

**ОДЕСЬКА ДЕРЖАВНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ  
імені А. В. НЕЖДАНОВОЇ**

**Шатова Ірина Олександрівна**

УДК 784.96

**СТИЛЬОВІ ОСНОВИ  
ОДЕСЬКОЇ ХОРОВОЇ ШКОЛИ**

**Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво**

**Автореферат  
дисертації на здобуття наукового ступеня  
кандидата мистецтвознавства**

**Одеса – 2005**



ЩЗ 14.1  
48  
Дисертацією є рукопис.

Робота виконана на кафедрі історії музики та музичної етнографії  
Одеської державної музичної академії імені А.В. Нежданової  
Міністерства культури і туризму України

**Науковий керівник:** доктор мистецтвознавства, професор,  
**САМОЙЛЕНКО** Олександра Іванівна  
Одеська державна музична академія  
імені А.В. Нежданової, професор кафедри  
історії музики та музичної етнографії

**Офіційні опоненти:** доктор мистецтвознавства, професор  
**КИЯНОВСЬКА** Любов Олександрівна  
Львівська державна музична академія  
ім. М.В.Лисенко,  
зав. кафедрою історії музики

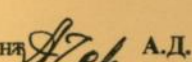
кандидат мистецтвознавства, ст. викладач  
**МУРАВСЬКА** Ольга Вікторівна  
Одеська державна музична академія  
ім. А.В. Нежданової, доцент кафедри сучасної  
музики та музичної культурології

**Провідна установа:** Інститут мистецтвознавства, фольклористики  
та етнології ім. М.Т. Рильського,  
відділ музикознавства

Захист відбудеться "21" срудня 2005 року о 14.00 годині на  
засіданні спеціалізованої вченої ради К 41.857.01 по захисту дисертацій  
на здобуття наукового ступеня кандидата наук в Одеській державній  
музичній академії імені А.В. Нежданової за адресою: 65020, м. Одеса,  
вул. Новосельського, 63, Малий зал.

З дисертацією можна ознайомитись у бібліотеці Одеської державної  
музичної академії імені А.В. Нежданової за адресою: 65020, м. Одеса,  
вул. Новосельського, 63.

Автореферат розіслано "19" листопада 2005 р.

Вчений секретар  
спеціалізованої вченої ради,  
кандидат мистецтвознавства, доцент  А.Д. Черноіваненко

## ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

**Актуальність дослідження.** Питання хорової культури, зокрема, про особливу виконавську специфіку хорової творчості, є засадничими на шляху музикознавчого аналізу хорового мистецтва. Сьогодні вони набувають нової актуальності у зв'язку з наступними чинниками. По-перше, постає завдання формування цілісної теорії хорового виконавського стилю як важливої складової теорії хорового виконавства. По-друге, саме сьогодні відчутне завершення цілісного історичного періоду розвитку професійної хорової музики, що актуалізує теоретичну проблему створення єдиної жанрово-стильової моделі хорової культури. По-третє, узагальнене визначення жанрово-стильових засад хорової музики є необхідною умовою вивчення конкретних стильових напрямів, діяльності окремих хорових шкіл, зокрема, стильових основ Пігровської хорової школи; визначення останніх дозволяє підійти до аналізу феномена Одеської хорової школи.

Проблема цілісної теорії хорового виконавського стилю тим більш актуальна, що така теорія може слугувати вивченню історичних та теоретичних передумов формування національної хорової традиції. Тому й виникає необхідність системного підходу до питань хорового виконавства, що, у свою чергу, потребує роз'яснення поняття про виконавський стиль. Явище й поняття виконавського стилю сприяє тенденції зближення виконавства і музикознавства як методично взаємозацікавлених.

Теоретичні питання про виконавський стиль хорової музики все ще є досить суперечливими, водночас не менш важливими, ніж суто практичні професійні завдання виконавської майстерності. Причину цього можна вбачати, на наш погляд, в термінологічній нестійкості поняття «виконавський стиль», його невиділеності як музикознавчої категорії. Круг питань, у зв'язку з вказаною проблематикою, включає і ті, що об'єднані категорією «музичний стиль». В достатньо широкому трактуванні даного поняття не враховується виконавська сторона явища «музичний стиль», тобто воно не узгоджене з виконавською діяльністю.

Таким чином, розробка оцінних критеріїв стосовно явища виконавського стилю є суттєвим завданням музикознавства, вирішення якого дозволяє наблизитись й до визначення стильових основ Одеської хорової школи.

**Об'єкт дослідження:** виконавський стиль хорової музики.

**Предмет дослідження:** Одеська хорова школа як культурно-історичний феномен.

**Мета дослідження:** визначення стильової своєрідності Одеської хорової школи в контексті єдиної жанрово-стильової моделі вітчизняної хорової культури, звідси – висвітлення особливої ролі К. К. Пігрова як засновника Одеської хорової школи, що є однією з фундаментальних в історії вітчизняного хорового виконавського мистецтва.

### Завдання дисертаційного дослідження:

- розгляд теоретичних передумов вивчення виконавського стилю в музиці; розвиток поняття про виконавський стиль у зв'язку з хоровим виконавством, виявлення його особливостей як музикознавчої категорії;
- вивчення історичних основ хорової традиції; створення цілісного підходу до історії духовної музики як єдиного процесу формування національної хорової традиції;
- виявлення значення жанрово-семантичних можливостей духовної хорової музики на сучасному етапі; ролі авторства в контексті традиції церковного співу;
- висвітлення всіх сторін діяльності К. К. Пігрова (як виконавця, як педагога, як теоретика-новатора), розкриття новаторського значення основних положень хорознавчої науки, висунутих К. К. Пігровим;
- обговорення сучасних тенденцій діяльності Одеської хорової школи та її провідних представників – диригентів-хормейстерів;
- визначення функцій концертмейстера в класі хорового диригування;
- аналіз репертуару як провідної сторони диригентсько-хорової традиції на прикладі Одеської хорової школи.

**Наукова новизна дисертації.** Вперше пропонується розгорнута музикознавча оцінка діяльності Одеської хорової школи як історичного феномену та на сучасному етапі. У зв'язку з цим вперше пропонується узагальнення всіх сторін творчої діяльності засновника Одеської хорової школи К. К. Пігрова з позицій теоретика хорового мистецтва, новатора, видатного хормейстера-виконавця, педагога, достатньо повно освітлюється діяльність Пігрова як церковного регента, методи створення ним хорової школи на основі двох традицій: церковної і світської.

Вперше робиться музикознавча спроба створення «теорії історії» духовної хорової музики на сучасному етапі і відповідного термінологічного апарату, оскільки загальна музикознавча термінологія вимагає спеціального уточнення у зв'язку з вивченням духовної музики. Новим є підхід до жанрово-семантичних можливостей духовної хорової музики, коли духовна традиція і хорове мистецтво у багатьох відношеннях можуть вважатися синонімічними. Вперше ставиться завдання теоретичного обґрунтування єдиної моделі духовної хорової традиції як історичної передумови виконавського стилю хорової музики. Піднімається питання про необхідність системного підходу до питань хорового виконавства у зв'язку з провідним положенням категорії виконавський стиль; виявляється поліпараметровість даної категорії. Новизна дослідження також полягає у вивченні своєрідної антиномії історичне – індивідуальне при визначенні категоріального статусу поняття «виконавський стиль хорової музики».

**На захист виносяться** положення про поліпараметровість виконавського стилю хорової музики, його ієрархічність, в якій відбиті основні рівні художнього стилю; про провідні стильові тенденції Одеської хорової школи, критерієм яких є діяльність К. К. Пігрова; про ідеологічну двоїстість хорової музики, що створена взаємодією і взаємовпливом виконавських функцій церковної і світської сфер

хорової творчості; про стильову антитетичність виконавської діяльності Пігрова, яка відображає також і загальний історичний шлях розвитку хорової музики; про репертуарну основу як віддзеркалення стильового змісту диригентсько-хорової діяльності хорової школи.

**Методологічна основа роботи.** У дисертації використовуються естетико-культурологічний, жанрово-стильовий, історичний і функціональний підходи, які створюють єдину методологічну основу дослідження щодо питань музикознавчого аналізу виконавського стилю хорової музики. Шлях до такої методології підказаний роботами О. Аніпко, Б. Асаф'єва, О. Бенч-Шокало, М. Друскіна, В. Живова, В. Льїна, С. Козачкова, І. Кошміной, А. Лащенко, М. Лобанової, В. Мартинова, О. Мельник, М. Міхайлова, В. Медушевського, К. Птиці, Р. Розенберг, О. Ручьєвської, В. Холопової.

**Матеріалом для дослідження** послужили праці К. К. Пігрова, його щоденники, матеріали хорових конференцій, присвячених 90-річчю і 100-річчю Пігрова, праці педагогів кафедри хорового диригування Одеської державної музичної академії ім. А. В. Нежданової: Л. Бутенко, І. Верді, В. Горчакової, А. Захарова, Н. Заболотної, Д. Загрецького, І. Кочкиної, Г. Ліознова, В. Луговенко, А. Серебрі, В. Шипа, а також репертуарні списки та практичний досвід одеських хормейстерів. Критерії вибору аналітичного матеріалу обумовлені загальною спрямованістю до цілісного вивчення досвіду Одеської хорової школи.

**Теоретичне значення дослідження** полягає в розробці теоретичних передумов вивчення категорії «виконавський стиль» у зв'язку з хоровою творчістю на прикладі виконавської діяльності Одеської хорової школи. Заглиблюються уявлення про формування вітчизняного співацько-хорового професіоналізму на основі принципу спадкоємності. Аналізується значення виконавського репертуару в становленні хорової школи. Розширюються шляхи методичного зближення виконавства і музикознавства.

**Практичне значення** дисертаційної роботи визначається, перш за все, її історико-аналітичними розділами, які дозволяють розширити уявлення про аналіз хорових виконавських стилів, допоможуть відновити курси історії вітчизняної культури. Обговорення специфічних функцій концертмейстера в класі хорового диригування допоможуть в практичній навчальній роботі. Результати і основні положення дослідження, у зв'язку із зверненням до творчої діяльності Пігрова, можуть набувати методичного значення при викладанні хорознавчих дисциплін, в класі хорового диригування.

Робота виконувалася відповідно плану науково-дослідної роботи кафедри історії музики і музичної етнографії Одеської державної музичної академії імені А. В. Нежданової, узгоджена з перспективним тематичним планом науково-дослідної роботи ОДМА ім. А. В. Нежданової на 2000-2006 р., зокрема, з темою № 6 («Теорія музичного виконавства»). Тема дисертації затверджена на засіданні вченої ради ОДМА імені А. В. Нежданової від 30.08.2002 р., протокол №1.

Матеріали дослідження були апробовані автором в курсі лекцій «Одеська хорова школа: традиція і сучасність», який два роки читається студентам хормейстерського відділу, а також у виступах автора на наступних конференціях (всього 11): Міжнародний музикологічний семінар «Трансформація музичної

освіти: *Культура і сучасність. Присвячується К. Ф. Данькевичу*, 12-16 жовтня 2002 р., Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової; Міжнародна науково-практична конференція «Захід – Схід: музичне мистецтво і культура», 1-2 лютого 2003 р., Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової; Міжнародна науково-практична конференція «Культура та цивілізація: Схід та Захід», 3-4 лютого 2003 р., Одеський Будинок-музей ім. М. К. Реріха; Четверта науково-практична конференція українського товариства аналізу музики «Стиль та позастильове в композиторській та музично-виконавській творчості», 11-15 листопада 2003 р., Київ, НМАУ ім. П. І. Чайковського; Науково-творча конференція «Трансформація музичної освіти і культури в Україні», 21 листопада 2003 р. Присвячена 90-річному ювілею з дня заснування Одеської державної музичної академії ім. А. В. Нежданової, Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової; Міжнародна науково-практична конференція «Захід – Схід: музичне мистецтво і культура», 9-10 лютого 2004 р., Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової; Шоста всеукраїнська науково-теоретична конференція «Молоді музикознавці України», 27-31 березня 2004 р., Київ, КДВМУ ім. Р. М. Глієра; Міжнародний семінар-конференція «Трансформація музичної освіти: культура і сучасність. Присвячується пам'яті С. Д. Орфеева», 8-9 вересня 2004 р., Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової; Міжнародна науково-творча конференція «Музичні інформаційні технології: досвід та проблема розвитку», 21-24 жовтня 2004 р., Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової; Міжнародна науково-практична конференція «Хоровое искусство и молодежь», 4-5 грудня 2004 р., Одеса, Южноукраїнський державний педагогічний університет ім. К. Д. Ушинського.

Основний зміст дисертації відбитий у чотирьох наукових публікаціях у фахових виданнях.

Дисертація складається з вступу, трьох розділів, дев'яти підрозділів, Висновків і списку використаних джерел (221 найменування), обсяг основного тексту роботи складає 185 сторінок.

## **ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДИСЕРТАЦІЇ**

У вступі обґрунтовуються вибір теми і постановка проблеми дисертації, доводиться їх актуальність, визначаються об'єкт і предмет, мета, завдання, наукова новизна, методологічні основи, теоретичне і практичне значення дослідження.

Розділ 1 «Теоретичні передумови вивчення виконавського стилю хорової музики» присвячений питанням формування цілісної теорії хорового виконавського стилю, що забезпечує критерії вивчення історії хорового мистецтва та сучасного етапу його становлення, дозволяє розвивати поняття про хорову культуру з її виконавської сторони.

У підрозділі 1.1. «Створення теорії виконавського мистецтва» розглядаються передумови для створення теорії хорового виконання, потреба в якій викликана існуючим сьогодні надзвичайним розширенням (історичним, стилістичним, національним) хорового репертуару, що, у свою чергу, вимагає

спеціального виконавського аналізу форм виконання й умов існування музичних творів.

Пояснюються причини складності створення теорії хорового виконавського мистецтва як *системного* утворення, специфіка якого залежить від еволюції музичного мислення в різні історичні епохи, кожний з яких має свої певні стильові особливості, від конкретних прикладів виконавської діяльності, від типових художніх концепцій, зв'язків музичної культури епохи із загальною культурою. Відзначається, що єдиної системи понять, цілісного вивчення хорового мистецтва в єдності диригентської творчості, хорового звучання і репертуарної основи ми не знаходимо.

Сучасний розвиток методики і теорії цілісного аналізу, а також поява праць, що розкривають деякі закономірності виконавської і диригентської виразності в хоровому мистецтві, дають можливість на новій основі підійти до виконавського аналізу. Аналізуються роботи В. Живова і С. Козачкова, де розглядаються основи теорії хорового виконання, створюються передумови для системного підходу як однієї з головних теоретичних передумов теорії виконавського стилю хорової музики.

*У підрозділі 1.2. «Роз'яснення поняття виконавський стиль у зв'язку з хоровою творчістю»* розглядаються питання, пов'язані з виконавським стилем, різні трактування даного поняття в науковій літературі, виявляються системність, принцип історизму, типологічні особливості як складові категоризації «музичного стилю». Для обґрунтування категоріального статусу поняття «виконавський стиль» в хоровій музиці виділяються праці таких авторів, як К. Птиця, С. Козачков, В. Живов, А. Захаров. Узагальнюючи звернення хормейстерів до явища стилю, слід зазначити, що, в основному, дослідники пов'язують з виконавським змістом стилем розуміння виконуваної музики і вміння це розуміння передати. Визначається, що історично обумовлений в своєму суспільному бутті виконавський стиль багатобічно зв'язаний і з сучасною, і з попередньою йому культурою. Творча практика хормейстера відкриває властивості хорового виконавського стилю як *індивідуального* і в той же час указує на його *типові* властивості. Дана антиномія «історичне – індивідуальне» (традиційне, типове – індивідуальне) виступає засадничою для категорії «виконавський стиль».

*У підрозділі 1.3. «Історичні основи хорової традиції»* ставиться питання про формування і теоретичне обґрунтування єдиної моделі духовної хорової традиції, що вимагає розкриття композиторських прийомів в духовній музиці до XVII в. і в так званий «новий час», який включає і класичний період – кінець XVIII в.-XIX в., і його вершину – реформу на рубежі XIX-XX століть.

Для вітчизняної культури хорова традиція – це храмова, православна музика, що є основою духовних жанрів впродовж всієї історії вітчизняної музики; можна виділити жанри загальні для всіх етапів її розвитку, хоч вони і змінюють своє місце, значення і функції. Духовна традиція по ходу еволюції зазнає зміни, але зберігає певні константні риси, і такою константною жанровою галуззю є духовна музика. Духовна музика визначається як історична категорія, здатна характеризувати рівень художнього мислення епохи.

Звернення до музичної історіографії як науки про «історію знань» веде в бік «теорії історії» (М. Друскін) та до концепції «теорії історії» духовної хорової музики.

Виявляються найбільш актуальні питання теорії історії духовно-хорової музики 1. неопрацьованість термінологічного апарату і спеціальних аналітичних підходів у разі безпосереднього звернення до духовної музики, специфікації музикознавчого дискурсу; 2. виявлення семантики молитви як історичного феномена в річці еволюції богослужбного співу; 3. нове відношення до жанрово-семантичних можливостей духовної хорової музики, що вимагають особливих форм, автономних композиторських рішень; 4. висвітлення реформи богослужбної музики на рубежі XIX-XX століть, причин її виникнення; 5. постановка проблеми «авторства» в контексті традицій церковного співу («авторські» музичні ідеї як важлива частина нових канонів богослужбної музики);

Родова жанрова розділеність хорової музики на службово-храмову і композиторську області, є типологічною історичною межею традиції хорової музики в цілому. Це фундаментальна основа досвіду хорової творчості, завдяки якій можливий і діалогічний стильовий процес, тобто взаємообмін стильових рішень, зразків, концепцій і т.д. Таким чином, питання про традицію хорової духовної музики є багатоаспектним та інтердисциплінарним в методичному відношенні, що підсилює необхідність створення музикознавчої концепції даного феномена музичної культури.

У розділі 2 «Стильові основи виконавської діяльності К.К. Пігрова» осмислюється феномен Пігрова як історико-культурне явище, поданий розгляд життя видатного музиканта, шляху його творчого формування.

У підрозділі 2.1. «Основні аспекти виконавської діяльності К. К. Пігрова» розглядаються зовнішні і внутрішні передумови організації Пігровим хорової школи. Пропонується узагальнююча характеристика творчої діяльності Пігрова, досліджуються методичні і педагогічні принципи Пігрова, оцінюється його внесок як теоретика у розвиток хорового мистецтва, освітлюється діяльність Пігрова як церковного регента. Життя і творча діяльність Пігрова здійснювалися на межі двох культурних сфер – релігійної і світської, що дало йому змогу зв'язати дві традиції (церковного і світського співу) в єдності школи. Пігров довгі роки був головним регентом Одеського Кафедрального Собору і став засновником традиції одеського храмового співу 30-80 років XX століття. Він був вихованцем Петербурзької школи, але в регентській діяльності спирався на новачі, що декларувались представниками Московського синодального хору. Його праця була направлена на пошук «золотої середини» – єдиного стилю, що містить всередині різні, досить суперечливі, стилістичні тенденції.

У підрозділі 2.2. «Методичні і педагогічні принципи професора К.К. Пігрова» розкриваються принципові установки в справі виховання, навчання майбутніх фахівців у душі високої співацької культури. Доводиться, що головною особливістю методу Пігрова є досягнення чистоти ладу хору як необхідної умови звучання. «Чистота інтонації – пише Пігров, – це наріжний камінь, на якому

*базується хорове мистецтво, без неї не може бути і мови про створення художньо повноцінного хору».*

Розкривається головний методичний і педагогічний принцип Пігрова щодо виховання диригента хору, а саме: хормейстер повинен виховуватися у високопрофесійному хорі зі всіма специфічними принципами кваліфікованої художньої одиниці, тобто хор повинен мати відмінний строй, бездоганний ансамбль, хорошу дикцію і тонке, емоційне, хвилююче нюансування. Усі дисципліни спеціального циклу повинні практично застосовуватись в роботі з учбовим хором.

За теорією Пігрова, основою педагогічного процесу є повна свідомість сприйняття запропонованого до вивчення матеріалу. Другим вельми важливим чинником в процесі освоєння якогось твору служить художня зацікавленість. Виявляючи головні риси диригента як творчої особистості Пігров акцентує увагу на волі, бажанні оволодіти навиками і знаннями, педагогічній майстерності.

Грунтовне знання хорового твору, за Пігровим, постає як його аналіз з позиції *музиканта, спеціаліста-хормейстера, педагога і диригента*. Пігров показує шляхи аналізу як самого виконання, так і виконуваної музики, причому йдеться не тільки про методику, у вузькому значенні цього слова, але і про розкриття природи феномена хорового мистецтва і хормейстерської роботи в їх єдності.

Розбирається «техніка образних відкриттів пігровської школи» – як найважливіше в творчій діяльності хормейстера питання «про внутрішнє бачення», його методичне значення в розкритті художнього образу і втіленні в хоровому співі.

**У підрозділі 2.3. «К.К.Пігров – теоретик хорового мистецтва, новатор»** пропонується характеристика основних теоретичних положень Пігрова, які визнані *новаторськими*. Особлива цінність методичних засад Пігрова в тому, що зроблені вони були ще в 30-ті роки і містили положення, які підтвердилися через десятиліття у фундаментальній праці «Керівництво хором».

К. Пігров був першим серед своїх сучасників автором праць по хорознавству, в яких розглядався хоровий строй залежно від *структури, ладу* твору. Він розглядав інтервали в мелодійному і гармонійному оточенні, завжди враховуючи функціональне значення звуків інтервалу в ладі. Такий підхід до інтонації інтервалів гнучкіший, глибший, більш теоретично продуманий і обґрунтований. Якщо раніше галузь виховання строю в хоровому музичному виконанні засвоювалась суто інтуїтивно, то з дослідженням її закономірностей Пігровим підхід до неї став усвідомленим. Чистота інтонації виступає як *художня категорія, стає виконавським символом*.

Пігров був новатором в підході до роботи з хором над *ансамблем*. Багаторічний досвід дозволив йому дійти висновку, що хоровий гармонійний ансамбль – це не просто рівновага голосів, а рівновага в певній пропорції, у відповідності фактурно-інтонаційним нормам і логіці акордового викладу; «Рівновагу» партій в хорі, що становить один з елементів ансамблю, Пігров справедливо замінює більш емним поняттям «пропорційність», що точніше відображає нескінченну різноманітність динамічних взаємин хорових партій в

партитурі. Підходячи до рішення цієї проблеми К. Пігров вводить термін *вокально-ансамблева* виконавська техніка: цей двоскладовий термін з необхідною чіткістю підкреслює особливу специфічну вокально-ансамблеву природу співацького мистецтва хорового виконавства. Перевага даного терміну для визначення виконавської хорової техніки порівняно із звичним, але достатньо невизначеним виразом – «вокально-хорова виконавська техніка» є безперечною.

У розділі 3 «Репертуарні основи Одеської хорової школи: традиція і сучасність» аналізується роль репертуару у формуванні стильових засад хорової виконавської школи, в збереженні та оновленні виконавських традицій.

У підрозділі 3.1. «Значення школи в історичній еволюції хорової творчості» визначається роль Одеської хорової школи в контексті вітчизняної музичної культури, виявляються її основоположні стильові напрями. Доводиться, що розвиток хорового виконавського мистецтва на основі спадкоємності – основна мета диригентсько-хорової школи. Життя традиції – в школі, в живих носіях традиції, а *виконавські* традиції виступають як складові виконавського стилю. Співацько-хоровий професіоналізм формується в умовах діалектичної наступності, відбирає і закріплює в собі кращий досвід музичної спадщини, збагачується новими прийомами вокально-ансамблевої техніки.

При характеристиці вітчизняного хорового професіоналізму оцінюється діяльність Петербурзької співацької капели та Московського синодального хору, усередині яких і навколо яких формувалися естетичні критерії і принципи, що зумовили основні напрямки у вітчизняному хоровому виконавстві.

Пігровська школа – це струнка продумана педагогічна система навчання і виховання хорових диригентів і педагогів. Педагогічна і виконавська діяльність Пігроваз її методичного боку має чітко виражені структуру і принципи, що продовжують свій розвиток в діяльності його учнів і послідовників. Відзначимо: 1) прогресивність методу і можливість його широкого застосування (сфера діяльності учнів школи Пігрова – академічні, народні, оперні, церковні, учбові, дитячі хори, військові ансамблі і ін.); 2) новаторство ряду основних положень; 3) практичну спрямованість та ґрунтовність науково-методичних праць, що містять безліч цінних рекомендацій, перевірених багаторічним досвідом.

Кафедра хорового диригування зберігає і розвиває традиції видатного диригента-виконавця Костянтина Костянтиновича Пігрова. (Д. С. Загрецький, В. І. Шип, В. М. Луговенко, В. І. Дубровський, Т. С. Сидоренко-Малюкова, Н. Пігорова, Ф. Лапідус, З. П. Усенко, Г. П. Захарія, О. Одінцова, Л. Сичова, В. Д. Стаховський, Т. Н. Новицька, А. П. Серебрі, Г. С. Ліознов, І. П. Верді, І. Н. Кочкіна, С. К. Крижановський, В. Н. Горчакова, Л. М. Бутенко, Ж. Х. Косинський, Н. Г. Заболотна, В. І. Доронін та ін.).

Центральним предметом хорового факультету є хор, в якому акумулюються знання, що одержуються студентами в класах спеціального циклу: диригування, сольфеджіо, теорії і історії хорового мистецтва, хорознавства, методики, читання хорових партитур, сольного співу, хорового аранжування. Завданням вищої диригентської освіти, окрім придбання спеціальних і загальномузичних знань, вмінь і навиків в галузі методики роботи з хором, є також оволодіння диригентською технікою, що полягає в певній системі рухів, жестів і дій.

Систематизацією питань диригування займався видатний хоровий диригент, представник і продовжувач школи Пігрова професор Д. С. Загрецький. Таким чином, *Одеська хорова школа розвиває традиції К. К. Пігрова в галузі особливої вокально-ансамблевої природи мистецтва хорового співу – це й є те, що ми називаємо «Пігровська школа чистоти строю».* А техніка диригування як система диригентських жестів і прийомів, як розвиток виразних можливостей диригентського апарату була успадкована від диригентської школи Д. С. Загрецького.

Пігровська хорова школа – це живе поняття, що розвивається, про це свідчить успішна творча діяльність численних випускників хормейстерського відділу Одеської державної консерваторії (зараз – музичної академії) ім. А. В. Нежданової. Можна назвати багато імен фахівців, що підтверджують застосування і розвиток методики К. Пігрова в діяльності академічних, народних, оперних, церковних, навчальних, дитячих хорах, таким чином – *універсальність* методологічних принципів школи Пігрова для всіх різновидів хорової творчості (Д. Загрецький, А. Авдієвський, В. Іконник, М. Гринішин, Е. Дущенко, В. Толканев, П. Горохов, В. Луговенко, В. Шип, А. Серебрі, А. Мархлевський, Г. Ліознов, С. Крижановський, І. Слета, Л. Бутенко, Ж. Косинський, В. Газинський, Ю. Любович, Н. Макода, А. Вацек та ін.). При оцінці збереження і подальшого розвитку традицій Одеської хорової школи особлива увага приділяється А. Авдієвському, якому належить пріоритетна заслуга в застосуванні і розвитку методики К. Пігрова в діяльності народного хору; і В. Іконнику, чия творчість сприяла виникненню і подальшому розповсюдженню камерного хорового виконання на Україні.

**У підрозділі 3.2. «Роль концертмейстера в класі хорового диригування»** визначаються креативні і дидактичні функції концертмейстера в хоровому класі, особливе значення «музично-виконавської співдружності» учня-диригента і концертмейстера в класі хорового диригування, яке продуктивно якісно іншими особливостями функцій концертмейстера в хоровому класі.

Диригент, керуючись в своїх діях внутрішнім слуховим сприйняттям *ідеального* задуму, повинен слухати *реальний* результат диригування, щоб мати можливість виправити останнє для відповідності *реального* – задуманому (ідеальному). Особливість навчання диригуванню під фортепіано в тому, що учень, орієнтуючись на увялену ним звучність хору, керує реальним виконанням концертмейстера на фортепіано.

**Підрозділ 3.3. «Роль репертуару в становленні хорової школи»** – це спроба розглянути Одеську хорову школу як культурно-історичний феномен крізь призму репертуарної політики, коли репертуар виступає як репрезентований стильовий зміст музичної культури, як здатний не тільки відображати суспільно-культурні пріоритети, а й формувати їх. Репертуарна основа хорової школи повинна відображати духовні запити часу і творчі прагнення даної школи, найкращим чином утілити і виразити хоровою звучністю художні задуми, відбираючи найхарактерніше з кожного жанру і стилю.

Репертуар Пігровського хору базувався на виконанні народної (обробки українських, російських пісень) і традиційної класичної музики. Таким чином за

допомогою академічного співу регулюється взаємодія професійно-композиторської практики з народною творчістю і здійснюються опосередковані зв'язки професіоналізму з фольклором. Велике місце в хоровому репертуарі займали твори романтиків, зокрема С. Танєєва, А. Арєнського, О. Грєчанінова. У стильовому ж становленні хору ОДК особливе значення придбало виконання творів видатного українського композитора М. Леонтовича, творця неперевершених зразків української пісенності. На малих формах Леонтовича хор вчився освоювати вокально-ансамблеві труднощі, що надалі допомагало в роботі над крупними творами. Відзначається плідне творче співдружність композиторів Одеси і хору одеської консерваторії: К. Данькевича, С. Орфєєва, Т. Сидорєнко-Малюкової, Д. Загрєцького, Ю. Владімірова, О. Красотова. Репертуарну політику пігровського хору, де гармонійно з'єднуються різноманітні художньо-стилістичні виконавські принципи, продовжили і продовжують учні Пігрова.

Аналізується виконавська діяльність Д. Загрєцького, В. Шіпа. Пропонується виконавський аналіз ряду творів, які відображають стильові тенденції Одеської хорової школи, зрозумілі в єдності композиторської і виконавської сторін на прикладі творів Й. С. Баха, В.-А. Моцарта; Й. Брамса, М. Леонтовича, Т. Сидорєнко-Малюкової.

Вказується на розширення виконавського діапазону хору, до репертуару якого входять: П. Чайковський кантата «Москва»; С. Рахманінов кантата «Весна»; Г. Свірідов «Патетична ораторія», «Курські пісні»; хори Д. Шостаковича, опуси А. Флярковського, П. Хиндемїта, В. Гавріліна, В. Калїстратова, Н. Сидельникова, Б. Лятошинського, Л. Дичко, А. Яковчука, Г. Гаврилець, Є. Станковича, М. Скорика.

У зв'язку з оновленням і ускладненням репертуару росте виконавська майстерність хору. Одна з найбільш цінних сторін виконавської діяльності хору – інтерпретація творів *сучасної хорової музики*. В кінці 80-х початку 90-років відбувся принциповий поворот в освоєнні нового репертуару, коли з'явилася можливість брати участь в міжнародних хорових конкурсах, де істотне місце приділялося освоєнню авангардної техніки. Хор відновив репертуар творами І. Стравінського, К. Пендєрєцького, А. Шєнберга, А. Веберна, О. Мєссїана, Л. Ноно, Д. Лігєтті, Л. Дичко. Виконувалися також Реквієми В. Моцарта, Дж. Верді, Г. Форє («*Libera me*»), Л. Уєббера, Д. Лігєтті, А. Шніткє, *що указує на тяжіння до репертуару, збудованого на духовних жанрах*. Особлива заслуга хору – виконання «Німецького реквієму» Й. Брамса.

Значну сторінку «репертуарної історії» хору Одеської консерваторії займає найбільш стародавня галузь нашої музичної культури – створюється широкий репертуар з вітчизняної духовної хорової музики. Адже довгі роки в хоровому репертуарі не було богослужєбних творів; сьогдні він поповнюється духовними творами Д. Бортнянського, А. Ведєля, А. Архангєльського, П. Чєснокова, О. Грєчанінова, С. Рахманінова, М. Леонтовича, К. Стєпєнко. Таке активне звернення до канонічних жанрів засвідчує «*церковно-духовний генезис*» хору, дозволяє виконавцям реалізувати потребу у високих ціннісних критеріях духовності. Поворот в репертуарній стратегії хору під керівництвом Г. Ліознова на початку 1990-х років вказує на динаміку професіоналізму Одеської хорової

школи, визначає її життєстійкість, здатність до перетворень, що з'явилося логічним продовженням пігровських традицій.

Якщо простежити формування репертуару консерваторського хору, то можна помітити тенденцію до виконання великих форм – кантат, хорових концертів, циклів, сюїт. Починаючи з «Реквієму» В. Моцарта, «Пор року» Й. Гайдна, ця тенденція продовжується (виконуються Реквієм Дж. Верді; кантата «Москва» П. Чайковського; кантата «Іоанн Домаскін» С. Танєєва; «Весна» С. Рахманінова; «Патетична ораторія», «Курські пісні» Г. Свиридова; «Хустина» Л. Ревуцького; хорова сюїта «Лісовий янтар» Т. Малоковой-Сидоренко; «Німецький реквієм» Й. Брамса; «Свадебка», «Симфонія псалмів» І. Стравінського; «Симфонія №1» О. Скрябіна; «Реквієм» А. Шнітке; «Gloria» А. Вівальді; «Концерт музичних символів» Ю. Гомельської).

Вказуючи на стилістичний діапазон виконавської практики консерваторського хору, слід виділити особливо ті твори, які можна назвати «стрижнем традиції» пігровської школи: А. Арєнській «Анчар»; Й.-С. Бах «Et incarnatus», «Crucifixus» (з Високої меси *h moll*); Д. Бортнянській Концерт №32; А. Вахнянін «Садок вишневий»; Дж. Верді «Реквієм»; Й. Гайдн «Пори року», «Гімн праці» з ораторії «Іуда макавей»; Г.-Ф. Гендель «Alliluya» з ораторії «Messia»; О. Гречанінов «Над незлочинною крутизною» («Північ і Південь»), «Жаба і віл», «К Богородице прилежно...», О. Гречанінов-С. Орфєєв «В'язень»; Ш. Гуно «Ніч»; М. Леонтовіч «Щедрик», «Зашуміла ліщинонька», «Літні тони», «Піють півні», «Пряля», «Ой там за горою»; М. Лисенко «Оживуть степи, озера»; С. Людкевіч «Гагілка»; Б. Лятошинській «Із-за гаю», «Тече вода в синє море»; В. Моцарт «Реквієм»; С. Орфєєв «Ой у полі жито», «Гей, волошин»; Л. Ревуцький «Хустина»; С. Рахманінов «Милость мира», «В молитвах неусыпающую»; Г. Свиридов «Курські пісні», «Зустріч»; Т. Сидоренко-Малокова «Лісовий Янтар»; К. Стеценко «Сон»; С. Танєєв «Іоанн Дамаскін», «Вечір», «Подивися яка мгла»; «Розвалину башти, житло орла», «На могилі»; І. Шамо «Осінь».

Результати дисертаційного дослідження дозволили дійти до наступних **Висновків**.

1. У виконавському аспекті хорове мистецтво постає, перш за все, мистецтвом хорового диригування, яке сформоване всією історичною еволюцією музичної творчості, музичного мислення; дана еволюція стає необхідним контекстом вивчення виконавсько-диригентських традицій. Саме диригент формує виконавський стиль хору, розвиває і зберігає його традиції або (що особливо важливо) стає засновником цілої школи з своїми принципами і науково-методичними положеннями.

Одночасно, відкривається *поліпараметровість* виконавського хорового стилю – множинність його рівнів і властивостей. Взаємоперехід поліпараметровості і єдності (центруючих семантичних позицій, зокрема, «авторських» диригентських) дозволяє знаходити у виконавському стилі *системне* явище, відносити його до типу відкритих систем, а поняття про виконавський стиль (з метою адекватного застосування в подальших науково-дослідних і науково-методичних розробках) розвивати в музикознавчому і музично-культурологічному напрямках.

2. К. Пігров своє основне положення про чистоту інтонації як «наріжний камінь» хорового мистецтва вивів зі власної багаторічної практики, що, у свою чергу, базується на традиціях виконавської майстерності Петербурзької співацької капели (у регентських класах якої він учився). Остання розвивала традиції художнього співу: багатоголосся, що спиралося на гомофону-гармонічний стиль, строге дотримання письмових текстів, *точно висотне* положенням голосу. Після розвитку багатоголосся виникло інше відношення до унісонного хорового звучання: воно повинне бути точним, по-перше, з боку злитості, єдності голосів, їхнього збігу; по-друге, з погляду інтонаційної злагодженості звучання, тембрової злитості у *визначеній ладово-тональній сфері*. Розвиток регентських традицій з опорою на «*академічну церковність*» хорового співу, установлену Пігровим в хоровому колективі Одеської консерваторії, визначив народження *авторського синтезу двох традицій*, що виступає як характерна риса виконавського стилю диригента. Функцію специфічно релігійну, якій властиві строгість, аскетичність, благоліпність, Пігров видозмінив у бік *інтерпретуючої художності*, збагатив первинні стильові ознаки духовної музики в контексті нового світського розуміння. З іншого боку, естетичну функцію духовної музики як продукту художньої творчості, що викликає у сприймаючих її людей не тільки релігійні відчуття, Пігров привносить в богослужбову практику.

У цьому зв'язку можна висунути тезу про *стильову антитетичність* виконавської діяльності Пігрова, причому антитетичність виступає як один з найважливіших принципів стилеутворення. Слід зазначити, що наявність стилістичних антитез або стильових модуляцій є характерною для хорової культури, коли той або інший жанр (наприклад «духовний концерт») може бути викладений у різних стилях: «церковному» або «світському». При такій стильовій модуляції змінюються смислова емоційно-ціннісна спрямованість матеріалу.

3. Одеська хорова школа завжди була і залишається представником академічної традиції. Ретельний відбір репертуару і постійна увага до стильових аспектів виконуваної музики – це неодмінна риса академічного творчого колективу. З цим зв'язана й особлива стильова антитетичність, що зберігається у виконавській діяльності усіх видатних хормейстерів-диригентів. Дана стильова антитетичність зумовлена орієнтацією, з одного боку, на канонічні жанри, на фольклорні зразки в інтерпретації й обробці провідних представників української композиторської школи; з іншого – на твори західноєвропейських композиторів класицистсько-романтичного періоду. Зазначена стильова антитетичність виявляється подвійною, причому, іноді два рівні її вираження сполучаються: 1. протиставлення-взаємодія вітчизняної і західноєвропейської традицій; 2. протиставлення-взаємодія первинно-побутової і вторинно-авторської хорових практик. Варто підкреслити, що дана стильова антитетичність відображає також загальний історичний шлях хорової музики і, таким чином, у стислому вигляді представляє конкретні стильові знаки кожної зі сторін, відтворює двоїсту модель хорової творчості. Тому в діяльності диригентів-хормейстерів особливо важливим стає виявлення історичних стильових знаків музики, їхнє осмислення в актуальному культурно-історичному контексті.

4. Новим стильовим показником хорової творчості в 80-90-і роки, що помітно підсилюється сьогодні, є синтез ряду параметрів вищезазначених сторін. Внаслідок цього синтезу первинні хорові жанри сьогодні знаходять нове життя і новий рівень знаковості, семантичної інтерпретації у творчості вітчизняних композиторів. Особливою тенденцією стає впровадження «мови» сонористики, каталогізація сонористичних прийомів; питання про останню не можна минати при оцінці стильової семантики сучасної новітньої хорової творчості, і, насамперед, виконавських трактувань диригентів-хормейстерів.

В усіх випадках репертуарна основа виявляється передумовою стильового змісту і стильової єдності, свого роду *знаком традиції*, сложозмістовний характер якого виражає історичну презумпцію виконавського стилю в музиці.

5. В області виконавського мистецтва особистісний фактор відіграє істотну роль. У співвідношенні індивідуального і колективного у формулі «диригент-хор» – внутрішня діалектика школи; репертуар, в свою чергу, діалектично співвідносить індивідуальне і колективне в бутті школи. Говорячи про індивідуальне, ми маємо на увазі інтерпретаційний момент, коли індивідуальний початок відображається на основі репертуару. Індивідуальність диригента, хорового колективу може проявитися тільки через ставлення до музики, що виконується. Таким чином, перспективи подальших розробок обраної проблеми ми бачимо в оцінці індивідуальної виконавської діяльності диригента-хормейстера, тому що майстерність, стиль, манера і характер звучання хору, його інші виконавські ознаки відбивають творчу індивідуальність хормейстера як художнього керівника виконавського колективу.

**Основний зміст дисертації відбитий у чотирьох наукових публікаціях у спеціалізованих виданнях.**

1. Шатова І. Теоретическіє проблеми історії духовної хорової музики на сучасному етапі // Теоретичні питання культури, освіти та виховання: 36. наук. прац. – Вип.25. – Київ, Сумі: НМАУ, МІПРО, 2003. – С. 35-41.
2. Шатова І. Стильова антитетичність виконавської діяльності К. К. Пігрова // Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство. Науковій вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. – Вип.37. – Київ, 2004. – С.281-290.
3. Шатова І. О. Репертуарні основи Одеської хорової школи: традиція і сучасність // Музичне мистецтво і культура. Науковій вісник Одеської державної музичної академії ім. А. В. Нежданової. – Вип. 5. – Одеса: Друкарський дім, 2004 – С. 349-362.
4. Шатова І. А. Категорія «виконавський стиль» в теорії хорового мистецтва // Музичне мистецтво і культура. Науковій вісник Одеської державної музичної академії ім. А. В. Нежданової. – Вип. 6. – Одеса: Астропрінт, 2005 – С. 223-234.

#### АНОТАЦІЯ

**Шатова І.А. Стильові основи Одеської хорової школи. – Рукопис.**

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво. – Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової. – Одеса, 2005.

Дисертація присвячена проблемі вивчення досвіду виконавської школи, що дозволяє визначити особливі стильові принципи Одеської хорової школи, що створюються в процесі живої виконавської практики. Серед провідних концепційних питань дослідження виділяються питання про створення цілісної теорії виконавського стилю хорової музики як однієї з складових теорії хорового виконавства.

Підкреслюється принципова важливість створення єдиної жанрово-стильової моделі хорової культури на сучасному етапі, що включає і проблему цілісного підходу до вивчення історії духовної музики як єдиного процесу формування національної хорової традиції.

Особлива увага приділяється вивченню всіх сторін творчої діяльності засновника Одеської хорової школи К. К. Пігрова, створенню ним хорової школи на основі двох традицій: церковної і світської. Досліджуються методичні і педагогічні принципи Пігрова, оцінюється його внесок як теоретика у розвиток хорового мистецтва.

Встановлюється, що репертуарна основа виявляється передумовою стильового змісту і стильової єдності хорової школи. Обговорюється феномен авторства у виконавській творчості і широкому музично-культурологічному контексті. Таким чином, у формуванні традиції в області виконавського мистецтва особистісний фактор відіграє істотну роль. Стильова своєрідність хору, хорової школи відображає творчу індивідуальність хормейстера як керівника хорового колективу, що стимулює подальші наукові дослідження в галуззі виконавської діяльності диригентів-хормейстерів.

**Ключові слова:** виконавський стиль, Одеська хорова школа, репертуар, диригентсько-хорова традиція, духовна хорова музика.

## АННОТАЦИЯ

**Шатова И.А. Стилевые основы Одесской хоровой школы.** – Рукопись.

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.03 – Музыкальное искусство. – Одесская государственная музыкальная академия имени А. В. Неждановой. – Одесса, 2005.

Диссертация посвящена проблеме изучения опыта исполнительской школы, что позволяет определить особые стилевые принципы Одесской хоровой школы, которые создаются в процессе живой исполнительской практики. Среди ведущих концепционных вопросов исследования выделяются вопросы создания целостной теории исполнительского стиля хоровой музыки как одной из составляющих теорию хорового исполнительства. Автор соединяет теоретический и исторический подходы, которые, именно в их единстве позволяют раскрыть содержание явления и понятия «исполнительский стиль».

Подчеркивается принципиальная важность создания единой жанрово-стилевой модели хоровой культуры на современном этапе, что включает и проблему целостного подхода к изучению истории духовной музыки как единого процесса формирования национальной хоровой традиции.

Предлагается обобщающий анализ творческой деятельности основателя Одесской хоровой школы К. К. Пигрова. Исследуются методические и педагогические принципы К. Пигрова, оценивается его вклад как теоретика в развитие хорового искусства. Акцентируется внимание на взаимодействии и взаимовлиянии исполнительских функций церковной и светской сфер хорового творчества, что особенно важно, т.к. К. К. Пигров создал хоровую школу на основании двух традиций: церковной и светской.

Специальное внимание уделяется креативным и дидактическим функциям концертмейстера в контексте хорового образования.

В диссертации суммируется исполнительский опыт Одесской хоровой школы, исполнительские трактовки К. К. Пигрова, Д. С. Загребского, В. И. Шипа, Г. С. Лиознова. Устанавливается, что репертуарная основа оказывается предпосылкой стилового содержания и стилового единства хоровой школы. Обсуждается феномен авторства в исполнительском творчестве и широком музыкально-культурологическом контексте. Таким образом выявляется значение личностного фактора в формировании традиции. Стилизовое своеобразие хора, хоровой школы отражает творческую индивидуальность хормейстера как руководителя хорового коллектива, что предполагает дальнейшие научные исследования в области исполнительской деятельности дирижеров-хормейстеров.

**Ключевые слова:** исполнительский стиль, Одесская хоровая школа, репертуар, дирижерско-хоровая традиция, духовная хоровая музыка.

## ANNOTATION

**Shatova I.A. Stylish bases of Odessa choral school. - Manuscript.**

Dissertation on the competition of scientific degree of the Candidate of Arts according in specialty 17.00.03 - Musical Art. - Odessa State A.V. Nezhdanova Music Academy, Odessa, 2005.

Dissertation is devoted to the problem of study of experience of performance school, that allows to define the special stylistic principles of Odessa choral school, which are created in the process of living performance practice. Between the leading conceptions questions of research the questions of creation of integral theory of performance style of choral music exude as one of constituent's theory of the choral carrying out.

Of principle importance of creation of single genre-stylish model of choral culture is underlined on a modern stage, that includes and problem of integral approach to the study of history of sacred music as the single process of forming of national choral tradition.

The special attention is spared to K. K. Pigrov, like the founder of Odessa choral school. Attention is accented to co-operation of performance functions of church and society spheres of choral creation, that especially important, as Pigrov created choral

school on the basis of two traditions: church and society. Methodical and pedagogical principles are explored, his contribution is estimated as theorist to development of choral art.

In the dissertation is considered the special repertoire meaning in development of the history of choral culture on the example of Odessa Choir School, when repertoire is the component of the category of the performance style. The problem is set about the interdependence between the repertoire basis and performance style unity in choral art. It is set that repertoire basis appears by pre-condition of stylish maintenance and stylish unity of choral school. The phenomenon of authorship comes into question in performance creation. Thus the value of personality factor comes to light in forming of tradition. Stylish originality of choir, choral school reflects creative individuality of choirmaster as leader of choral collective, which supposes further scientific researches in area of performance activity of choirmasters.

**Keywords:** performance style, Odessa choral school, repertoire, conductor-choirmaster's tradition, sacred choral music.

М. П. Б. Сорокин  
А. И. Успенский

653608

**Ав 65.592**

Мист.

Підписано до друку 10.11.2005.

Обсяг 0,9 авт. арк. Формат 60х90/16

Тираж 100 прим. Папір друкарський. Різографія.

Надруковано з готового оригінал-макету.

Інформаційно-видавничий центр ПДПУ ім. К.Д. Ушинського  
650916 м. Одеса, вул. Старопортофранківська, 26

— тел.: (8-048) 732-18-84

**Мист**

