

УДК 78.071+78.087.684+782+783

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-40-25>**Іоанн Геннадійович Воронко**

ORCID: 0009-0000-6943-6521

аспірант кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
johanesvoronko@gmail.com

ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ ТА ДИРИГЕНТСЬКІ УСТАНОВКИ Д. ЗАГРЕЦЬКОГО У СВІТЛІ РОЗВИТКУ ОДЕСЬКОЇ ХОРОВОЇ ШКОЛИ

Мета роботи – визначення основних творчих настанов Д. Загрецького як хорового диригента та порівняння їх з диригентськими поглядами К. Пігорова у контексті розвитку Одеської хорової школи, висвітлення особливостей розвитку Одеської хорової школи у контексті діяльності її послідовників. *Методологія дослідження* спирається на біографічний, історичний, культурологічний та аналітичний підходи. *Наукову новизну створюють* музикознавчі оцінка та обґрунтування діяльності представників Одеської хорової школи як провідних у її формуванні та розвитку. *Висновки.* Одеська хорова школа розвиває традиції К. Пігорова у галузі особливої вокально-ансамблевої природи мистецтва хорового співу. Унікальність феномену творчої діяльності Д. Загрецького у всіх його вимірах – диригентсько-виконавському, педагогічному і композиторському – полягає в органічній цілісності професійної майстерності усіх вищезазначених аспектів, а техніка диригування, як система диригентських жестів і прийомів, та розвиток виразових можливостей диригентського апарату була успадкована від диригентської школи Д. Загрецького. Обдарований, висококультурний музикант, що мав сильну волю, гіпнотичний дар впливу на хор, Загрецький впливав на викладачів кафедри, а також виховав кілька поколінь студентів. Завдяки своєму дивовижному слуху під час роботи з хором він миттєво реагував на інтонаційну неточність. Основними принципами диригентської школи Д. Загрецького виступають: пластика, ясність жестів, відсутність скутості, затисненості; сукупність складових диригентського апарату; виразна кисть, що найбільш концентрує увагу співаків-хористів; обличчя, яке відбиває внутрішній емоційний стан диригента у передачі його хору. Д. Загрецький виховав більш 50 диригентів-хормейстерів, справжніх майстрів своєї справи, які здійснили могутній вплив на становлення хорової культури в Україні. Серед його випускників справжні хорові титани ХХ століття: народний артист України, академік, професор А. Авдієвський; народний артист України,

професор В. Іконник; народний артист України Є. Кухарець; заслужений артист України В. Кюссе; заслужений діяч мистецтв України, професор П. Горохов; народний артист України, професор В. Газінський; головний хормейстер Одеського театру опери і балету, професор Л. Бутенко; заслужений діяч мистецтв України С. Крижановський; заслужений працівник культури України, лауреат міжнародних конкурсів, професор Г. Ліознов.

Ключові слова: хоровий диригент, Одеська хорова школа, творча діяльність, інтерпретація, хорове виконання, хорове диригування, хоровий спів, хор, творчі установки, принципи диригентської школи.

Voronko Ioann Gennadiyovych, Postgraduate Student at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Creative activity and conducting attitudes of D. Zagretskyi in the light of the development of the Odesa Choir School

Research objective. The aim of the work is to determine the main creative guidelines of D. Zagretskyi as a choral conductor and compare them with the conductor's views of K. Pihrov in the context of the development of the Odessa Choir School, to clarify the peculiarities of the Odessa's Choir School development in the context of the activities of its followers. **The methodology** of the research is based on biographical, historical, cultural and analytical approaches. **The scientific novelty** is created by the musicological assessment and justification of the activities of the representatives of the Odesa Choir School as leaders in its formation and development. **Conclusions.** The Odesa Choir School develops the traditions of K. Pihrov in the field of the special vocal-ensemble nature of the art of choral singing. The uniqueness of the phenomenon of D. Zagretskyi's creative activity in all its dimensions – conducting, performing, teaching and composing – lies in the organic integrity of the professional mastery of all the above-mentioned aspects, the technique of conducting, as a system of conducting gestures and techniques, and the development of the expressive capabilities of the conducting apparatus was inherited from the conducting school of D. Zagretskyi. A gifted, highly cultured musician who had a strong will, a hypnotic gift of influencing the choir, Zagretsky influenced the teachers of the department, and also educated several generations of students. Thanks to his uncanny hearing when working with the choir, he instantly responded to intonation inaccuracies. The main principles of D. Zagretskyi's conducting school are: plasticity, clarity of gestures, absence of stiffness, constriction; set of components of the conducting apparatus; expressive brush, which concentrates the attention of singers-choristers the most; a face that reflects the inner emotional state of the conductor in the transmission of his choir. D. Zagretsky trained more than 50 conductors-choirmasters, true masters of their craft, who exerted a powerful influence on the formation of choral culture in Ukraine. Among its graduates are real choral titans of the 20th century: People's Artist of Ukraine, academician, professor A. Avdiivskyi; People's Artist of Ukraine, Professor V. Ikonnyk; People's Artist of Ukraine E. Kukharets; Honored Artist of Ukraine V. Kiosse; Honored

Worker of Arts of Ukraine, Professor P. Horokhov; People's Artist of Ukraine, Professor V. Gazinskyi; chief choirmaster of the Odesa Opera and Ballet Theater, Professor L. Butenko; Honored Artist of Ukraine S. Kryzhanovskyi; honored worker of culture of Ukraine, laureate of international competitions, professor H. Lioznov.

Key words: *choral conductor, Odesa choral school, creative activity, interpretation, choral performance, choral conducting, choral singing, choir, creative attitudes, principles of the conducting school.*

Актуальність теми роботи. Ім'я Дмитра Станіславовича Загрецького стало відомо у країні та за її межами з 1957 р., завдяки блискучому виступу як диригента з хором Константина Константиновича Пігрова на VI Всесвітньому фестивалю молоді та студентів у Москві. Йому було тоді 33 роки – вік звершень та відкриттів. Цей рік став роком визнання його таланту в найширших колах музичної громадськості величезного культурного простору тодішнього СРСР. Народився Дмитро Станіславович 8 листопада 1924 року у родині відомого в Одесі лікаря. Виховувався в традиціях старої інтелігенції, яка була вкрай зацікавлена в музиці. Таким чином дитинство Загрецького проходило у єдності з етикою краси та добра, завдяки справжнім «урокам етичного виховання». Але, через репресію батька у 1937 році, родина змушена була оселитися під Каргополем, де Дмитро з матір'ю співали у концертах, чим заробляли собі на їжу.

Ця важка подія суттєво вплинула на Дмитра Станіславовича, оголила його педантичність у питаннях ширості, чесності стосунків, породила недовіру до адміністративно-командної системи. «І вся іронічна манера поведінки юнака з оточуючими демонструвала неприйняття офіційної моралі. Його різнобічна обдарованість музиканта і поета, його богемно-артистичний образ за часів беззаперечного підпорядкування „єдино правильної колективної думки”, директивності культури, мистецтва, науки, йшли врозріз із офіційним стереотипом поведінки» – згадує Г. Ліознов [8, с. 124].

Адже зовні його біографія була начебто благополучною: раннє визнання, заступництво і любов самого професора К. Пігрова, особливо ректора С. Орфєєва та інших авторитетних музикантів. Але це був час, коли зароджувалася молодіжна «втеча від

суспільства», неприйняття відносного благополуччя, що настав після таких важких військових та повоєнних років. Дослідження творчих засад диригентської школи Д. Загрецького є важливим і актуальними завданням сучасного хорознавства.

Мета роботи – визначення основних творчих настанов Д. Загрецького як хорового диригента та порівняння їх з диригентськими поглядами К. Пігрова у контексті розвитку Одеської хорової школи, висвітлення особливостей розвитку Одеської хорової школи у контексті діяльності її послідовників.

Виклад основного матеріалу. У 1944 р. Д. Загрецький вступив до Одеської консерваторії – і одразу звернув на себе увагу професора К. Пігрова, який виділив та полюбив винятково обдарованого юнака, зробив найближчим часом своїм помічником та асистентом. На становлення Загрецького, як музиканта зіграла особиста та творча співдружність із Тамарою Степанівною Сидоренко, а також вплив близької знайомства та співпраці із композитором та згодом ректором консерваторії Серафима Дмитровича Орфєєва.

Після закінчення консерваторії в 1949 р. Дмитро Станіславович очолив, як головний диригент, хорову капелу Одеської філармонії, яка виділилася виконанням складних творів вітчизняної та зарубіжної класики. З 1955 р. Загрецький став головним хормейстером Одеського театру опери та балету. За його участю ставилися опери Чайковського та Римського-Корсакова, Рубінштейна та Прокоф'єва. Хорові сцени драматургічно суттєві у вищезгаданих авторів – і вони запам'яталися сучасникам бездоганною чистотою інтонації у виконанні, виразністю та особливою повнокровністю образотворчого рішення.

Д. Загрецький чудово відчував театр. «Його артистичний тип натурі – людини гострого ума, літературно-поетично обдарованого, у високій мірі несумісного з формальним офіціозом радянської моралі – легко вписувалась у театральні умовності, критерієм яких виступала лише талановитість знайденого прийому-образу та чуйність публіки на створене художнє відкриття. Його „демонічна” зовнішність, яка була співвідносна із обліком М. Паганіні, і з М. Гоголем, його очі, які завжди нібито

не бачать, звернені всередину до себе, – все це спрацьовувало найвищою мірою на образ, як тільки він ставав перед хором», – пише Г. Ліознов про свого вчителя [7, с. 7–8].

Однак, при всієї важливості роботи в оперному театрі, головною у творчій діяльності Дмитра Станіславовича була робота в Одеській консерваторії. Після смерті свого вчителя К. Пігорова він стає художнім керівником прославленого хорового колективу, професором кафедри хорового диригування, утвердившись у званні високоталановитого педагога.

Обдарований, висококультурний музикант, що мав сильну волю, гіпнотичний дар впливу на хор, Загрецький впливав на викладачів кафедри, а також виховав кілька поколінь студентів. Завдяки своєму дивовижному слуху під час роботи з хором він миттєво реагував на інтонаційну неточність. Він мало говорив, його улюбленим висловлюванням було: «Менше говорити – більше робити, від розмов ще жоден хор не заспівав».

Видатний талант Загрецького проявлявся в усьому: музикант надзвичайної обдарованості, натхненний артист, композитор, прекрасний педагог, поет-лірик. Про Загрецького-поета і Загрецького-композитора чудово написав Г. Ліознов: «Загрецький-поет і Загрецький-композитор склали доповнення до академічно-консерваторського обличчя знаменитого хормейстера, одного з найбільш молодих професорів консерваторії» [8, с. 123].

Виконавська майстерність Дмитра Станіславовича безпосередньо проявилася в його блискучих, неповторних інтерпретаціях. «У процесі створення інтерпретацій він наполягав, що записане в нотах не завжди є найкращою формою вираження, і що виконання твору – не озвучування нот, а творчий акт художника... Недарма багато авторів – І. Шамо, Я. Цегляр, С. Кравченко, Т. Сидоренко-Малюкова, Д. Кабалевський – дозволяли, а іноді і просили вносити корективи у твори після їх виконання Загрецьким, і, створюючи нові опуси, радилися з ним» [8, с. 127]. Його талант визнавали величини музичного світу: Д. Кабалевський, І. Дунаєвський, С. Кравченко, І. Шамо, Г. Майборода. Загрецький виконував із хором твори цих та інших авторів, домагаючись дивовижного виразного впливу.

Він міг передати в хоровому виконанні широку і мальовничу гаму людських почуттів, душевних порухів. Йому прекрасно вдавалося виконавське втілення філософського роздуму, епічної широти, пейзажно-звукової зображальності музики, але, мабуть, ближче всього йому була передача драматичної напруженості. Його концертний показ був завжди викликаний народженням нової художньої якості і був активно-творчим процесом. Він був спроможний на концерті змінити звичний динамічний план, прискорити або стримати темповий порив співаків (установлений раніше на репетиціях), викликати у хору новий виконавський штрих, різко перетворити характер і настроїв твору [3, с. 133].

«Феноменальні музичні дані, – пише Л. Бутенко, – виняткова пам'ять (всі численні програми концертів диригував тільки напам'ять), тонкий художній смак, дивовижне відчуття стилів, кристальна чесність, щирість, безкомпромісність і особлива притягальна сила залучали до нього людей різних професій, віку, темпераментів... Ще за життя концертна діяльність перетворила Дмитра Станіславовича на диригента-легенду, популярність і слава якого розійшлися далеко за межі колишнього СРСР» [2, с. 23].

Д. Загрецький був продовжувачем традицій свого великого педагога К. Пігрова. Однак, як згадує Л. Бутенко (учень Д. Загрецького), багато в чому вони були антиподами, в тому числі й у механізмі «одухотворення» творів: мова йде про незбагнений феномен трансформації Майстра у Художника, момент преображення виконавської майстерності у високе мистецтво, явище, яке носить малозрозуміле, якщо не сказати дивне, визначення «ледь-ледь». Гранічно скрупульозна робота К. Пігрова, де кожен студент-хорист знав, що будує храм, а не складає цеглини хорової будівлі, закінчувалася концертом. «Після кількох тактів ідеально побудованого звучання по аскетичному обличчю Майстра скочувалася сльоза, і відбувалося диво! Хор змінювався: співали вже не голоси, співали душі, схвильовані Художником» [2, с. 24].

Механізм «ледь-ледь» Д. Загрецького цілковито інший. Філігранність підготовчої роботи була вибірковою і стосувалася не

всіх блоків твору, з яких він прямо на концерті творив будівлю хорового твору. Він помітно побоювався тривалої і педантичної репетиційної роботи, коли спів доводився до найвищої пігровської майстерності, боявся «заспіваності» твору, тобто тьмяності емоційного сприйняття, у цій частині у нього була навіть теорія «перерепетируваності». У деякій незавершеності репетиційної роботи крився суттєвий психологічний момент: на концерті хор був максимально зібраний, миттєво реагуючи на найтонші порухи душі Д. Загрецького, що дозволяло неймовірно імпровізувати, що не було характерне для творчості К. Пігрова.

Узагальнюючи, можна сказати: К. Пігров вибудовував досконалий храм хорового звучання на репетиціях, вдихаючи на концерті в нього божественний дух мистецтва і роблячи слухача причетним до нього. Д. Загрецький творив це на очах у слухачів, перетворюючи їх на співучасників творчого архітектонічного процесу [2, с. 25].

У роботі зі студентським хором консерваторії Д. Загрецький продовжував розширювати репертуар і працювати над сучасними хоровими творами Д. Шостаковича, О. Флярковського, сюїтою А. Кравченка «Російські фрески», українською класикою М. Леонтовича, М. Лисенка, К. Стеценка, Б. Лятошинського, С. Орфєєва. До 50-річчя консерваторії була виконана кантата «Жовтень» під керівництвом автора – К. Данькевича. Пізніше на постановку свого «Реквієма» приїжджав до Одеси Д. Кабалевський. Для хору писали музику одеські композитори: О. Красотов – «Ода солнцу», «Апрель-100», Т. Сидоренко-Малюкова – сюїти «Лісовий бурштин», «Квітуча Одеса» та ін. [4, с. 179–182].

Яскраву сторінку репертуару склали твори самого Д. Загрецького: хорові мініатюри «Лишь ты сияй», «Я коротаю жизнь», «Над окошком месяц» [39, с. 154].

«Вільно-романтичні принципи роботи Загрецького-хормейстера, схильного до імпровізаційності, миттєвої знахідки, використання неординарних темброво-динамічних барв і ефектів – все це створювало чітку стилістичну лінію „аκласичного” спрямування. Так створювалися „експресіоністичні” установки,

які спонукали його вихованців звертатися до сучасних партитур», – відзначає Н. Заболотна [22, с. 186–187].

Л. Бутенко згадує: «Дмитро Станіславович Загрецький любив духовну музику. В його концертах вона достойно представляла високу поліфонію Відродження, геніальні творіння Й. Баха, Г. Генделя, В. Моцарта, Дж. Верді, православна ж церковна музика не виконувалася, а якщо й звучала, то напіваномірно. На відміну від західних культових творів, вона вважалася радянськими ідеологами тлетворною для народу... І Загрецький знайшов вихід, створивши до духовних творів деякі цілком лояльні квазіритмічні тексти про пам'ять і славу загиблих... У концертах успішно зазвучала православна духовна музика Д. Бортнянського, С. Рахманінова, яку вдячно приймали слухачі і нічого не підозрюючі партідеологи» [2, с. 24]. Нагадаємо, що свого часу Д. Загрецький допомагав К. Пігрову в якості регента і був сам автором духовних творів.

Д. Загрецький з хором Одеської консерваторії виконували фрагменти видатного творіння Й. Баха – Високої меси *h-moll*. Одеська хорова школа також зробила свій внесок у становлення нової традиції виконання духовної кантатно-ораторіальної музики Баха.

Розвиток регентських традицій К. Пігрова в умовах радянського навчального закладу, Одеської консерваторії, і при тісному контакті з оперним театром (і Пігров, і його учень Загрецький працювали головними хормейстерами в оперному театрі) обумовив народження певного симбіозу художніх якостей виконавства у злитті специфічних рис культового та світського музикування.

Н. Заболотна звертає увагу на таке яскраве свідоцтво взаємодії світських і церковних традицій, вона була учасницею репетицій і концертів консерваторського хору: «Слід враховувати, що «вписування» кантат Баха у вітчизняний виконавський і учбовий «обіход» здійснюється нібито за двома напрямками: театральнo-концертної і церковно-культової професійної музики. Поєднання цих відносно самостійних у нашій країні ліній виконавського професіоналізму здійснилося, в силу істо-

ричних обставин, в Одеській хоровій школі завдяки діяльності її засновника і видатного хорового майстра – професора К. Пігрова. Яскравий талант музиканта, педагога, вченого був виплеканий у Петербурзькій Співочій капелі – одній з головних гілок вітчизняного хорового професіоналізму, де церковне і світське музикування були основною формою художньо-концертної діяльності» [5, с. 345].

Вибір Загрецьким-диригентом № 15 («Et Incarnatus») і № 16 («Stucifixus») визначений, на переконання Н. Заболотної, особливим драматургічним співвідношенням двох хорів: «Вдивляючись у партитуру цього хору з помітками виконавських вимог Д. Загрецького, невільно отримуєш враження підкреслено експресивного його прочитання у розвиток постромантичних позицій у художній стилістиці виконання» [5, с. 184]. За словами Н. Заболотної, «на диво цільна інтерпретація Д. Загрецького художньою яскравістю „затмарює” версію Р. Шоу, стилістично вивірену, але щось суттєве гублячу «в об’єктивності» трактування» [5, с. 186].

Н. Заболотна вказує на дивовижну свободу інтерпретації: «Вона відображала ту вищу міру напруги трагічного почуття, яку відчував маестро і яка народжена була художньої потребою втілення страждання і болю» [5, с. 185]. Дійсно, у сучасній хоровій виконавській практиці, коли особливої актуальності набуває автентична лінія виконання старовинної музики, важко уявити цю дивовижну театральну-драматичну свободу темброво-динамічних зіставлень у романтичній традиції виконання. Проте, в контексті інтерпретаційних позицій Загрецького така свобода була виключно органічна і переконлива.

У роботі з хоровим колективом Д. Загрецький приділяє особливу увагу вирішенню питання «про внутрішнє бачення», методу розкриття художнього образу і втілення його в хоровому співі, яку описав у власній методичній розробці. Головна думка його роботи є наступною: «Технічна досконалість – обов’язкова умова високохудожнього виконання». Тобто, розкриття художнього образу можливе тільки технічними засобами, і чим вища технічна майстерність, чим вона досконаліша – тим більш глибокі та тонкі художні задачі можна ставити перед хоровим

колективом, тим самим підтверджуючи слова Шумана, що «техніка відкриває шлях натхненню», які автор цитує. Д. Загрецький наводить приклади роботи К. Пігрова над образною змістовністю хорових творів [6].

Дмитро Станіславович був впевнений, що розкриття художнього образу, його втілення у хоровому співі можливо тільки технічними засобами. Наведемо уривок з його дослідження: «Візьмемо, наприклад, „Піють півні” Леонтовича. Якщо десь на початковому періоді роботи ми, оволодіваючи технічними труднощами, працювали над акуратним, точним виконанням синкоп, намагаючись їх зрозуміти, ми не можемо не прийти до відчуття, що ці синкопи вносять деяку незграбність, порушують плавність, природність, гармонію (не у музичному, а у широкому розумінні цього слова). Якщо ми звернемося до тексту і побачимо, що йдеться про людину, яка спить до четвертих півнів і в такому стані йде додому, не важко здогадатися, яка у неї хода. І ось цю ходу, цю втрату координації рухів, коли людина несподівано припадає й коливається то в одну, то в іншу сторону, і покликані відобразити ці синкопи. І тепер ми можемо побачити і цю корчму, і цю вулицю, і цю п'яну людину на цій вулиці, і її нерівну ходу, що заплітається. І тепер ми вже будемо старатися виконувати *не синкопи, а ходу* цієї людини, яка втратила стабільність і координацію рухів. Так технічними засобами, в даному випадку метроритмічними (синкопами), ми змогли передати, втілити художній образ. Але і тут можливі різні, хіба що не протилежні інтерпретації. Одного диригента, наприклад, може привабити образ пустої нічної сільської вулиці й одинока фігура п'яної людини, яка нетвердо йде нею. Кінець кінцем, не так багато є творів, де від першого до останнього такту зберігається синкопований ритмічний рисунок. Звісно, це може привабити іншого якогось диригента-ортодокса, якій хоче поставити на чільне місце людей, які збираються покарати цю п'яничку. У принципі, вони нічого поганого не хочуть: вони хочуть, щоб людина кинула пити. Це хоч і своєрідна, але боротьба з пияцтвом. Третій диригент, може, замислиться над тим, чому все ж ця людина п'є? Може, не від хорошого життя?

І може навіть якимось поспівчувати цій людині. Говорити про те, які інтерпретації кращі, а які гірші, які правильні, а які не правильні – дуже важко. Багато тут залежить від інтуїції диригента, від зоркості його, від його власної, кінець кінцем, обдарованості. Один диригент може побачити дуже багато там, де інший нічого не помітить» [6, с. 15].

Д. Загрецький згадував, як для нього залишався виконавською загадкою нюанс *mf*, проставлений Леонтовичем у перших двох тактах «Щедрика» (соло сопрано). До чого тут *mf*, якщо у третьому такті вступає вся сопранова партія на *pp* з цього вступу починається музичний розвиток образів? Логічніше було б солістці починати також свій спів на *pp*, потім ледь голосніше вступає партія сопрано, потім альти. К. Пігров, володіючи багатою уявою й особливим театральним баченням, пояснював: «Уявіть, що в якийсь дім прийшла група колядників. Вони спочатку почуваються дещо невпевнено, сором'язливо, ніяк не наважуються почати колядувати. І ось найбільш смілива, найбільш жвава дівчина вискакує і заводить. Але люди ще не освоїлися і підхоплюють несміливо (вступ сопранової групи на *pp*). Поступово ніяковість проходить, вливаються все нові голоси і, нарешті, весело і завзято звучить щедрівка» [6, с. 13].

Така картина, намальована К. Пігровим, таке образне порівняння пояснює авторський нюанс М. Леонтовича. Створення образу сміливої, жвавої дівчини визначає відповідні виконавські засоби виразності: активну артикуляцію, темброву характеристику звуку, пружну темпоритмічну організацію заспівки і т. ін. Загрецький наводить ці приклади, щоб конкретно показати, як технічними засобами здійснюється втілення художнього образу, як такий майстер, яким був К. Пігров, користувався методом *внутрішнього бачення* для найбільш повного розкриття художнього образу. «Початкова і завершальна точки підготовки виступу – у хормейстера академічної орієнтації та керівника театального хору – єдині: вихід на слухача-глядача, який має бути впевненим у серйозності, значущості й емоційно-образній актуальності виконання, в опорі на класику традиції і динаміку оновлення, у відповідності до стильово-жанрових потреб епохи та часу» [3, с. 170].

Наприклад, «Пряля» Леонтовича: на словах «Ой, склоню я голівоньку» – на «ой» стоїть акцент, але якщо зрозуміти і розібратися, то до чого тут акцент? Здавалося б, людина засинає, клонить голову і раптом на початку фрази стоїть акцент. «Я не розумів, – говорив Загрецький, – що він має означати, не бачив картини, і природно, що коли я його передавав, то занадто пом'якшував, тому що я диригував тільки акцент і не міг вкласти в загальний художній образ. З цим своїм здивуванням я звернувся до К. К. Пігрова. Він мені сказав: „Ви бачили, як засинає людина, якій не можна спати? У неї хилиться голова, але раптом вона здригається, схоплюється. Але потім її знову морить сон, вона знову здригається і т.д.” [4, с. 2–9].

Отже, інтерпретуючи твір, диригент повинен обрати з безмежного арсеналу засобів саме ті, які підкреслять і виявлять характерні особливості музичного почерку композитора.

Однак, на питання, чому Дмитро Станіславович не узагальнює свій практичний досвід у підручнику, як згадує Л. Бутенко, Д. Загрецький 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 М. Малька «Диригент та його паличка», видана в Копенгагені 1950 року, у російському перекладі вона вийшла під назвою «Основи техніки диригування» у 1965 році). «Мені залишилося тільки підписатися під цією книгою про свою згоду з автором», – посміхнувся Дмитро Станіславович. До цього можна додати, що й форма занять у класі Д. Загрецького і М. Малька багато в чому виявилася подібною [1, с. 134].

Д. Загрецький також володів дивовижними педагогічними здібностями, які були очевидні в роботі у спеціальному класі з диригування. Його різносторонні уміння, любов до різних мистецтв у єдності з рідкісною обдарованістю як гарного диригента робили його привабливим педагогом, який провадив у світ творчості. У класі зі спеціальності Дмитро Станіславович вимагав від студентів досконального вивчення партитури. Якщо студент в силу слабких піаністичних даних або відсутності потрібної під-

готовки не міг виконувати на фортепіано складну поліфонічну фактуру, то... повинен був записати її напам'ять. Своєю захопленою роботою в класі він будив і розвивав емоційне начало у найбільш, здавалося б, інертних студентів.

Принцип «технічна досконалість – невідмінна умова створення повноцінного художнього образу» в класі Загрецького неухильно і послідовно втілювався в життя. «Те, що урок у першокурсника продовжувався не 45 хвилин, а фактично 5–6 годин (він останнім піднімався на диригентський подіум, продивившись уроки старшокурсників), – підтверджувало практичне втілення цього принципу у життя», – пише Л. Бутенко [1, с. 133].

Заняття з хорового диригування в класі Загрецького були індивідуально-груповими: відразу після хору всі студенти приходили до класу одночасно. Ця індивідуально-групова форма уроків була пронизана складними переплетеннями взаємозв'язків між учасниками занять: той, хто диригував, регулярно стояв перед мікроколективом своїх товаришів, які бачили недоліки його диригентської техніки і старалися не повторювати, – це виховувало зібраність і відповідальність того, хто диригував; тут же у ході уроку Дмитро Станіславович відзначав позитивні моменти і технічні помилки, аналізуючи їх і показуючи шляхи усунення.

Слід наголосити ще на одній творчій якості дивовижного таланту Загрецького. Нагадаємо, що техніки хорового диригування як предмету вивчення у вищому навчальному закладі не існувало довгий час, а значить, не існувало й єдиних методичних диригентсько-хорових установок. *Завданням узгодження думок і систематизацією методичних питань хорового диригування займався Д. Загрецький.*

Г. Ліознов (його учень), роз'яснюючи принципи *диригентської школи Д. Загрецького*, виділяє як провідні такі фактори:

- 1) пластика, ясність жестів, цілком вільних від будь-якої скутості, затисненості;
- 2) сукупність усіх складових диригентського 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 [8, с. 126].

Висновки. Таким чином, 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 [9, с. 133].

Д. Загрецький виховав більш 50 диригентів-хормейстерів, справжніх майстрів своєї справи, які здійснили могутній вплив на становлення хорової культури в Україні. Серед його випускників справжні хорові титани ХХ століття: народний артист України, академік, професор А. Авдієвський; народний артист України, професор В. Іконник; народний артист України Є. Кухарець; заслужений артист України В. Кіоссе; заслужений діяч мистецтв України, професор П. Горохов; народний артист України, професор В. Газінський; головний хормейстер Одеського театру опери і балету, професор Л. Бутенко; заслужений діяч мистецтв України С. Крижановський; заслужений працівник культури України, лауреат міжнародних конкурсів, професор Г. Ліознов.

Усі «*Птенцы гнезда Дмитрова*» (за словами Г. Ліознова) стали творцями самостійних напрямів у хоровому мистецтві України. Видатні вихованці Д. Загрецького керували *провідними* хоровими колективами України у 60-80 роки ХХ століття: А. Авдієвський – народний артист СРСР та України, художній керівник академічного українського народного хору ім. Г. Верьовки; В. Іконник – народний артист України, художній керівник і засновник Київського камерного хору ім. Б. Лятошинського; С. Дорогий – заслужений діяч мистецтв України, художній керівник і засновник Чоловічої хорової капели ім. Л. Ревуцького та ін.

Узагальнюючи, можна казати, що унікальність феномену творчої діяльності Д. Загрецького у всіх його вимірах – насамперед, диригентсько-виконавському, а також і в педагогічному, і в композиторському – полягає в органічній цілісності професійної майстерності усіх вищезазначених аспектів.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бутенко Л. М. В классе Д. С. Загребского. *Одесская консерватория. Забытые имена, новые страницы*. Одесса: ОКФА, 1994. С. 130–135.
2. Бутенко Л. М. Воспоминания о Маэстро. К 80-летию со дня рождения Д. Загребского. *Музыкальный вестник*. 2005. № 1–2. С. 23–25.
3. Бутенко Л. М. Традиции школы К. Пигрова в деятельности хормейстеров Одесского оперного театра. *Одесская консерватория. Славные имена. Новые страницы*. Одесса: Гранд-Одесса, 1998. С. 156–170.
4. Верди И. П. Традиции К. Пигрова в подготовке хормейстеров в одесском музыкальном вузе. *Одесская консерватория. Славные имена, новые страницы: сборник статей*. Одесса: Гранд-Одесса, 1998. С. 170–176.
5. Заболотная Н. Г. О новых подходах к исполнению-интерпретации духовных кантат И. С. Баха. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської державної музичної академії ім. А. В. Нежданової*. Одеса: Друкарський дім, 2004. Вип. 5. С. 341–349.
6. Загребский Д. С. Техническое совершенство – обязательное условие высокохудожественного исполнения. Рукопис. Библиотека ОНМА им. А. В. Неждановой. Одесса, 1973. 19 с.
7. Лиознов Г. С. Дмитрий Загребский: произведения для хора. Одесса: Астропринт, 2012. 100 с.
8. Лиознов Г. С. Поэзия жизни и творчества Д. С. Загребского. *Одесская консерватория. Забытые имена, новые страницы: сборник статей*. Одесса: ОКФА, 1994. С. 123–130.
9. Шатова І. Історичні та стильові основи одеської хорової традиції: монографія. Одеса : Астропринт, 2021. 204 с.

REFERENCES

1. Butenko L. M. (1994) In the class of D. S. Zagretsky. Odessa Conservatory. Forgotten names, new pages: a collection of articles. Odessa: OKFA [in Ukrainian]
2. Butenko L.M. (2005) Memories of the Maestro. To the 80th anniversary of the birth of D. Zagretskyi. Musical newspaper. [in Ukrainian]
3. Butenko L. M. (2005) Traditions of the school of K. Pygrov in the activities of choirmasters of the Odessa Opera Theater. Odessa Conservatory. Glorious names. New pages: collection of articles. Odessa: Grand Odessa [in Ukrainian]
4. Verdi by I. P. (1998) Traditions by K. Pygrov in the training of choirmasters at the Odessa Music College. Odessa Conservatory. Famous names, new pages: a collection of articles. Odessa: Grand Odessa [in Ukrainian]
5. Zabolotnaya N. G. (2004) On new approaches to the performance-interpretation of I. S. Bach's spiritual cantatas. Musical art and culture. Scientific Bulletin of the Odesa State Music Academy named after A. V. Nezhdanova. Odesa: Printing House [in Ukrainian]

6. Zagretskyi D. S. (1973) Technical excellence is a mandatory condition for high-art performance. typewriting Library of ONMA named after A. V. Nezhdanova. Odessa [in Ukrainian]

7. Lioznov G. S. (2012) Dmitry Zagretsky: works for choir. Odessa: Astroprint [in Ukrainian]

8. Lioznov G. S. (1994) Poetry of the life and work of D. S. Zagretsky. Odessa Conservatory. Forgotten names, new pages: collection of articles. Odessa: OKFA [in Ukrainian]

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