

УДК 784.1.071.2(477)''19''

DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.21.2023.30-43>

ДІЯЛЬНІСТЬ УКРАЇНСЬКИХ ДИРИГЕНТІВ ХХ СТ. У КОНТЕКСТІ ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОГО СТИЛЮ ХОРОВОГО ВИКОНАВСТВА

Анастасія ПАТЕР

<https://orcid.org/0000-0001-5712-1215>

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра музикознавства та хорового мистецтва,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79008
тел. + 380679825483
e-mail: anastasiya.pater@lnu.edu.ua*

Метою статті є аналіз і виокремлення концептуальних засад вокально-хорової роботи провідних корифеїв української хорової культури ХХ ст. – Олександра Кошиця, Дмитра Котка, Костянтина Пігрова, В'ячеслава Палкіна. Великий вплив їх професійного досвіду і здобутків на розвиток, піднесення академічного хорового мистецтва зумовили формування національних стилевих ознак хорового виконавства. Вимогливі підходи щодо добору хорового складу, тонкощі репетиційної роботи, концертної інтерпретації та артистичного виконання простежується у діяльності учнів славетних диригентів Віктора Іконника, Павла Муравського, Володимира Василевича, Євгена Вахняка. Передумовою тягlosti традиції хорового співу є авторитетність і визнання представників регіональних диригентсько-хорових шкіл, які свою працю з колективами базували на відчутті ментально-духовної сутності нації. У мистецьких колективах під орудою згаданих митців та їх послідовників, закладалося відчуття і усвідомлення себе як національної спільноти в європейському контексті.

Ключові слова: хорове мистецтво, українські диригенти ХХ ст., національний виконавський стиль.

Актуальність теми дослідження. Сьогодні, в час повномасштабного вторгнення росії на наші землі, особливо актуалізується проблема ідентифікації української культури на міжнародному рівні. Саме хорова музика України, яка була джерелом і фундаментом розвитку професійних музичних жанрів, стає найвпізнаванішим видом мистецтва на світовій сцені. До найважливіших критеріїв оцінювання хорового мистецтва у світовій виконавській практиці належать технологічна досконалість та стильова відповідність. У контексті українських національних традицій хорового виконавства осягнення тонкощів стилю відбувається через призму національної духовності, етично-естетичних переконань і морально-ціннісних орієнтацій. Причому інтонація, стрій, ансамбль, манера звукоутворення, ритмічна синхронність, дикція, агогіка є тими елементами традиції, що передаються

з покоління в покоління усно, тобто співом. Професійна діяльність диригентів ХХ ст., представників регіональних хорових шкіл України – Олександра Кошиця, Дмитра Котка, Костянтина Пігрова, В'ячеслава Палкіна, Віктора Іконника, Павла Муравського, Володимира Василевича, Євгена Вахняка, Андрія Кушніренка та багатьох інших – є свідченням послідовного і систематичного передання традиції хорового співу. Їх творчі засади і принципи роботи з хором, а також концертні виступи колективів під орудою згаданих митців стали пріоритетними у формуванні особливостей як індивідуальних виконавських стилів диригентів і їх колективів, так і національного стилю хорового виконавства загалом.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Довкола проблеми національної специфіки хорового співу українців існують різні думки, які зумовлюють певні непорозуміння. Причиною цього, на думку музикознавиці Ольги Бенч, є те, що “теоретична думка, а згодом і практика, за вихідний художній принцип взяли вторинну, напливову на нашу традиційну співочу культуру форму хорового співу” [1, с. 3]. Йдеться про академічну хорову традицію, яка була фундаментом для розвитку нашого церковного співу. Дослідниця слушно зауважує, що академічна манера була синтезом привнесеної візантійської й західно-європейської виконавських традицій, яка існувала за законами писемної культури. Ця манера співу має залишатися основним критерієм професійності хорового мистецтва, адже процес професіоналізації музичної культури України бере початок у сакральній творчості українських композиторів, а ширше – в київській школі музики ХVІІ ст. [26]. Натомість вивчення явища традиційного народного виконавства, яке вважається первинним у хоровій культурі, потребує окремого підходу.

На розвитку академічного хорового виконавства негативно позначився період радянської окупації України. Відбувалося масове нав'язування українцям народного хорового співу, що спричинило втрату традиційної, виплеканої десятками поколінь виконавської манери, способів подання звуку, дихання, поведінки під час виконання [11, с. 23]. Художній керівник Буковинського ансамблю пісні і танцю Андрій Кушніренко, відстоює академічну манеру співу і переконує в її незаперечній перевазі та визнанні у всьому світі: “широкий діапазон, можливість застосовувати різноманітні технічні засоби, що дає змогу виконувати й найскладніші сучасні партитури, і фольклорні зразки” [4, с. 22]. Водночас митець зазначає, що народна манера співу характерна для Східної України, а західним регіонам невластиве застосування грудного регістру, що пов'язано з традиціями і навіть з особливостями ландшафту цієї території. А. Кушніренко впродовж усієї творчої діяльності колективу культивував академічну манеру співу, він переконаний, що лише в такий спосіб можна досягти справді високих художніх результатів. У світовому масштабі українське хорове мистецтво повинна репрезентувати насамперед академічна манера виконання.

Диригент Студентського хору Національної музичної академії України Павло Муравський уважав академічну манеру основою концертного виконання, у зв'язку з чим вимагав надзвичайно копіткої праці над вокальною майстерністю співу. З іншого боку, в академічному виконавстві постає проблема національного забарвлення цієї манери співу. Національна інтонаційність досягається через особливості природних голосових даних, духовного стану співака, а також менталітету й образу світу українців. Професійний вишкіл хористів і диригента в сукупності з переліченими факторами формують звукообраз хорового колективу.

Композитор і музикознавець Станіслав Людкевич у дослідженні естетичних засобів виразовості вокального стилю зазначав, що вже навіть один лише людський голос у самій вокалізації виявляє “живі, яскраві темброві прикмети”, які мають сильніший вплив на широку аудиторію слухачів, ніж інструмент, завдяки органічній живій природі [12, с. 173]. С. Людкевич виділяє декілька інтегрально властивих звукові прикмет, щоб було достатньо вважати його “красивим”, або ж “цінним”. Звук повинен бути чисто музичним феноменом, позбавленим будь-яких немусичних додатків – шипіння, хрипіння, журчання, гудіння та інше, що заважає правильному звучанню тону і коливанню голосових зв’язок. Краса звуку потребує мінімальної і максимальної сили тону, здатності до динамічної модуляції. А також потрібна природна емісія тону, яка є основою для плинності звуку (в хоровій практиці порівнюється з розтопленим металом), що дає можливість без утруднень змінювати висоту тону, регістри, характер тембру (відкритий, світлий, темний, насичений, матовий), відтворювати динамічну шкалу та інші нюансування. Вібрація звуку є оживляючим колористичним ефектом, який співак повинен контролювати, аби не допустити переродження вібрато в тремоло. Красу вокального звуку вчений розуміє як ідеал, який досягається лише працею і вправліннями [12, с. 207].

Щодо барвистості хорового звучання Михайло Кречко наголошує на потребі збереження природної української тембральності у співі, яка випливає з вродженої краси українських голосів. Застерігає від хибного одягання у “фрак” хорової звучності, так званої “нон вібрато”, що властиве переважно європейським хорам. Автор зазначає, що цей безтембровий спосіб співу може бути корисним засобом при репетиційній роботі, працюючи над ансамблем та інтонацією [9, с. 3]. Такий засіб виразності можна використовувати епізодично для урізноманітнення звукової палітри хорового співу.

Виклад основного матеріалу. Вивчення виконавського стилю музиканта чи колективу є одним з актуальних питань музикознавства. У процесі визрівання виконавського стилю виробляються певні виразові прийоми через осмислення ментальної сутності нації, її духовного і морально-ціннісного наповнення. Причому особливості традиції хорового виконавства і закономірності хорової школи відіграють вирішальне значення на формування індивідуального стилю диригента і його колективу. Художній керівник Заслуженої хорової капели “Боян” ім. С. Вахняка і музикознавець Василь Чучман уважає, що кращі здобутки мистецької школи стають “частиною традиції, її оновленням, основою нового витка розвитку” [28, с. 132]. У контексті творення школи хорового мистецтва й, відповідно, традиції, запропоновану дослідником модель культурної еволюції (традиція–школа–культура–традиція) можна доповнити ланкою – виконавський стиль хорового колективу.

Музикознавець Віктор Москаленко під стилем музичної творчості розуміє специфіку світовідчуття і музичного мислення творчої особистості, яка реалізується завдяки системі музично-мовленнєвих ресурсів твору, його інтерпретування і виконання [14, с. 232]. Визначення поняття виконавського стилю хорового колективу потребує орієнтування на специфіку хорового виду мистецтва, в якому творення мистецького продукту здійснюють у взаємодії обидві виконавські сторони – диригент і артисти хору. У процесі виконання вони є єдиним живим організмом, відповідно, “людський” фактор вельми посилюється. Отже, виконавський стиль

хорового колективу окреслюємо як переосмислення в процесі інтерпретування диригентом у творчій співпраці з артистами хору стильових орієнтирів епохи виконуваного твору, системи музично-мовленнєвих ресурсів (музично-виражальні засоби, інтонування) крізь призму особистісного слухового уявлення звукового ідеалу, естетично-світоглядних переконань і національного світовідчуття виконавців [18, с. 96].

З метою визначення особливостей виконавської традиції українських хорових колективів окреслимо професійно-методичні складові диригентсько-хорового мистецтва, що лежать у основі досягнення високомистецького виконавського рівня. Відтак проаналізуємо засади і принципи хормейстерської роботи представників регіональних хорових шкіл України як важливих чинників на шляху досягнення звукового ідеалу і творення національного стилю хорового виконавства.

Першочергове значення у виробленні акапельного стилю хорового колективу має організаційний хист керівника, який повинен вирізнятися мудрою безкомпромісністю і логічною послідовністю. У процесі творення мистецького продукту виокремлюємо дві стадії – репетиційну роботу і концертне виконання. Під час репетиційної роботи відбувається впровадження елементів хорової технології, яка включає роботу над найважливішими складовими хорової звучності – строем, ансамблем, унісоном партій і хору, динамікою, дикцією тощо. Другим компонентом репетиційної “кухні” є втілення індивідуальної концепції виконуваного твору. Під час репетиційної роботи відбувається корекція індивідуального образу твору (або індивідуальної виконавської концепції твору) відповідно до умов певного хорового колективу [23]. Власний приклад і особиста манера диригента відіграють у цьому процесі суттєву роль. Саме під час хорових проб закладається визрівання певного виконавського стилю. До виконавсько-інтерпретаційного процесу належать концертне виконання, яке передбачає творчу співпрацю диригента з хоровим колективом, а також звуко-виражальність процесу інтонування виконавського тексту хорового твору як результату диригентсько-хорової інтерпретації. В процесі інтерпретування концертне виконання хорового твору потребує переконливого відтворення образної сфери, при цьому вибудовується обдумана диригентом музично-інтонаційна модель, яка має значення еталона – своєрідної опори в діяльності музичного мислення. На основі еталонних музичних уявлень відбувається музичне інтонування – становлення і розгортання оновленої або нової музичної думки [14, с. 67].

Київську традицію академічного хорового мистецтва першої половини ХХ ст. представляє диригент Української республіканської капели, корифей хорової справи Олександр Кошиць (1875–1944). Основою його хормейстерської роботи була досконала організаційність та глибоке осмислення виконавцями словесного тексту музичного твору. Диригент вимагав залізної дисципліни і відповідної віддачі на репетиціях. Для нього надзвичайно важливим був момент мобілізації уваги хористів. Підніс руки до диригування лише тоді, коли переконався в тому, що всі зосереджені і почули заданий ним тон. У момент підняття рук володар звуку “ніби запалювався, прислухаючись до якогось внутрішнього голосу” [3, с. 40]. Тоді ж вироблялась Кошицем особистісна модель виконання твору. Завдяки його красномовним поясненням у виконавців відразу поставав необхідний образ того, що потрібно було відтворити голосом. О. Кошиць умів видобути з хору всі потрібні емоції, тембр, характер майже гіпнотичним способом. Охоплюючи “творчим духом”

твір загалом, він не мав неодмінної потреби у дріб'язковій аналітичній роботі. А за надзвичайної ерудиції не лише у сфері музики, а й у богослов'ї, філософії, літературі, історії, археології досягав бажаного ефекту у відтворенні усіх елементів музичної мови і звукової виражальності твору загалом. Звучання хорів О. Кошиця відзначалося неабиякою гнучкістю у переданні різноманітних нюансів.

Постать О. Кошиця мала неабиякий психологічний вплив на учасників його хорів. Диригент зазначав, що мистецьке виконання починається тоді, коли після подолання всіх технічних перешкод виснажлива праця переходить у легку артистичну творчість, коли “пасивну покору чужій волі заміняє радісна самовідданість, а злиття загальнохорової душі й думки з душею й думкою провідника дає одночасне спільне почування і думання” [3, с. 479]. Він співпереживав з виконавцями буквально все, що ті висловлювали у співі. Це відображалося у погляді, відповідній до емоційного наповнення міміки обличчя, надзвичайній напрузі жестів і всього диригентського корпусу. Джерелом успіху хору для маестро були любов до співу, свідомість у досягненні цілі, витривалості, наполегливій праці, відданості і довірі до свого керманача. Це ті чесноти хористів, які допомагали диригенту “розправити крила” і “повести хор у ті краї мистецтва, які доступні його талантові” [3, с. 480].

О. Кошиць був майстром відтворення художнього образу. На нього пізніше взорувалися численні українські диригенти. У спогаді одного з учасників хору Кошиця описано інтерпретаційну майстерність диригента. Останній концерт колядок 12 січня 1919 р., який Кошиць організував перед від'їздом з України, починався величною колядкою К. Стеценка “Ой видить Бог”. Самі учасники хору, прослухавши цю колядку безліч разів у виконанні різних колективів, зізнаються в тому, що такої інтерпретації, як у виконанні Кошиця, вони досі не чули. Кожен звук колядки був пройнятий наскрізь тугою за тим, що “мир погібає”. Хористи немов передали той сум і розпач через руйнування державності, який огортав у той час кожного свідомого українця [3, с. 69].

Засновник професійного хорового співу в Галичині, диригент Наддніпрянського хору, хорової капели “Трембіта” та багатьох інших колективів Дмитро Котко (1892–1982) виробив власні неповторні прийоми вокально-хорової роботи. Зокрема, репетиції розпочиналися з розспівок, які передбачали відпрацювання вокальних і технічних проблем, виявлених під час вивчення музичних творів. Інколи він подавав настроювання голосам хору за їхніми спинами, що максимально налаштувало хор на слухання, інтонаційну точність подачі звуку. Диригент вслуховувався до звучання колективу, коли відходив на більшу відстань від хору, і вимагав ретельного виконання вказівок [6, с. 88]. Для творчого почерку Д. Котка характерним є вміння об'єднувати голоси співаків в унісон. Його стилю притаманне досить тривале звучання унісонних тонічних фермат під час закінчення хорового твору.

Д. Котко відпрацьовував усі найдрібніші деталі на репетиціях, і в концертному виконанні вибудувана модель інтерпретації твору не відходила від попередньо створеного на репетиціях звукового ідеалу [6, с. 89]. Д. Котко на сцені не мав потреби давати волі емоціям (збільшення амплітуди жестів, надмірна міміка обличчя), оскільки результатом його вимогливої праці був готовий вишліфований концертний продукт для слухачів.

Диригент майстерно керував нюансуванням: відтворенням контрастних динамічних зіставлень та поступальних динамічних змін. Іларіон Гриневецький

звертав увагу на значення творчості Д. Котка в галицькій виконавській культурі: “Він показав нам всю красу звучання різних динамічних відтінків, особливо – співу *mormorando* і *pianissimo*” [21, с. 2]. Поєднання темпової різноманітності з динамічними градаціями – один з кращих його інтерпретаційних прийомів. Така філігранність звуковиявлення, мобільність реагування на вимоги диригента забезпечувалася завдяки активності артикуляції, чистоті дикції і надзвичайній організованості звукоутворення. Темброва наповненість і чистота звучання чоловічих голосів викликало у слухачів особливе захоплення. Завдяки розумінню можливостей голосу кожного співака, його якості, діапазону і тембру загальне звучання доведене до неймовірної досконалості. Хор Д. Котка надзвичайно реалістично відтворював звуки природи, дзвонів, ліри тощо. Сучасний дослідник творчості диригента Тарас Кметюк зазначає, що слухача вражала могутність звукових масивів хору, які диригент умів непомітно приборкати. При цьому немов вирувала сконцентрована енергія, “проривалась українська душа, відчувалася вибухова, але опанована сила української стихії” [6, с. 91].

Великою творчою взаємовіддачею диригента і хористів відмічено й спадкоємців мистецьких надбань видатних маестро, які досягнули вершин у майстерності інтерпретації хорової музики.

Епохальне значення в історії розвитку хорового мистецтва України має постать Павла Муравського (1914–2014). Митець, який вісімдесят років свого життя присвятив служінню хоровій справі, ствердив принципові засади акапельного хорового співу. П. Муравський свій унікальний митецький метод через власний хормейстерський досвід і практичну філософію хорознавства висвітлює у книзі “Моя хорова школа” [16]. Суттю феномену хорової школи диригента є досягнення вершинної чистоти звучання українського акапельного співу в природному ладовому інтонуванні на основі української народнопісенної традиції. Вироблені П. Муравським упродовж мистецько-педагогічної діяльності принципи роботи з хором були основою формування хорового професіоналізму, якісного та взірцевого звучання академічних колективів під керівництвом маестро – капел “Трембіта”, “Думка”, Студентського хору Національної музичної академії України.

Методичні настанови диригента ґрунтуються на трьох основних складових хорової технології – кантиленному співі, єдності тембру та вокальної інтонації. Для розвитку кантилену у хоровому звучанні насамперед має значення спокійний спосіб взяття дихання та спів фрази на одному диханні. При цьому необхідним є співвідношення голосних і приголосних звуків, оскільки голосні сприяють протяжному звучанню, а приголосні – дикції. А також довгі ноти потрібно виконувати з тенденцією на перетримання, а короткі тривалості приєднувати швидко. Тембральна сторона співу завжди залишається найголовнішою. Уникнення різкості та крикливості найвищих нот досягається шляхом формування їх у головному регістрі. Під час роботи над кантиленою і в досягненні єдиного тембрального ансамблю акцентується увага на активності і міцності діафрагми. В роботі над чистотою вокальної інтонації диригент звертає особливу увагу на інтування інтервалів.

Для художньої майстерності диригента притаманна скрупульозність й економність жесту, внутрішній слуховий контроль виконуваного. Це проявляється в таких ознаках творчої манери, як схрещування рук на грудях після початку фрази,

ледь помітні жести й натяки. Закордонні критики порівнюють маестро з митцем-художником: “Муравський диригує... як маляр-мистець малює. Він стоїть здала перед хором, надаючи форми і кольору його виступу... Його вказівки здебільшого стримані й завжди стислі. Його кожний рух приносить негайний успіх” [15, с. 604]. Диригент пригадував про своє прагнення ще в студентські роки пізнати українську старовинну музику, усвідомлював її універсальне значення в удосконаленні хормейстерських і вокально-хорових навиків. Природною школою освоєння акапельного співу вважав хорові концерти Д. Бортнянського, М. Березовського, А. Веделя. Адже вони були тим хрестоматійним джерелом, з якого навчалися цілі століття виконавців. Це основа для розвитку відчуття духовності, розуміння сакрального, розвитку голосу, внутрішнього слуху та навчання чистого співу [16, с. 69].

Соратником славетного Муравського, майстром філігранної роботи над звуком був хормейстер хорової капели “Трембіта” і керівник хору студентів Львівської консерваторії Володимир Василевич (1911–1962). Він працював над правильним звукоутворенням, вокальною культурою, характерною для академічної манери співу, заокругленістю звуку. У спогадах учнів диригента відмічається його непохитність у вимогах щодо формування звуку, єдиної манери співу, відпрацьовування точності інтонації, гармонічного строю і витонченості звуковедення, логічного вибудовування динамічної шкали. Весь комплекс виконавських засобів відпрацьовувався диригентом до найменших дрібниць. Основним мистецьким ядром музичного твору були фраза і речення, працюючи над якими, виростала вокально досконала форма цілого твору. Степан Стельмашук зазначав, що музичний ідеал звучання для диригента мав стабільний характер. У сценічному виконанні строго дотримувалася закладених у репетиційному процесі основ і відпрацьованих деталей, а за своєю зібраною поставою ховав творчу емоційність і диригентські жести [27, с. 67].

Поєднавши диригентську школу М. Колесси та творчий запал, артистичну свободу П. Муравського, В. Василевич виробив власний професійний почерк, позначений шляхетною поміркованістю у вислові творчих почуттів [27, с. 15]. Пізніше, диригент як керівник зведеного хору студентів Львівської консерваторії і музичного училища завдяки організаційним вмінням, великому музичному авторитету в доволі короткий термін створив, за словами С. Людкевича, “вершину можливого”, яку треба негайно записати, бо таке не триватиме довго. Неймовірний вплив на студентську молодь ґрунтувався на високій професійній і людській гармонійності особистості митця. За мінімальних затрат з ідеальним відчуттям вокального ідеалу В. Василевич досягав особливого чару звукової палітри хору від найменшої її одиниці до цілісної органіки звучання. Диригентові достатньо було детально відшліфувати лише декілька важливих фрагментів твору, які мали смислові чи технічні акценти, і виконання набирало образно-змістового наповнення. Окрім чистоти інтонації, вимагав чіткої дикції, відповідних штрихів, нюансів – усіх необхідних елементів хорової звучності, які сприяють відтворенню того чи іншого художнього образу [27, с. 75]. Один з останніх учасників консерваторського хору під керівництвом В. Василевича, нині Заслужений діяч мистецтв України Олег Цигилик зазначає, що диригент “був чудовим інтерпретатором, тонким майстром хорового звукопису... філігранно відпрацьовував деталі хорової органіки, вибудовував загальну архітектоніку та драматургію творів, а відтак талановито

втілював яскраві музично-художні образи” [27, с. 86]. Навіть у нелегкі радянські часи, в які довелося працювати диригенту, він виявив себе як патріот своєї землі та залишив помітний слід в історії хорового мистецтва Галичини. Зокрема, перший у Львові виконав стрілецьку пісню Богдана і Левка Лепких «Чуєш, брате мій» в обробці Кирила Стеценка. А також відродив творчість галицьких композиторів М. Вербицького, С. Воробкевича, В. Матюка, Г. Топольницького, музику яких тривалий час замовчували і не допускали до концертного виконання.

До збагачення стильових особливостей хорового виконавства західного регіону долучився представник львівської диригентської школи Євген Вахняк (1912–1998), який очолював хорову капелу Львівського Будинку культури працівників зв'язку (пізніше Заслужена хорова капела України “Боян”). Диригентська манера Є. Вахняка відрізняється сміливістю й оригінальністю трактування, позначена імпровізаційним почерком та мистецькою фантазією диригента. Імпровізаційний характер провадження хору, очевидно, диригент перейняв від корифея хорового мистецтва О. Кошиця. У співпраці з колективом відчувалася глибока довіра учасників хору до свого керманича, які розуміли його з півслова, у будь-який момент виконання готові були піддатися диригентським вимогам [10, с. 83]. Характерною рисою виконавського стилю та основою акапельного звучання хору було трактування вокально-хорової звучності як повноцінного темброво-динамічного ансамблювання [28, с. 136]. З метою досягнення інтонаційної якості та насиченого звучання зрілих співаків-аматорів хору підсилював яскравими молодими голосами студентів консерваторії. Маючи в колективі величезного діапазону та прекрасного тембру вокально-гнучкі голоси, диригент деколи вимагав відтворення цікавого звучання інструментів симфонічного оркестру. Це давало можливість збагачувати темброво-хорову барву як в окремій хоровій партії, так і у фрагментах виконуваних творів [10, с. 83]. Джерелом прискіпливої уваги Є. Вахняка до використання широкої динамічної шкали та повної гами нюансів у відтворенні художнього образу є сакральна музика композиторів-класиків М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя.

Хорову культуру півдня України представляв засновник одеської хорової школи Костянтин Пігров (1876–1962). На різних етапах творчого життя він працював з дитячими, самодіяльними, професійними хорами та церковними хорами. А свій багатий практичний досвід на схилі своїх літ втілював у навчально-методичному підручнику “Керування хором” [19]. Основними векторами його репетиційної роботи були: чистота інтонації – для диригента це наріжний камінь, на якому ґрунтується мистецтво хорового співу; виховання голосу співака в поданні культури звуку на правильному диханні; розвиток рухливості і гнучкості голосу; вироблення техніки артикулювання тексту в різних темпах і ритмах; виховання слуху шляхом подолання гармонічних послідовностей і мелодичних зворотів; виховання художнього смаку на основі прослуховування зразків хорової музики у відмінному виконанні.

Фундаментом хорового співу К. Пігров уважав хоровий стрій і аналізував його у взаємовідношенні до структурних і ладових особливостей. Розглядаючи мелодичне і гармонічне розташування інтервалів, відштовхувався від функціонального значення звуків у ладі. Підхід диригента до виховання чистоти інтонування в хоровому виконавстві знаменував своєрідний злам у хорознавчій теорії, яка досі

розглядала питання строю на інтуїтивному відчутті. Глибші, теоретично продумані закономірності школи Пігрова позначені розумінням чистоти інтонації як художньої категорії, що стає своєрідним виконавським символом. Дослідниця хорової школи маестро, Ірина Шатова зазначає, що диригент також був новатором в підходах до роботи над ансамблем. Під гармонічним ансамблем розумів не лише рівновагу голосів, а певні пропорції у відповідності до фактурно-інтонаційних норм і логіки акордового викладу. На гармонійність взаємодії хорових голосів впливають вид акордів, їх мелодичне положення, теситура, темп [29, с. 281–290].

Завдяки глибоким знанням природи людського голосу, майстерному володінню вокально-хоровою технікою в поєднанні з тонким артистичним відчуттям художнього задуму композитора К. Пігров виробив власний диригентський почерк. Для нього характерні гранично економні, але водночас вольові і пластично виразні жести [5, с. 7]. Підтвердженням цього є слова В. Луговенка: “наче якась внутрішня титанічна сила самої Музики гіпнотизувала виконавців, слухачів – і самого Маестро, який зводив її в осяжний звуковий простір із щонайвищого, тільки йому доступного взірця” [цит. за: 29, с. 93]. Взірцевим для диригента був здобутий в юнацькі роки слуховий досвід “нового звукового світу”, який він переніс у звучанні своїх колективів. Згадував про технічно відпрацьоване і піднесене виконання сакральної музики Петербурзької капелюю, яка ще з XVIII ст. спиралася на українську пісенну традицію. Відтак, засади школи Пігрова генетично пов’язані з практикою “ангельського” співу і характерними для нього культурою звуку, чистотою інтонації та дбайливим відношенням до Слова як носія Божої істини, засобу духовного очищення й удосконалення [19].

Спадкоємцем здобутків одеської хорової школи був керівник Київського камерного хору імені Бориса Лятошинського, майстер камерного хорового співу Віктор Іконник (1929–2000). Він керувався тими принципами хормейстерської роботи, які були визначальними у досягненні високомистецької якості звучання. Насамперед ставилася чистота інтонації, яка має бути органічною потребою керівника у роботі над хоровим строем. Робота над чистотою строю і емоційним наповненням мелодії повинна вестися паралельно, оскільки ці дві сторони вокальної інтонації мисляться воедино. Для ознайомлення учасників хору зі стилем музичного твору концертмейстер програвав партитуру повністю із включенням хорового звучання в окремих місцях, приміром, на каденціях [20]. Під час роботи над мелодичною лінією диригент звертав увагу не на інтерваліку, а на ціле смислове утворення: фразу, мотив. Далі проводив аналіз інтонаційних перетворень провідної мелодії протягом усього твору, відтак інтонував ці мелодичні поспівки одна за одною. Співачка хору Г. Степанченко пригадує, що “спів був своєрідний, «інструментальний» – таким чином Віктор Михайлович домагався досконалого ансамблю” [22, с. 172]. Ефективним для вибудови гармонічного строю був спів квартетами, який диригент застосував уперше в українській хоровій практиці. Цей метод сприяв акустичному поліпшенню звучання хору. У наполегливій праці над ювелірним шліфуванням деталей твору та інтонаційної чистоти вибудовувався задум його інтерпретації твору.

Високий художній рівень виконання хорової музики є результатом скрупульозної творчої співпраці В. Іконника зі своїм колективом, що підтверджують рядки з журналу “Музика”: “Різноманітне звучання голосів, яскрава емоційність, багатство

і гнучкість динамічної палітри в поєднанні з інтонаційно бездоганим співом і злагодженим ансамблем – ось риси виконавського стилю цього колективу” [2, с. 33]. Відзначалися й особистісні риси диригента – ліричний темперамент митця помножений на рідкісну виконавську волю і натхнення немов сприяє його безмежним можливостям, колористичності виконавської палітри, чудовій довершеності виконавських втілень [24, с. 26].

Видатний представник харківської диригентсько-хорової школи В'ячеслав Палкін (1935–2008) став продовжувачем традиційних засад вітчизняної хорової культури. Міцні уявлення про еталони хорового звучання в умовах співу без супроводу, закладені Григорієм Давидовським, дали змогу В. Палкіну сформувати власні диригентсько-педагогічні прийоми для “досягнення еластичного, м'якого, прозорого і натхненного звуку” [17, с. 29]. Процес вокального виховання співака, який для диригента був визначальним у майбутньому досягненні якості хорового співу, починався з розспівування. Налаштовуючи колектив для роботи, В. Палкін акцентував на усвідомленні і розумінні артистом мети певної вправи, її значенні, що давало можливість відкорегувати слух, розвивало вміння чути інтервали в нетемперованому строї. Вокальні вправи Палкіна вирізняються поступовістю: диригент рекомендує проводити розспівування, починаючи з унісонного звучання в помірному темпі і поступово ускладнюючи до гармонічної фактури. Застерігає при цьому використовувати крайні ділянки діапазону голосів, натомість наголошує на доцільності досягнення рівного, красивого, міцного звуку в зручних для голосових партій теситурних умовах. Уявлення диригента про якісний звук відображає його фраза під час інструктування молодих хормейстерів: “Щоб звук був, як з ложки мед!” [17, с. 79].

У колективах, які у різні роки очолював В. Палкін, панувала атмосфера колективної творчості. Як згадує хормейстер Харківського камерного хору Н. Белік-Золотарьова, диригент і хор були одним цілим, однією творчою субстанцією, а хористи відчували задум диригента з півслова, з одного лише погляду [17, с. 50]. Результатом дивовижного взаєморозуміння була інтерпретація твору, за якої керівник давав можливість кожному артисту розкрити свою творчу індивідуальність. Крім притаманних дисципліні чіткої організації репетиційного процесу і концертної діяльності, диригент з надзвичайною філігранністю підходить до відпрацювання кожного музичного елементу. При цьому його жест точний, “конкретний, як гострий клинок”, виразний, енергійний, вольовий та натхнений. У виконавській манері колективу поєдналися щиросердність та відвертість, внутрішня глибина з необхідними відточеними деталями хорової органіки – інтонацією, ритмом, артикуляцією, динамічними відтінками. Завдяки вокально-смісловій виразності колективу правдиво віддзеркалюється духовна культура українців. Художня майстерність В. Палкіна найбільшою мірою розкрилася в інтерпретації хорової музики а cappella, зокрема близьких його світовідчуттю сакральних творів українських композиторів-класиків. На думку диригента, ця музика потребує особливої деталізації окремих елементів музичної мови, що є передумовою виявлення внутрішнього змісту [17].

Висновки. Згаданих маестро об'єднує надзвичайно переконливий вплив їх диригентської волі на колективи. Доброзичливо-вимоглива атмосфера, яка панувала в копіткому процесі звукотворення, сприяла досягненню високохудожніх творчих результатів. Основні творчі позиції провідних диригентів-хормейстерів ХХ ст.

О. Кошиця, П. Муравського, К. Пігрова, В. Іконника, Д. Котка, В. Василевича, Є. Вахняка, В. Палкіна полягали в тому, що хорове мистецтво покликане виконувати в житті суспільства національно-просвітницькі функції. Славні хори пропагували красу української пісні, доносили до слухачів шедеври хорової музики, знайомили світ з високою духовною культурою нації. Багато відомих нинішніх музикантів отримали професійний вишкіл у хорах, якими керували вищезгадані митці. Вироблені диригентами впродовж творчого шляху підходи щодо трактування хорової звучності, засади роботи над тонкощами досягнення вокально-хорової злагодженості, особливості інтерпретаційних прийомів, уведення до репертуару творів раніше заборонених композиторів підтверджують вагому роль представників регіональних хорових шкіл України ХХ ст. у формуванні національного виконавського стилю. Досягнення досконалого звучання хорового колективу через призму ментальної сутності нації, а також оволодіння знаннями і вміннями передання стильових законів хорової творчості минулих віків, повинно бути пріоритетом у хормейстерській роботі сучасних митців.

Список використаної літератури

1. Бенч О. Хто володіє кодом? Хороспів українців: традиції і сучасність. *Культура і життя*. 1992. С. 3.
2. Галуза М. Київському камерному хору – 25 років. *Музика*. 1998. № 5. С. 33.
3. Головащенко М. Феномен Олександра Кошиця. Київ : Муз. Україна, 2007. 588 с.
4. Гордійчук Я. Буковинські візерунки. *Музика*. 1993. № 1. С. 22–23.
5. Дацюк С. До питання виконавського феномену Костянтина Пігрова. *Молодь і ринок*. 2012. № 9. С. 6–10.
6. Кметюк Т. Дмитро Котко: феномен диригента : монографія. Івано-Франківськ : Фоліант, 2015. 204 с.
7. Кошиць О. Спогади. Київ : Рада, 1995. 78 с.
8. Кречко М. Вперед до Леонтовича. *Музика*. 1990. № 4 (268). С. 22.
9. Кречко М. У хоровому колі. *Культура і життя*. 1995. С. 3.
10. Лига В. І проросте посіяне зерно: Євген Вахняк: людина, митець, педагог. Львів : Дивосвіт, 2001. 112 с.
11. Личковах В. Український Sacrum: ейдоси і люди під Покровом Богородиці : до 50-річчя Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. Чернівці : SCRIPTORIUM, 2019. 128 с.
12. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи : у 2 т. Т. 1 / упоряд., ред., вст. стаття і прим. З. Штундер. Львів : Дивосвіт, 1999. 496 с.
13. Макаренко Г. Творчість диригента: естетико-мистецтвознавчі виміри : монографія. Київ : Факт, 2005. 326 с.
14. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації : навч. посібник. Київ : Вид-во ТОВ «Типографія «Клякса», 2013. 272 с.
15. Муравський П. Чистота співу – чистота життя / упоряд. О. Шокало. Київ : ВЦ «Просвіта», 2012. 832 с. (Бібліотека Шевченківського комітету).
16. Павло Муравський. Моя хорова школа. Методика акапельного хорового співу. До 100-річчя від дня народження й 80-річчя мистецько-педагогічної діяльності / ред.-упоряд. О. Шокало. Київ : ВЦ «Просвіта», 2014. 384 с.

17. Палкін І. В'ячеслав Палкін: шляхами хорového мистецтва. Харків : О. В. Бровін, 2011.
18. Патер А. Р. Виконавські виміри української сакральної музики : дис. ... д-ра філософії : спец. 025 «Музичне мистецтво» / ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника». Івано-Франківськ, 2021. 237 с.
19. Пігров К. Керування хором. Вид. 2-ге, виправл. і доповн. Київ : Держ. вид-во образотворчого мистецтва і муз. літ. УРСР, 1962. 202 с.
20. Стасюк Ю. В. Іконник – диригент Київського камерного хору імені Б. Лятошинського. *Молодь і ринок*. 2012. № 10 (93). С. 131–136.
21. Стельмашук С. Невтомний маестро. До 100-річчя з дня народження Дмитра Котка. *За вільну Україну*. 1992. № 83. С. 2.
22. Степанченко Г. Ансамбль класичної музики імені Бориса Лятошинського: 40 років творчого шляху. *З надією в серці* : зб. статей. Київ : Фенікс, 2015. С. 171–174.
23. Ткач Ю. Специфіка диригентської інтерпретації у хорovому виконавстві. URL : <https://parafia.org.ua/biblioteka/kultura/spetsyfika-dyryhentskoji-interpretatsiji-u-horovomu-vykonavstvi/> (дата звернення: 02.09.2023).
24. Фільштейн С. Мистецтво хорového співу. Музика. 1982. № 4. С. 26.
25. Хіврич Л. Духовність – краси основа : [інтерв'ю з В. Іконником]. Музика. 1989. № 6. С. 14–15; С. 18.
26. Цалай-Якименко О. Київська школа музики XVII ст. / Наукове товариство ім. Т. Г. Шевченка. Київ ; Львів ; Полтава, 2002. 499 с.
27. Чупашко І. Володимир Василевич. Воля і доля. Львів : Афіша, 2008. 216 с.
28. Чучман В. М. Творча спадщина Євгена Вахняка в хорovій традиції Галичини : дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01 / ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника». Івано-Франківськ, 2019. 203 с.
29. Шатова І. Історичні та стильові основи одеської хорovої традиції : монографія. Одеса : Астропринт, 2021. 204 с.

References

1. Bench O. Khto volodiie kodom? Khorospiv ukrainsiv: tradytsii i suchasnist. *Kultura i zhyttia*. 1992. 31 zhovt. S. 3.
2. Haluza M. Kyivskomu kamernomu khoru – 25 rokiv. *Muzyka*. 1998. № 5 (veres.-zhovt.). S. 33.
3. Holovashchenko M. Fenomen Oleksandra Koshytsia. Kyiv : Muz. Ukraina, 2007. 588 s.
4. Hordiichuk Ya. Bukovynski vizerunky. *Muzyka*. 1993. № 1 (sich.-liut.). S. 22-23.
5. Datsiuk S. Do pytannia vykonavskoho fenomenu Koshtiantyna Pihrova. *Molod' i rynek*. 2012. № 9. S. 6-10.
6. Kmetiuk T. Dmytro Kotko: fenomen dyryhenta : monohrafiia. Ivano-Frankivsk : Foliant, 2015. 204 s.
7. Koshyts O. Spohady. Kyiv : Rada, 1995. 378 s.
8. Krechko M. Vpered do Leontovycha. *Muzyka*. 1990. № 4 (268), lypen-serpen, S. 22.
9. Krechko M. U khorovomu koli. *Kultura i zhyttia*. 1995. 7 sich. S. 3.

10. Lyha V. I proroste posiiane zerno: Yevhen Vakhniak: liudyna, mytets, pedahoh. Lviv : Dyvosvit, 2001. 112 s.
11. Lychkovakh V. Ukrainskyi Sacrum: eidosy i liudy pid Pokrovom Bohorodytsi : do 50-richchia Nats. akad. kerivnykh kadriv kultury i mystetstv. Chernihiv : SCRIPTORIUM, 2019. 128 c.
12. Liudkevych C. Doslidzhennia, statti, retsenzii, vystupy : u 2 t. / uporiad., red., vst. stattia i prym. Z. Shtunder. Lviv : Dyvosvit, 1999. T. 1. 496 s.
13. Makarenko H. Tvorchist dyryhenta: estetyko-mystetstvoznachchi vymiry : monohrafiia. Kyiv : Fakt, 2005. 326 s.
14. Moskalenko V. Leksii z muzychnoi interpretatsii : navch. posibnyk. Kyiv : Vyd-vo TOV «Typohrafiia «Kliaksa», 2013. 272 s.
15. Muravskiy P. Chystota spivu – chystota zhyttia / uporiad. O. Shokalo. Kyiv : VTs «Prosvita», 2012. 832 s. (Biblioteka Shevchenkivskoho komitetu).
16. Pavlo Muravskiy. Moia khorova shkola. Metodyka akapelnoho khorovoho spivu. Do 100-richchia vid dnia narodzhennia y 80-richchia mystetstvo-pedahohichnoi diialnosti / red.-uporiad. O. Shokalo. Kyiv : VTs «Prosvita», 2014. 384 s.
17. Palkin I. Viacheslav Palkin: shliakhamy khorovoho mystetstva. Kharkiv : O. V. Brovin, 2011.
18. Pater A. R. Vykonavski vymiry ukrainskoi sakralnoi muzyky : dys. ... d-ra filosofii : spets. 025 «Muzychne mystetstvo» / DVNZ «Prykarpatskyi natsionalnyi universytet imeni Vasylia Stefanyka». Ivano-Frankivsk, 2021. 237 s.
19. Pihrov K. Keruvannia khorom. Vyd. 2-he, vypr. i dopov. Kyiv : Derzh. vyd-vo obrazotvorchoho mystetstva i muz. lit. URSR, 1962. 202 s.
20. Stasiuk Yu. V. Ikonyk – dyryhent Kyivskoho kamernoho khoru imeni B. Liatoshynskoho. Molod i rynok. 2012. № 10 (93). S. 131-136.
21. Stelmashchuk S. Nevtomnyi maestro. Do 100-richchia z dnia narodzhennia Dmytra Kotka. Za vilnu Ukrainu. 1992. № 83. S. 2.
22. Stepanchenko H. Ansambl klasychnoi muzyky imeni Borysa Liatoshynskoho: 40 rokiv tvorchoho shliakhu. Z nadiieiu v sertsii : zb. st. Kyiv : Feniks, 2015. S. 171-174.
23. Tkach Yu. Spetsyfika dyryhentskoi interpretatsii u khorovomu vykonavstvi. URL:<https://parafia.org.ua/biblioteka/kultura/spetsyfika-dyryhentskoji-interpretatsiji-u-horovomu-vykonavstvi/> (data zvernennia: 2.09.2023).
24. Filshtein S. Mystetstvo khorovoho spivu. Muzyka. 1982. № 4 (lyp.-serp.). S. 26.
25. Khivrych L. Dukhovnist – krasnyy osnovy : [interviu z V. Ikonykom]. Muzyka. 1989. № 6. S. 14-15; 18.
26. Tsalai-Yakymenko O. Kyivska shkola muzyky XVII st. / Naukove tovarystvo im. T. H. Shevchenka. Kyiv ; Lviv ; Poltava, 2002. 499 s.
27. Chupashko I. Volodymyr Vasylevych. Volia i dolia. Lviv : Afisha, 2008. 216 s.
28. Chuchman V. M. Tvorchyia spadshchyna Yevhena Vakhniaka v khorovii tradytsii Halychyny : dys. ... kand. mystetstvozn. : 26.00.01 / DVNZ «Prykarpatskyi natsionalnyi universytet imeni Vasylia Stefanyka». Ivano-Frankivsk, 2019. 203 s.
29. Shatova I. Istorychni ta stylovi osnovy odeskoi khorovoi tradytsii : monohrafiia. Odesa: Astroprynt, 2021. 204 s.

Стаття надійшла до редколегії 18.08.2023.

Прийнята до друку 21.09.2023

**ACTIVITY OF UKRAINIAN CONDUCTORS OF THE 20TH CENTURY
IN THE CONTEXT OF THE FORMATION
OF THE NATIONAL STYLE OF CHORAL PERFORMANCE**

Anastasiia PATER

*Ivan Franko National University of Lviv,
Department of Music Studies and Choral Art,
Valova Str.: 18, Lviv, Ukraine 79000
phone +380679825483; e-mail: apater@ukr.net*

The purpose of the article is to analyze and highlight the conceptual foundations of vocal and choral work by leading figures in Ukrainian choral culture of the 20th century – Oleksander Koshyts, Dmytro Kotko, Kostiantyn Pihrov, and Viacheslav Palkin. The powerful influence of their professional experience and achievements on the development and elevation of academic choral art has shaped the national stylistic features of choral performance. Their demanding approaches to choir selection, the intricacies of rehearsal work, concert interpretation, and artistic performance can be traced in the activities of students of renowned conductors such as Viktor Ikonnyk, Pavlo Muravskiy, Volodymyr Vasylevych, and Yevhen Vakhniak.

Today, in the midst of Russia's full-scale invasion of our lands, the issue of identifying Ukrainian culture on the international stage is particularly relevant. Choral music in Ukraine, which has been the source and foundation of the development of professional musical genres, has become the most recognizable form of art on the world stage today. Within the context of Ukrainian national traditions of choral performance, the understanding of stylistic nuances occurs through the prism of national spirituality and moral values. Intonation, tuning, ensemble, sound production, rhythmic synchronicity, diction, and agogics are elements of the tradition passed down from generation to generation through singing. Professional activity of 20th-century conductors is evidence of the consistent and systematic transmission of the choral singing tradition. Glorious choirs promoted the beauty of Ukrainian songs, introduced audiences to choral music masterpieces, and acquainted the world with the high spiritual culture of the nation.

The persuasive influence of the mentioned maestros' conducting will on their ensembles, the friendly-demanding atmosphere that prevailed in the meticulous process of sound production, contributed to achieving high artistic creative results. The fundamentals and principles of working with a choir developed by conductors throughout their creative journey, the specifics of interpretive techniques, have become a priority in shaping the characteristics of both individual performing styles of conductors and their ensembles, as well as the national style of choral performance as a whole.

Keywords: choral art, Ukrainian conductors of the 20th century, national performing style.