалу повинні стати твори, цінність яких перевірено виконавською і педагогічною практикою» [6, 137].

У своїй індивідуальній роботі викладач повинен постійно стежити за розвитком навичок співу у хорошому колективі. Спів хороших партій повинен відповідати природним задаткам студента. Адже хороший клас у ВНЗ є засобом колективного співу, де формуються творчі і виконавські вміння, музичні знання.

Важливим напрямом вокальної підготовки є спів по нотах, який розвиває вокально-інтонаційний слух, чисте інтонування і

ритмічне відчуття. Д. Огороднов зазначав: «Навички співу по нотах пов'язані з музичним мисленням і формуються на основі вмінь розрізняти, диференціювати в своїх уявленнях (у зв'язку з нотами) різносторонні інтонації одну від одної. Щоб поступово довести це вміння до ступеня автоматизму, потрібно, очевидно, багатократне повторення однієї і тієї ж дії – інтонування – у зв'язку з нотним записом» [5, 20].

Для цього викладачеві необхідно стежити за правильним звукоутворенням і звуковеденням студента, бо без цього неможливе чисте високопозиційне інтонування; за дотриманням норм діапазону, не збільшувати сили звука і не змінювати тембр голосу.

Особливо важливим фактором є розвиток у студента внутрішнього або вокального музичного слуху. Це дає можливість відрізняти якість звука, його висоту, позиційність, тембральне забарвлення і, врешті-решт, врівноважену силу звучання голосу. «Вокальний слух, на відміну від музичного, що контролює відносну висоту, тривалість і силу звука, контролює його якість, відповідність звучання трактованому образу. Вокальний слух є аналізатором усіх звукових факторів голосу співака» [4, 47], – така думка видатного українського співака і педагога М. Микиші.

Очевидно, найбільш усвідомленими є слухові відчуття, але ще є вібраційні, резонаторні і м'язові. За допомогою цих відчуттів співак керує процесом голосоутворення. Розвивати у студента ці відчуття досить складно, особливо на початковому етапі навчання. М'язові відчуття у дорослих і дітей є зовсім різними.

Підготовка майбутнього вчителя музики має навчально-виховний характер. Діяльність вчителя підпорядкована навчальній програмі, яка передбачає пісенний репертуар, що відповідає змісту кожної теми. І цей шкільний педагогічний репертуар повинен бути опрацьований на індивідуальних заняттях з постановки голосу. На жаль, цьому приділяється недостатньо уваги.

Важливим аспектом у вокально-педагогічній творчості вчителя музики є робота над дикцією поетичного тексту музичного твору. Мова кожної людини не завжди відповідає мовним стандартам. Найчастіше це помітно у дітей молодшого і середнього шкільного віку. Тому дуже важливо, щоб майбутній вчитель оволодів методикою співочої дикції. Студент повинен знати різницю між мовною і співочою артикуляціями. Для розмовної артикуляції характерне пом'якшення приголосних і протяжність голосних, тому дикція є менш виразною. При співі усі голосні повинні звучати рівно і злагоджено по всьому діапазону. Приголосні мають бути чіткими і

виразними. «Спів вимагає особливої співацької вимоги: вираз «Співай, як розмовляй» – стосується звичайного природного і легкого процесу голосоутворення і вимови слів у співі, а не буквально переносу мовних положень на спів» [1, 77], – так зазначав Л. Дмитрієв. При роботі над формуванням виразної співочої дикції необхідно систематично стежити за чіткістю вимови голосних і приголосних фонем. При формуванні голосних важливе значення має ємкість ротової порожнини, а приголосних – активність губ, зубів і кінчика язика. При співі артикуляційний апарат необхідно активізувати, бо приголосна повинна бути короткою і дуже чітко вимовлена, а голосна – плавно звучати. Не слід забувати і про збереження правил орфоєпії, синтаксису, фонології та акцентології. Неоціненне значення для розвитку і вдосконалення співочої дикції мала б така дисципліна, як «Культура мови». Студенти могли б добре оволодіти рідною мовою, вміти правильно ставити наголоси, виразно і з інтонацією читати поетичні тексти.

Одним із важливих аспектів підготовки вчителя музики до педагогічної діяльності в школі є організація і стимулювання студента до самостійної роботи. Безперечно, що самостійно розвивати і вдосконалювати свій голос може студент, який має відповідну технічну підготовку. Майбутні спеціалісти при самостійній роботі не повинні зловживати високою теситурою, невластивим для свого голосу характером звучання, форсуванням звука, що призводить до зриву голосу. Д. Люш зазначив: «Особливу загрозу для молодого співака створює спів надзвичайно великим звуком і на верхній частині діапазону. Класики вокальної педагогіки Гарсія, Ламперті, Глінка постійно попереджали, що старість і хвороби не погубили стільки голосів, скільки погубило зловживання верхами» [3, 14]. Це свідчить про те, що самостійними заняттями співом студенти не повинні зловживати.

Зважаючи на те, що голос вчителя музики є його основним інструментом і ним він постійно користується у класній та позакласній роботах, займається з дітьми різного вікового періоду, митець повинен досконало оволодіти творами з шкільного репертуару. Готуючись до занять, вчителю необхідно знати вокальні можливості свого голосового апарату. Якщо недостатньо розвинений діапазон, то при легкому систематичному співі з дітьми він розшириться. Намагатися не форсувати звуком, співати легко і високопозиційно, стежити за інтонацією, аналітично ставитися до звучання свого голосу, вдосконалювати правила голосоутворення,

уникати всякого наслідування популярних співаків, а також перед заняттям приводити голосовий апарат в робочий стан.

Вокально-педагогічна творчість учителя музики буде залежати від його педагогічної майстерності, культури, художнього смаку, витримки і працездатності. Крім цього, вчитель повинен досконало знати методику розвитку дитячого голосу, вікові особливості дитячих голосів, щоб розвивати у дітей правильне звукоутворення і звуковедення, а також враховувати музичні інтереси учнів.

Вокально-педагогічне виховання майбутнього вчителя музики передбачає від викладача дуже детальної і прискіпливої роботи, бо діяльність вчителя-вокаліста дещо специфічна і відмінна від інших спеціальностей. Заняття з розвитку голосу проводяться індивідуально і потребують систематичної роботи над вдосконаленням голосу. Навчально-вокальний репертуар підбирається індивідуально, з урахуванням вікових особливостей і можливостей учня.

Вокально-педагогічна творчість має на меті формування певних професійних музичних якостей, які визначають його педагогічну та музичну культуру. Професор Р. Скульський писав, що «...організаторсько-педагогічні, дидактичні, перцептивні, комунікативні, сугестивні, гностично-дослідницькі, науково-пізнавальні здібності вкрай необхідні для творчої діяльності вчителя» [7, 79 – 80].

Вокально-педагогічна творчість реалізується через здібності, які постійно формуються і розвивають музичне мислення. Це, зокрема, вокальні здібності, які дають можливість оволодіти вокальним слухом, чисто і позиційно інтонувати хорові партії, вміти голосом показати звукоутворення і звуковедення, стежити за чіткою і виразною дикцією. Через виконання вокальних художніх творів проявляються й артистичні здібності вчителя музики. Засобами музичної виразності – міміки, тембру голосу, сили звука та емоцій – створюється художній образ.

Отже, розвивається музично-вокальне мислення, проте слід не забувати, що здібності людей є різними: «Коли кажуть, що люди не рівні між собою, то мають на увазі рівність здібностей або фізичних сил і душевних якостей. Ясна річ, що у цьому розумінні люди не рівні» [7, 81].

Важливою проблемою у підготовці вчителя музики до вокально-педагогічної творчості є формування психологічних якостей особистості вчителя. Розвиток їх дасть можливість

майбутньому учителеві успішно розв'язувати творчі завдання, які будуть виникати у його повсякденній навчально-виховній праці.

У процесі вокально-методичної підготовки, згідно з сучасними вимогами вищої школи, студент повинен вміти просто і доступно пояснити і продемонструвати роботу голосового апарату і звучання голосу з метою досягнення правильного звукоутворення при навчанні дітей та дорослих, а також потрібно розвивати у студентів навички методичного аналізу навчального матеріалу. Як зазначає у своїй праці Г. Стасько: «Це дозволяє сформувавши чітке уявлення еталону звучання голосу, розвивати високий художній смак і сприяти вокально-технічному вдосконаленню студента» [8, 231].

Крім усього, викладач з постановки голосу повинен завжди і часто контактувати зі студентом, цікавитися його навчанням, його творчою та науковою діяльністю, його повсякденним життям, щоб розвивати потенційні можливості кожного студента, сформувавши грамотного і кваліфікованого вчителя музики та виховати справжнього українського патріота.

Список використаної літератури

1. Дмитриев Л. Б. Главные в пении / Л. Б. Дмитриев // Вопросы вокальной педагогики. – М., 1962. – С. 77.
2. Доронюк В. Д., Сливоцький М. Ю. Основи вокально-педагогічної творчості вчителя музики / В.Д. Долинюк, М.Ю. Сливоцький. – Івано-Франківськ, 2007. – С. 13.
3. Люш Д. В. Развитие и сохранение певческого голоса / Д.В. Люш. – К. : Музична Україна, 1988. – С. 14.
4. Микиша М. В. Практичні основи вокального мистецтва / М.В Микита. – К. : Музична Україна, 1985. – С. 47.
5. Огороднов Д. Е. Музыкально-певческое воспитание детей в общеобразовательной школе / Д. Е. Огороднов. – К. : Музична Україна, 1989. – С. 20.
6. Ольхов К. Творческие основы дирижерской техники / К. Ольхов. – Л. : Музыка, 1984. – С. 137.
7. Скульський Р. П. Підготовка майбутніх учителів до педагогічної творчості / Р. П. Скульський. – К. : Вища школа, 1987. – С. 79 – 81.
8. Стасько Г. Є. Основи вокальної методики / Г. Є. Стасько // Голос людини та вокальна робота з ним : монографія / Г. Є. Стасько, О. Д. Шуляр, М. Ю. Сливоцький, М. П. Стефанюк, О. Р. Молодій, М. В. Попелюк, І. І. Жеребецька. – Івано-Франківськ : Вид-во Прикарпатського нац. ун-ту ім. В. Стефаника, 2010. – С. 231.

УДК: 78.01

Микола Ластовецький,
*доцент кафедри музикознавства
та фортепіано Дрогобицького
державного педагогічного
університету імені Івана Франка*

МУЗИЧНА ОСВІТА СЬОГОДЕННЯ У НАЦІОНАЛЬНОМУ ВИМІРІ

У статті проаналізовані тенденції розвитку сучасної української музичної освіти з позиції соціокультурних змін. У зівставленні вітчизняного та закордонного досвіду визначено провідні напрями нинішнього навчального процесу. Виявлено позитивні та негативні моменти актуального стану сучасної музичної освіти.

Ключові слова: *освіта, виховання, сучасність, культура, навчання.*

Николай Ластовецкий,
*доцент кафедры музыковедения и
фортепиано Дрогобычского
государственного педагогического
университета имени Ивана Франко*

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ СОВРЕМЕННОСТИ В НАЦИОНАЛЬНОМ ИЗМЕРЕНИИ

В статье проанализированы тенденции развития современного украинского музыкального образования с позиции социокультурных изменений. В сопоставлении отечественного и зарубежного опыта определены ведущие направления нынешнего учебного процесса. Выявлены позитивные и негативные моменты актуального состояния современного музыкального образования.

Ключевые слова: образование, воспитание, современность, культура, учеба.

Mykola Lastovetsky,
*Associate Professor of the
Drohobych State Pedagogical
Ivan Franko University*

MUSICAL EDUCATION OF PRESENT TIME IN NATIONAL MEASURING

In the article tendencies of modern Ukrainian musical education from the position of socio-cultural changes are analyzed. The leading features of present educational process in comparison of national and foreign experience are characterized. The positive and negative moments of the actual state of modern musical education are accented.

Key words: *education, training, contemporaneity, culture, studies.*

Постановка проблеми. Проблема стану сучасної музичної освіти в Україні є вкрай актуальною з огляду на трансформацію соціальної свідомості, суспільні пріоритети, глобалізаційні процеси, тенденції соціокультурних змін. Усі ці фактори як прямо, так і опосередковано, впливають на розвиток музично-освітнього процесу, висувають нові вимоги до музичної педагогіки, методик викладання, переосмислення ролі педагога та студента.

Аналіз останніх досліджень. Ідея національної музичної освіти простежується в наукових студіях як корифеїв української музичної культури (М. Лисенка, М. Леонтовича, С. Людкевича, К. Стеценка, М. Грінченка, П. Козицького, В. Барвінського та ін.), так і в доробку сучасних науковців. Із переліку останніх досліджень цієї проблеми слід виокремити роботи О. Рудницької, Л. Кияновської [1], Е. Тайнель, О. Олексюка, П. Харченко, М. Чембержі, І. Гринчук, Г. Завгородньої, Л. Назар та ін. Питання розробки навчальних комп'ютерних систем із метою підвищення ефективності музичної освіти – у сфері наукових зацікавлень Н. Белявіної, З. Візель, Л. Робустової, В. Грищенко, М. Дьяченко, В. Карпович, І. Мельник, М. Дергач, Л. Рубіної, О. Сизової, І. Сокола, В. Хоменко, М. Чембержі та ін.

Мета статті – розглянути українську музичну освіту сьогодення крізь призму новітніх соціокультурних реалій.

Виклад основного матеріалу. Питання сучасної національної музичної освіти включає широке коло проблем, починаючи від навчання музики в загальноосвітній школі до викладання музично-теоретичних предметів у вищих музичних закладах.

Відомо, що культурне зростання особистості невіддільне від освіти. На розвиток сучасної національної системи освіти й виховання впливають небачені в минулому обсяги суспільних еволюційних процесів, освітніх обмінів, гуманізація,

гуманітаризація, демократизація, інформатизація, інноваційні (інтерактивні) моделі навчання, глобалізаційний «бум» і технічний прогрес. Зміна парадигми організації навчального процесу розглядається як найбільш ефективний засіб підвищення якості освітніх технологій.

Сучасна система освіти, насамперед музичної, її структура та зміст передбачають серйозне вдосконалення з метою все більшої переорієнтації на особистісну педагогіку. В умовах гуманізації навчально-виховного процесу музична освіта трактується як найбільш дієвий спосіб передачі музичних цінностей від попередньої генерації до наступної. На відміну від інших країн, система вищої освіти в Україні ще донедавна базувалась на єдиних, «перевірених часом» навчальних програмах та планах для закладів різних рівнів акредитації, що, безумовно, забезпечувало цілісний підхід до підготовки фахівців по всій країні. А тепер спостерігається тенденція до більшої автономії навчальних закладів, у тому числі й музичних, які, згідно з останньою редакцією Закону України «Про освіту», наділені новими правами та функціями. Закон про освіту спонукає навчальні заклади готувати фахівців нового типу, здатних до активної творчої та соціальної діяльності.

Провідною ідеєю виховного процесу сьогодення є комплексний підхід. Музичну освіту можна розглядати як своєрідну культурно-виховну інвестицію для духовного потенціалу повноцінно розвиненої особистості. Перша в сучасних умовах стала домінантою в розробці проекту «Національної доктрини розвитку освіти України у XXI столітті» [3], в якій акцентується насамперед на особистісно орієнтоване начало та діяльнісно розвивальний підхід. Також у «Національній доктрині розвитку освіти...» орієнтовано на широкий спектр залучення до навчального процесу інноваційних мультимедійних технологій, спрямованих на оновлення його змісту, форм і методів [3].

У цьому контексті можна порівняти результати досліджень в Україні та США стосовно кращої підготовки фахівців у суспільстві XXI ст. Американські студенти різних галузей освіти відповіли, що їм найбільш потрібні мистецтво спілкування, етична та професійна освіта, знання з ринкових технологій, орієнтація на зразки (авторитет) та соціокультурне розуміння [4, 57 – 58]. Українські студенти відповіли, що фахівець має бути комунікабельним, упевненим у собі, мати певний рівень знань, практичний досвід. При цьому вітчизняний студент XXI ст. орієнтується на вивчення

економіки і права, оволодіння комп'ютером та, як мінімум, однією іноземною мовою [2, 55].

Як зауважив відомий вчений, родоначальник нового підходу в філософії освіти, професор І. Зязюн, у XXI ст. освіта, в тому числі й музична, набула нових суспільних функцій: «Освіта як процес становлення й розвитку особистості в тісному поєднанні з культурними цінностями надає людському існуванню особливої значущості. Вона стає фактором розвитку культури, найвагомим із чинників наповнення суспільного поступу культурними цінностями... Освіта, як виховання, загалом спрямована на формування особистості саме засобами культури» [2, 230].

Обґрунтовуючи модель соціалізації сучасного покоління, І. Зязюн вказує на важливість адекватної системи освіти, орієнтованої на гуманістичні цінності світової культури: «Така модель соціалізації дозволить молоді виявити і реалізувати свої природні задатки, вільно вибирати і випробовувати різні види діяльності й культивувати схильності та інтерес до тієї діяльності, в якій кожен може реалізуватися як особистість... Освіта як рухомий образ культури і спосіб її існування сприяє засвоєнню духовних цінностей нації й людства, які відображені у змісті навчання, вона визначає зміст життєдіяльності особистості» [2, 231 – 232].

Як відомо, система освіти – це мережа навчально-виховних закладів і органів керування ними. Органами державного управління музичною освітою в Україні є Міністерство освіти і науки, Міністерство культури та місцеві органи влади і самоврядування з їх відповідними структурними підрозділами (сюди також входять і фахові атестаційні комісії). Таке багат шарове управління характеризується доволі розгалуженою адміністративною підпорядкованістю.

Стратегічними завданнями сучасної української музичної освіти є збереження існуючої, перевіреної практикою і досвідом ланки підготовки фахових музикантів, яка включає: музичну школу (школи естетичного виховання) – музичне училище (коледж) – консерваторію (тепер – музичну академію) чи музично-педагогічний факультет. Зрозуміло, що успішне функціонування структури музичної освіти можливе тільки за наявності всіх трьох ланок: відсутність хоча б однієї з них неминуче призведе до вкрай негативних наслідків, оскільки зникнуть як прямі, так і зворотні зв'язки їхньої взаємозалежності.

Останнім часом відбувається посилене копіювання освітньої моделі Заходу, в якій структура музичного навчання складається з двох ланок: музичний коледж – музична академія (консерваторія). Науково-музикознавча діяльність зосереджена там на філософських факультетах університетів. Виникає закономірне питання: чи залишиться в майбутньому, коли організація освіти у нас повністю перейде на кшталт західної, теперішня «тричастинна» структура музичної освіти, переваги якої, порівняно із закордонними, беззаперечні. Сьогодні це питання поки що залишається відкритим.

Згідно з диференціацією вищих навчальних закладів і, відповідно до їхнього статусу, встановлено чотири рівні акредитації: I – технікуми, училища; II – коледжі, ліцеї; III – IV – університети, академії, консерваторії, інститути. Показово, що в цьому ієрархічному реєстрі перебувають одночасно два різні типи навчальних закладів – попередній (технікуми, училища, університети, інститути, консерваторії) та сучасний – запозичений із Заходу (коледжі, ліцеї, академії). Якщо врахувати, що останнім часом наполегливо культивується західна модель освіти, то стає зрозумілим, що з часом усі попередні типи освітніх закладів будуть поступово перетворюватися в сучасні. У музичному напрямі підготовки училища мали б бути реорганізованими в коледжі, а консерваторії – в музичні академії. До речі, цей процес уже розгортається: в Україні консерваторій практично не залишилося, натомість замість них – музичні академії. На противагу цьому, з музичних училищ коледжами стали буквально одиниці: як правило, ті заклади, які входять до наукових навчально-практичних (виробничих) комплексів, тобто є частиною музичних ВНЗ III – IV рівнів акредитації. Отже, можна зробити висновок, що зміна «триланкової» структури музичної освіти в Україні вже розпочалася!

Інша проблема, яка виникла перед сучасною вищою музичною школою, стосується освітньо-кваліфікаційних рівнів випускників музичних училищ, якщо останні будуть переведені у статус коледжів. Зараз в Україні встановлено такі освітньо-кваліфікаційні рівні для випускників навчальних закладів післяшкільної освіти: 1. Кваліфікований робітник; 2. Молодший спеціаліст; 3. Бакалавр; 4. Магістр (спеціаліст). Вищі навчальні заклади освіти (в тому числі, й музичні) здійснюють підготовку фахівців за такими кваліфікаційними рівнями: 1. Молодший спеціаліст; 2. Бакалавр; 3. Спеціаліст (магістр). Через неузгодженість програм підготовки

спеціалістів у музичних училищах та академіях (консерваторіях) сьогодні неможливо розв'язати проблему присвоєння випускникам училища освітньо-кваліфікаційного рівня «Бакалавр» (коли училища набудуть статусу коледжів), позаяк музичні академії приймають випускників музичних училищ (коледжів) лише на перший курс навчання. У перспективі, коли зникне такий ОКР, як «Молодший спеціаліст», найбільш насущною проблемою вищої музичної школи України стане узгодженість усіх ланок освіти.

Цю проблему можна буде розв'язати, скориставшись досвідом навчання випускників музичних училищ України на музично-педагогічних факультетах педагогічних університетів (інститутів), у яких випускників музичних училищ (які мають ОКР «Молодший спеціаліст») зараховують одразу на третій курс із відповідним присвоєнням їм у процесі навчання ОКР «Бакалавр», а згодом «Магістр». Усе це дасть можливість у майбутньому «нормалізувати» стосунки між вищими музичними закладами I – IV рівнів акредитації і піднести на більш високий рівень увесь процес підготовки музичних кадрів України.

До негативних моментів сучасного стану української музичної освіти за умов новітніх соціокультурних змін належать: масовий відтік кваліфікованих музичних кадрів за кордон, незначну орієнтацію на професійну престижність, слабе стимулювання дитячого музичного виховання, відсутність оптимального співвідношення викладачів музики та учнів, низький рівень культурно-мистецьких запитів, обумовлений низкою соціокультурних причин, зокрема рівнем музичного виховання, брак потреби у творчих досягненнях у сфері академічної музики, низьке матеріальне забезпечення. Дослідниця Л. Кияновська слушно наголошує, що «ні загальноосвітня, ні музична школа не виховують культури слухача, і серйозне мистецтво в нашому суспільстві поступово перетворюється на елітарне, доступне щораз вужчому колу любителів і професіоналів»; музичне виховання вона слушно трактує як національну проблему [1, 263].

Позитивними моментами актуального музичного навчального процесу є: впровадження нових спеціальностей, розширення прав і самостійності музичних ВНЗ, уведення більш гнучких форм навчання, вільний доступ за допомогою сучасних мас-медіа та Інтернету до музичних аудіо- та відеоджерел, науково-методичної літератури, «глобального музичного простору» загалом. Сучасний етап розвитку музичної освіти характеризується прагненням до

оптимальної побудови та раціональної спрямованості навчального процесу, наукової організації, тісного поєднання теорії та практики, розвитку інтелектуальної й емоційно-образної сфер студента.

Висновки. Отже, за умов сучасних соціально-політичних і економічних реалій необхідність удосконалення національної музичної освіти є гострою та актуальною проблемою сьогодення. Сучасна система освіти, насамперед музичної, зазвичай потребує серйозного поліпшення, як і її структура та зміст – із метою все більшої переорієнтації на особистісну педагогіку.

Попри складні соціально-економічні реалії, музична освіта має залишатися важливою складовою національної доктрини розвитку освіти. Слід якісно оновити педагогічні та виконавські методики, більш активно впроваджувати до навчально-виховного процесу інноваційні технології, майбутніх музикантів готувати на рівні світових стандартів і вимог сучасності.

На теперішньому соціокультурному етапі у музичному навчально-освітньому процесі засвоєння кращих попередньо набутих педагогічних методик має поєднуватися з якісним оновленням та трансформацією закордонного педагогічного досвіду з метою програмування її розвитку щодо соціокультурних інституцій. Музичне мистецтво має зайняти чільну позицію в ієрархії художніх та духовно-засадничих цінностей сучасного громадянина української держави, надаючи йому змогу задовольнити потребу в отриманні якісної музичної та культурно-мистецької освіти загалом.

В перспективі у подальших розвідках можна проаналізувати, як на сучасній музичній освіті позначились комп'ютеризація освітніх процесів, застосування мультимедійних технологій, інтерактивний підхід тощо.

Список використаної літератури

1. Кияновська Л.О. Музичне виховання як національна проблема / Л.О. Кияновська // Музична україністика: сучасний вимір. – К. – Івано-Франківськ, 2008. – Вип. 2. – С. 257 – 266.
2. Людський інтелект: філософсько-методологічні дослідження. – Л. : Ахіл, 1998. – 444 с.
3. Національна доктрина розвитку освіти України у XXI столітті. – К. : Шкільний світ, 2001. – 25 с.
4. Uchida D. Preparing Students for the 21-st Century / D. Uchida. – USA Virginia, 1996. – 300 p.

УДК: 78(477.83)

Вікторія Полюга,
канд. філос. наук, доцент
кафедри методики музичного
виховання і диригування
Дрогобицького державного
педагогічного університету
імені Івана Франка

ТВОРЧО-ПЕДАГОГІЧНА СПАДЩИНА ІНСТИТУТУ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА (М. ДРОГОБИЧ): КОРИФЕЇ МИНУЛОГО – ПРІОРИТЕТИ СЬОГОДЕННЯ

У статті представлено осмислення творчо-педагогічної спадщини корифеїв інституту музичного мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Праця висвітлює основні здобутки, значення творчості та результати шанування пам'яті видатних постатей мистецького інституту.

Ключові слова: мистецтво, Ю. Корчинський, С. Масний, З. Антонішак, О. Яцків, С. Процик, С. Стельмащук.

Викторія Полюга,
канд. филос. наук, доцент
кафедры методики музыкального
воспитания и дирижирования
Дрогобычского государственного
педагогического университета
имени Ивана Франко

ТВОРЧЕСКОЕ И ПЕДАГОГИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ ИНСТИТУТА МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА (Г. ДРОГОБЫЧ): ПРЕДСТАВИТЕЛИ ПРОШЛОГО – ПРИОРИТЕТЫ НАСТОЯЩЕГО

В статье представлено творческое и педагогическое наследие представителей института музыкального искусства Дрогобычского государственного педагогического университета имени Ивана Франко. Работа освещает основные достижения, значение творчества и результаты памяти выдающихся фигур института музыкального искусства.

Ключевые слова: искусство, Ю. Корчинский, С. Журный, С. Антонишак, А. Яцков, С. Процик, С. Стельмашук.

Viktoriya Polyuha,
*Ph.D. (Philosophy), Associate
Professor methods of music
education and conducting
Drohobych State Pedagogical Ivan
Franko University*

CREATIVE AND PEDAGOGICAL HERITAGE MUSIC INSTITUTE OF ART (DROHOBYCH): LEADING FIGURES OF THE PAST – PRESENT PRIORITIES

The paper presents creative thinking and educational heritage of music giants institute Drohobych State Pedagogical University named after Ivan Franko. The work highlights the main achievements, value creation and results commemorating prominent figures in the art institute.

Key words: *art, Y. Korchynskyi, S. Masny, Z. Antonishak, A. Yatskiv, S. Protsyk, S. Stelmashchuk.*

Постановка проблеми та її значення. Процес становлення і розвитку Інституту музичного мистецтва припадав на різні історичні та соціокультурні періоди. Одним із таких етапів є модернізація національної системи освіти, що передбачає ефективну організаційну роботу керівництва, наполегливу працю професорсько-викладацького складу, відповідальну роботу студента.

Вагомим підрозділом Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка є інститут музичного мистецтва із дієздатним творчим колективом у складі трьох кафедр. Інститут проводить підготовку з мистецько-культурних, творчих спеціальностей, що в поєднанні із усталеною концепцією освітньо-культурного рівня у ВНЗ підсилює інноваційний характер, сприяє підвищенню стандартів якості культури, освіти і науки України.

Для суспільства, історії – це мить, а для студентів, слухачів магістратури, викладачів, наукових працівників – це певний етап власного життя, який дає підстави на хвилю зупинитись, пригадати події минулого й чіткіше усвідомити орієнтири подальшого шляху. Вагомими здобутками інституту є: формування потужного викладацького колективу, організація навчального процесу з одними

із найвищих академічних показників в університеті, підготовка тисячі фахівців, проведення чималої кількості всеукраїнських науково-методичних конференцій, створення художніх колективів. Традицією стали сольні концерти, проведено не одну низку фахових конкурсів та фестивалів, успішно впроваджено в практику залучення студентів до університетсько-мистецьких заходів. Незаперечним аргументом успішності є і те, що творчі колективи факультету неодноразово були лауреатами та переможцями на всеукраїнських та міжнародних фестивалях і конкурсах, а це є свідченням перспективності, здоров'я і творчого натхнення, котре так притаманне інституту музичного мистецтва.

Також зазначимо, що важливим в роботі навчально-мистецького підрозділу є шанування творчості видатних постатей – «гордості» інституту. Звернімось до короткого огляду, а саме до творчих здобутків і наукової спадщини корифеїв інституту музичного мистецтва, **що є метою роботи**, котрі на належному рівні осмислювали, пропагували і збагачували українське мистецтво, одночасно примножуючи традиції творчої діяльності інституту в музичному мистецтві.

Викладення проблематики. Особливе місце в музичному мистецтві належить постаті всеукраїнського рівня – Юліану Олексійовичу Корчинському (1921 р. – 1990 р.). Митець, український хоровий диригент, педагог, фольклорист, композитор, громадський діяч увійшов до історії української культури як невтомний збирач народної пісенної творчості, автор численної кількості обробок народних пісень, керівник Прикарпатського ансамблю «Верховина» (за час керівництва якого колектив здобув звання «Заслужений»), талановитий викладач інституту музичного мистецтва.

Результатом збирально-фольклористичної діяльності Ю. Корчинського є видання чотирьох збірок. Перша – «Бойківські та лемківські народні пісні», до якої увійшли 30 пісень в обробці для мішаного хору без супроводу. Друга – «Українські народні пісні», містить 12 обробок бойківських народних пісень у супроводі баяна. Третя – «Карпатські струмочки» – 10 пісень для різних типів хорів без супроводу й остання четверта найвагоміша праця митця – «Пісні з Львівщини», до якої увійшли 302 пісні з різних регіонів області, у праці подано паспортизацію кожної з них. Розглянуті збірники – це аж ніяк не повна фольклорна спадщина Ю. Корчинського. П. Гушоватий (заслужений працівник культури України, доцент кафедри методики музичного виховання та диригування) ще за

життя Ю. Корчинського на його прохання особисто завіз в архів видавництва «Музична Україна» два томи по 500 пісень, записаних Ю. Олексійовичем [4]. Музично-педагогічний факультет зберігає, цінує і вшановує пам'ять про Ю. Корчинського. Отже, 1 березня 2011 р. у приміщенні Інституту музичного мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка в аудиторії № 21 відкрито пам'ятний знак з нагоди 90-річчя від дня народження Ю. Корчинського.

Вагоме місце в становленні та розвитку Інституту музичного мистецтва посідає Масний Семен Миколайович (1908 р. – 1988 р.). Талановитий хормейстер, педагог, кандидат педагогічних наук, доцент Дрогобицького педагогічного інституту імені Івана Франка – Семен Масний – зробив значний вклад у викладання музично-теоретичних дисциплін. Автор праць із питань теорії та методики музичного виховання черпав матеріал з інспектування музичних закладів Стрийщини, де працював методистом-інспектором з музичної освіти товариства «Просвіта», а також здійснював добір методичних рекомендацій хорового диригування, оскільки був ініціатором, організатором та членом журі в хорових конкурсах Стрийщини. В інституті С. Масний працював у період з 1959 р. до 1985 р., а в сучасних дослідженнях колишній професор кафедри методики музичного виховання та диригування М. Бурбан (1943 р. – 2012 р.) у монографії «Українські хори та диригенти» зараховує творчу постать Семена Миколайовича Масного до переліку українських диригентів [1, 462].

Також, в інституті музичного мистецтва працював один з небагатьох непересічних талантів – прекрасний диригент, самобутній композитор, аранжувальник і педагог, котрий понад усе любив українську пісню – Зенон Петрович Антонішак (1936 р. – 2002 р.).

З 1973 р. Зенон Петрович обіймає посаду викладача кафедри методики музичного виховання, співів та диригування. Саме в ці роки митець досить міцно утвердив підвалини провідного студентського хору «Gaudeamus», який і до сьогодні (як студентська хорова капела «Gaudeamus») зберігає мистецькі традиції української музичної культури. У 1980 р. Зенон Антонішак передав керівництво хору С. Дацюку (нині директору інституту музичного мистецтва), котрий відзначає вагомість постаті композитора у розвитку педагогічно-виховної діяльності факультету: «Хорову і мистецьку школу З. Антонішака пройшла велика кількість студентів, які завдячують йому за високий професіоналізм, щедрість душі» [3, 32].

Вагомим надбанням у творчості З. Антонішака є шедеври популярної, естрадної музики «Краю-розмаю», «Пливе туман», «Зоріна», «Смерекове розлуння», «Озерне», «Ватра палає», «Лелеки». Загалом творчість композитора відзначається вишуканою мелодійністю, професійним гармонійним вирішенням, глибинним національним колоритом. Так, серед творів, що найглибше відображають національні мотиви, є хорові полотна «Пісня про Україну» на вірші І. Нижника, «Краю мій» слова І. Сенік, «Подаймо, браття, руки» текст Є. Титикайла.

Пам'ять про видатну постать Прикарпаття З. Антонішака вшановано виданням його авторської збірки – «Пісенний альбом «Смерекове розлуння: вокально-хорові твори Зенона Антонішака», – та збірником нарисів, спогадів і досліджень «Зенон Антонішак: життя і творчість» (упорядники: П. Гушоватий, О. Яцків).

Орест Васильович Яцків (1942 р. – 2005 р.) також вніс важливу лепту у розвиток діяльності факультету як фольклорист-дослідник, педагог, музикознавець. Спадщина викладача, доцента кафедри музикознавства та фортепіано – багатогранна, оскільки ним поєднувалось вміння чутливого осмислювання складних музичних інтонацій із словесним викладом. Свідченням такої майстерності є низка праць науковця – це твір Івана Франка «Перехресні стежки», «Із спостережень над поемою Шевченка «Неофіти», «Щоденник-повість» П. Тичини «Подорож з капелою К. Стеценка», «Петро Ніщинський – славний композитор і поет-перекладач», а також наукові розвідки про поетичний доробок В. Вовк, М. Шалати, композитора Володимира Івасюка. Загалом, доробок О. Яцківа, як ученого-музикознавця становить близько 200 публікацій. Завершальним етапом науково-дослідницької роботи стала праця «Бібліографічний довідник «Кафедра музикознавства та фортепіано», видана у Дрогобичі 2005 р. Незабутність творення – це те, що залишив по собі в інституті музичного мистецтва О. Яцків. За досягнення і здобутки інститут музичного мистецтва вшанував пам'ять Ореста Васильовича відкриттям меморіальної дошки біля аудиторії № 3. Цей знак нагадуватиме про життя, творчість і наполегливу працю науковця.

Також, визначним фольклористом, науковцем, композитором, педагогом у навчально-мистецькому підрозділі Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка був Степан Ількович Стельмащук (1925 р. – 2011 р.). Як талановитий диригент Степан Ількович дебютував, навчаючись на третьому курсі Львівської консерваторії, коли став керівником студентського хору

Львівського педагогічного інституту. Там викладав на музично-педагогічному факультеті і довгий час керував хоровою капелюю «Бескид», писав музичні твори, навчальні посібники, зокрема: «Гармонічний аналіз хорових партитур: посібник для вищих навчальних закладів Міністерства освіти»; «Педагогічні пісні: практичні матеріали для вчителів середніх і загальноосвітніх шкіл», «Двадцять українських коляд», «Служба Божа. Для мішаного хору», «Зі знаком Його доброти: Спогади про Станіслава Людкевича». Композитор С. Стельмашук є унікальним інтерпретатором народного мелосу. Він писав музику до «Слова о полку Ігоревім», до віршів українських класиків. Також, митець видавав спогади про композиторів, а саме В. Барвінського, Р. Сімовича, Є. Козака та багато інших. Фундаментальною вважається праця про Д. Котка – «Дмитро Котко та його хори: статті, рецензії, спогади, документи». Неабияке місце посідають у спадщині митця розвідки в журналах на теми фольклору: збірники «Сто українських народних пісень села Скородинці на Тернопільщині», «Ой, зібралась звірина: українські народні пісні-казки для дітей», «Перший ужинок (матеріали фольклорної практики 1989 – 1994 рр.)».

Доволі часто зазначають, що С. Стельмашук «був під незаперечним впливом творчості Миколи Леонтовича, відтак і Євгена Козака» [2, 4]. Таке порівняння можна віднести до безумовного плекання національного та збереження почуття щирої відданості рідному мистецтву. Зазначимо, що на пошану професора С. Стельмашука кафедра методики музичного виховання та диригування відзначила і вшанувала 80-ліття свого працівника виданням збірок його творів: «Твори для чоловічого хору», «Вибрані хорові твори», «Народні пісні для хору».

Належне місце в історії інституту музичного мистецтва займає науковець, музикант – Святослав Степанович Процик (1944 р. – 2007 р.). З 1987 р. завідувач кафедри теорії, історії музики та гри на музичних інструментах. У науковій діяльності митця знайшла своє відображення проблема музичної діяльності західноукраїнських композиторів другої половини ХІХ ст. В українській науці радянського періоду з-під пера С. Процика вийшли праці «Внесок українських композиторів в теорію і практику музично-естетичного виховання школярів», «Підручник гармонії С. Воробкевича». Також у період становлення незалежної України 1992 р. на наукових читаннях «Михайло Вербицький і відродження української музичної культури в Галичині», присвячених 175-ій річниці від дня народження композитора, вийшла друком стаття С. Процика

«Просвітницька діяльність М. Вербицького». Гарний відгук у музичному світі отримало перевидання науковцем «Шкільного співаника» Ф. Колесси [5]. Проте спадщина Святослава Степановича не обмежується науково-теоретичним доробком, митець був високопрофесійним баяністом-акомпаніатором. Під його музичний супровід пролунало багато концертних номерів у культурно-мистецьких заходах Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

Висновки. Інститут музичного мистецтва багатий на визначні імена та творчі здобутки. Тож можемо констатувати, що за період існування навчально-мистецького підрозділу ДДПУ імені Івана Франка результатом його роботи є вагома плеяда вчених та діячів культури і мистецтва, які разом зі своїми молодшими колегами працювали творчо й наполегливо, завдяки чому навчальний процес в інституті забезпечують висококваліфіковані кадри. Безперечно, це впливає і на рівень підготовки студентів й слухачів магістратури до професійної, музично-педагогічної діяльності. Адже основне завдання інституту музичного мистецтва як підрозділу вищої школи дати не просто знання і вміння їхнього практичного застосування в тій чи тій музичній сфері, але й прищепити духовні цінності, етичні та естетичні смаки як пріоритет високоінтелектуального та культурного розвитку суспільства.

Список використаної літератури

1. Бурбан М. Українські хори та диригенти / Михайло Бурбан. – Дрогобич : Посвіт, 2007. – С. 462.
2. Гушоватий П. Народні мелодії в опрацюванні диригента [передмова] / Петро Гушоватий // Степан Стельмащук. Народні пісні для хору. – Дрогобич, 2008. – С. 4.
3. Дацюк С. Один з кращих хормейстерів Прикарпаття / Дацюк С., Гушоватий П., Яцків О. // Зенон Антонішак : життя і творчість. – Дрогобич : Коло, 2005. – С. 32.
4. Сятецький К. Галицька Зоря. – Дрогобич, 2011, 15 липня.
Електронний ресурс:
5. Філоненко Л., Німелович О. Творча діяльність виконавця-віртуоза на народних музичних інструментах Михайла Тимофіїва [електронний ресурс] / Людомир Філоненко, Олександра Німелович // Історія та особистість. – С. 90.
http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc_Gum/MuzS/2010_6/statti/09-filonenko.pdf

УДК: 378.015.311

Ірина Сідорова,

*кандидат педагогічних наук, викладач
кафедри вокально-хорової підготовки,
теорії та методики музичної освіти
Вінницького державного
педагогічного університету імені
Михайла Коцюбинського*

ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ЕСТЕТИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ЯК ОСНОВИ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

Статтю присвячено проблемі формування естетичної культури майбутніх учителів-музикантів. Розглянуті та проаналізовані різні трактування поняття «естетична культура». Визначаються зміст та роль досліджуваного явища в сучасній системі освіти. Висвітлено погляди видатних педагогів минулого і сучасності на роль мистецтва в естетичному вихованні.

***Ключові слова:** естетичне виховання, мистецтво, естетична культура студентів педагогічних університетів.*

Ирина Сидорова,

*кандидат педагогических наук,
преподаватель кафедры
вокально-хоровой подготовки,
теории и методики
музыкального образования
Винницкого государственного
педагогического университета
имени Михаила Коцюбинского*

ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ КАК ОСНОВЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Статья посвящена проблеме формирования эстетической культуры будущих учителей-музыкантов. Рассмотрены и проанализированы различные трактовки понятия «эстетическая культура». Определяются содержание и роль исследуемого явления

в современной системе образования. Отражены взгляды выдающихся педагогов прошлого и современности на роль искусства в эстетическом воспитании.

Ключевые слова: эстетическое воспитание, искусство, эстетическая культура студентов педагогических университетов.

Irina Sidorova,

Ph. D. (Pedagogical), lecturer of the Department of vocal and choral training, theory and methodology of music education of the Vinnitsa state pedagogical University by Mykhailo Kotsyubynsky

FEATURES OF DEVELOPMENT OF AESTHETIC CULTURE AS THE FOUNDATION OF ART EDUCATION

The article is dedicated to the problem of the aesthetic culture development of future teachers-musicians. Different points of view about «aesthetic culture» were examined and analyzed. The content and role of the investigated phenomenon in the modern system of education is showed. The thoughts of famous former and contemporary pedagogues also shed light on the role of art in the development of aesthetic outlook.

Key words: aesthetic education, art, aesthetic experience, teacher, culture, art-aesthetic, students' aesthetic culture of pedagogical universities.

Постановка проблеми. У становленні людської індивідуальності, розвитку духовності студентської молоді як однієї з продуктивних соціальних верств населення особливу роль відіграє естетична культура. Культурний стан студентства є особливо актуальним питанням сьогодення. Складність його розв'язання полягає в тому, що навколишнє соціальне й культурне життя надає мало стимулів до виявлення естетичного досвіду, а навпаки, часто сприяє орієнтації на антикультурні цінності.

У цьому контексті особливо важливим є формування естетичної культури майбутніх учителів мистецьких дисциплін, зокрема педагогів-музикантів, адже рівень естетичної культури – один із показників їхньої професійної компетентності, від якої

залежить формування духовного світу учнів, розвитку свідомості й самосвідомості молодого покоління. Для модернізації освітнього простору потрібні фахівці, які б у своїй педагогічній діяльності послуговувалися не тільки професійними знаннями, а й вміло використовували засоби естетико-виховного впливу. З огляду на це, педагогічному колективу необхідно переглянути основні засади, форми і методи розвитку естетичної культури студентів педагогічних університетів.

Аналіз наукових досліджень з даної проблеми. Естетичну культуру як важливий чинник формування духовного світу особистості вивчали такі видатні філософи, як А. Зись, М. Каган, М. Киященко, О. Лармін, М. Овсянніков, Л. Печко, В. Скатерщіков, Л. Столович та інші. Вагомим є внесок педагогічної науки в дослідження формування естетичної культури особистості. Цю проблему розглянуто та проаналізовано у працях низки дослідників (А. Арнольдов, М. Бахтін, Ю. Борєв, І. Зязюн, Ю. Лукін, М. Овсянніков, І. Підласий, Н. Полетаєва, І. Харламов та ін.), які у своїх наукових доробках порушували питання про універсальний та унікальний характер естетичної культури й виховання. Естетичну культуру як невід'ємний елемент педагогічної культури вчителя досліджували: М. Верб, В. Гриньова, Д. Джола, Н. Крилова, Г. Падалка, О. Сисоєва, Г. Тарасенко та інші. У їхніх наукових працях розкрито взаємозв'язок педагогічної та естетичної культури, доведено особливий вплив останньої на ефективну професійну діяльність вчителя.

Метою статті є з'ясування сутності поняття «естетична культура майбутнього педагога-музиканта».

Виклад основного матеріалу. Поняття «естетична культура» трактоване у науковій літературі неоднозначно. Відмінності в поглядах і методологічних позиціях науковців, складність і багатоплановість цього явища сприяють виникненню у психолого-педагогічній літературі різних підходів до окреслення його сутності.

Наукою доведено, що культура кожної людини формується в процесі засвоєння нею культури суспільства і, передусім, оволодінням культурними цінностями певної епохи, народу. Через індивідуальні риси особистості завжди можна розпізнати риси загальні, соціальні. Тому естетичну культуру особистості необхідно тлумачити як своєрідне віддзеркалення естетичних надбань певного суспільства. Естетична культура людини відтворює естетичну

культуру окремої нації та суспільства, характеризує рівень розвиненості естетичної свідомості, здатність та потребу відповідно сприймати дійсність. Із упевненістю можна стверджувати, що естетична культура охоплює різні сфери життєдіяльності людей: предметно-виробничу практику, наукову діяльність, фізичну культуру, сферу спілкування, мову, мистецтво.

В. Сластьонін пов'язує формування естетичної культури з цілеспрямованим розвитком здатності повноцінно сприймати й правильно розуміти прекрасне в мистецтві й дійсності, передбачаючи створення системи художніх уявлень і поглядів, забезпечуючи виникнення почуття насолоди від того, що є естетично цінним [7].

Значна група дослідників (М. Верб, М. Киященко, М. Лейзеров, В. Ліпський, І. Підласий, Г. Пірадов, Я. Сопіна та ін.) вказує на інтегральний характер естетичної культури, яка стосується всіх царин життєдіяльності людини. Зокрема, М. Верб визначає естетичну культуру як інтегральне особистісне утворення, сукупність якостей, властивостей, що уможливають повноцінне сприйняття прекрасного й участь у його продукуванні. Науковець впевнена, що сутність цього феномену полягає у засвоєному обсязі стереотипів ставлення до краси, у готовності й здатності до художньо-естетичного сприйняття і творчості [1, 3 – 10].

І. Підласий указує на те, що естетична культура є критерієм естетичної вихованості особистості й пов'язує її формування з «естетичними (художніми) справами», основна ціль яких – розвиток естетичного ставлення до життя: праці, громадської діяльності, природи, мистецтва та поведінки. Естетичне виховання має на меті сприяти формуванню естетичних понять, оцінок, смаків, суджень, ідеалів, потреб та здібностей [8]. В. Ліпський досліджує естетичну культуру як поєднання почуттів, смаків та ідеалів, які матеріалізуються у процесі перетворення світу за законами краси, як культуру чуттєвого освоєння й перетворення світу згідно зі створеними й визначеними суспільством можливостями для максимального виявлення особистісних сил людини, тому естетична культура має конкретно-історичний характер [4].

У працях низки дослідників (Л. Коган, Ю. Лукін, В. Скатерщіков, У. Суна та ін.) до поняття «естетична культура» зараховують сукупність естетичних і художніх цінностей, засоби оволодіння ними, а також творчість, наслідком якої є створення

нових цінностей. Такий підхід уможлиблює розгляд естетичної культури особистості як сукупності властивостей, що формуються у процесі активного освоєння морально-естетичних і художніх цінностей суспільства. Ці характеристики визначають естетичну свідомість і поведінку особистості та сприяють її естетичній творчості.

Такі науковці, як І. Зязюн, Н. Миропольська, Л. Хлебнікова, поняття «естетична культура» трактують як поєднання естетичних цінностей, створених людством на конкретно-історичному етапі розвитку [2, 13].

Отже, естетична культура особистості є складним, якісним утворенням, що передбачає знання законів краси, здатність естетичного сприйняття навколишнього світу, естетичні прагнення в зовнішньому вигляді, культурі побуту, в утвердженні прекрасного в людині, природі, речах та художніх творах.

Питання про естетичну культуру вчителя порушено у працях багатьох вітчизняних педагогів (А. Макаренко, В. Сухомлинський, С. Шацький та ін.). Так, В. Сухомлинський уважав вчителя найважливішою виховною силою, художником, поетом педагогічного процесу, музикантом, який грає на найбагатшому інструменті – людських душах [10, 14]. Духовно-естетична культура, на думку В. Сухомлинського, – це невід’ємна складова педагогічної майстерності вчителя. Серцевиною естетичної культури педагога він вважав естетичне сприйняття, тонке бачення навколишнього світу, тобто здатність пізнавати його розумом і серцем [10]. Кредо педагогічної діяльності для науковця – це вміння повірити в кожного вихованця як людину, не вичерпуватися духовно перед дітьми, віддавати їм своє серце.

Також зазначимо, що естетична культура вчителя є необхідною складовою його педагогічної культури. Низка наукових досліджень (М. Верб, Л. Дементьєва, Н. Крилова, Г. Петрова, Г. Тарасенко та ін.) присвячена саме взаємозв’язку естетичної і педагогічної культури вчителя. В умовах навчально-виховного процесу педагогічна культура – прояв високого рівня духовного розвитку вчителя, його професійної майстерності, культури поведінки та загальної культури. Л. Дементьєва вважає, що естетична культура вчителя, функціонуючи у структурі педагогічної культури, є опосередкованою естетичною культурою суспільства і «водночас впливає на всі аспекти самої педагогічної культури, надає в її

розпорядження власні естетичні засоби» [3, 58]. Це означає, що від рівня естетичного розвитку вчителя залежить його педагогічна культура.

Педагогічна культура є творчістю. А цілісність і гармонійність педагогічної культури значною мірою залежить від ролі, яку відіграє в ній естетична культура від того наскільки вона функціонує, залежить рівень розвиненості естетичних смаків, оцінки педагога в професійній діяльності.

Про естетичну культуру вчителя, що є важливим складником загальної педагогічної культури, йдеться в дослідженні С. Мельничука. Він стверджує, що вчитель високої естетичної культури повинен мати чіткі уявлення про естетичні форми пізнання; розуміти естетичну сутність явищ дійсності та мистецтва, уміти це донести до учня; володіти вміннями виокремлювати специфічні естетичні можливості в кожному навчальному предметі; чітко уявляти необхідний мінімум естетичних знань і навичок, якими повинен оволодіти учень кожного класу, і визначати рівень естетичної вихованості; володіти навичками організації індивідуальної і колективної естетичної діяльності учнів; мати певний рівень підготовки до художньо-естетичної діяльності у різних галузях [5, 9]. З огляду на ці міркування вважаємо, що показниками високого рівня естетичної культури вчителя, зокрема вчителя музичного мистецтва, мають бути достатні естетичні знання та уявлення, вміння використовувати їх в різних мистецьких дисциплінах, здатність передати естетичний досвід своїм учням, організаційні навички художньо-естетичної діяльності у школі.

У своїй науковій роботі М. Верб, при розгляді взаємозумовленості педагогічної й естетичної культури вчителя, виокремлює такі естетичні якості, які впливають на професійну готовність і педагогічну майстерність педагога. Це такі компоненти педагогічної культури, як: 1) науково-естетична освіченість; 2) система ціннісних орієнтацій в естетиці й мистецтві; 3) емоційна сприйнятливості до краси; 4) набір художньо-творчих здібностей, які уможливають внесення естетичних аспектів у різні види діяльності [1, 3 – 10]. Отже, педагог повинен володіти різнобічними естетичними інтересами, потребами, смаками, ідеалами, виробляти вміння відрізняти істинні духовні цінності від уявних, давати їм правильну оцінку.

Одним із найважливіших елементів педагогічної культури педагога-музиканта є, безумовно, естетична культура, високий рівень якої якісно впливає на його педагогічну майстерність, на успішну професійну діяльність та прикрашає дії в інших галузях життєдіяльності.

Вартими уваги вважаємо результати досліджень, де розглянуто сутність естетичної культури студентів (С. Гаткова, Н. Крилова, М. Нечепоренко, Л. Печко, Я. Сопіна, У. Суна та ін.). Формування естетичної культури студентів дослідниця С. Гаткова розкриває через організацію творчих самодіяльних об'єднань. Оволодіння естетичною культурою студентів в об'єднаннях є творчим процесом і передбачає активність студента, процес та результати естетичної діяльності якого повинні бути особистісно вагомими, сприяти творчому самовираженню, викликати творчу напругу сил і емоційне переживання. Я. Сопіна трактує естетичну культуру майбутніх учителів як особистісне інтегроване утворення, структурними компонентами якого є естетичні знання, естетична свідомість, естетична діяльність, професійно-педагогічна підготовка до естетико-виховної діяльності в школі [9, 173].

Поняття «естетична культура» включає наявність здатності сприймання й розуміння прекрасного в мистецтві або сукупність художніх цінностей та засоби оволодіння ними. За таких умов розвиток естетичної культури передбачає художнє виховання особистості.

У розвитку естетичної культури особистості особливе значення відіграє саме художнє виховання, що в широкому розумінні слова означає «ознайомлення з провідними ознаками мистецтва, творами, митцями, наявність творчого уміння, спрямованого на створення окремих взірців мистецтва...» [6, 7]. Опанування естетичних знань, ознайомлення з різними видами мистецтва, уміння виконувати найпростіші мистецькі дії можуть ефективно впливати на професійно-педагогічну майстерність майбутнього вчителя-музиканта.

Художня культура як складова естетичної існує і функціонує під впливом останньої. Проте й саме мистецтво може впливати на естетичну культуру, будучи життєвим орієнтиром, відтворюючи найвищі ідеали (А. Буров, В. Ванслов, А. Зись та ін.). На відміну від естетичної культури, яка формується стихійно, художня культура формується свідомо і є особливою, автономною сферою діяльності,

де естетичні цінності створюються свідомо і є її важливим й обов'язковим компонентом. Остання – є здобутим у навчально-виховному процесі результатом, який втілений у відповідному чи певному рівні свідомості, художніх умінь, стані художньо-творчого розвитку [6, 8].

Отже, у співвідношенні художньої та естетичної культур, остання тлумачиться як категорія, що включає елементи художньої культури і впливає на усі сфери життєдіяльності людини. Художня культура існує автономно й передбачає обов'язкове й свідоме створення естетичних і духовних цінностей.

Водночас функціональність естетичної культури визначається тим, що вона є основою творчості в системі усієї людської діяльності. Сутність загальної естетичної культури особистості, на думку М. Нечепоренко, полягає в тому, щоб акумулювати в собі всі складники розвитку людини та проявлятися як у розумовій і фізичній діяльності, так і в моральному, трудовому, валеологічному процесі, водночас об'єднуючи й гармонізуючи їх [6, 9 – 10]. Отже, естетична культура пронизує та об'єднує усі форми життєдіяльності людини.

Узагальнюючи сказане, інтерпретуємо поняття естетичної культури майбутніх педагогів-музикантів як інтегративну, динамічну, особистісну характеристику, що виявляється у здатності й умінні повноцінно сприймати прекрасне в мистецтві й дійсності, прагненні створювати й використовувати естетичні цінності у власній професійно-педагогічній діяльності, доносити культурні цінності, їхню духовну, естетичну, художню вагомість до учнів.

Можна стверджувати, що естетична культура органічно входить до складу духовної культури вчителя, яка відображається у його здатності грамотно сприймати та аналізувати різноманітні естетичні явища, умінні адекватно їх оцінювати, планувати й організовувати педагогічну діяльність згідно з естетичними нормами суспільства.

Висновки. Вивчаючи проблему естетичної культури майбутнього вчителя-музиканта, акцентуємо увагу на її важливій ролі у професійній педагогічній діяльності; на залученні студентів до творчого процесу, естетичної діяльності; на вивченні художньої культури, духовних надбань, хорошої музики; орієнтації на народні цінності та національну музичну культуру.

Отже, питання естетичної культури студентів розглядаються у взаємозв'язку з професійною підготовкою майбутніх вчителів музичного мистецтва, формуванням естетичних якостей, вихованням засобами мистецтва, з організацією позааудиторної діяльності зі студентами.

Список використаної літератури

1. Верб М. А. Взаимосвязь эстетической и педагогической культуры будущего учителя / М. А. Верб // Проблемы эстетического образования и воспитания студентов педагогических институтов. – Свердловск, 1981. – С. 3 – 10.

2. Виховання естетичної культури школярів : навч. посіб. / І. А. Зязюн, Н. Є. Миропольська, Л. О. Хлебнікова та ін. – К. : ІЗМН, 1998. – 156 с.

3. Дементьева Л. Е. Об эстетической культуре учителя / Л.Е. Дементьева // Эстетическое воспитание молодежи : проблемы и опыт / под ред. В. А. Салеева. – М., 1986. – С. 55 – 58.

4. Липский В. Н. Эстетическая культура и личность / В. Н. Липский. – М. : Знание, 1987. – 128 с.

5. Мельничук С. Г. Формування естетичної культури майбутніх вчителів (історико-педагогічний аспект, 1860 – 1970 рр.) : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.01 / С. Г. Мельничук. – АПН Укр., Інстит. педагогіки. – К., 1995. – 197 с.

6. Нечепоренко М. В. Формування естетичної культури студентів класичних університетів : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.04 / М.В. Нечепоренко. – Харків. нац. пед. ун-т ім. Т. С. Сковороди. – Х., 2005. – 23 с.

7. Педагогика : учеб. пособие [для студ. пед. учеб. заведений] / В. А. Сластенин, И. Ф. Исаев, А. И. Мищенко, Е. Н. Шиянов. – М. : Школа–Пресс, 1998. – 512 с.

8. Подласый И. П. Педагогика. Новый курс : учебник [для студ. пед. вузов] : в 2 кн. / И. П. Пирадов // Кн. 2. : Процесс воспитания. – М. : ВЛАДОС, 2000. – 256 с.

9. Сопина Я. В. Формирование эстетической культуры студентов музыкально-педагогических факультетов : дис. канд. ... пед. наук : 13.00.04 / Я. В. Сопина; Запорож. обл. инст. последиплом. пед. образования. – Запорожье, 2002. – 196 с.

10. Сухомлинский В. А. Павлышская средняя школа : Избр. произв. в 5-ти томах / В. А. Сухомлинский. – К. : Рад. школа, 1980. – 410 с.

УДК: 78.01

Степан Соланський,
*кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри спеціального
фортепіано та кафедри загального та
спеціалізованого фортепіано Львівської
національної музичної академії
імені Миколи Лисенка*

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ВИКЛАДАННЯ ФОРТЕПІАНО СТУДЕНТАМ ВИЩИХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДІВ

У статті аналізуються актуальні питання процесу викладання дисципліни «Фортепіано» для студентів ВНЗ на сучасному етапі. Порівнюючи педагогічно-методичний та практичний досвід, визначено засадничі ознаки навчального процесу підготовки високопрофесійних фахівців. Виявлено позитивні здобутки попередників та окреслено інноваційні підходи у цьому напрямі.

Ключові слова: *фортепіано, студент, викладання, вищий навчальний заклад, навчальний процес.*

Степан Соланский,
*кандидат искусствоведения,
доцент кафедры специального
фортепиано и кафедры общего и
специализированного фортепиано
Львовской национальной
музыкальной академии
имени Николая Лисенко*

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ПРЕПОДАВАНИЯ ФОРТЕПИАНО СТУДЕНТАМ ВЫСШИХ УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЙ

В статье анализируются актуальные вопросы процесса преподавания дисциплины «Фортепиано» для студентов ВУЗов на современном этапе. В сопоставлении педагогического, методического и практического опытов определены ключевые признаки учебного процесса подготовки высокопрофессиональных специалистов.

Выявлены позитивные достижения предшественников и очерчены инновационные подходы в данном направлении.

Ключевые слова: фортепиано, студент, преподавание, высшее учебное заведение, учебный процесс.

Stepan Solansky,
*Ph.D.(Art), Associate
Professor of the Mykola Lysenko Lviv
National Music Academy*

ACTUAL PROBLEMS OF TEACHING PIANO TO THE STUDENTS OF HIGHER EDUCATIONAL ESTABLISHMENTS

In the article actual problems of teaching the discipline «Piano» for the students of higher establishments on the modern stage are analyzed. The leading features of educational process of preparation of high-professional specialists in comparison of pedagogical-methodical and practical experience are characterized. The positive achievements of predecessors and innovative approaches in this direction are accented.

Key words: piano, student, teaching, higher educational establishment, educational process.

Постановка проблеми. Реформування сфери освіти – одне з пріоритетних завдань, яке на цьому етапі потребує спеціальної уваги. Перманентне впровадження змін різного характеру та масштабу зумовлені, значною мірою, входженням України до Болонської системи освіти³⁸. Поступова інтеграція у міжнародну спільноту, яка в умовах глобалізації є неминучою, вимагає певної уніфікації навчального процесу. Значним поступом в цьому напрямкі стало прийняття 01. 07. 2014 р. Закону України № 1556-VII «Про вищу освіту» (остання редакція від 13.03.2016 р.), який покликаний інтенсифікувати цей процес. Одним із нововведень став перехід на кредитно-модульну систему (КМС), яка виявила певний дисбаланс у навчальних планах і програмах чи не всіх вишів країни. Оптимізація навчального процесу у ВНЗ торкнулась й викладання дисципліни «Фортепіано», зокрема йдеться про кардинальне скорочення кількості годин, відведених на цей предмет.

Аналіз останніх досліджень. З нещодавніх досліджень варто, насамперед, вказати як і ті, що стосуються аналізу розвитку освіти в

³⁸ Болонську декларацію було підписано у 19.05.2005 р. на Бергенській конференції, а в 2006 – 2007 рр. у всіх ВНЗ України III – IV рівнів акредитації було запроваджено кредитно-модульну систему ECTS. В 2010 р., відповідно до Болонської декларації, було проголошено єдиний Європейський простір вищої освіти, який є об'єднанням 47 національних систем освіти, а не єдиною системою вищої освіти.

Україні у контексті Болонського процесу (Л. Кияновська, А. Олійник [3], К. Михальова [2], Т. Зверко [2], О. Панченко, В. Нагаєв, А. Павко та ін.), так і розвідки, присвячені педагогічно-методичним аспектам та новітнім технологіям у процесі навчання гри на фортепіано (І. Разон, В. Клиш, Л. Слуцька, П. Хазанов, К. Коленко, Т. Воробкевич [1] та ін.).

Мета статті – розглянути низку актуальних моментів в курсі викладання дисципліни «Фортепіано» студентам ВНЗ.

Виклад основного матеріалу. Викладання дисципліни «Фортепіано» (для студентів поза кафедрою спеціального фортепіано) проходить у спеціалізованих ВНЗ: у стінах музичних академій (колись – консерваторій) на кафедрах загального та спеціалізованого фортепіано; в педагогічних університетах на музично-педагогічних факультетах³⁹; інститутах мистецтв; університетах культури і мистецтв. Орієнтуючись на згаданий новий Закон «Про вищу освіту», який передбачає зменшення річного навантаження педагогів з 960 до 600 годин, «повернення до колишньої кількості занять з цього предмету видаються химерними».

Відомо, що навчання гри на фортепіано – особливий процес, у якому неабияку роль відіграє особистість педагога, його творчі принципи та методологічні прийоми, досвід, естетичний смак тощо. Важливим є також установлення позитивного психологічного контакту між викладачем і студентом. У контексті значного зменшення прямого спілкування педагога і студента в класі фортепіано, суттєво зростає роль останнього, що здебільшого виявляється у вмінні самостійно працювати. У результаті, навчити студента самостійної роботи – одне з пріоритетних завдань сучасної організації навчального процесу. На думку студентів, саме зростання частки самостійної роботи у навчальному процесі є найбільшим «мінусом» кредитно-модульної системи, яка передбачається європейською освітньою практикою. Це певною мірою перешкоджає формуванню позитивного ставлення студентів до освітніх євростандартів [2].

Велику роль у навчальній піаністичній діяльності відіграє організованість студента, його ставлення до предмету. Творчий

³⁹ Тут назви можуть різнитись: приміром, у Львівському національному університеті ім. І. Франка – факультет культури і мистецтв, в Дрогобицькому педагогічному університеті ім. І. Франка – Інститут музичного мистецтва, в Тернопільському національному педагогічному університеті ім. В. Гнатюка факультет мистецтв, в Прикарпатському національному університеті ім. В. Стефаника – Інститут мистецтв, у Східноєвропейському національному університеті ім. Лесі Українки – Інститут мистецтв, в Рівненському державному гуманітарному університеті – Інститут мистецтв і т.д.

підхід до педагогічного процесу передбачає врахування своєрідності мистецької індивідуальності кожного студента, переломлення усталених педагогічних принципів крізь призму психічних особливостей того чи того вихованця. Для ефективності навчання гри на фортепіано необхідні різні складові, в тому числі, свідомий підхід студента до предмету, його цілеспрямованість і працелюбність, стан психофізіологічних даних (пам'яті, уваги, уяви, мислення, волі та емоцій), віра в педагога і впевненість у власних силах.

Студентський контингент на кафедрах загального та спеціалізованого фортепіано в музичних академіях країни є доволі строкатим. Водночас зі студентами теоретико-композиторського факультету, які неодноразово закінчують музичну школу та музичне училище як піаністи, трапляються студенти інших факультетів, «піаністична кар'єра» яких охоплює всього лише два – три роки.

Водночас наявні поодинокі студенти з Піднебесної без будь-якої піаністичної освіти, для яких фортепіано до поступлення у ВНЗ залишалося «недоторканим» інструментом. У ситуації з такими вихованцями було б надто оптимістично покладати великі сподівання на результативність самостійної роботи. У цьому випадку потрібно наголосити на доволі значній прогаліні в програмах музичних шкіл і училищ, де часто-густо дисципліна «Загальне фортепіано» фігурує тільки номінально, або ж вимоги до неї на рівні *minimalis minimorum*.

Самостійна робота є поняттям, яке включає чимало компонентів, серед яких: самодисципліна, здатність до аналізу, розуміння проблеми і самостійний пошук її розв'язання. Звісно, самостійність у студентів різного рівня піанізму також відрізняється. На початковій стадії навчання вона лімітована, позаяк начало організовує педагог. Якщо для початківця самостійна робота асоціюється з певним алгоритмом виконання завдань, вказаних педагогом, і концентрується, здебільшого, на самодисципліні, то для більш досвідчених студентів вона має значно ширше поле для втілення набутих раніше знань і піаністичних навиків.

Наприклад, специфіка дисципліни «Загальне та спеціалізоване фортепіано» полягає ще й у тому, що викладачі часто працюють зі студентами, які мають великий досвід гри на інструменті за фахом (музична школа, музичне училище), є вже сформованими музикантами. Водночас на уроці фортепіано через технічні перешкоди, дисбаланс розуміння музики та можливостей її втілення

на цьому інструменті значна частина часу відводиться на подолання саме цих проблем. Останні міркування слід вважати надто техноцентричними, їх можна було б «цнотливо» оминати, але практика показує, що для багатьох із них саме ці перешкоди є найсуттєвішими.

Враховуючи зазначене, доцільно внести у навчальні програми певні корективи у кількох аспектах. Передовсім, зміни мають торкатися кількості вивчених творів, або ж потрібно складніші твори (для прикладу, великої форми) замінювати певною кількістю композицій меншої форми. Важливою є також робота у класі над творами, які можуть бути не доведені до рівня сценічного виступу, проте певною мірою корисними для розвитку піаністичних навиків того чи того студента.

Робота в класі також передбачає вивчення різноманітних вправ, гам, етюдів. У більшості закладів ці студії так і залишаються в межах класної роботи, тоді як в інших вони є складовою програмних вимог академконцерту чи навіть замінюють останній. Залишається риторичним запитання, наскільки сценічне виконання гам є доцільним при навчанні студентів з слабкою піаністичною підготовкою, особливо, зважаючи на стислі терміни навчання, та суттєве зменшення кількості годин у навчальних планах, відведених на цю дисципліну. Чимало педагогів зі великим стажем роботи пропонують вивчати зі студентами якомога більше різноманітних творів з найрізноманітнішими технічними труднощами та художніми завданнями.

Великою допомогою педагогам в роботі з студентами зі слабкою піаністичною підготовкою можуть слугувати фортепіанні ансамблі в парі як з викладачем, так і зі студентами приблизно одного рівня підготовки. Як показує практика, ансамблі студентів-початківців зі студентами з добрим рівнем піаністичної підготовки не завжди виправдовують очікування. Першочергову роль у таких невдачах відіграє психологічний фактор. В ансамблі з викладачем такі студенти доволі спокійно сприймають значну різницю між власним (часто невеликим) досвідом і високим рівнем педагога. У ситуації парування ансамблів з досвідченішими студентами, у початківців перманентно присутній момент порівняння, адже його партнер – колега по навчанню, а не дипломований педагог. Тому нерідко менш досвідчені студенти починають грати більш напружено, нервово, затиснено та дезорганізовано, тому нерідко такий «творчий тандем» закінчується «творчим фіаско».

Ще один аспект, який може допомогти у процесі навчання, стосується способу оцінювання студентів. Звісно, основні критерії оцінювань детально наведені в нових навчальних програмах. Попри це, вони (у зв'язку з наведеними факторами) можуть бути скоригованими щодо студентів-початківців. У цьому аспекті основним критерієм має бути не так відповідний рівень, як позитивна динаміка розвитку студента і в технічному, і в художньому аспекті. Непоодинокими є випадки, коли саме завдяки більш лояльному оцінюванню студенти починають вірити у власні сили і за достатньо короткий проміжок часу досягають помітних результатів. У протилежному випадку, при надто суворому оцінюванні в межах «задовільно – незадовільно» студенти за короткий час втрачають інтерес до предмету, відчуючи певну безвихідь і зневіру у власні сили.

Якщо при виборі програм для інструменталістів з дисципліни «Загальне фортепіано» викладач має можливість вибору творів досить широкого діапазону складності (від найпростіших для учнів початкових класів дитячих музичних шкіл – до творів, призначених для старших курсів музичного училища та, навіть, консерваторії (музичної академії), то для студентів теоретико-композиторського та диригентського факультетів вибір програм є суворо регламентованим. У випадку мінімальної піаністичної підготовки студентів цих факультетів слід скористатися можливістю навчання студентів за індивідуальною програмою з дисципліни «Загальне та спеціалізоване фортепіано». Без сумніву, такі зміни в програмних вимогах мають бути узгодженими як із завідувачем кафедри, так і з деканом.

Позитивні результати у класі загального та спеціалізованого фортепіано приносить виконання студентами-композиторами власних творів. Досвідчений педагог може порадити ті чи ті прийоми для виконання самостійно створених композицій. У процесі роботи студент не тільки вдосконалює свої піаністичні навички та виконує власні композиції, а також ближче ознайомлюється зі специфікою написання творів для фортепіано.

Загальновідомо: якщо студентові твір до вподоби, то він з ентузіазмом буде його виконувати. Тому педагогу при виборі програми варто звернути особливу увагу на музичні уподобання того чи того студента (звісно, не відступаючи від програмних вимог).

Студент у класі фортепіано має осмислено підходити до образного змісту інтерпретованих творів, попередньо продумувати відповідну аплікатуру, звертати увагу на особливості будови музичної тканини, логіку розвитку гармонічної думки, особливості мелодії, ритму, агогіки, динаміки, фактури, формотворення і т.д.

Висновки. Фахова музична освіта в контексті освітніх процесів вищої школи намагається зберегти власні педагогічні здобутки, поєднати їх з надбаннями в галузі організації навчального процесу інших країн [3]. Звісно, всі реформи у сфері освіти потребують певного часу для їхнього ефективного впровадження, і лише практика або підтверджує їхню доцільність, або зумовлює внесення певних коректив. Стратегічні й тактичні зміни в освітній галузі у контексті глобальних та локальних викликів ставлять нові вимоги як перед педагогами, так і перед студентами, в тому числі й в курсі викладання дисципліни «Фортепіано» студентам вишів. У ситуації Болонського процесу постає необхідність перебудови програми, її змістовного, структурного та методологічного рівнів. Програма з дисципліни «Фортепіано» потребує перегляду перебудови концепції виховання піаніста, змістовного оновлення у повному обсязі матеріалу, запровадження нових методів й методик.

Навчити студента у класі фортепіано мислити, зрозуміти суть проблеми – одне з основних завдань, які стоять перед педагогом. Для успішного розвитку піаністичних навиків важливими є розуміння і правильна організація всіх сфер музично-творчого процесу, починаючи від осягнення задуму того чи того твору і до конкретного втілення у виконанні.

Список використаної літератури

1. Воробкевич Т. Методика викладання гри на фортепіано / Т. Воробкевич. – Л. : ЛДМА ім. М. Лисенка, 2001. – 244 с.
2. Михальова К., Зверко Т. Європейські освітні норми у практиці вітчизняних ВНЗ: студентські оцінки перших років впровадження / К. Михальова, Т. Зверко // Вища школа : Науково-практичне видання. – 2010. – № 2. – С. 34 – 40.
3. Олійник А. Поняття й реальність процесу інноваційного розвитку освіти в Україні у контексті Болонських декларацій / А. Олійник // Вища освіта України. – 2007. – № 1. – С. 42 – 49.

РОЗДІЛ IV.

ТЕОРЕТИЧНІ ТА ПРАКТИЧНІ ЗАСАДИ ХОРОВОГО ДИРИГУВАННЯ В СУЧАСНИХ ОСВІТНІХ ПРОЦЕСАХ

УДК: 378.016:78

Любомира Ластовецька,
доцент кафедри методики
музичного виховання і диригування
Дрогобицького державного
педагогічного університету
імені Івана Франка

РОЗВИТОК НАВИЧОК ІНТОНУВАННЯ У СТУДЕНТІВ- ХОРМЕЙСТЕРІВ

У статті розглянуто процес формування інтонаційних навичок у студентів-хормейстерів. У поєднанні музично-слухових та інтуїтивно-смыслових уявлень наголошено на поетапності та систематичному характері аналізованого процесу. У цьому контексті висвітлено проблему інтонування як об'єкт наукових студій українських і закордонних учених.

Ключові слова: інтонація, інтонування, студент, розвиток, диригент.

Любомира Ластовецкая,
доцент кафедры методики
музыкального воспитания и
дирижирования Дрогобычского
государственного педагогического
университета имени Ивана Франко

РАЗВИТИЕ НАВЫКОВ ИНТОНИРОВАНИЯ У СТУДЕНТОВ-ХОРМЕЙСТЕРОВ

В статье рассмотрен процесс формирования интонационных навыков у студентов-хормейстеров. В сочетании музыкально-слуховых и интуитивно-смысловых представлений отмечено последовательность и систематичность анализированного процесса. В этом контексте рассмотрена проблема интонирования как объект научных студий украинских и зарубежных ученых.

Ключевые слова: *интонация, интонирование, студент, развитие, дирижер.*

Lyubomyra Lastovetska,
*Associate Professor methods of
music education and conducting
Drohobych State Pedagogical
Ivan Franko University*

DEVELOPMENT OF INTONE SKILLS OF STUDENTS OF CHOIR-MASTERS

In the article the process of forming of intone skills of choir-masters is considered. In combination of musically-auditory and intuitively-semantic notions is marked stage-by-stage and systematic character of this process. In this context the problem of intonation as an object of scientific studios of Ukrainian and foreign scientists is analyzed.

Key words: *intonation, intone, student, development, conductor.*

Постановка проблеми. Розвиток навичку чистого інтонування є найважливішим завданням під час професійного становлення студентів-хормейстерів. Проблема формування навичок інтонування є вельми актуальною у сучасному розвитку педагогічної методики та виконавської хорової практики. Як показує практика, попри значний слухацький і виконавський практика, значна частина студентів мають недоліки в чистоті інтонування, тому педагогам ще на початку навчального процесу слід звернути спеціальну увагу на рівень сформованості у них слухових уявлень. Проблема інтонування студентів-хормейстерів потребує тіснішої взаємодії теоретичного і практичного її компонентів.

Аналіз останніх досліджень. Музично-інтонаційні концепції в українській та закордонній музикознавчій літературі представлені різноманітно та широко. Джерельна база з означеної проблеми містить праці як науковців, так і хормейстерів-практиків. Серед значної кількості позицій варто виділити розвідки М. Гарбузова, Є. Красотіної, П. Барановського, Л. Благонатьїної, Ю. Рагса, Г. Тарасова, І. Лесмана, І. Гейнріхса, Л. Степанової, І. Бермес [2], З. Корінця [4] та ін. У пропонованій статті розвиток навичок інтонування у майбутніх диригентів розглядається з позиції власного педагогічного досвіду та виконавської практики автора.

Мета статті – дослідити процес формування культури інтонування у студентів-хормейстерів.

Виклад основного матеріалу. Питання інтонації (від лат. *intono* – голосно вимовляю), сутності музичної інтонації, спорідненості та розбіжності музичної та мовної інтонацій розроблялися наукою здавна. Розробка вчення про музичну інтонацію розпочалася в період Античності, продовжувалася в Середньовіччі та в епоху Ренесансу. Уперше думка про співвідношення «інтонацій мелодії» з «інтонаціями мови» виникла в епоху Просвітництва (Ж.-Ж. Руссо, Д. Дідро). Наприкінці ХІХ ст. теорія інтонації отримала розвиток у працях російських музичних критиків (О. Серов, В. Стасов), які акцентували первинність вокальних інтонацій щодо інструментальних. Активно дослідженнями в галузі музичної інтонації займався Б. Яворський, який визначив інтонування як одну з форм суспільної свідомості.

На початку ХХ ст. ідеї інтонаційної природи музики представлені у розгорнутій музично-інтонаційній концепції Б. Асаф'єва, який пов'язав розвиток засобів виразності музики із закономірностями мовного інтонування як прояву думок людини, увів поняття «інтонаційний словник епохи», обґрунтував наявність національних інтонацій та зв'язок «інтонаційного словника епохи» з жанрами, що існували в певну епоху. В «інтонаційній теорії» науковця інтонація трактується як підґрунтя музичних образів твору, змісту, форми, творчого методу та стилю. За Б. Асаф'євим, музична інтонація – це музична форма, а також музичний смисл, що має просторово-часове буття [1]. На думку Л. Казанцевої, інтонація як матриця музики є «найменшим образно-смісловим елементом музики» [3, 7].

Надалі музично-інтонаційна концепція Б. Асаф'єва отримала розвиток у багатьох дослідженнях. Так, А. Малинковська розглянула питання фортепіанно-виконавського інтонування в історико-методичному ракурсі, проаналізувала інтонаційну обумовленість взаємозв'язку художньої і технічної сторін гри на фортепіано. І. Браудо вивчав закономірності безперервного процесу інтонаційного розвитку в теорії артикуляції. Різні аспекти інтонування із залученням засобів виконавської майстерності досліджували Н. Голубовська, М. Ігумнов, Г. Нейгауз, В. Пухальський, С. Фейнберг та ін. Ю. Кремльов вказав на основоположну роль інтонації у формуванні музичного образу. Співвідношення музичного образу та інтонації – у центрі наукових студій Г. Гольдшмідта, Б. Ярустовського, І. Рижкіна.

Значна увага питанням музичної інтонації та музичного інтонування приділяється у дослідженнях процесів сприйняття та творчості, зокрема, в доробку В. Медушевського та В. Назайкінського. У наукових студіях В. Медушевського інтонація розглядається як специфічна форма мислення, що здатна акумулювати «надущільнену» інформацію про життєву та духовну реальність. Практично всі музикознавці у дефініції музичної інтонації суголосні, що інтонація як музичний смисл (за Б. Асаф'євим) має ще й надсмислове, надчуттєве значення – те, що В. Медушевський назвав «протоінтонацією». Дослідженням музичної інтонації як основи архетипів займається М. Северинова.

Акустичні основи інтонування розглянув М. Переверзєв, який проаналізував передумови художньо-виразного інтонування в діатоніці та хроматиці, одноголосній і багатоголосній музиці, виявив загальні закономірності інтонування, знання яких є необхідними для формування і розвитку інтонаційного мислення у музикантів будь-якого профілю.

Генетично-еволюційні, логіко-конструктивні та системотворчі принципи музичного інтонування аналізуються у роботах А. Котляревського, І. Пясковського. Інтонаційні аспекти музичного мислення в контексті історії культури досліджувались Н. Герасимовою-Персидською, Т. Смірноюю, О. Шевчук. Інтонаційну структуру музично-творчого акту розглянув В. Москаленко, він наголосив на процесуальності становлення музичної думки.

Нове розуміння інтонаційної концепції у навчанні музикантів пропонує український музикознавець О. Маркова, зокрема, вона закликає оновити музичні принципи у мистецтві шляхом їхньої взаємодії з інтонаційністю творчого мислення загалом, а в галузі музичного виховання – залучити до музики широкий комплекс артистично-творчих навичок у суміжних із музикою сферах. У царині музичної педагогіки проблеми музичного інтонування, формування інтонаційної культури розглянуті у працях Д. Надирова, Г. Саїк, Т. Шевчук та ін.

Термін «інтонування» використовується як в широкому, так і вузькому розумінні. У вузькому значенні – це точне відтворення певних ладо-висотних співвідношень звуків, а в широкому (його ввів Б. Асаф'єв) – це істинне художнє виконання музики, розкриття її змісту, стилю, жанру, зумовлене багатьма факторами у взаємодії всіх елементів виразності [1, 25].

Важливим аспектом слухово-інтонаційної роботи виконавця, як складової культури інтонування, є вироблення чуття співвідношень між тонами, диференціації фактурних пластів по вертикалі. Культура інтонування передбачає певний якісний рівень сформованості слухового сприйняття й слухових уявлень, їхнього функціонування на основі логіки музичної мови. Інтонування можна розглядати як попереднє внутрішнє осмислення музичного матеріалу й подальше його втілення у виконанні. Правильне інтонування – це стрижнева умова якісного художнього виконання. Неточне ж інтонування змінює ладово-висотні співвідношення між звуками, руйнує їхній інтонаційний зміст.

Внутрішній музичний слух, тобто слухове уявлення мелодії, поспівки, інтервалу тощо, відіграє вагомую роль у процесі розвитку інтонаційного слуху. Музично-слухові уявлення – це звуковисотні співвідношення, що виникають у процесі сприйняття музики. Б. Теплов констатував, що «правильність інтонації у співі залежить від якостей слухової кори людини і від рецепторного транслуючого апарату, яким є вухо. Точність інтонації пов'язана, головною мірою, з особливостями чутливого відділу нервової системи» [5, 53]. Дослідник вважав, що існують дві форми прояву музично-слухових уявлень: образно слухова пам'ять, тобто відтворення в слухових образах раніше сприйнятого, та слухове уявлення, тобто конструювання в слухових образах нового, раніше не чутого.

Інтонаційний слух – це здатність розрізнити інтонаційні відхилення і відтворювати голосом одну з інтонацій інтервальної зони. З. Корінець при розвитку інтонаційного слуху акцентує на ладовому чутті й пропонує відштовхуватись від ієрархічної структури, складовими якої є: «слухова увага; чуттєве сприйняття; внутрішній спів з опорою на зовнішнє звучання еталону, заданого викладачем; відтворення; осмислення (узагальнення слухових вражень); досягнення певної якості у особистому виконанні; повторні дії; виконання на основі постійного самоконтролю» [4, 49].

Відомо, що хоровий спів базується на використанні того чи того строю – піфагорійського, чистого, темперованого чи зонного. Перевага належить останньому, позаяк він найбільш оптимальний для виконання творів співацькими голосами. Тому під час навчального процесу слід зважати на зонну природу слуху, позаяк кожен вихованець під час інтонування чує по-різному, має власне внутрішнє відчуття.

Важливо, щоб студенти-хормейстери в процесі роботи з хором виробляли вміння контролювати слухом хорове виконання, чули

інтонування кожного учасника хору, логіку інтонаційного руху. Педагогу варто звернути увагу, щоб студенти-хормейстери формували правильне попереднє співацько-слухове уявлення (на кшталт протоінтонації), яка виникає у свідомості до початку інтонування (наприклад, ще до настройки хору, подачі співацького тону, інтонації тощо). За допомогою внутрішнього звуковисотного передінтонування диригент зможе досягнути максимально переконливої безпосередньої подачі звуку. Попередньо йому слід налаштувати слух на потрібну тональність, ладові тяжіння, інтервали. Пріоритетне завдання студента-хормейстера – вироблення вміння правильного інтонування партій хорових партитур. Для цього майбутнім диригентам необхідно звернути посилену увагу на заняття з сольфеджіо та теорії музики, гармонії, знати правила інтонування інтервалів, закономірності ладових тяжінь, сформувати правильне уявлення про відстань між звуками (інтервалами). Якщо під час навчання в музичній школі формування інтонаційних навиків було обділене увагою, то в подальшому, наприклад, в музучилищі, музично-педагогічному факультеті чи консерваторії (музичній академії), навчити студента правильно інтонувати буде більш проблематично.

На уроках сольфеджіо студентам-хормейстерам, задля досягнення навичку чистого інтонування, корисно співати гами і тризвуки, писати диктанти, підбирати на слух, засвоювати нотну грамоту в сукупності зорових, слухових і моторних уявлень. На початковому етапі навчання сольфеджіо студентам-хормейстерам слід звернути увагу на різницю звуків по висоті та довжині звучання, зміну напрямку руху мелодії, засвоїти відмінності регістрів. Позитивний ефект принесе інтонування твору не тільки в заданій тональності, але й у інших, звісно, в межах голосових можливостей студента. Як відомо, спів є ефективним засобом розвитку музичного слуху, тому студентам корисно у максимальній кількості розучувати твори, співати їх як вголос, так і «про себе», звертати увагу на опорні звуки, підбирати мелодії та їх транспонувати.

Студенту-хормейстеру ще перед початком співацького акту варто приготувати слух до потрібної тональності, налаштуватися, а далі просольфеджувати ту чи ту музичну фразу, здійснити самоконтроль в керунку правильності інтонації. Для досягнення точної, чистої інтонації студентам-хормейстерам потрібні такі складові: правильні м'язові відчуття, добре розвинений музичний слух, внутрішнє інтонаційне передчуття ноти (у зв'язку з цим, раджу студентам подумки проінтоновувати той чи той музичний твір по

нотах і уявити його ідеальне звучання), яскраві музично-художні уявлення, координація між слухом і диригентським апаратом, визначення опорних звуків, правильні методи попередньої роботи над розвитком музично-слухових уявлень.

Чиста інтонація є наслідком активізації музичного слуху, який чітко має сприймати найменше відхилення від необхідної висоти звуку. Виховувати в студентів-хормейстерів чисту інтонацію слід у результаті раціонального підходу та систематичного контролю з боку педагога. З перших уроків за фахом викладач повинен плекати в студента-хормейстера потребу в ретельному слуховому самоконтролі, формувати вміння оцінити власну інтонацію, відчуті неточне інтонування.

Як правило, виправлення неточної інтонації відбувається з ініціативи педагога. Деякі викладачі під час роботи в класі виправляють інтонаційні неточності словесно («вище» або «нижче»), інші ж підіграють на фортепіано. Однак, якщо студент буде керуватися винятково вказівками педагога, тоді він не зможе повноцінно контролювати точність власної інтонації й залишиться безпорадним під час подальшої самостійної роботи з хором, може зазнати чималих труднощів під час показу та виправлення фальшивих звуків перед хоровим колективом.

Досягнення чистого інтонування, розуміння правильного «інтонаційного сенсу» музики, є пріоритетним завданням майбутнього керівника хорового колективу. Слід провести попередню слухову підготовку студентів-хормейстерів до інтерпретації творів сучасних композиторів, навчити їх збагнути звуковисотні особливості, в яких інтонація приникнула в ритм, гармонію, форму, зміст тощо. При виконанні сучасних музичних творів часто виникає проблема правильного розуміння інтонації та ритму, трапляються складні ритмо-інтонаційні фігури, незвичні поєднання інтервалів, різноманітні ладові та позаладові зв'язки, звуковисотні співвідношення. Тому в студентів-хормейстерів у класі за фахом радимо виробляти відповідні слухові навички як майбутніх виконавців творів сучасних композиторів.

Висновки. Студент-хормейстер, передовсім, має розвивати слух, уміти критично оцінити якість звуку, знайти причини недостатньо чіткої інтонації та їх коригувати. Найчастіше інтонаційна неточність є результатом нечіткого звукоутворення, недостатнього розвитку інтонаційного слуху, ладового чуття, низького емоційного тону, вона виникає через відсутність контролю над інтонаційним процесом. Для правильного інтонування

студентам-хормейстерам необхідна наявність доброго музичного слуху, вони мають вміти розрізнити нечисту інтонацію і зуміти її виправити. Отже, правильне розуміння інтонації і вміння працювати над її вдосконаленням, – це першочергове завдання під час професійного становлення студента-хормейстера.

Переконані, що активізувати інтонаційно-слухові уявлення у студентів-хормейстерів, розвивати їхній інтонаційний слух, точне інтонування слід за допомогою комплексного підходу, внаслідок чіткої організації слухової діяльності в процесі співу. Система формування культури інтонування має бути поетапною та спрямовуватись на поєднання слухової, художньо-образної та емоційно-рухової сфер.

У подальших розвідках можна розглянути, як розвиток навичку чистого інтонування студентів-хормейстерів відрізняється від формування аналогічного навичку в представників інших виконавських спеціальностей.

Список використаної літератури

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. – М. : Музыка, 1971. – 373 с.
2. Бермес І.Л. Музична інтонація й інтонування: історико-теоретичний аспекти / І.Л. Бермес // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету. – Вип. 17. – Т.1. – Рівне, 2011. – С. 167 – 171.
3. Казанцева Л.П. Основы теории музыкального содержания / Л.П. Казанцева // Современные проблемы науки и образования. – 2009. – № 1. – С. 6 – 16.
4. Корінець З. До проблеми слухової діяльності та співацького інтонування в навчальному хорі майбутнього вчителя музики / З. Корінець // Молодь і ринок. – Дрогобич, 2011. – № 11 (82). – С. 48 – 53.
5. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей / Б.М. Теплов. – М. – Ленинград, 1947. – 326 с.

Ірина Матійчин,
*кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри методики
музичного виховання і диригування
Дрогобицького державного
педагогічного університету
імені Івана Франка*

ДИФЕРЕНЦІЮВАННЯ ДИРИГЕНТСЬКИХ ЖЕСТІВ (МЕТОДОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ)

У статті розглядаються різні методологічні підходи видатних диригентів-педагогів до виховання навичок диференціювання диригентських жестів. Наголошується на важливості поєднання технічних і художніх завдань у навчальному процесі. Визначаються оптимальні шляхи досягнення скоординованої діяльності рук при диригуванні.

Ключові слова: *мануальна техніка, розмежування функцій рук, диригентські жести, методика викладання.*

Ірина Матійчин,
*кандидат искусствоведения,
доцент кафедры методики
музыкального воспитания и
дирижирования Дрогобычского
государственного педагогического
университета имени Ивана Франко*

ДИФФЕРЕНЦИРОВАНИЕ ДИРИЖЕРСКИХ ЖЕСТОВ (МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ)

В статье рассматриваются разные методологические подходы выдающихся дирижеров-педагогов к воспитанию навыков дифференцирования дирижерских жестов. Отмечается важность сочетания технических и художественных задач в учебном процессе. Определяются оптимальные пути достижения скоординированной деятельности рук при дирижировании.

Ключевые слова: *мануальная техника, разделение функций рук, дирижерские жесты, методика преподавания.*

Iryna Matiychyn,
*Ph. D. (Art), Associate
Professor methods of music
education and conducting
Drohobych State Pedagogical Ivan
Franko University*

DIFFERENTIATION OF CONDUCTING GESTURES (METHODOLOGICAL ASPECT)

The article deals with different methodological approaches of famous teachers-conductors to differentiate the skills of conducting gestures. The importance of a combination of technical and artistic challenges in the learning process is stressed. The best ways to achieve coordinated activities at hand conducting are identified.

Key words: *conducting technique, separation of hand functions, conductors' gestures, methods of teaching.*

Постановка проблеми. Українське хорове мистецтво має давнє коріння і належить до націєтворчих компонентів вітчизняної культури. Диригентське ремесло як невід'ємний елемент творчого процесу хорового виконавства також пройшло тривалий період становлення. Під впливом історико-суспільних чинників, що зумовили особливості регіонального розвитку та специфіку педагогічних підходів до диригентської підготовки на різних теренах України, в національній культурі сформувалися чотири основні диригентсько-хорові школи – львівська, одеська, київська та харківська. Попри певні відмінності, діяльність цих шкіл стала цілісним і динамічним явищем української музичної освіти, окресливши основні методичні засади диригентської підготовки та визначивши певні проблеми у педагогічному процесі освоєння мануальної техніки.

Однією з таких проблем є досягнення свободи диригентських жестів при розмежуванні функцій рук, спрямованої на досягнення єдиної цілі – втілення художнього образу твору. Диференціювання жестів у диригуванні є доволі складним завданням для початківців, тому передбачає особливу методологію для виховання навичок правильного й органічного застосування. Пошук оптимальних шляхів навчання в індивідуальній роботі зі студентами у класі диригування веде до постійного вдосконалення, оновлення методики викладання основ техніки диригування, опираючись на досвід

відомих диригентів-педагогів та новітні напрацювання диригентської педагогіки.

Аналіз досліджень. Питанням методики викладання диригування в українській науковій літературі присвячено не так багато досліджень. Одним із перших українських авторів, який висвітлював проблеми диригентської педагогіки, став М. Колесса. Актуальною й сьогодні залишається ґрунтовна праця М. Колесси «Основи техніки диригування», яка не тільки стала основним підручником з диригування для представників львівської диригентської школи, а й мала великий вплив на диригентську педагогіку у загальноукраїнському вимірі.

Помітний вклад у методику диригування внесли праці М. Канерштейна, І. Разумного, Д. Завадинського, М. Хомичевського, І. Заболотного, Є. Карпенко, О. Стецюк, З. Яропуд, А. Мартинюка та ін. Значний вплив на розвиток диригентської педагогіки в Україні мали праці російських авторів М. Багриновського, К. Птиці, М. Малька, І. Мусіна, С. Казачкова, К. Ольхова, А. Іванова-Радкевича, Л. Безбородової, Л. Андрєєвої та ін.

Особливу увагу питанням диференціювання диригентських жестів приділили М. Колесса, І. Мусін, С. Казачков, Л. Андрєєва та ін. У працях цих науковців висвітлюються дещо різні підходи до методики засвоєння навичок скоординованої діяльності функційно розмежованих рук, тому виникає потреба більш детально розглянути методологію згаданих диригентів та підсумувати їхній досвід.

Мета статті – узагальнення методичних підходів видатних диригентів-педагогів до вироблення навичок диференціювання жестів при диригуванні та визначення оптимальних шляхів для досягнення скоординованої діяльності рук.

Виклад основного матеріалу. Мистецтво диригування включає поєднання цілого комплексу технічних і виразових засобів для втілення художнього образу. О. Іванов-Радкевич наголошує: «Ніколи не слід забувати, що предметом вивчення диригування є музика, що техніка диригування, як одна із зовнішніх форм виявлення виконавського процесу не може існувати і, щобільше, вивчатися сама собою; вона є лише засобом розкриття конкретного музичного змісту, засобом впливу на виконавців» [7, 61]. Розкриттю художнього змісту хорових творів сприяє глибоке проникнення диригента в авторський задум через відчуття взаємозв'язку між словом і музикою, тонке відчуття передачі конкретизованого чи узагальненого, явного чи прихованого сенсу літературного тексту.

Аналізуючи методику навчання хорового диригування у педагогічних навчальних закладах, Є. Карпенко виокремлює такі основні методи:

- копіювання;
- спостереження та репродукції;
- порівняння;
- аналізу й самоаналізу;
- обговорення [2, 216].

Вона слушно наголошує, що проведення відкритих академічних концертів, заліків та екзаменів, конкурсів із хорового диригування, перегляд відеозаписів виступів відомих хорових і симфонічних диригентів значно інтенсифікують уявлення студента про диригентську техніку та специфіку роботи диригента.

На відміну від занять у класах вокалу, спеціалізованих музичних інструментів, індивідуальні заняття з диригування не дають можливості студентові почути кінцевий результат своєї роботи у відповідному звучанні хорового твору. Адже диригування як професія є багатофункційною діяльністю, що об'єднує цілий комплекс напрямів: інтерпретаційний (аналітичний), виконавський (евристичний), управлінський (реалізуючий), репетиційний (педагогічний), організаційний (планувальний) [4]. Тому треба прагнути, щоб робота у класі не обмежувалася тільки шліфуванням диригентської техніки, а стала проектною основою для втілення широкого спектра диригентських завдань, які можуть постати у подальшій роботі студента з хоровим колективом.

Поширеним недоліком початківців є т. зв. паралелізм жестів, точніше – симетричність рухів обох рук у диригуванні, що дуже збіднює, обмежує технічні і виражальні можливості диригентського апарату. Відомі диригенти (Ф. Колесса, І. Мусін) порівнюють таке диригування з гімнастичними вправами.

Оволодіння диференційованими жестами належить до доволі складних у засвоєнні, та водночас необхідних компонентів мануальної техніки. Цілеспрямована взаємодія функційно незалежних рук диригента є одним із чинників, які відрізняють диригування від тактування, вона є важливою передумовою успішного здійснення виконавського задуму.

Для детальнішого розгляду проблеми диференціювання жестів слід нагадати функції кожної руки у процесі диригування. Основною функцією правої руки є забезпечення метроритмічної опори виконання художнього твору за допомогою тактування відповідних

схем. Попри певну заданість, автоматизм цієї ролі, права рука має можливість виконувати інші технічні і виражальні прийоми, які збагачують, доповнюють її функційні можливості. Зокрема, тактуючи правою рукою, диригент може одночасно показувати вступі окремим голосам або інструментам, керувати диханням, впливати на динаміку виконуваного твору, його темп, а також, відповідно формуючи жести, надавати виконанню певного характеру (за допомогою штрихів).

Проте забезпечення безперервності і циклічності метро-ритмічного руху дещо обмежує виражальні можливості правої руки. Своєї специфіки диригентському процесові надає і використання диригентської палички. Тому виконавські завдання передусім художнього змісту здійснюються у диригуванні лівою рукою, яка володіє більшою свободою рухів (поширений вислів: «Права рука – від розуму, ліва – від серця»). Долаючи схематичність жестів, властивих правій руці, ліва рука отримує можливість безпосередньо передавати найтонші нюанси музичної експресії. Як пише І. Мусін, «...ліва рука використовує рухи, породжені життям: жести, які відображають емоційний стан людини, образно доповнюють зміст слів, тому техніка лівої руки може бути порівняна з пластичною технікою актора» [9, 224]. Так, лівою рукою завдяки положенню кисті, передпліччя і плеча диригент впливає на динаміку виконуваного твору, викликає різні її зміни, поступові чи раптові, виділяє провідний голос і приглушує менш важливі голоси та підголоски. За допомогою лівої руки здійснюється фразування, відповідне забарвлення звучання, увиразнюється характер твору тощо.

Попри художні завдання, ліва рука виконує також технічні функції: показ окремим голосам чи інструментам, вступу акцентів, синкоп, цезур, фермат; регулювання дихання в усьому колективі чи окремих його групах. Лівою рукою диригент готує виконавців до якогось відповідального вступу, а також застерігає від попередніх помилок, зокрема несвоєчасного вступу. Іноді диригент може продиригувати якусь фразу чи певний епізод однією лівою рукою. Спосіб застосування виражальних можливостей обох рук залежить передусім від винахідливості, фантазії і таланту диригента. Зрозуміло, що надзвичайно багаті і різноманітні виражальні можливості рук можуть дати бажаний ефект тільки при відповідних виразах обличчя диригента, його поставі.

Кожна з рук диригента, виконуючи свою роль, має у тісній взаємодії сприяти єдиній меті – розкриттю музичного образу. Жести

однієї руки збагачують і посилюють дієвість рухів іншої [9, 224]. Не може бути, наприклад, щоб за однакової динаміки права рука домагалася від виконавців великими жестами сильної гучності, а ліва водночас відкритою долонею, зверненою до виконавського колективу, показувала слабку динаміку. Взаємодія обох рук має бути органічною, і цього можна досягти наполегливою та цілеспрямованою працею.

Необхідно наголосити, що диференціювання диригентських жестів не є самоціллю і не виконується механічно. М. Колесса пише, що, прагнучи досягти цілковитої незалежності рухів кожної руки і диференціювання жестикуляції, аж ніяк не можна відкинути симетричного способу диригування, часто дуже потрібного, а іноді й необхідного, наприклад, для досягнення злагодженого звучання у *tutti*, для виправлення й урівноваження «розхитаного ансамблю», а особливо при диригуванні великими сценічними творами [3, 37].

Щодо методики правильного використання рук студентом у диригуванні існують різні підходи. Російський диригент С. Казачков вважав, що на початковому етапі роботи ліву руку потрібно тримати у стані вільної готовності. Далі треба давати для виконання лівою рукою нескладні завдання, наприклад, показати вступи чи зняття якійсь партії [8, 96]. Подібної позиції дотримувався і М. Каннерштейн. Він рекомендував ознайомлювати учнів зі структурою всіх схем (до їхнього практичного засвоєння на музичному матеріалі) тільки правою рукою, домагаючись виразного жесту, його відповідності характерові музики. При цьому вважав, що ліва рука завжди зможе продублювати праву при тактуванні, тому не слід виробляти в учнів звичку до симетричності жестів. Ліву руку можна застосовувати при появі свободи і впевненості у рухах правої руки [1, 12 – 13].

Іншої думки дотримувався М. Багриновський. Він вважав, що учням-диригентам симетрія в рухах рук слугує своєрідною опорою для утримання рівноваги під час рухового процесу, тому на початковому етапі можна допустити симетрію у диригентських рухах учня, а зрештою, «все залежить від здібностей учня, і питання про те, яким шляхом іти, має розв'язувати педагог» [6, 59]. Л. Андреєва також наголошує, що не можна ігнорувати, особливо на початковому етапі навчання, одночасні рухи двома руками, адже при виконанні одного технічного завдання часто руки диригента діють симетрично [5, 76]. Найкращим вона вважає диригування комбінованими жестами [5, 81].

На нашу думку, цей погляд правомірний, адже навіть симетричне тактування у поєднанні з виконанням елементарних завдань художнього плану для диригентів-початківців буває доволі складним завданням, особливо якщо в учнів є (в силу індивідуальних особливостей чи внаслідок неправильної постановки рук для гри на музичному інструменті) різна міра свободи/закріпачення лівої та правої рук. До того ж, за слушним зауваженням І. Мусіна, «...ліва рука менш розвинена, ніж права, тому її слід тренувати повсякденно» [9, 286]. Адже в ідеалі кожна рука має вміти виконувати функції іншої, «лише на основі взаємозамінності рук можна добитися незалежності їх дій» [8, 81].

Схематичний розподіл функцій рук є доволі умовним і залежить передусім від поставленого завдання. Особливо це відчутно при виконанні хорових творів а'cappella.

Відомими диригентами-педагогами (С. Казачковим, І. Мусіним та ін.) розроблено комплекс вправ, які можна використовувати на заняттях з диригування у класі для вироблення навичок розмежування функцій рук. Їх рекомендується виконувати на музичному матеріалі у певному темпоритмі, причому кожену навичку бажано розвивати з найбільшою кількістю варіантів. Досвідчені викладачі мають можливість відкоригувати і доповнити комплекс допоміжних вправ відповідно до власного бачення. Важливо тільки уникати шаблонів у викладанні, не забувати про індивідуальний підхід до студентів, адже для розв'язання подібних проблем часто потрібні зовсім інші підходи.

Запропоновані вправи будуть корисними не тільки на початкових етапах навчання, а й у подальшій навчальній роботі над конкретними музичними творами при розв'язанні певних диригентських завдань. Як слушно зауважує С. Казачков, «епізодичне застосування вправ пришвидшує процес навчання» [8, 83]. Та тільки власна практика роботи диригента з музичним колективом дає можливість досягти органічності мануальної техніки, необхідної свободи жестів, їхньої зримої пластичної образності.

Висновки. Диференціювання диригентських жестів залишається одним із найскладніших завдань методичної роботи у класі диригування. Проблема ускладнюється тим, що у процесі навчання неможливо врахувати всі нюанси живого виконавства, на які чутливо має реагувати диригент, коригуючи звучання відповідними жестами переважно лівої руки. Зрештою, диригування під час репетиційної роботи може суттєво відрізнятись від

диригування на концерті, ця тема також цікава і заслуговує окремого висвітлення. Якщо рухам правої руки властива певна заданість, циклічність, то вільні рухи лівої руки з її імпровізаційністю важко запрограмувати, можна тільки спрямовувати студента у правильному напрямі, розкриваючи можливості диференціювання жестів та надаючи свободу в їхньому використанні.

Список використаної літератури

1. Каннерштейн М. Про методику навчання диригентів / Михайло Маркович Каннерштейн // Питання диригентської майстерності / упоряд. М. Каннерштейн. – К. : Музична Україна, 1980. – С. 5 – 32.
2. Карпенко Є.В. Проблема внутрішньодольової пульсації в диригентській підготовці майбутнього вчителя музичного мистецтва / Є.В. Карпенко // Актуальні питання мистецької освіти та виховання. – Суми, 2014. – Вип.1 – 2 (3 – 4). – С. 215 – 224.
3. Колесса М. Диференційовані жести у диригуванні / Микола Філаретович Колесса // Питання диригентської майстерності / упоряд. М. Каннерштейн. – К. : Музична Україна, 1980. – С. 33 – 40.
4. Лагода Б. Силлаботоника – імпульс-жест / Борис Лагода // [Електронний ресурс] : режим доступу : <http://cyberleninka.ru/article/n/sillabotonika-impuls-zhest.pdf>
5. Андреева Л. Методика преподавания хорового дирижирования / Л. Андреева. – М. : Музыка, 1969. – 112 с.
6. Багриновский. М. Дирижерская техника рук / М. Багриновский. – М., 1947. – 294 с.
7. Иванов-Радкевич А. О воспитании дирижера / А. Иванов-Радкевич. – М. : Музыка, 1973. – 75 с.
8. Казачков С. Дирижерский аппарат и его постановка / С. Казачков. – М. : Музыка, 1967. – 112 с.
9. Мусин И. Техника дирижирования / И. Мусин. – Ленинград : Музыка, 1967. – 352 с.

УДК: 378.147.091.313:784

Людмила Онофрійчук,
*кандидат педагогічних наук, доцент
кафедри вокально-хорової
підготовки, теорії та методики
музичної освіти Вінницького
державного педагогічного
університету імені Михайла
Коцюбинського*

ПРОБЛЕМА ІНТЕГРАЦІЇ ЗНАНЬ У ПРОЦЕСІ ПІДГОТОВКИ СТУДЕНТІВ ДО ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВОГО ВИКОНАВСТВА

У статті розглянуто проблему підготовки студентів у класі хорового диригування до майбутньої професійної діяльності в загальноосвітній школі на основі інтеграції знань; визначено комплекс диригентсько-хорових умінь і навичок, необхідних для застосування на практиці.

Ключові слова: *інтеграція, інтеграція знань, диригентсько-хорове виконавство.*

Людмила Онофрійчук,
*кандидат педагогических наук,
доцент кафедры вокально-
хоровой подготовки, теории
методики музыкального
образования Винницкого
государственного
педагогического университета
имени Михаила Коцюбинского*

ПРОБЛЕМА ИНТЕГРАЦИИ ЗНАНИЙ В ПРОЦЕССЕ ПОДГОТОВКИ СТУДЕНТОВ К ДИРИЖЕРСКО-ХОРОВОМУ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВУ

В статье указано на необходимость интегрированного подхода на занятиях по хоровому дирижированию к знаниям студентов – будущих учителей музыкального искусства; определено комплекс дирижерско-хоровых умений и навыков, необходимых для практической работы в общеобразовательной школе.

Ключевые слова: интеграция, интеграция знаний, дирижерско-хоровое исполнительство.

Ludmila Onofrichuk,
*Ph. D.(Pedagogica) Associate
Professor Vinnitsa State
Pedagogical University by Mihail
Kocyubinskij*

THE PROBLEM OF KNOWLEDGE INTEGRATION IN THE PROCESS OF PREPARING STUDENTS FOR CONDUCTING AND CHORAL PERFORMANCE

This article shows the problem of training students in the class of choral conducting for future careers in secondary school that based on the integration of knowledge; determining complex of choral and conducting skills needed to apply in practice.

Key words: *integration, integration of knowledge, conducting and choral performance.*

Постановка проблеми. XXI ст. ставить перед освітою нові вимоги, зумовлені потребою в її радикальній модернізації. Сучасна парадигма вищої освіти передбачає формування мобільного, універсального фахівця, здатного до інтегрування знань, майбутнього генерування нових ідей та оригінальних рішень у нестандартних ситуаціях життя. Тому реформування передовсім стосується оновлення технологій навчання і виховання.

Прагнення до високохудожнього проявляється через потребу у самовдосконаленні, пізнанні навколишнього світу та мистецтва як арсеналу гуманістичних, естетичних та моральних цінностей.

У всіх сферах сучасного суспільства (культури, економіці, науці) відбуваються інтеграційні процеси. У вищій школі інтеграція змісту освіти сприяє формуванню у студентів системи знань і умінь, пов'язаних із майбутньою професією. При цьому одним з найважливіших критеріїв оцінки якості підготовки спеціаліста є його вміння використовувати знання на практиці.

Водночас змінюються шляхи дослідження системи музично-освітнього процесу, диригентсько-хорової підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва в системі професійної музично-педагогічної освіти. В умовах нових вимог педагогічної освіти

підготовка вчителів передбачає не тільки поліпшення змісту і методики професійної підготовки з метою досягнення високого рівня компетентності, а й підвищення ролі інтегративного підходу до формування духовного світу особистості. Тому на часі актуальність і науково-практична цінність досліджуваної проблеми.

Аналіз останніх досліджень. Аналіз науково-методичної літератури, накопичений художньо-педагогічний досвід вказують на те, що в педагогічній науці посилюються процеси інтеграції. Реалії життя все більше переконують у тому, що ці проблеми досить складно розв'язати в рамках традиційних методик навчання, тому що вони не враховують сучасних тенденцій в освіті та вихованні. Саме тому оновлення змісту художньої освіти пов'язане з інтеграцією знань, методів, форм навчання.

Проблема професійної підготовки учителя музичного мистецтва набула широкого висвітлення у загальнотеоретичних розробках педагогів, мистецтвознавців (Є. Абдуллін, О. Апраксіна, Л. Арчажникова, Л. Горюнова, Г. Ципін та ін). До проблеми професійної диригентсько-хорової підготовки учителя музичного мистецтва звертаються такі педагоги-дослідники: І. Алієв, В. Ємельянов, А. Менабені, Л. Пашкіна, які вивчають питання вокальної підготовки. Виконавська діяльність є предметом дослідження психологів, музикознавців, педагогів-музикантів (Л. Бочкар'єв, Г. Ципін, В. Петрушин, Л. Баренбойм, Г. Коган та ін.).

Інтегрований підхід до професійної підготовки студентів у галузі музичного виконавства вивчають Л. Безбородова, Н. Шишлянникова, В. Желудкова, Л. Козирева, В. Пилипенко.

Метою статті є висвітлення значення інтегративних знань у підготовці студентів до диригентсько-хорового виконавства; визначення процесу формування комплексу диригентсько-хорових умінь і навичок та їхнього застосування в педагогічній діяльності.

Виклад основного матеріалу. Інтеграція в освіті є відображенням тенденцій, які характеризують усі сфери людської діяльності. При цьому інтеграція як об'єктивне необхідне начало організації реального педагогічного процесу дає змогу розв'язати багато проблем, пов'язаних із багатопредметністю, збільшенням обсягу інформації та ін. А це, зі свого боку, передбачає перетворення масштабного обсягу знань і культурних цінностей в інтелектуальний потенціал кожної особистості; перехід від

часткових знань, окремих понять, предметів до розуміння змісту і внутрішнього взаємозв'язку між ними.

Інтеграція як складний структурний педагогічний процес впливає з необхідності навчити студентів сприймати явища з різних позицій; розвинути вміння використовувати свій інтелектуальний багаж із різних галузей знань на практиці при розв'язанні конкретного творчого завдання; сформувати вміння і навички проводити самостійні дослідження. Це сприяє самореалізації спеціаліста в різних сферах професійної діяльності, створенню умов для його цілісного розвитку, встановленню тісних зв'язків між навчанням і практичною діяльністю.

Методичною основою інтегрованого підходу до навчання є формування знань про навколишній світ та його закономірності, розширення інформаційної сфери, а також установа міжпредметних зв'язків при засвоєнні наук.

Мета інтегрування – не тільки продемонструвати загальне між навчальними дисциплінами, а й через їхній органічний зв'язок дати студентам уявлення про єдність навколишнього світу. Необхідна умова інтеграції – наявність засадничої ідеї, реалізація якої забезпечує цілісність навчального курсу.

На думку О. Рудницької, відповідно до способів функціонування мистецтв потрібно враховувати три основних аспекти: вивчення окремих видів мистецтва (інтеграція відсутня); використання близьких за настроєм, стилем, жанром творів музики і живопису з метою посилення їх впливу на сприймаючого (інтеграція на рівні комплексу мистецтв); розгляд художнього синтезу, в якому відбувається органічне злиття різних видів художньої творчості (інтеграція на рівні художнього синтезу) [4, 121].

Музичне мистецтво дає змогу відчувати радість емоційного піднесення, бачити і втілювати прекрасне в реальність. Однак ізольований підхід до розгляду різновидів мистецтва здебільшого призводить до обмеженості художнього мислення, недостатньої компетентності у розумінні творів мистецтва.

За визначенням Л. Школяр, термін «інтеграція» передбачає конкретні засоби, методи і прийоми досягнення цілісності музичного мистецтва, керування емоційною та інтелектуальною діяльністю учнів у їхній єдності, тісний взаємозв'язок музики з іншими предметами [6].

Важливою складовою у змісті фахової підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва є диригентсько-хорова підготовка, що є складною системою, яка потребує набуття інтегрованих фахових компетенцій при вивченні цілого комплексу дисциплін, серед яких «Хорознавство» (змістовий компонент – знання); «Диригування», «Читка хорових партитур», «Хоровий клас», «Постановка голосу», «Аранжування» (змістовий компонент – уміння й навички).

Диригентсько-хорова підготовка студентів у ВНЗ передбачає постійну увагу до культурного розвитку студента-музиканта, який співає в хорі і працює з хором у ролі диригента, грає на музичних інструментах, вивчає теорію музики в інтегрованій системі компонентів мистецтва й освіти, що сприяє розвитку здібностей до творчого діалогу, стимулює до самопізнання, формує музичне сприймання та мислення, ставлення до іншої людини як найвищої цінності.

При цьому підвищується роль інтеграції навчального процесу, взаємозв'язку дисциплін як внутрішньої інтеграції – між музичними дисциплінами (сольфеджіо, гармонія, історія музики, вокал), так і зовнішньої – між предметами художнього, театрального і загальноосвітнього напрямів. Інтегрований вплив мистецтв на студентів є основою розвитку їхніх художньо-творчих здібностей і професійної самореалізації у майбутньому.

Системний підхід до формування професійних якостей диригента-хормейстера передбачає також інтеграцію психолого-педагогічних і хорознавчих знань, які загалом розкривають зміст фахової підготовки диригента хору.

Діяльність хорового класу має свою специфіку, яка пов'язана зі співвідношенням навчально-виховних і концертно-виконавських завдань. Це співвідношення змінюється у процесі навчання. На початковому етапі навчально-виховна мета і завдання виконують визначальну роль. Хорові класи формуються зі студентів, які мають різний рівень довузівської підготовки. Більшість не має професійних вокальних даних, вокальної школи і досвіду співу в хоровому колективі. На музично-теоретичних заняттях студенти виконують пасивну роль як слухачі. Пріоритет теоретичної підготовки веде до того, що до практичної діяльності студенти непідготовлені. Крім недостатнього володіння вокальними навичками та диригентською технікою, характерна відсутність реакції на виконавські помилки, неуміння ставити чіткі завдання і контактувати з хоровим

колективом. Причиною цих недоліків є недосконала структура процесу навчання, недостатнє функціонування міжпредметних та інтегрованих зв'язків при підготовці спеціалістів. Суперечність між процесами навчання і художнього втілення виникають при перенесенні занять із навчальних аудиторій у репетиційні – на хорові заняття.

У хорі сприймання і засвоєння музичного твору співвідносяться з виконавством. Творчий процес переходу від сприймання і пасивного засвоєння знань до активної творчої дії під час хорового співу зумовлює велике напруження фізичних і психічних сил.

Перед художнім утіленням у концертно-виконавській діяльності виникає необхідність серйозного вивчення елементарної техніки хорового співу, удосконалення рівня співацької майстерності завдяки репетиційній роботі. Рівень знань, ерудиції майбутнього керівника хору добре відчувається учасниками колективу, адже, щоб були зрозумілі творчі задуми і наміри диригента, потрібно мати високий ступінь впливу на співаків. На цьому етапі студенти-музиканти оволодівають «психотехнікою» (за К. Станіславським), яка включає музично-виконавську й акторську техніку під час публічного виконання. На думку відомого митця, на сцену потрібно перенести той настрій твору, який був відпрацьований на репетиціях. К. Станіславський зазначав, що потрібно вчитися на сцені, на очах у публіки: саме це дає блискучі результати. Участь у масових хорових сценах формує актора. Тому слід ставитися до участі в хорі як до важливого уроку [5].

Синтетичний характер театрального і хорового мистецтв передбачає наявність у їхньому змісті інтегративних зв'язків між дисциплінами. Це сприяє розвитку творчості майбутніх учителів музичного мистецтва, оперативному управлінню своїм психічним станом і творчим самопочуттям; звільненню психофізіологічного апарату, збагаченню емоційного досвіду, розвитку уяви.

Головним напрямом формування професійних якостей вчителя є інтелектуальна, творча діяльність. Оволодіння різноманітними знаннями спрямовує на створення духовних цінностей і втілення їх у дійсність. Інтелект впливає на вибір життєвого шляху, певної дії, вчинку, бажання. Проте раціоналізм, відокремлений від почуттів, не дає змоги сприймати навколишній світ в усій багатогранності.

Тільки гармонія раціонального і чуттєвого забезпечує власне бачення світу з позицій гармонії та краси.

На думку Г. Берліоза, «диригентові необхідно бачити та чути, володіти швидкою реакцією та бути рішучим... володіти обдаруваннями, що майже не піддаються визначенню. Потрібно, щоб люди відчували те, що він відчуває, чим він сповнений, чим схвильований; тоді його почуття, його хвилювання передаються виконавцям, його внутрішнє полум'я зігріває їх» [2, 510].

Видатний композитор і диригент підкреслює, що художнє виконання має відображати не тільки стиль автора, а й особистість виконавця, його почуття, уяву. Справжній артист виконуватиме твір із натхненням, відчуваючи себе в цей момент співавтором і навіть творцем. А інакше ми побачимо і почуємо тільки копію твору.

На початковому етапі слід ретельно вивчити текст, вжитися в його деталі (бо текст – це єдиний «вхід» у твір). Пізніше, коли твір уже добре засвоєний, можна виконувати його вільно, якщо цього потребує логіка почуттів [3].

Сучасна педагогіка спрямована на формування поліхудожньої свідомості суб'єкта на основі інтеграції знань у вивченні предметів художньо-гуманітарного циклу. Відповідно до вимог сьогодення, головною рисою диригента-хормейстера має бути, на нашу думку, прагнення до універсалізму вмінь. У цьому сенсі можна говорити про повернення до старовинного універсалізму регентів, але у новому ракурсі – сучасного, ерудованого музиканта-диригента.

Отже, з метою підвищення ефективності підготовки музикантів-педагогів необхідно приділяти велике значення закріпленню інтегрованих знань у диригентсько-хоровій освіті.

Висновки. Інтегративний підхід до підготовки вчителів музичного мистецтва сприяє формуванню їхньої професійно-педагогічної диригентсько-хорової гнучкості. Інтегративні процеси відіграють головну роль на всіх рівнях диригентсько-хорової освіти – методологічному, теоретичному, практичному, але кінцевим результатом є якісні особистісні зміни, пов'язані з розвитком, становленням і формуванням інтегративно-цілісних якостей митця. Потенціал інтеграції тим більший, чим різноманітніший і різноякісніший склад здібностей музиканта. Ефективний результат можливий за умов організованої, цілеспрямованої систематичної роботи. Таким чином, диригентсько-хорову підготовку вчителя музичного мистецтва ми сприймаємо не як просте засвоєння

визначених музичних понять, а формування особистості, яку характеризує творчий підхід до своєї справи і цілісне, інтегративне мислення.

Список використаної літератури:

1. Безбородова Л. А. Методика преподавания музыки в общеобразовательных учреждениях : учеб. пособ. [для студ. муз. фак. педвузов] / Л. А. Безбородова, Ю. Б. Алиев. – М. : Академия, 2002. – 416 с.

2. Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке / Гектор Берлиоз. – М. : Сов. композитор, 1972. – Т. II. – С. 510 – 511.

3. Коган Г.М. Музыкальное исполнительство и его проблемы / Г. Коган // Избранные статьи. – М. : Сов. композитор, 1972. – Вып. 2. – С. 5 – 30.

4. Рудницька О.П. Педагогіка: загальна та мистецька : навч. посіб. / О. П. Рудницька. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2005. – С. 121.

5. Станиславский К.С. Работа актера над собой / К. С. Станиславский. – М. : Искусство, 1990. – С. 367 – 400.

Електронний ресурс

6. Школяр Л. В. Идеи развивающего образования в музыкальной педагогике школы. URL: http://bank.orenipk.ru/Text/t30_467.htm).

Оксана Сможаник,
*викладач кафедри методики
музичного виховання і диригування
Дрогобицького державного
педагогічного університету
імені Івана Франка*

ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ НА ЗАНЯТТЯХ ХОРОВОГО КЛАСУ

Заняття в хорovому класі сприяють усебічному музичному та ідейно-естетичному розвитку студентів. У хорovому класі студенти закріплюють і розвивають свої знання та вміння з усього циклу музично-теоретичних предметів, постановки голосу, диригування, хорознавства, методики музичного виховання, хорovої аранжировки, хорovої й музичної літератури.

Ключові слова: *хормейстер, хорovий клас, вокально-хорovі навички, репертуар, художня інтерпретація, виразові засоби, звуковедення, співооче дихання, фонація, речитатив, дидактичні принципи, психофізіологічний процес.*

Оксана Сможаник,
*преподаватель кафедри методики
музыкального воспитания и
дирижирования Дрогобычского
государственного педагогического
университета
имени Ивана Франко*

ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО МАСТЕРСТВА НА ЗАНЯТИЯХ ХОРОВОГО КЛАССА

Занятия в хорovом классе способствуют всестороннему музыкальному и идейно-эстетическому развитию студентов. В хорovом классе студенты закрепляют и развивают свои знания и умения по всему циклу музыкально-теоретических предметов, постановки голоса, дирижирования, хороведения, методики музыкального воспитания, хорovої аранжировки, хорovої и музыкальной литературы.

Ключевые слова: хормейстер, хоровой класс, вокально-хоровые навыки, репертуар, художественная интерпретация, выразительные средства, звуковедение, певческое дыхание, фонация, речитатив, дидактические принципы, психофизиологический процесс.

Smoganik Oksana,
*lecturer methods of music
education and conducting
Drohobych State Pedagogical Ivan
Franko University*

FEATURES PERFORMING SKILLS IN THE CLASSROOM CHORAL CLASS

Classes in class choral music and encourages the full ideological and aesthetic development of students. As a choral class students perpetuate and develop their knowledge and skills with the cycle music and theoretical subjects, raising the voice, conducting, horoznavstva, methods of music education, choral arrangement of, choral music and literature.

Key words: *choirmaster, choral class, vocal and choral skills repertoire, artistic interpretation, the expression means, singing breathing, phonation, recitative, didactic principles, physiological process.*

Постановка проблеми та аналіз останніх досліджень і публікацій

Хоровий клас – одна з основних дисциплін музично-педагогічного факультету. Хор музично-педагогічного факультету як колектив виконавців, крім навчальної роботи, показує досягнуті ним результати на відкритих концертах. Головне завдання курсу – виховання у студентів професійних умінь та навичок співу в хорі, а також керування хоровим колективом на основі володіння методами роботи з хором, дидактичними принципами і знаннями психофізіологічних процесів в організмі людини під час співочої діяльності. Творча особистість студента формується в хоровому класі через розвиток у ньому творчої активності, яка виражається в різних аспектах його діяльності. З одного боку, студент є членом

хорового колективу, вчиться і співає в хорі під керівництвом педагога; з іншого, – цей же хоровий колектив слугує базою для набуття студентом практичних умінь і навичок керівництва хором у ролі диригента.

Специфіка фахової підготовки майбутнього вчителя музики пред'являє особливі вимоги до формування його майстерності. Розкриваючи складність цієї підготовки, Б. Асаф'єв зазначив, що вчитель музики має бути «теоретиком і регентом, а також музичним істориком і музичним етнографом, виконавцем, котрий володіє інструментом, щоб бути готовим спрямувати увагу в той чи той бік» [5, 65]. Ця тема фрагментарно висвітлюється у публікаціях Е. Абдулліна [1], А. Авдієвського [2], О. Апраксіної [3], Л.Арчажникової [4]. Отже, для ефективної фахової підготовки студентам необхідно постійно та цілеспрямовано розвивати музикознавчі й виконавські якості в тісній єдності з диригентсько-хоровою підготовкою.

Мета статті. У хоровому класі перед керівником хору постає завдання – виховати студента так, щоб його творча думка працювала не тільки на рівні співака хору, а головню на рівні хормейстера. Для цього упродовж роботи зі студентським хором керівник має фіксувати увагу його учасників на етапах розвитку хорового звучання, на методах, які застосовуються залежно від етапу розвитку, на художніх і технічних прийомах виконання, оскільки в хоровому класі студент виховується передовсім як ерудований учитель-музикант широкого профілю.

Виклад основного матеріалу. Вокально-хорова робота займає важливе місце у професійній діяльності вчителя музики, тому природно, що до його диригентсько-хорової підготовки висуваються великі вимоги. Оволодіння студентами кожним із предметів диригентського-хорового циклу, усвідомлення їхньої взаємодії уможливають досягнення ними необхідного рівня знань, умінь і навичок.

Майбутній учитель музики, як і будь-який педагог, має розвивати у своїх вихованців почуття прекрасного, формувати високі естетичні смаки, вміння розуміти й цінувати твори мистецтва, пам'ятки історії архітектури, красу та багатство рідної природи.

Те, що вчитель-музикант розв'язує загальні завдання сучасного суспільного виховання, використовуючи специфічні можливості свого предмету – предмету мистецтва, накладає певний відбиток на

характер його професійної підготовки. Одночасно з вивченням предметів спеціальних музично-теоретичних дисциплін він має отримати підготовку як виконавець – інтерпретатор музики.

О. Апраксіна стверджує: «Сучасні завдання всебічного розвитку і виховання підростаючого покоління, необхідність пошуку найбільш ефективних шляхів для їхнього розв'язання передбачають постійне вдосконалення педагогічної майстерності. Цьому сприяють як ознайомлення з передовим досвідом, вивчення нової літератури, результатів наукових досліджень, так і знання історії свого предмету» [3, 39].

Для майбутнього вчителя музики знання методики музичного виховання школярів синтезує всю навчальну інформацію, отриману ним об'єднує її в систему знань, необхідних для продуктивної діяльності. Із цього приводу Л. Арчажникова зазначила, що «знання методики музичного виховання озброює студента сучасними методами, ознайомлює його з різними видами музичної діяльності зі школярами, сприяє творчій взаємодії з дитячими колективами, дає змогу набувати навички самостійної роботи» [4, 76].

Ураховуючи, що вільне оперування матеріалом – справа часу й особистої практики, вже у педагогічному ВНЗ доцільно якнайчастіше «підводити» студентів до умов, більш-менш наближених до моделювання умов роботи в школі.

Е. Абдуллін вважає, що «організація музичної підготовки вчителя музики полягає передовсім у створенні необхідних умов для особистісного розвитку майбутнього педагога, цілісно-творчого підходу до різноманітних явищ музично-педагогічної діяльності» [1, 34]. Оптимальні умови для впровадження такого підходу створює послідовно викладений цикл диригентсько-хорових дисциплін, специфіка якого полягає в тому, що він є інтегрованим та передбачає різноманітну підготовку майбутнього фахівця. На думку В. Самаріна, «диригент хору всім своїм умінням, талантом та інтуїцією формує таке звучання в хорі, яке має яскраво виражені риси музично-естетичного впливу: обережно складає різноманітні тембри людського голосу, виявляючи їх неповторне забарвлення, та, що особливо важливо, знаходить у тембровому звучанні підтвердження сутності музично-художнього образу твору» [6, 154].

Хоровий спів – найбільш масова форма активного залучення дітей до музичного мистецтва. Тому підготовка майбутнього вчителя музики має бути скерованою на оволодіння майстерністю

хорового співу з метою використання його як дієвого засобу музично-естетичного виховання школярів. А. Авдієвський, розглядаючи завдання підготовки майбутніх учителів музики, вбачає їх у тому, щоб навчити дітей мистецтва, «залучити їх до безпосередньої участі у творчості для повноцінного виховання. Навіть якщо діти не стануть у майбутньому професійними музикантами, виховання мистецтвом сприятиме формуванню гармонійно розвиненої особистості...» [2, 6]. Він писав: «Я, як хормейстер, маю можливість справді унікальну – у контакті зі співаками будувати нову звукову форму навіть тих творів, котрі часто виконуються, бо бачу перед собою живих людей з повною гамою їхніх почуттів. І всіх потрібно злити... в єдину художню цілісність, бо лише з нею можна втілити свої творчі задуми. І коли хор починає звучати як одна багатюща душа – я щасливий» [2, 81].

Кожному з випускників музично-педагогічного факультету в майбутньому потрібно буде працювати з дитячим хором. До того ж куди б не прийшов учитель-музикант, йому доведеться створювати свій хоровий колектив. Тому кожен студент має бути готовим до цього і знати, з чого починати створення хору, як організувати навчально-виховну і творчу роботу, які труднощі йому потрібно буде долати упродовж виконання великого обсягу нетворчих завдань.

Значний досвід у цьому аспекті студенти у хоровому класі, спостерігаючи й упродовж навчання у ВНЗ за роботою педагогів-хормейстерів, роботою своїх однокурсників під час практикуму, а також дипломників. У нашій статті ми обмежимося питанням впливу занять хорового класу на формування творчих виконавчих якостей майбутнього вчителя музики.

Хоровий клас – одна з основних дисциплін спеціального циклу на музично-педагогічному факультеті, який готує вчителів співу, керівників шкільних хорів. Керівник хорового класу опирається на знання, вміння й навички, які студенти отримують зі всіх предметів спеціального циклу.

Спів у хоровому класі є обов'язковим для кожного студента музично-педагогічного факультету і не може замінюватись вокальними та інструментальними ансамблями.

Завданням курсу хорового класу і практикуму з керування хором є:

а) виховання любові до хорового співу як найдоступнішого виду музичного мистецтва, що поєднує музичний і літературний художній образ та є важливим засобом ідейного, художнього й естетичного виховання підростаючого покоління;

б) виховання й удосконалення вокально-хорових навиків (дихання, звукоутворення, дикції, чистоти інтонації та строю, уміння співати в хоровому ансамблі, виразності співу);

в) виховання художнього смаку і практичних навиків свідомого художнього виконання хорових творів;

г) вивчення кращих зразків хорової музики українських і зарубіжних композиторів-класиків, які сприяють музичному, ідейно-художньому й естетичному вихованню студентів та збагачують їх необхідним хоровим репертуаром;

д) вивчення кращих зразків хорових творів шкільної програми;

є) підготовка студентів до державного екзамену з диригування хором.

На академічному концерті студенти мають виявити всі свої вокально-хорові й виконавські навички, яких вони набули за час навчання в хоровому класі.

Академічні концерти слід розглядати не тільки як форму звіту про роботу хорового класу, а й дуже важливу школу виховання у студентів професійних навиків співаків і диригентів, які необхідні для їх майбутньої роботи.

Відповідно до вимог навчального плану, єдино можливою і найбільш доцільною формою організації хорового класу і практикуму з керування хором є курсові хори. Курсовий хор – це хоровий колектив студентів одного курсу, в якому проводиться систематична навчальна робота, спрямована на реалізацію завдань хорового класу і практикуму з керування хором.

Фахова підготовка майбутнього вчителя музики пред'являє особливі вимоги до формування його майстерності. Для ефективної фахової підготовки студентам необхідно постійно та цілеспрямовано розвивати музикознавчі й виконавські якості в тісній єдності з диригентсько-хоровою підготовкою.

У хоровому класі перед керівником хору постає завдання виховати студента так, щоб його творча думка працювала не тільки на рівні співака хору, а головне на рівні хормейстера. Для цього в процесі роботи зі студентським хором керівник має фіксувати увагу його учасників на етапах розвитку хорового звучання, на методах,

які застосовуються залежно від етапу розвитку, на художніх і технічних прийомах виконання, оскільки в хорovому класі студент виховується передовсім як ерудований вчитель-музикант широкого профілю.

Основне завдання навчального курсу – виховання у студентів професійних умінь та навичок у керівництві хорovим колективом на основі оволодіння дидактичними принципами психофізіологічного процесу хорovої співочої діяльності.

До змісту курсу входить оволодіння практичними навиками. З одного боку, студенти як учасники хорovого колективу навчаються і співають у ньому, з іншого, – вони на базі цього ж колективу набувають навиків роботи з хором.

У хорovому класі формуються і вдосконалюються, по-перше, вокально-хорovі навички студента: правильний, красивий спів, співоче дихання, мелодичний і гармонійний звук, точна інтонація, вокальний слух, відчуття ансамблю та інше; по-друге, хормейстерські навички технічної і виконавчої роботи над репертуаром; по-третє, загальнопедагогічні та загальномузичні якості майбутнього вчителя музики: його світогляд, художній смак, почуття відповідальності з позиції учасника хору і з позиції його керівника, вимогливість до себе й інших, дисциплінованість.

Звичайно, за всіма перерахованими параметрами студент вдосконалюється і в інших класах, у тому числі й в індивідуальному навчанні. Хорovий клас – явище особливе: це творча лабораторія сьогоденної і майбутньої практичної діяльності студента, прообраз колективу, з яким йому доведеться працювати.

І перші роки занять у хорі під керівництвом досвідченого педагога хормейстера є основними підвалинами у процесі формування майбутнього вчителя-музиканта.

Увиразнимо два завдання хорovого класу, які важливі для майбутньої щоденної діяльності музиканта-педагога.

Перше – виробити у студентів навички свідомого, активного і професійно-художнього виконання хорovих творів, розвинути слухові, вокально-хорovі й виконавчі навички, необхідні для роботи з хорovим колективом. Одним із відповідальних і важливих моментів у створенні творчої обстановки в хорі – вокально-хорova розспівка колективу. Тому з перших кроків становлення хорovого колективу на I курсі цьому моменту треба надати особливу значимість, бо під час розспівування хор технічно навчається основних виконавчих

навикам співу: манери фонації голосних і приголосних; різноманітних характерів звуковедення; співочого дихання, його затримки і правильного розподілу; ланцюгового дихання; вміння під час свого співу слухати й оцінювати звучання інших голосів тощо. На початку навчального року, коли на розспівування відводиться до 40 – 50% навчального часу, студентам необхідно систематично пояснювати основні методичні завдання розспівок і принципи їх підбору; доцільно демонструвати можливість включення в розспівки невеликих епізодів, найбільш складних у ритмічному, мелодичному або гармонічному аспектах. У процесі розспівок треба звертати увагу студентів на цілеспрямоване розмаїття розспівок, на роль їх систематичного «виспівування», результати колективу та його мету. Це активізує увагу учасників, робить процес оволодіння вокально-хоровими вправами і навиками більш осмисленим, виховує у студентів професійну зацікавленість.

Друге питання – це репертуар, який має великий вплив на особистість майбутнього вчителя музики.

Навчальна робота хору має бути спрямована на підвищення виконавської кваліфікації колективу й оволодіння всіма засобами художньої виразності.

Набуття необхідних навичок співу в хорі і навиків керування ними найбільш повно й успішно можуть бути здійснені саме у хоровому класі. Тут студенти ознайомлюються з хоровими творами в їхньому реальному звучанні. Виразальні засоби хорової партитури (тембр і забарвлення партій, виразність унісону, динамічність вокальної поліфонії, виразність хорового речитативу і т.д.) більш різнобічно і конкретно можна вивчити тільки в хоровому класі.

При співі в хорі студент набуває можливостей орієнтуватися в загальній хоровій звучності, чути всі голоси, їхні особливості, якості і співвідношення.

Студенти, які працюють з хором, мають глибоко вивчити твір для розучування. У роботі над твором необхідні:

1. Знання біографічних даних про авторів музики і тексту, епохи, коли вони жили, змісту твору (ідейного та художнього).
2. Музично-теоретичний аналіз, який розкриває засоби музичної виразності: форму, ладотональний план, характер мелодики, метроритмічну структуру, гармонію, фактуру викладу, інтерваліку.

3. Вокально-хоровий аналіз: тип і вид хору, діапазони партій та хору загалом (теситура, інтонаційні, дикційні, ритмічні й інші труднощі).

4. Виконавчий аналіз: загальний характер і стиль виконання: значення виразових засобів: темпу, динаміки, характеру звуковедення, фразування, акцентів, розподілу кульмінацій, сфорцандо, фермат тощо.

Розучування нового твору з хором включає:

1) Виразний показ твору (гра на інструменті або спів самого керівника).

2) Пояснювальне слово про твір.

3) Сольфеджування, роботу з окремими партіями, відпрацювання правильного дихання, звукоутворення, ритму, роботу над окремими важкими місцями, налагодження строю й ансамблю, фразування.

4) Інтерпретацію твору, роботу на стилем виконання, використання всіх засобів музичної виразності для повноцінної передачі художніх образів твору.

Під час хорових занять студенти набувають методичних і практичних навичок робити з хором, а також навичок організаційної роботи в ньому.

Для керівництва хоровими класами кафедра назначає найбільш досвідчених викладачів. Репертуар для хорового класу складають з урахуванням поступового ускладнення вокально-хорових навичок і набуття досвіду співу у хоровому колективі.

Висновки. Значним резервом підвищення якості навчально-виховного процесу є міжпредметний зв'язок диригування з суспільно-педагогічними, музично-теоретичними, виконавчими дисциплінами. Вони сприяють засвоєнню знань, формуванню навичок та умінь, необхідних для успішного пізнання і виконавчого втілення хорових творів.

Надзвичайно важливим є взаємозв'язок диригування і хороведення. З одного боку, для осмисленого сприйняття, інтерпретації та виконання хорових творів у диригентському класі необхідні знання, отримані на хороведенні; з іншого – теорія хорового виконавства може бути повноцінно засвоєна тільки за умов практичної роботи над конкретними творами.

Взаємодія предметів «Диригування», «Хоровий клас», «Педагогічна практика» здійснюється в тому плані, щоб набуті

знання, вміння та навички практично використовувалися в роботі студентів із навчальним, а на практиці – з дитячим.

Художньо цінний, цікаво, різнобічно у стилістичному аспекті підібраний репертуар навчального курсового хору активно впливає на формування естетичного смаку студента, його професійного багажу, творчого практичного досвіду, на розуміння ним можливостей та особливостей хорового виконавства.

Список використаної літератури

1. Абдуллин Э. Б. Методологический анализ проблем музыкальной педагогики в системе вузовского образования / Эдуард Борисович Абдуллин. – М. : Прометей (МГПУ), 1990. – 188 с.

2. Авдієвський А. Т. Формування особистості на ґрунті національно-культурного відродження /А. Т. Авдієвський // Мистецтво у школі : зб. ст.; упор. І. М. Гадалова. – К. : УДПУ, 1996. – Вип. I. – С. 80 – 83.

3. Апраксина О. Из истории музыкального воспитания в школе / Музыкальное воспитание в школе; сост. О. Апраксина // сб. ст. в помощь учителям школ, руководителям детских хоровых коллективов – Вып. 9. – М. : Музыка, 1974. – 39 с.

4. Арчажникова Л. Г. Профессия – учитель музыки : кн. для учителя / Л. Г. Арчажникова. – М. : Просвещение, 1984. – 111 с.

5. Асафьев Б. В. О хоровом искусстве : сб. ст. / Борис Владимирович Асафьев. – Ленинград : Музыка, 1980. – 212 с.

6. Осеннева М. С. Методика работы с детским музыкальным коллективом : учеб. пособ. / М.С. Осеннева, В.А. Самарин, Л.И. Уколова. – М. : Академия, 1999. – 224 с.

Наукове видання

Хорове мистецтво України та його подвижники

МАТЕРІАЛИ V МІЖНАРОДНОЇ НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ
ІНТЕРНЕТ-КОНФЕРЕНЦІЇ
(м. Дрогобич, 20 – 21 жовтня 2016 року)

Редакційно-видавничий відділ
Дрогобицького державного педагогічного університету
імені Івана Франка

Головний редактор
Ірина Невмержицька

Редактор
Марія Усик

Технічний редактор
Наталя Кізіма

Коректор
Оксана Бульбах

Здано до набору 23.09.2016 р. Підписано до друку 17.10.2016 р. Формат 60x90/16. Папір офсетний. Гарнітура Times. Наклад 300 прим. Ум. друк. арк. 17,62. Зам. 273.

Редакційно-видавничий відділ Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка (Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до державного реєстру видавців, виготівників і розповсюджувачів видавничої продукції ДК № 5140 від 01. 07. 2016 р.) 82100, Дрогобич, вул. І.Франка, 24, к.42, тел. 2 – 23 – 78.