

УДК 78.05

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-36-2-2>*Ірина Олександрівна Шатова*

ORCID: 0000-0003-4646-4575

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри хорового диригування

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

ir.al.shatova@gmail.com

ДИРИГЕНТСЬКІ ОСНОВИ ОДЕСЬКОЇ ХОРОВОЇ ШКОЛИ: НАУКОВО-ТВОРЧА СПАДЩИНА ТА СУЧАСНІ АСПЕКТИ ТЕОРІЇ ХОРОВОГО ДИРИГУВАННЯ

*Метою статті є визначення теоретичних основ диригентсько-хорової виконавської техніки, розроблених, практично освоєних Одеською хоровою школою; подальша розробка теорії хорового диригування на матеріалі основних складових теоретико-методичних, творчо-практичних сторін діяльності видатних її представників. **Методологія дослідження.** У роботі використовуються культурологічний, хорознавчий, аналітичний, функціональний підходи, що створюють єдину методологічну основу дослідження диригентських установок Одеської хорової школи. **Наукова новизна** роботи полягає у спробі музикознавчої оцінки диригентських основ Одеської хорової школи. У статті розвивається важливий персоналізований напрям сучасного теоретичного хорознавства, котрий дозволяє засвідчувати явище творчого універсалізму у діяльності найбільш видатних представників вітчизняного хорового мистецтва у контексті виконавської школи. На основі теоретичного та практичного осмислення виконавського досвіду підняте питання про необхідність системного підходу до розробки оціночних критеріїв про диригентські основи Одеської хорової школи, здатним забезпечити її методичну цілісність. **Висновки.** Казючи про диригентські основи Одеської хорової школи, про методичні розробки, викладені в роботах її видатних представників, наголосимо на принципі єдності художніх завдань та технічних засобів, як вокально-хорового порядку, так і засобів диригентської виразності: зміст музики є джерелом музично-осмислених рухів, необхідних для оволодіння художньо-виразною стороною диригентської техніки. Саме сукупність музично-осмислених рухів, що породжують образно-сміслову змістовність, лежить в основі диригентської мови жестів. Представників Одеської диригентсько-хорової школи завжди вирізняла яскравість диригентської мови жестів і особлива єдність диригента і хористів. У співвідношенні індивідуального і колективного в формулі «диригент – хор» – внутрішня діалектика школи. Вивчення виконавської*

хормейстерської та педагогічної діяльності провідних представників Одеської хорової школи, а також наукових праць та методичних установок, що реалізуються у практичній роботі – необхідний напрямок щодо подальшої розробки оціночних критеріїв диригентських основ Одеської хорової школи. Аналіз методичних основ даного унікального виконавського досвіду утворює ґрунтовний фундамент для подальшого удосконалення та розвитку диригентсько-хорової освіти.

Ключові слова: диригентські основи Одеської хорової школи, теорія хорового диригування, виконавська школа, диригентсько-хорова традиція.

Shatova Iryna Oleksandrivna, Candidate of Art, Associate Professor at the Department of Choral Conducting of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Conducting fundamentals of the Odesa Choral School: scientific and creative heritage and modern aspects of the theory of choral conduct

The purpose of the article is to define the theoretical foundations of conducting–choral performance technique, developed and practically mastered by the Odesa Choral School. **Methodology.** The article uses cultural, choral, and functional approaches that create a single methodological basis for the study of conducting fundamentals of the Odesa Choral School. **The scientific novelty.** The article develops an important personalized direction of modern theoretical choral studies, which allows to witness the phenomenon of creative universalism in the activities of the most outstanding representatives of the Ukrainian national choral art. Based on the theoretical and practical understanding of performance experience, an attempt was made to give an idea of the conducting basics of the Odesa Choral School, which needs further discussion, systematization, and scientific generalization. **Conclusions.** Speaking about the conducting foundations of the Odesa Choral School, about the methodical principles laid out in the works of its outstanding representatives, we will emphasize the principle of the unity of artistic tasks and technical means, both vocal and choral order, and means of conducting expressiveness: the content of music is the source of musically meaningful movements, necessary for mastering the artistically expressive side of conducting technique. It is the set of musically meaningful movements that generate figurative and meaningful content that is the basis of the conductor's language of gestures. The representatives of the Odesa conducting–choral school have always been distinguished by the clarity of the conductor's sign language and the special unity of the conductor and the choristers. The analysis of the methodical foundations of this unique performing experience forms a solid foundation for further improvement and development of conducting and choral education.

Key words: conducting bases of the Odesa choral school, theory of choral conducting, performing school, conductor–choirmaster's tradition.

Актуальність дослідження обумовлена тим, що вказує одночасно на дві масштабні сфери музично-творчої діяльності у

загальному обов'язі та значенні – хорове диригування або спеціальність диригента-хормейстера та Одеську хорову школу як ціле. Розглядаючи таке складне, історично рухливе явище, як виконавська школа, слід зазначити, що проблема диригентсько-хорової школи – досі викликає суперечливі судження, наукові дискусії, є однією з ключових для виконавського музикознавства і все ще потребує історико-теоретичного та методичного обґрунтування. (У рамках статті такий масштаб постановки теми виправдовується, пояснюється і частково регулюється формулюванням мети дослідження, за допомогою якої можна позначити основні напрями її подальшого теоретичного осмислення).

Перспективу подальших розробок поставленої проблеми ми бачимо у дослідженні досвіду виконавської діяльності конкретних диригентсько-хорових шкіл, які по праву можуть вважатися провідними у вітчизняній культурі, та, особливо, – видатних диригентів-хормейстерів та педагогів, чії професійні виконавські якості відображають рівень художнього професіоналізму хорової школи. Мета такого дослідження дозволяє зосереджуватися на тих реаліях творчої біографії видатних хормейстерів і педагогів, які можуть стати оціночними критеріями диригентської майстерності. Даний підхід вказує на принципову відкритість цієї проблеми в контексті освітньо-музичного простору України та динаміки сучасного хорового виконавства.

Вивчення основних складових теоретико-методичних та практичних сторін діяльності видатних представників Одеської хорової школи К. Пігрова, Д. Загорецького, В. Шипа, Г. Ліознова, А. Серебрі, Л. Бутенка та ін., з опорою на ряд сучасних теоретичних розробок педагогів кафедри хорового диригування Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової, дозволяє розглядати *динаміку* теоретичного освоєння специфіки технології хорового диригування. Саме ці творчі особистості виступають провідниками тих професійно-творчих ідей, які є основоположними для диригентсько-хорової школи, і не лише одеської. Така програмна

платформа утворює свого роду історичні та теоретичні передумови до вивчення діяльнісних основ Одеської диригентсько-хорової школи, прагнучи пояснення основних напрямів теоретичного осмислення виконавської технології хорового диригента та їх проєкцій на семантику конкретних виконавчих прийомів.

Отже сьогодні мова повинна йти про професійні диригентські, теоретичні та практичні настанови тих представників одеського академічного хорового мистецтва, які успішно передають естафету майстерності з покоління в покоління, забезпечуючи тим самим формування школи, причому відразу в трьох її іпостасях: як художнього явища, як педагогічного процесу і як технологічної основи творчості. Такий підхід дозволить визначити основні опорні ланки диригентсько-хорової творчості, причому саме завдяки висуванню як центрального з них, можна навіть сказати, центр-привабливого, особистості диригента-хормейстера. Саме творчий суб'єкт, майстер, забезпечує переростання технічних завдань до осмисленого художнього процесу, здатного вливатися в динамічне русло історичної традиції диригентсько-хорового мистецтва. Даний концептуальний ряд повинен забезпечувати змістовність уявленню про диригування як виду мистецтва, що відрізняється особливою складністю, оскільки вимагає включення всього системного устрою творчого суб'єкта – як психофізіологічного, когнітивно-інтелектуального, духовно-сміслового.

Метою статті є визначення теоретичних основ диригентсько-хорової виконавської техніки, розроблених та практично освоєних Одеською хоровою школою; подальша розробка теорії хорового диригування на матеріалі основних складових теоретико-методичних, творчо-практичних сторін діяльності видатних її представників.

Наукова новизна. У статті розвивається важливий персоналізований напрям сучасного теоретичного хорознавства, котрий дозволяє засвідчувати явище творчого універсалізму у діяльності найбільш видатних представників вітчизняного хорового мистецтва у контексті виконавської школи. На

основі теоретичного та практичного осмислення виконавського досвіду, підняте питання про необхідність системного підходу до розробки оціночних критеріїв про диригентські основи Одеської хорової школи, здатним забезпечити її методичну цілісність.

Викладення основного матеріалу. Хорове виконавство можливо найбільш яскраво представляє феномен школи як носія культурної традиції. Хорова школа, будучи невід’ємною частиною національної культури, ґрунтується на спадкуванні, збереженні, відновленні і передачі традицій. Сутність хорової школи полягає в наявності певних творчих принципів, які дозволяють реалізувати її основні художні ідеї. Вивчення виконавської школи як феномена національної культури, як частини загального виконавського процесу виявляє її індивідуальність, своєрідність, яка обумовлена історичними умовами формування і розвитку виконавських традицій, а також впливом яскравих представників хорового мистецтва на творчий процес та теоретичними дослідженнями змістової сторони виконавського мистецтва. Ця проблема охоплюється з двох сторін, теоретичної (теоретико-методичної) та творчо-практичної, що підкріплюється двоїстістю традиції та оновлення, осучаснення, дуже відчутною у сфері хорового мистецтва.

За визначенням В. Сумарокової, школа, як напрямок музичного мистецтва, найчастіше аналізується через особистий досвід виконавців, які залишаються в історії як автори оригінальних стильових канонів виконання (або методів навчання) окремих творів або відтворення композиторських стилів в цілому: через практику історично сформованих інституцій (концертних, навчально-методичних закладів), а також через загальну традицію національної культури, в якій стабілізуються і зберігаються виконавські принципи на рівні універсалій (наприклад, національний виконавський стиль, національна концепція виховання і навчання музикантів-виконавців). В. Сумарокова говорить про виконавські школи як про феномен музичної культури і пропонує системний підхід до цього явища. Особливу увагу дослідниця звертає на те,

що виконавська школа є елементом системи музичного виконавського мистецтва, виконавської практики і, одночасно, є системою, що обумовлена її функціональністю [14]. Йдеться про пізнавальні, комунікативні та дидактичні функції, які об'єктивізуються у накопиченні, систематизації, формалізації певного духовно-практичного досвіду, в створенні правил і алгоритму різних видів творчої діяльності. Саме багатofункціональність виконавської школи, як роду культурної традиції, є підставою для застосування системного підходу у вивченні цього феномена музичної культури. Структура системи при цьому безпосередньо пов'язана з філософсько-методологічною диференціацією на часткове (як авторське) – особливе (як напрямок) – загальне (як система алгоритмізації процесу навчання). Водночас, школа передбачає діалогічну пару «вчитель-учень», а це означає і безпосереднє, живе, *усне* засвоєння досвіду, що особливо важливо для виконавського досвіду, оскільки за книгами його важко засвоїти (як приклад – диригентська школа Д. Загрецького).

Розглядаючи проблему підготовки хорових диригентів з позицій сучасних вимог, необхідно вказати на її взаємозв'язок із завданнями сьогодення та всім попереднім досвідом хорової виконавської традиції, виконавської практики різних епох. Звернення до історії допомагає переосмислити сьогодення, дає нові імпульси до розвитку хорового мистецтва на основі пошуку нових досконаліших шляхів розвитку диригентсько-хорової школи. Сьогодні подальший розвиток диригентсько-хорового мистецтва обумовлений зростаючими вимогами до виконавської майстерності хорового диригента. Сучасний музикант стикається з проблемою універсального оволодіння художньо-технологічною стороною багатьох музично-історичних стилів і, водночас, – новітніми виконавськими прийомами.

Специфіка диригентського мистецтва вимагає від виконавця особливої, відмінної від інших музично-виконавчих спеціальностей техніки, яка виступає не лише засобом виявлення його творчих намірів, а й головне – одночасно, і *засо-*

бом впливу на виконавський колектив, оскільки є засобом вираження особистісних творчих поглядів, естетичних, мистецьких та духовних принципів. Це мистецтво вимагає особливої психологічної енергії, концентрація якої у пам'яті та уяві дозволяє транслювати художньо-змістову інформацію як жестом, а й виразом обличчя, мімікою, поглядом.

До техніки *хорового* диригента, як сукупності виконавських прийомів, пред'являються підвищені вимоги щодо багаторівневої технічної деталізації і багатоплановості завдань управління: показ інтонаційних переходів, підготовка регістрових і тональних змін, тембральної драматургії, ланцюгового дихання, фразування, артикуляція, дикція і т. п., – все влітається в емоційно-образну сферу диригування і є передумовою повноцінного звучання художнього твору. Цим обумовлена широта предметного поля дослідження та його спрямованість на виявлення тих системних компонентів, які складають основу диригентсько-хорової техніки і на всіх історичних етапах виступають у якості незмінного предмету рефлексій теоретиків хорового мистецтва.

А. Серебрі справедливо зазначає: «У будь-якій музичній виконавській школі важливі витоки, естетичний вплив епохи і пов'язані з нею виразові засоби, методичні прийоми, спадкоємність і особистісний вплив представників виконавської школи» [12, с. 117].

Культурологічне значення феномена Одеської диригентсько-хорової школи підтверджується її високою результативністю і універсальністю для всіх хорових жанрів. Ця закономірність чітко простежується в діяльності найвизначніших представників школи К. Пігорова. Провідні імена українського хорового мистецтва підтверджують застосування і розвиток методики К. Пігорова в діяльності академічних, народних, оперних, церковних, навчальних, дитячих хорів. Творчі та методичні принципи К. Пігорова, завдяки діяльності його учнів, широко відомі в Україні і мають вплив на інші хорові школи. Це затверджує Одеську диригентсько-хорову школу, на думку Л. Бутенка, як відкриту саморозвиваючу систему,

універсальні принципи якої здатні забезпечити художнє виконання творів будь-якого напрямку [3, с. 315]. Сьогодні відбувається творчий процес синтезу пігровських традицій із стильовими пошуками, новаціями, авторськими відкриттями диригентів-хормейстерів.

Одеська хорова виконавська традиція має не тільки практичну історію, а й достатнє теоретичне обґрунтування, про що свідчить широке коло досліджень: праці К. Пігрова, його щоденники, матеріали хорових конференцій, присвячених 90-річчю та 100-річчю К. Пігрова; роботи педагогів кафедри хорового диригування ОНМА імені А. В. Нежданової: Д. Загрецького, В. Шипа, В. Луговенко, Г. Ліознова, А. Серебрі, І. Кочкиної, Л. Бутенка, І. Верді, В. Горчакової, Н. Заболотної, Є. Бондар, Г. Шпак, В. Регрута; автором даної статті написана монографія «Історичні та стильові основи Одеської хорової традиції» (2021) [15]; також вкажемо на підготовлені та захищені магістерські роботи, присвячені творчій діяльності провідних представників пігровської школи: Д. Загрецькому, А. Авдієвському, В. Іконникові, С. Дорогому, Г. Ліознову, А. Серебрі, Л. Бутенко. У рамках фестивалю хорового мистецтва пам'яті К. Пігрова знаменною традицією стало проведення Всеукраїнської науково-творчої конференції «Одеська хорова школа: традиції та новації». Окремо виділимо видання книги «Одеська хорова школа: методичні засади, творчі портрети, невідомі діалоги» (2021) [8], в основу якої покладено перевидання роботи К. Пігрова «Керування хором» та автобіографічного нарису «Хорова культура і моя участь у ній»; також до уваги пропонуються окремі методичні, науково-творчі, публіцистичні статті та есе викладачів кафедри хорового диригування ОНМА імені А. В. Нежданової, що дозволяють розглядати діяльність її представників як результат єдності всіх методичних засад, творчо-педагогічних принципів у динаміці історичного процесу становлення явища «Школа».

Головна праця життя К. Пігрова – «Керування хором» – стала теоретичним та методичним підґрунтям Одеської хорової

школи. Домінантою цієї книги, яка поєднує риси наукового дослідження та навчально-методичного посібника, є проблема диригентського втілення хорового твору. Відзначимо, що ця праця стала своєрідною енциклопедією формування хорового мислення диригента. Саме на перетині практики виконавського хорового мистецтва та методико-теоретичного осмислення його особливостей виникла унікальна Одеська хорова школа, яка внесла вагомий внесок в українську та європейську музично-виконавську культуру ХХ–ХХІ століть.

К. Пігров у книзі «Керування хором» приділяє відносно мало уваги диригентській техніці та оволодінню професійними диригентськими навичками, що було обумовлено церковною практикою К. Пігрова-регента. Цей розділ невеликий за розмірами та розроблений надзвичайно скромно. У спогадах сучасників, учнів К. Пігрова питанню диригентської техніки Майстра з позиції пластики жесту приділено дуже мало уваги. Разом з тим він вів хор гранично переконливо й у своїй, дещо тяжкуватій і своєрідній диригентській манері, був ясний і зрозумілий хору. Графічно чітким був диригентський жест: ауфтакт, метричні схеми і т. ін. В. Луговенко згадує: «Жести диригента були гранично скупими, але вольовими і пластично виразними; ніби якась внутрішня титанічна сила самої Музики гіпнотизувала виконавців, слухачів – і самого Маестро, який зводив її у відчутний звучний простір з найвищого, тільки йому доступного зразка» [6, с. 256].

К. Пігров стверджував, що зовнішня краса диригентських рухів – важливий фактор диригування, а зайва жестикуляція виглядає карикатурно: «Чим вища кваліфікація хору, тим простіші і скупіші диригентські жести. Вони можуть дійти до ледь помітних рухів рукою, и вся майстерність керівництва хором тоді зосереджується в управлінні диригента очима, поглядом» [9, с. 148]. К. Пігров прямо вказує, що керування хором вимагає від диригента певних технічних прийомів, яким необхідно вчитися, и поступово, у процесі практичної роботи, вони стають індивідуальними особливостями виконавця-диригента і закріплюються у вигляді міцних навичок. К. Пігров виділяє

три основні моменти «жестикюлятивної» пластики диригента: 1) «жест на увагу» — як знак зосередження уваги для співа-ючих; 2) «жест на дихання» — як рух, який служить сигна-лом для того, щоб співаки взяли дихання одночасно і були готові до співу; цей жест має подаватися в темпі виконува-ного твору і без зупинки переходити в жест на вступ; 3) «жест на вступ» — рішучий, вольовий рух рук вниз або в сторону, як сигнал початку хорового твору [9, с. 146–147]. В якості провідних К. Пігров виділяв виховання у співаків відчуття метричної пульсації, уміння виконувати різноманітні ритмічні рисунки, а також здійснювати різні зміни темпу, розміру, динаміки. Практичне оволодіння такими поняттями, як метр і ритм, сприяє метроритмічній стійкості хорового ансамблю.

Відомо, що Одеська хорова школа розвиває традиції К. Пігрова у галузі особливої вокально-ансамблевої природи мистецтва хорового співу — те, що ми називаємо «Пігровська школа чистоти строю». А техніка диригування як система диригентських жестів і прийомів, як розвиток виразових можливостей диригентського апарату була успадкована від диригентської школи Д. Загрецького. (Як ми знаємо, тех-ніки хорового диригування як предмету вивчення у вищому навчальному закладі не існувало довгий час, а значить, не існу-вало й єдиних методичних диригентсько-хорових установок. Завданням узгодження думок і систематизацією методичних питань хорового диригування займався свого часу Д. Загрець-кий). Отже техніка диригування як система диригентських жестів і прийомів була розвинута в творчо-виконавській та педагогічній діяльності Д. Загрецького. Дослідження можли-востей диригентського апарату та вдосконалення методичних, технічно-диригентських підходів К. Пігрова та Д. Загрець-кого — цей шлях було пройдено їх колегами та учнями (див. праці А. Серебрі, Г. Ліознова, Л. Бутенка та ін.).

Говорячи про принципи диригентської школи Д. Загрець-кого, Г. Ліознов (його учень) виділяє як провідні такі фактори: 1 — пластика, ясність жестів, цілком вільних від будь-якої скрутості, затисненості; 2 — сукупність усіх складових дири-

гентського апарата; 3 – виразна кисть як найбільш концентруюча увагу співаків, яка відображає характер твору, штриха, манеру подачі звуку, його тембральне забарвлення, дикцію; 4 – обличчя як дзеркало душі, яке відбиває внутрішній стан диригента при інтерпретації того або іншого твору [5, с. 269]. На питання, чому Дмитро Станіславович не узагальнює свій практичний досвід у підручнику або хоч би у методичних розробках, як згадував Л. Бутенко, він відповів, що такий підручник у нього, практично, був уже готовий, коли вийшла книга М. Малька про диригування, в якій він, на своє здивування, побачив виклад не тільки своїх принципів диригентської техніки, але навіть вправи до неї (мається на увазі книга диригента українського походження М. Малька «Диригент та його паличка», видана в Копенгагені 1950 року, у російському перекладі вона вийшла під назвою «Основы техники дирижирования» 1965 року) [15, с. 132].

Д. Загребський є знаковою постаттю для хорової культури усієї України, але особливо вагомою для Одеської хорової школи – ширше, для освітньо-музичного простору, адже виховав понад 50 диригентів-хормейстерів, найбільш визначні з яких репрезентують саме одеський творчий досвід, тобто є, за словами Г. Ліознова «Птенцями гнізда Дмитрова».

Важливий внесок у розвиток диригентських основ Одеської хорової школи належить Алісі Петрівні Серебрі, яка довгі роки очолювала роботу кафедри хорового диригування ОНМА імені А. В. Нежданової (1978–2019). У своїх роботах Аліса Петрівна аналізує теоретичні та практичні підходи різних дослідників до проблем виконавської диригентської техніки, пропонує певні підходи щодо інтенсифікації традиційного педагогічного процесу шляхом застосування психічної саморегуляції з використанням технічних засобів навчання [11; 12]. Необхідність узагальнювати власні педагогічні диригентські пошуки, позитивний досвід інших і спонукало А. Серебрі займатися систематизацією методичних питань хорового диригування в галузі технології хорового диригування. Творчо-педагогічний метод А. Серебрі оцінений її учнями, але ще чекає всебічного дослідження.

Особлива цінність методичних розробок А. Серебрі – обговорення найчастіших недоліків у мануальній техніці та шляхи їх виправлення. У її роботах особлива увага приділяється вокальній роботі в хорі і впливу диригента на вокальний бік хорового звучання. Зокрема, А. Серебрі називає серед найбільш частих недоліків у мануальній техніці – відсутність звукового наповнення в пальцях (м'язового відчуття звуку), що вказує на відсутність тембрального слуху у диригента. Тому для відображення характеру звуку диригенту слід надати відчуття звукового потоку, його щільності, протяжності і вагомості: звук ніби тягнеться за рукою і нібито напруженими пальцями. Це так звана м'язова напруга (а насправді – відчуття звукового потоку) надає пружність і гнучкість руху і сприяє досягненню безперервності, насиченості звуку, це і є звуковедення. Виразність диригентського жесту більшою мірою пов'язана саме з цим відчуттям звуку в руці, функції пальців, зап'ястка, кисті в цілому [11]. Саме тому, А. Серебрі прагнула розібратися в природі виразності диригентської мови жестів, в джерелах його походження, в причинах, що породжують образно-смыслову змістовність. Аналізуючи жести хорового диригента А. Серебрі розкриває значення диригентського жесту як засобу, що об'єднує головні складові музично-виконавської виразності.

Якщо розглядати диригентське мистецтво, як мистецтво управління колективом за допомогою *попередження* всіх творчих намірів диригента, стає більш конкретною роль ауфтактів під час диригування. А. Серебрі на заняттях з фаху окрему увагу завжди приділяла ауфтактам. Важливо зазначити, що у хорознавчій літературі привертає увагу деяке різночитання у визначенні різновидів ауфтактів, у механізмі їх дії, спостерігається зайва теоретизація, схематизація матеріалів, що ускладнює сприйняття. А. Серебрі були прийняті в хоровій виконавській практиці Одеської хорової школи такі види ауфтактів: підготовлений, непідготовлений, затриманий, виконавський (міждольовий), а також було розроблено теоретичне обґрунтування техніки їх виконання [11, с. 12–13].

Певна системна єдність музично-виконавських, методичних та педагогічних принципів професора Л. Бутенка були сформовані на теренах 40 років перебування його на посаді головного хормейстера Одеського театру опери та балету (цю посаду він прийняв з рук свого великого педагога Д. Загрецького), також років викладання на кафедрі Одеської консерваторії (академії) та проведення науково-дослідницької роботи, дозволяють судити про позиції видатного хормейстера як продовжувача традицій Одеської хорової школи. Його дослідження присвячені розвитку традицій школи К. Пігрова, виконавської та педагогічної майстерності Д. Загрецького, Г. Ліознова, питанням диригентсько-хорової освіти та ін. Навчальний посібник «Оперно-хорове виконавство» (2002) відразу став своєрідним бестселером у музично-виконавських та музикознавчих колах, донині залишається унікальним зірцем узагальнення та мовно-текстологічного аналізу, що супроводжується практичними рекомендаціями, оперного хорового мистецтва, включаючи його диригентсько-хормейстерську складову.

Л. Бутенко аналізує актуальні проблеми підготовки диригентів хору, розглядає нові дидактичні тенденції, які містять дискусійні моменти щодо освоєння та використання диригентської техніки, різних методик її викладання та потребують обговорення, систематизації, наукового узагальнення і прогнозів. Він відстоював положення, що диригентська техніка є специфічним художньо-технічним засобом передачі диригентом музичних образів: «Виходячи з того, що диригентська техніка у пластичному ракурсі – мистецтво співвідношення, гармонійності, лаконічності, фізичної та художньої доцільності, фізіологічної та, неодмінно, естетичності, необхідно пам'ятати, що вона є специфічним художньо-технічним засобом передачі виконавцями внутрішнього слухання-бачення (уявлення) диригентом музичних образів, засобом спонукання виконавців до складного репродуктивно-продуктивного акту – створення звукових художніх образів» [2, с. 385]. Л. Бутенко розвиває аналітичний підхід до диригентського жесту, дивовижного експре-

сивно-пластичного, тілесно-семантичного феномену, що набуває художніх якостей і стає активно-творчим процесом тільки внаслідок особистісної смислової наповненості диригента, безпосередньо і опосередковано виражає здатність керувати змістом музичного звучання.

Л. Бутенко підкреслює особливе значення *стильового виховання* диригентів на виконавських технологічних засобах, що допомагають відтворювати стильову належність художнього твору: «На уроках з диригування студенту необхідно нагадувати про характер звукової матерії творів різних епох, стилів, напрямків та передачу цього звукового матеріалу диригентськими засобами» [2, с. 396]. За словами Л. Бутенка, тільки на основі виробітки міцних академічних навичок диригентської техніки, доведених до рефлексорного рівня, можливе застосування художньо-змістовних складових диригентського жесту, засобів диригентсько-хорової виразності.

Розвиток регентських традицій з опорою на «академічну церковність» хорового співу (встановлену К. Пігровим в умовах радянського навчального закладу Одеської консерваторії), при творчому контакті з оперним театром (Пігров, Загрецький і його учень Д. Бутенко працювали головними хормейстерами в оперному театрі) визначило народження певного *синтезу* художніх якостей диригентсько-хорового виконавства у злитті специфічних рис культового та світського (театрального-артистичного) музикування, їх переплетення, що виступає як характерна особливість диригентських основ Одеської хорової школи.

Сьогодні науково-теоретична практика Одеської хорової школи не відстає від виконавської. Сучасна фундаментальна методологічна база, усталена система підготовки хормейстерів значно просунули практику і теоретичне обґрунтування виконавського мистецтва хорового диригування. Поряд із широкими узагальненнями минулого досвіду, вона містить і суттєві прогнози щодо майбутньої теорії хорового диригування, бо відображує зміни, що відбуваються з перебігом часу. Відповідно до цих змін оновлюються теоретичні підходи

до вивчення процесу диригентсько-хорової творчості та розширюються межі категоріальної хорознавчої системи.

Так, у дослідженнях Є. Бондар ставляться питання стосовно якостей сучасного диригента-хормейстера: «Сьогодні, в умовах глобалізації світового простору, епохи стрімкого збагачення інформаційно-комунікативних можливостей людства, сучасний диригент виявляє себе не лише як диригент-хормейстер, але й як багатогранний поліспеціаліст: організатор, менеджер, педагог-психолог, медійний лідер, музичний режисер, що володіє здатністю мислити будь-яким публічним простором (сценічно-театральний, медійний, інтернетовий, онлайн та ін); звуко– та відеорежисер» [1, с. 341]. Нині найбільш актуальним є синтетично-симультанний тип диригента, що поєднує у собі функціональні здатності «хорового майстра» та співтворця соціально затребуваного проекту, володіє різноплановими творчими прийомами та диригентськими, професійно-виховними стратегіями, вміє використовувати інтернет-простір «як нову концертну та конкурсну платформу» [1, с. 343].

Отже, музично-виконавська та науково-педагогічна діяльність педагогів кафедри хорового диригування ОНМА імені А. В. Нежданової виступає як методологічно необхідна умова музично-виконавської освіти хорового диригента. Такий підхід продовжує не лише виконавський, але методичний та теоретичний досвід К. Пігрова у галузі хорознавства. Ця тенденція завжди зберігалася в діяльності провідних педагогів кафедри, які поєднують виконавську і науково-теоретичну практику.

Висновки. Звертаючись до аналізу диригентсько-хорової виконавської діяльності видатних представників пігровської хорової школи, вивчаючи основні теоретичні підходи до виконавської диригентської техніки, систематизуючи методичні питання хорового диригування, ми можемо визначати певні оціночні критерії щодо диригентських основ Одеської хорової школи, які створюються у процесі живої виконавської практики. Такий підхід дозволяє вивчати феномен життєво-творчої

спадкоємності, який передає ідеї К. Пігрова, Д. Загребського (а також провідних представників Одеської хорової школи) від покоління до покоління та постає системою художніх, технологічних та методичних установок та правил, спрямованих на подальший розвиток музичного професіоналізму.

Кажучи про диригентські основи Одеської хорової школи, про методичні засади, викладені в роботах її видатних представників, наголосимо на принципі єдності художніх завдань та технічних засобів, як вокально-хорового порядку, так і засобів диригентської виразності: зміст музики є джерелом музично-осмислених рухів, необхідних для оволодіння художньо-виразною стороною диригентської техніки. Саме сукупність музично-осмислених рухів, що породжують образно-сміслову змістовність, лежить в основі диригентської мови жестів. Представників Одеської диригентсько-хорової школи завжди вирізняла ясність диригентської мови жестів і особлива єдність диригента і хористів. У співвідношенні індивідуального і колективного в формулі «диригент – хор» – внутрішня діалектика школи.

Таким чином, аналіз методичних основ даного унікального виконавського досвіду, розроблених, практично освоєних Одеською хормейстерською школою, утворює ґрунтовний фундамент для подальшого удосконалення та розвитку диригентсько-хорової освіти. Поряд із широкими узагальненнями минулого досвіду, такий аналіз містить і суттєві прогнози щодо майбутньої теорії хорового диригування, у тому числі й у зв'язку із поступальним історичним рухом Одеської диригентсько-хорової школи.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бондар Є. М. Художньо-стильовий синтез як феномен сучасної хорової творчості: монографія. Одеса: Астропринт, 2019. 388 с.
2. Бутенко Л. М. Диригентська постановка та її модифікація в процесі диригування. *Одеська хорова школа: методичні засади, творчі портрети, невинні діалоги : збірник методичних матеріалів, нарисів, статей* / авт. кол.: К. К. Пігров, Л. М. Бутенко, І. П. Верді [та ін.] ; упоряд. та відп. ред. Є. М. Бондар; наук. конс. О. І. Самойленко. Одеса : Астропринт, 2021. С. 384–400.
3. Бутенко Л. Підготівка диригентів хору на сучасному етапі. Специфіка, проблеми та можливі шляхи їх вирішення. *Музичне мис-*

тецтво і культура. Науковий вісник ОДМА імені А. В. Нежданової. Одеса: Друкарський дім, 2009. Вип. 10. С. 313–326.

4. Лашенко А. З історії Київської хорової школи. К.: Музична Україна, 2007. 197 с.

5. Ліознов Г. Поезія життя і творчості Д. С. Загребського. *Одеська хорова школа: методичні засади, творчі портрети, не випадкові діалоги* : збірник методичних матеріалів, нарисів, статей. Одеса : Астропринт, 2021. С. 266–273.

6. Луговенко В. М. Головний регент Одеського кафедрального собору. *Одеська хорова школа: методичні засади, творчі портрети, не випадкові діалоги* : збірник методичних матеріалів, нарисів, статей. Одеса : Астропринт, 2021. С. 256–262.

7. Мартинюк А. К. Теорія і практика диригентсько-хорової школи в Україні ХХ – початку ХХІ століття : авторефер. дис. ... доктора пед. наук. Переяслав, 2021. 46 с.

8. Одеська хорова школа: методичні засади, творчі портрети, не випадкові діалоги : збірник методичних матеріалів, нарисів, статей / авт. кол.: К. К. Пігров, Л. М. Бутенко, І. П. Верді [та ін.]; упоряд. та відп. ред. Є. М. Бондар; наук. конс. О. І. Самойленко. Одеса : Астропринт, 2021. 444 с.

9. Пігров К. Керування хором. К. Держвидав. за ред. О. Міньківського. 1962. 202 с.

10. Пігров К. Хорова культура і моя участь у ній (автобіографічний нарис за ред. А. П. Серебрі). *Одеська хорова школа: методичні засади, творчі портрети, не випадкові діалоги* : збірник методичних матеріалів, нарисів, статей. Одеса : Астропринт, 2021. С. 11–36.

11. Серебрі А. Питання методики початкового навчання диригентів хору. Одеса: ОДК ім. А. В. Нежданової, 1980. 33 с.

12. Серебрі А. Виховання хорових диригентів школи К. К. Пігрова в Одеській консерваторії ім. А. В. Нежданової. *Одеська консерваторія. Забуті імена, нові сторінки*. Одеса: ОКФА, 1994. С. 117–123.

13. Смирнова Т. А. Вища диригентсько-хорова освіта в Україні: минуле та сучасність: монографія. Харків: Константа, 2002. 256 с.

14. Сумарокова В. Виконавська школа як об'єкт дослідження: до визначення поняття. *Музичне виконавство: науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. 2004. Вип. 40, книга десята. С. 180–190.

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

REFERENCES

1. Bondar E. (2019) Artistic-style synthesis as a phenomenon of modern choral creativity. *Odesa: Astroprint* [in Ukrainian].

2. Butenko L. (2021) Conductor's position and its modification in the process of conducting. *Odesa Choral School: methodical principles, creative portraits, non-random dialogues: a collection of methodical materials, essays, and articles*. P. 384–400. *Odesa* [in Ukrainian].

3. Butenko L. (2009) Training of choir conductors at the modern stage. Specifics, problems and possible solutions. *Music art and culture:*

Science Bulletin of ONMA by A. V. Nezhdanova (10). P. 313–326. Odesa [in Ukrainian].

4. Lashchenko A. (2007) From the history of the Kyiv Choral School. K.: «Musical Ukraine» [in Ukrainian].

5. Lioznov G. (2021) Poetry of the life and creativity of D. Zagretsky. *Odesa Choral School: methodical principles, creative portraits, non-random dialogues*: a collection of methodical materials, essays, and articles. P. 266–273. Odesa [in Ukrainian].

6. Lugovenko V. (2021) Chief Regent of the Odesa Cathedral. *Odesa Choral School: methodical principles, creative portraits, non-random dialogues*: a collection of methodical materials, essays, and articles. P. 265–262. Odesa [in Ukrainian].

7. Martynyuk A. (2021) Theory and practice of conducting and choral school in Ukraine in the 20th – early 21st centuries. Candidates thesis. Pereyaslav [in Ukrainian].

8. Bondar E. (Ed.) (2021) *Odesa Choral School: methodical principles, creative portraits, non-random dialogues*: a collection of methodical materials, essays, and articles. Odesa: Astroprint [in Ukrainian].

9. Pigrov K. (1962) Choir leadership. Kyiv [in Ukrainian].

10. Pigrov K. (2021) Choral culture and my participation in it. *Odesa Choral School: methodical principles, creative portraits, non-random dialogues*: a collection of methodical materials, essays, and articles. P. 11–36. Odesa [in Ukrainian].

11. Serebri A. (1980) Questions of the methodology of initial teaching of choral conductors. Odesa [in Ukrainian].

12. Serebri A. (1994) Education of choral conductors of the school of K. K. Pigrov at the Odesa Conservatory. *Odesa Conservatory. Forgotten names, new pages*. P. 117–123. Odesa: OKFA. [in Ukrainian].

13. Smirnova T. (2002) Higher conducting and choral education in Ukraine: past and present: [monograph]. Kharkiv: Constanta. [in Ukrainian].

14. Sumarokova V. (2004) Performing school as an object of research: to the definition of the concept. *Musical Performance: Science Bulletin of NMAU* by P. Tchaikovsky, № 40. Tenth book. P. 180–190. [in Ukrainian].

15. Shatova I. (2021) Historical and stylistic foundations of the Odesa choral tradition: a monograph. Odesa: Astroprint. [in Ukrainian].