

Міністерство освіти і науки України
Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка
кафедра вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва

«До захисту допускаю»

завідувач кафедри вокально-хорового,
хореографічного та образотворчого
мистецтва, професор

_____ Ірина БЕРМЕС

« » _____ 2024 р.

**АСПЕКТИ МУЗИЧНОЇ ВИРАЗНОСТІ
У ВИХОВАННІ ДИРИГЕНТА
НА ОСНОВІ ТРАДИЦІЙ
ЛЬВІВСЬКОЇ ДИРИГЕНТСЬКОЇ ШКОЛИ**

Спеціальність: 014 Середня освіта (Музичне мистецтво)

Магістерська робота
на здобуття кваліфікації – Вчитель музичного мистецтва, викладач
закладу фахової передвищої, вищої освіти

Автор роботи: Нестер Святослав _____

**Науковий керівник: канд. мистецтвознавства,
доцент Матійчин Ірина Мстиславівна** _____

Дрогобич, 2024

Анотація

АСПЕКТИ МУЗИЧНОЇ ВИРАЗНОСТІ У ВИХОВАННІ ДИРИГЕНТА НА ОСНОВІ ТРАДИЦІЙ ЛЬВІВСЬКОЇ ДИРИГЕНТСЬКОЇ ШКОЛИ

Магістерська робота присвячена вивченню діяльності представників Львівської диригентської школи, зокрема, використанню ними різних засобів музичної виразності для переконливого втілення художнього образу. Показано важливість застосування творчих традицій Львівської диригентської школи в освітньому процесі, зважаючи на її значення у вихованні висококваліфікованих виконавців з глибоким розумінням інтерпретаційних засобів та методів.

Ключові слова: засоби музичної виразності, виховання диригента, Львівська диригентська школа, художній образ, освітній процес.

Abstract

ASPECTS OF MUSICAL EXPRESSIVENESS IN THE TRAINING OF CONDUCTORS BASED ON THE TRADITIONS OF THE LVIV CONDUCTING SCHOOL

The master's study examines the study of the activities of representatives of the Lviv conducting school, in particular, their use of various means of musical expressiveness for the convincing embodiment of an artistic image. The importance of applying the creative traditions of the Lviv conducting school in the educational process is shown, taking into account its importance in the education of highly qualified performers with a deep understanding of interpretative means and methods.

Key words: the means of musical expressiveness, the conductor education, Lviv conducting school, an artistic image, an educational process.

ПЛАН

ВСТУП	5
РОЗДІЛ I: ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ФОРМУВАННЯ МУЗИЧНОЇ ВИРАЗНОСТІ У ДИРИГЕНТСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ	9
1.1. Поняття музичної виразності та її складові.....	9
1.2. Роль музичної виразності у виконавській практиці диригента.....	15
1.3. Педагогічні підходи до формування музичної виразності у молодих диригентів.....	18
РОЗДІЛ II: ТРАДИЦІЇ ЛЬВІВСЬКОЇ ДИРИГЕНТСЬКОЇ ШКОЛИ У ФОРМУВАННІ МУЗИЧНОЇ ВИРАЗНОСТІ	23
2.1. Зародження Львівської диригентської школи та становлення її традицій.....	23
2.2. Особливості методів викладання у Львівській диригентській школі....	32
2.3. Засоби музичної виразності у професійній діяльності представників Львівської диригентської школи.....	38
ВИСНОВКИ	50
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	54
ДОДАТКИ	61

ВСТУП

Диригування є однією з ключових навчальних дисциплін, яка відіграє важливу роль у розвитку художньо-творчих якостей та професійних навичок молодих диригентів. Утвердженню диригування як окремого виду музичного виконавства завдячуємо таким видатним композиторам і диригентам, як Г. Берліоз, Х. Бюлов, Р. Вагнер та їхні послідовники: Б. Вальтер, Ф. Вейнгартнер, С. Кусевицький, Ф. Ліст, Г. Малер, А. Нікіш, С. Рахманінов, А. Рубінштейн, А. Тосканіні, В. Фуртвенглер, Р. Штраус та інші. Їхні досягнення, які мали великий вплив на формування диригентського мистецтва як такого, заклали основи для виникнення та розвитку національних та регіональних диригентських шкіл, однією з яких постає у ХХ ст. Львівська диригентська школа.

Актуальність теми дослідження обумовлена особливою позицією диригування у музичному виконавстві. Диригент – це людина, яка керує всім процесом виконання твору, не створюючи безпосередньо музичних звуків, а формує його логіку, виразність і художній задум. Важливим завданням сучасної музичної освіти є забезпечення якісної підготовки молодих диригентів, які не лише володіють технікою, але й глибоко розуміють та інтерпретують музику, доносять її сутність до слухачів та оркестрів.

Львівська диригентська школа з її багатими традиціями та міжнародним авторитетом є прикладом ефективною підготовки молодих диригентів. Однак, незважаючи на багатий досвід, залишаються проблеми, пов'язані з формуванням та ефективним застосуванням системи засобів музичної виразності. Дослідження на цю тему може виявити ефективні шляхи розвитку творчих якостей у молодих диригентів та сприяти подальшому розвитку диригентського мистецтва в Україні та його міжнародному визнанню, що вельми важливо у час національного самоствердження України на політично-культурній мапі світу.

Важливість аналізу аспектів музичної виразності у вихованні молодих диригентів полягає у необхідності більш глибокого розуміння природи диригентської інтерпретації та художньої комунікації, які є ключовими елементами диригентського професіоналізму.

Мета дослідження – проаналізувати та узагальнити методичні прийоми та засоби роботи над основними аспектами музичної виразності у викладацькій діяльності представників Львівської диригентської школи.

Для дослідження цієї мети потрібно виконати наступні **завдання**:

— проаналізувати теоретичні підходи до поняття музичної виразності та визначити її основні складові в контексті диригентського мистецтва;

— дослідити роль музичної виразності у виконавській практиці диригента та її вплив на інтерпретацію музичних творів;

— вивчити педагогічні підходи до формування музичної виразності у молодих диригентів, зокрема методи та засоби їхнього застосування;

— розглянути історію зародження та становлення традицій Львівської диригентської школи у контексті формування музичної виразності;

— проаналізувати особливості методів викладання у Львівській диригентській школі, які сприяють розвитку музичної виразності у молодих диригентів.

Об'єкт дослідження – музичне виконавство диригента у контексті його професійної підготовки на основі традицій Львівської диригентської школи.

Предмет дослідження – методи та підходи до формування музичної виразності у молодих диригентів – послідовників Львівської диригентської школи.

Методи дослідження: дослідницько-пошуковий (застосовано при пошуку, відборі та аналізі дотичних до теми джерел), історико-генетичний (застосовано при дослідженні передумов виникнення Львівської

диригентської школи, її розвитку та спадкоємності традицій), системно-аналітичний (застосовано при осмисленні та систематизації отриманої інформації), музикознавчий (застосовано при виокремленні та аналізі підходів до різних аспектів музичної виразності представниками Львівської диригентської школи).

Новизна наукового дослідження. У магістерській роботі вперше узагальнено методичні прийоми та засоби роботи над основними аспектами музичної виразності у викладацькій діяльності представників Львівської диригентської школи. Дослідження комплексно розглядає методи та підходи, що застосовуються для розвитку художньо-творчих якостей диригентів, а також визначає їхній вплив на виконавську практику.

Практичне значення дослідження полягає в тому, що його результати можуть бути використані для вдосконалення методики навчання молодих диригентів у передвищих та вищих музичних навчальних закладах. Результати роботи можуть стати основою ширшого дослідження порівняльного характеру стосовно особливостей формування музичної виразності у молодих диригентів на основі регіональних диригентських традицій.

Апробація результатів дослідження. Основні положення та висновки магістерської роботи викладено у виступах, котрі виголошувались на трьох наукових семінарах з проблематики написання магістерських робіт кафедри вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва (протокол № 12 від 22 листопада 2023 р.; протокол № 6 від 23 травня 2024 р.; протокол № 9 від 17 жовтня 2024 р.); щорічній звітній науковій конференції студентів факультету початкової освіти та мистецтва, яка відбулася 21 березня 2024 р.; VII Міжнародній науково-практичній конференції «Perspectives Of Contemporary Science: Theory And Practise», яка відбулася 19-21 серпня 2024 року у Львові; попередньому захисті магістерських робіт на засіданні кафедри вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва факультету початкової освіти та мистецтва ДДПУ ім. Івана Франка.

Структура та обсяг магістерського дослідження обумовлені метою та його завданнями. Робота складається зі вступу, двох розділів, що включають у себе 6 підрозділів, висновків, списку використаної літератури (65 позицій), додатків. Загальний обсяг магістерського дослідження становить 54 сторінки.

РОЗДІЛ І.

ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ МУЗИЧНОЇ ВИРАЗНОСТІ У ДИРИГЕНТСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ

1.1. Поняття музичної виразності та її складові

Мистецтво завжди оперує художніми образами, які можуть викликати емоції, думки та асоціації. Однак, музика як вид мистецтва має унікальну особливість – вона не використовує конкретних образів, або фігур у звичному розумінні, як це роблять візуальні мистецтва чи література. Натомість, вона відбиває явища та емоції через абстрактні музичні образи, створюючи свій особливий світ значень, який розкривається у мелодіях, гармоніях і ритмах.

Музичний образ, на відміну від образів інших видів мистецтва, має здатність відбивати не тільки події, але й складні душевні стани, внутрішній світ людини, відтінки настроїв та емоцій. Оскільки музика не прив'язана до конкретної форми, або сюжету, її сприйняття набуває більш суб'єктивного характеру. Кожен слухач може уявляти та інтерпретувати музику по-своєму, в залежності від свого життєвого досвіду, емоційного стану та асоціацій. Це робить музику універсальною мовою, зрозумілою людям різних культур і поколінь [20, с.209-210].

Проте здатність повноцінно розуміти музику та її глибинну виразність потребує розвинутого естетичного слуху і певних знань. Сприйняття музики залежить від здатності слухача розпізнавати її виразні засоби – мелодію, тембр, динаміку, ритм, гармонію. Саме через ці елементи композитор передає свої емоційні переживання та відображає явища навколишнього світу. Музична виразність стає ключем до розуміння твору, відкриваючи перед слухачем глибокі смисли і даючи можливість емоційно взаємодіяти з музикою.

Загалом, музична виразність – це здатність музики передавати емоції, почуття та настрої слухачам. Вона досягається через різні елементи музики. Музична виразність є основною і невід’ємною частиною у системі створення художнього образу та художньої мови у музичних творах. Певні аспекти, які в деякій мірі вважаються не основними, набувають особливого значення у творенні конкретного художнього образу, тому повинні відобразитися і в музичній освіті.

Гектор Берліоз, один з найяскравіших представників французького романтизму, надавав великого значення виразності музики: «Музика – це мова почуттів, яка може висловити все, що здатна відчувати людська душа» [58, с. 39]. Для нього музика була мовою почуттів, засобом передачі найтонших відтінків душі. У своїх трактатах і програмах до симфоній Г. Берліоз детально аналізував, як за допомогою інструментальних тембрів, динаміки та ритму можна створити яскраві музичні образи.

«Музика – водночас почуття і наука: вона вимагає від того, хто нею займається, виконавця чи композитора, природної уяви та знань, які набувають лише за допомогою тривалого навчання та глибоких роздумів. Поєднання знань і уяви становить мистецтво», – стверджував французький композитор [58, с.71].

Німецький композитор Ріхард Вагнер розробив власну концепцію музичної драми, в якій «музика, поезія і сценічна дія органічно поєднані» [61, с. 19]. Диригент підкреслював, що музика має виражати почуття і думки персонажів, а також створювати певну атмосферу. Р. Вагнер вважав, що музична виразність досягається за рахунок використання широкого спектру музичних засобів, включаючи гармонію, мелодику, ритм, інструментування та вокал.

Для Р. Вагнера музична виразність була нерозривно пов’язана з драматургією опери, з розвитком сюжету та характерів героїв. Композитор приділяв велику увагу інтонаційним формулам, які несли в собі певний емоційний заряд [61, с.133].

Німецький диригент і піаніст Ганс фон Бюлов був одним з найвидатніших інтерпретаторів музики Ріхарда Вагнера. Він підкреслював важливість розуміння драматургії музичного твору для передачі його виразності. Г. Бюлов вважав, що диригент повинен не тільки технічно правильним чином виконати партитуру, але й передати емоційний зміст музики, створити певну атмосферу [62, с.200].

Як зазначив один з найбільших відомих симфоністів кінця ХІХ – початку ХХ століття австрійський композитор Густав Малер: «Симфонія – це світ сам по собі, зі своїми власними законами і своєю власною логікою»[59, с. 8]. Густав Малер, продовжуючи традиції Р. Вагнера, створював грандіозні симфонії, в яких музика була засобом вираження найскладніших філософських і психологічних проблем. Симфоніст використовував широкий спектр засобів музичної виразності для створення драматичної дії, для передачі внутрішніх переживань людини.

На основі цього ми можемо зрозуміти, що музична виразність є багатогранним явищем, яке формується взаємодією об'єктивних (музичні засоби) та суб'єктивних (емоції, інтерпретація) факторів. Музичну виразність слід розглядати як паралельну, або близьку аналогію експресії в її буквальному розумінні, тобто прояв різних психологічних станів через зовнішні ознаки, насамперед поведінку.

У результаті багатовікового історичного процесу сформувалася система засобів художньої мови й культури. На різних етапах ускладнювалися і вдосконалювалися компоненти, що входять до його складу. Поява і закріплення нових засобів виразності і способів організації музичного матеріалу регулюється суворим естетичним відбором, загальними нормами музичного сприйняття, а також художніми завданнями.

Засоби виразності музичного мистецтва доволі різноманітні. Їх особливість полягає в тому, що значення музики досить важко пояснити словами. Це потребує від глядача не лише емоційного відчуття, але й інтелектуального мислення.

До засобів виразності відносяться *ритм, мелодія, гармонія*(головні засоби) та *темп, тембр, динамічні відтінки, артикуляція, агогіка*(другорядні засоби). У сукупності вони створюють певну художню образність, або надають їй різноманітних відтінків. Тому засоби музичної виразності є засобами створення художнього образу в музиці [39, с. 325-328].

Загальновідомо, що складові музичної виразності є важливими елементами, що впливають на загальне враження від виконання музичного твору. Кожен із цих компонентів відіграє свою роль у передачі емоційного та естетичного змісту, а їхня взаємодія формує цілісну художню інтерпретацію. Нижче наведено короткий опис основних складових музичної виразності.

Основним виразним елементом музичної мови є *мелодія* як унікальна форма людського мислення, художній засіб передачі почуттів та емоцій. Мелодія – це серце музичного твору, його душа, послідовність звуків різної висоти, що утворюють музичну фразу, або тему.

Мелодія – це те, що ми запам'ятовуємо найбільше, що нас зворушує і надихає. Мелодія є одним з найважливіших засобів музичної виразності, оскільки здатна передавати широкий спектр емоцій, від радості до печалі, від тріумфу до розпачу.

Таким ж унікальним виразним елементом музичної мови є *гармонія*, яка в загальному розумінні розуміється як закономірне об'єднання тонів у співзвуччя та зв'язок співзвуччя в їхньому послідовному русі. У музичному творі гармонія виконує важливі функції у тимчасовому процесі музичного розвитку, передачі музичного змісту та форми, найповнішого виявлення художньої образності, стилістичних та жанрових характеристик звучання, збагачує та поглиблює звучання тематизмом, узгоджує багатоголосся, складові елементи фактури, конкретизує взаємовідносини великих і малих елементів мелодії та окремих звуків.

Темп визначає швидкість виконання музичного твору. Він є однією з найбільш очевидних складових музичної виразності, яка впливає на характер твору: швидкий темп може створювати відчуття радості, хвилювання, або

тривоги, тоді як повільний темп може передавати меланхолію, спокій, велич. Крім того, зміни темпу в межах одного твору дозволяють виконавцям відтінити в ньому різні емоційні моменти.

Відомий американський диригент і педагог Е. Кан зазначає: «Вибір «правильного» темпу є одним із ключових та водночас суперечливих аспектів музичної інтерпретації» [16, с. 141]. Встановлення відповідного темпу є важливою складовою диригентського мистецтва, адже будь-які відхилення від правильного темпоритму можуть негативно вплинути на задум композитора. Темп напряму визначає ритм, який є своєрідним пульсом музичного твору. Занадто повільний темп може «заморозити» ритм, роблячи форму твору нечіткою, тоді як надто швидкий темп може спричинити метушливе виконання та підвищену ритмічну напругу.

Динаміка відображає гучність звучання, яка може варіюватися від майже нечутних (піанісімо) до потужних, вражаючих (фортісімо) звуків. Динамічні зміни (крещендо, дімінуендо) допомагають створити емоційні кульмінації, передати напругу, або відступ. Вони робить виконання більш насиченим і багатограним, дозволяючи слухачеві краще зрозуміти внутрішній зміст твору.

Артикуляція визначає спосіб вимовляння нот, тобто їхню тривалість, виразність і пов'язаність між собою. Різні види артикуляції (легато, стакато, тенуто) створюють різний характер звучання: плавний і злитий звук, або ж короткий і різкий. Через артикуляцію виконавець може додатково відтінити окремі фрази чи ноти, підкреслюючи їхню емоційну, або смислову значущість.

Інтонанція полягає у точності висоти звучання нот і чистоті їх виконання. Вона має вирішальне значення для виразності, оскільки дозволяє правильно передати мелодію, гармонію та загальну структуру твору. Інтонанція також може бути пов'язана з відтінками звучання, наприклад, у випадках, коли певні ноти виконуються трохи вище, або нижче для досягнення бажаного емоційного ефекту.

Ритм визначає організацію музичних елементів у часі, і його виразні можливості різноманітні. Використання різних ритмічних малюнків дозволяє підкреслити характер твору, або окремих його частин. Варіювання ритму може викликати відчуття напруги, або спокою, а також акцентувати окремі моменти в музичній структурі. Ритмічна свобода в межах певних елементів твору, зокрема рубато, може підсилювати виразність.

Тембр відображає індивідуальний колір звуку інструмента, або голосу. Темброві відтінки допомагають створювати унікальне звукове забарвлення твору, що сприяє переданню емоційного змісту. Тембр також може змінюватися в залежності від техніки виконання, що дозволяє музикантові підкреслювати різні емоційні аспекти. Так, тембр виступає лише супутнім фактором мелодії та гармонії, але не структурним засобом формотворення. Проте, в окремих випадках він виступає головною фарбою у змалюванні музичного образу.

Агогіка пов'язана з нюансами зміни темпу в процесі виконання, які можуть бути відмінними від загального темпу твору. Вона дозволяє виконавцеві вільно варіювати тривалість окремих нот, або фраз, створюючи ефект природного дихання, імпровізації. За допомогою агогіки виконавець може додатково підкреслювати емоційні піки, або навпаки – розслаблені моменти[51, с. 249-251].

Таким чином, сучасні дослідження у галузі музичного мистецтва, що стосуються виразності та інтерпретації творів, вказують на те, що кожен із елементів музичної виразності виконує унікальну роль у формуванні музичної виразності, а їх гармонійна взаємодія дозволяє виконавцеві створювати глибокий і емоційно насичений музичний образ.

1.2. Роль музичної виразності у виконавській практиці диригента

Музична виразність – це жива душа музичного твору, яка передається слухачеві через виконавця, а в оркестрі – через диригента. Вона є тим мостом, що з'єднує композитора, твір та слухача, дозволяючи останньому відчувати всю глибину емоцій та образів, закладених у музиці. Роль диригента у цьому процесі є надзвичайно важливою. Саме він, за допомогою своїх жестів, міміки та звукового образу, передає оркестру своє бачення твору, формуючи єдиний організм, який дихає і живе музикою.

Розглянемо основні аспекти музичної виразності у виконавській практиці диригента, а саме:

- *Темп як засіб емоційного впливу.*

Темп визначає загальну швидкість виконання твору, що впливає на його емоційне сприйняття. Диригент має обрати темп, що найбільш точно відповідає характеру музики. Для прикладу розглянемо симфонію Людвіга ван Бетховена №5, де швидкий темп першої частини «Allegro con brio» підкреслює драматизм і енергію твору, в той час як повільніша частина «Adagio» створює відчуття глибокої лірики та спокою. Диригент, обираючи темп, керується не лише технічними вказівками композитора, але й своїм розумінням драматургії твору.

- *Динаміка як інструмент виразності.*

Динаміка (гучність) є ключовим елементом для передачі емоційного змісту музики. У диригентській практиці зміни динаміки використовуються для підкреслення кульмінаційних моментів, створення контрастів, або поступового нарощування чи спадання напруги. Виділимо симфонії Густава Малера, де важливу роль відіграє динаміка, диригент має чітко показати оркестру моменти переходу від *pianissimo* до *fortissimo*, щоб досягти необхідної виразності і створити емоційний ефект на слухачів.

- *Агогіка* включає дрібні відхилення від встановленого темпу для посилення виразності, що надає музиці «живого дихання». Це можуть бути

короткі сповільнення, або прискорення в рамках фрази, які не змінюють загального темпу, але додають глибини інтерпретації. Наприклад, у творах Фрідеріка Шопена часто застосовують агогічні відтінки для підкреслення емоційних моментів, і диригент має відчувати такі моменти і передавати їх виконавському колективу.

- *Артикуляція та фразування.*

Артикуляція – це спосіб виконання окремих звуків (*legato, staccato, marcato*), а фразування – це об'єднання окремих нот у виразні музичні фрази. Диригент відповідає за те, щоб оркестранти правильно розуміли вказівки щодо артикуляції та фразування, що допомагає формувати загальну структуру музичного твору. Наприклад, у музиці Йоганна Себастьяна Баха точність артикуляції є важливою для відтворення стилю бароко, тоді як у творах Клода Дебюссі важливішою є легкість і плавність фразування.

- *Інтонація і тембр як важливі складові музичної виразності у виконавській практиці диригента.*

Тембр – це унікальне звучання кожного інструменту, або групи інструментів, і диригент може використовувати різні поєднання інструментів для створення певної звукової картини. Наприклад, у творах Моріса Равеля часто використовуються різні поєднання тембрів для створення особливої атмосфери і кольорової палітри звуків. Диригент має контролювати баланс інструментальних груп, щоб інтонація залишалась чіткою та виразною [2, с. 135].

Виходячи зі сказаного, диригент виконує роль посередника між композитором і виконавським колективом, використовуючи свої навички і майстерність, щоб передати музичну виразність. Ключовими засобами для цього є жести, міміка та звуковий образ [28, с.29].

Жести є основним інструментом диригента для спілкування з виконавським колективом. Вони являють собою універсальну мову, за допомогою якої диригент передає всі нюанси виконання. Кожен рух руки, або вказівка паличкою може змінити динаміку, темп, характер виконання.

Наприклад, плавні й великі рухи можуть сигналізувати про необхідність виконати пасаж більш лірично, тоді як різкі, швидкі жести можуть вказувати на драматичний, або більш енергійний момент. Диригент також може використовувати різні типи жестів для показу динамічних змін: легке підняття рук для створення *pianissimo*, або широкі рухи для *fortissimo*. Таким чином, жести диригента дозволяють оркестру чи хору розуміти, як саме має звучати той чи інший музичний фрагмент, і сприяють втіленню музичної виразності твору [12, с.22-28].

Окрім жестів, диригент активно використовує міміку для передачі емоційного настрою музики. Вираз обличчя диригента підсилює жестикуляцію, допомагаючи виконавцям відчувати настрій і характер музичного твору. Наприклад, під час виконання трагічного твору диригент може використовувати серйозний, навіть стурбований вираз обличчя, що налаштовує оркестр на глибоке емоційне виконання. Навпаки, при виконанні легкої, або грайливої музики диригент може демонструвати усмішку, піднесеність, що підкреслює відповідний настрій. Міміка допомагає виконавцям точніше розуміти емоційні нюанси і переносити їх у звучання голосу чи інструментів [9, с.30-31].

Щодо звукового образу, то це – внутрішнє уявлення звучання, яке диригент формує у своїй свідомості ще до того, як оркестр починає грати. Диригент уявляє, як повинна звучати кожна частина твору, і за допомогою жестів та міміки намагається передати цей образ музикантам. Така внутрішня уява про звучання охоплює всі аспекти музичної виразності: від динамічних нюансів до агогічних відтінків і ритмічних особливостей. Наприклад, при виконанні симфонії Л. Бетховена диригент може мати чітке уявлення про драматизм чи енергію твору, і завдяки своєму досвіду та чуттю підказує оркестру, хору, як досягти цього ефекту у реальному виконанні.

Отже, є підстави вважати, що всі ці елементи(жести, міміка і внутрішній звуковий образ) взаємодіють між собою і створюють цілісну картину виразності у виконанні. Майстерний диригент завжди враховує

характер музичного твору і використовує всі доступні засоби для того, щоб донести своє бачення до оркестру та слухачів. Це вимагає не лише технічної підготовки, але й глибокого розуміння музичного матеріалу та емоційної залученості. Передача музичної виразності диригентом є багатограним процесом, де кожен компонент сприяє створенню унікального художнього образу, який оживає під час виконання.

1.3. Педагогічні підходи до формування музичної виразності у молодих диригентів

Формування музичної виразності у молодих диригентів є одним з ключових аспектів їхньої професійної підготовки. Виховання цього аспекту вимагає особливої уваги та ґрунтується на досвіді багатьох видатних диригентів і педагогів. Аналіз накопиченого досвіду вітчизняних та зарубіжних диригентів надає можливість виявити важливі наукові підходи та методичні рекомендації, які сприяють формуванню музичної виразності у молодих диригентів.

Серед відомих диригентів-педагогів, які досягли значних успіхів у диригентській та педагогічній діяльності, варто згадати наступних: Р. Вагнер, Б. Антків, Р. Бабич, М. Канерштейн, В. Василевич, Є. Вахняк, О. Волинець, І. Гамкало, О. Грицак, Б. Дерев'янка, О. Кураш, А. Кушніренко, І. Лацанич, Ю. Луців, Т. Микитка, І. Небожинський, В. Пащенко, Д. Пелехатий, М. Попенко, М. Сильвестров, Я. Скибінський, О. Сотничук, С. Турчак, І. Юзюк та багатьох інших [41, с. 218].

Аналізуючи їхню науково-методичну роботу і передання цінного досвіду молодим диригентам, варто підкреслити, що важливість цієї спадщини є незамінною для її збереження і подальшого вивчення в сучасному мистецтвознавстві.

Як стверджує М. О. Шепельська: «Тенденції розвитку сучасної музичної освіти зумовлюють формування нової й вдосконалення наявної

методологічної й практичної навчальної бази. У цей час одним із пріоритетних питань у музично-науковому просторі залишається проблема формування художнього (художньо-образного, музичного) мислення, оскільки саме художній образ вважається головною категорією, яка характеризує художнє пізнання»[38, с.85].

Вітчизняний диригент та музичний педагог, М. Канерштейн, підкреслював: «При різних підходах до викладання диригування є можливість узагальнення основних методичних принципів, що зближує педагогів різних шкіл. Основне завдання педагога – виховати диригента-музиканта, який відповідатиме високим вимогам сучасного мистецтва» [49, с. 6]. Маєстро підкреслив, що диригування – це складний і багатогранний творчий процес керування колективом, що передбачає використання широкого комплексу підходів. Ці підходи включають роботу з руками, корпусом, головою, мімікою та диханням, завдяки чому диригент професійно керує музичним колективом.

Окрім цього, диригування є також складним психологічним процесом, який охоплює внутрішні переживання, емоційну віддачу та здатність підпорядковувати волю виконавців, розкриваючи ідейний, емоційно-образний зміст твору та його музичну красу, сприяючи любові до професії музиканта й формуванню професійних якостей виконавців.

Вважається, що ключову роль у становленні музичної виразності диригування та норм поведінки диригента на сцені зіграв німецький композитор ХІХ століття Ріхард Вагнер (Додаток 8). З того часу диригенти, які раніше стояли обличчям до публіки, почали повертатися до неї спиною, що дозволило їм краще взаємодіяти з музикантами оркестру. Ця на перший погляд незначна зміна у позиції диригування стала важливою реформою, яка дала можливість глибше усвідомлювати диригентську інтерпретацію та виконання[3, с.49].

Як стверджує композитор, «диригентом повинен бути лише емоційний і експресивний лідер з розвинутою емпатією, сильною волею та здатністю впливати на оркестр» [61, с. 324].

Композитор, диригент, теоретик музики та письменник-публіцист, Ріхард Вагнер наголошував на важливості емоційної глибини в диригентській інтерпретації. Він вважав, що диригент має не просто керувати оркестром, а й передавати свою емоційну енергію через музику, щоб кожен виступ був насичений почуттями. Композитор приділяв велику увагу точності та дисципліні в роботі оркестру та хору. Він наголошував, що диригент повинен чітко контролювати кожен аспект виконання, щоб досягти єдності звучання всього оркестру. Ці рекомендації допомогли закласти основи сучасної диригентської техніки та підходів до виконання музичних творів.

Одним із важливих аспектів формування музичної виразності у молодих диригентів є колективна форма організації освітнього процесу у мистецьких закладах, що дозволяє ефективно розвивати виконавські навички та здатність до емоційної передачі музичних творів.

Значний внесок у розвиток теорії та практики формування колективу зробив видатний педагог-гуманіст ХХ століття В. Сухомлинський. Як стверджує педагог: «Творчість проявляється в процесі діяльності через сприйняття і є своєрідним містком, що з'єднує людей» [45, с. 415]. Для того, щоб молодий диригент ефективно передавав емоційний і художній зміст музичного твору, необхідно розвивати його здатність до творчого мислення та інтерпретації. З цього контексту стає зрозуміло, що творчий підхід до інтерпретації музики допомагає диригенту встановити емоційний зв'язок із колективом і слухачами, що є важливою складовою музичної виразності.

У своїх дослідженнях Ю. Волкова аналізує суперечності у формуванні художньо-комунікативних умінь майбутніх фахівців мистецьких дисциплін. Вона визначає такі педагогічні підходи для розвитку цих умінь у молодих диригентів [10, с.20]:

- стимулювання позитивної полі-мотивації до художньо-комунікативної діяльності;
- використання синергетичного потенціалу художньо-освітнього середовища;
- розширення полі-художнього семантичного тезаурусу студентів;
- формування рефлексивної позиції у процесі професійної підготовки. Ці підходи сприяють глибшому розумінню мистецьких процесів і розвитку комунікативних навичок.

У контексті нашого дослідження особливої уваги заслуговують педагогічні підходи до формування музичної виразності у молодих диригентів, обґрунтовані К. Кабріль [18, с.20]:

- забезпечення гуманістичної спрямованості змісту диригентсько-хорової підготовки;
- творчу взаємодію викладача зі студентами під час роботи над хоровими творами;
- стимулювання орієнтації на музичну виразність у процесі педагогічної практики. Ефективність цього процесу залежить як від зовнішніх умов – системи навчання та рівня професійної підготовки викладачів, так і від внутрішніх факторів – особистісних установок самих молодих диригентів

Ріхард Штраус, відомий своїм майстерним диригуванням, радив молодим диригентам: «... диригувати слід періодами, уникаючи надмірного акцентування окремих тактів...» [50, с.325]. Він наголошував на важливості виразності у диригуванні, підкреслюючи, що справжня виразність досягається через передачу музичної фрази в її цілісності, а не через педантичне відтворення ритмічних деталей. Р. Штраус стверджував, що диригент повинен зосередитися на наспівності та внутрішній єдності мелодії, яка допомагає слухачам сприймати музичний твір у його повній структурній красі.

Аналіз педагогічних підходів до формування музичної виразності у молодих диригентів дозволяє зробити висновок, що цей аспект є ключовим у професійній підготовці диригентів і вимагає комплексного підходу. Значну роль у цьому процесі відіграють не тільки технічні навички, але й розвиток художньо-образного мислення, емоційної глибини та комунікативних здібностей. Важливо забезпечити виховання диригентів-музикантів, здатних не лише технічно керувати колективом, але й передавати ідеї та емоційний зміст музичного твору.

Методологія відомих педагогів, таких як М. Малько, М. Канерштейн, та досвід видатних диригентів-композиторів, зокрема Р. Вагнера та Р. Штрауса, підкреслюють важливість гармонійного поєднання технічної майстерності з емоційною виразністю. Крім того, колективна форма навчання, орієнтована на взаємодію диригента з виконавським колективом (хором, оркестром), допомагає розвивати у молодих фахівців здатність до інтерпретації та передання музичного змісту.

Отже, ефективна підготовка молодих диригентів потребує поєднання класичних диригентських технік із сучасними педагогічними підходами, що сприяє розвитку їхньої музичної виразності та глибшого розуміння мистецтва диригування.

РОЗДІЛ II.

ТРАДИЦІЇ ЛЬВІВСЬКОЇ ДИРИГЕНТСЬКОЇ ШКОЛИ У ФОРМУВАННІ МУЗИЧНОЇ ВИРАЗНОСТІ

2.1. Зародження Львівської диригентської школи та становлення її традицій

Зростання інтересу до культурної спадщини українського народу стало однією з провідних тенденцій наукових досліджень у останній третині ХХ століття. Особливий інтерес мистецтвознавців викликають процеси формування та розвитку диригентського мистецтва, які відбулися в другій половині ХХ століття на кафедрах хорового диригування. Яскравим прикладом є Львівська диригентська школа, що склалася завдяки плідній і багатогранній композиторсько-диригентській та педагогічній діяльності Миколи Колесси [48, с.252-254].

Передусім, маючи глибоке історичне коріння та багаті традиції, які сформувалися на перетині культурних, музичних та педагогічних процесів Західної України, її становлення почалося в другій половині ХІХ століття і нерозривно пов'язане з розвитком українського музичного життя у Львові.

Перші осередки музичної освіти на Східній Галичині з'явилися ще в ХІХ столітті, зокрема завдяки діяльності хору І. Снігурського (заснованого в Перемишлі 1828 р.) та Галицького музичного товариства (заснованого у Львові 1838 р.) і його Консерваторії (1853 р.). Ці установи створили основу для професійної музичної освіти, зокрема й для диригентської підготовки. Одним із найбільших здобутків тогочасного перемишльського хору стало те, що з його середовища, натхненного духовно-музичним ідеалом Д. Бортнянського, вийшли визначні композитори М. Вербицький та І. Лаврівський. Їхню творчість в українській музичній історіографії часто називають «перемишльською школою». Хоча деякі критики згодом розглядали її як «аматорську», ця школа мала всі ознаки професійної

композиторської традиції, що розвивала ключові жанри як церковної, так і світської музики, і творчо переосмислювала національний фольклор відповідно до нових художніх пошуків європейських шкіл. Творчість представників «перемишльської школи» та їх послідовників стала, у певному сенсі, поворотним моментом в історії диригентської культури[56, с.12].

У 1830-х роках «перемишляни», які приїжджали до Львова для здобуття вищої богословської освіти, активно поширювали мистецтво хорового співу в місцевих громадах. Першим, хто організував мистецький спів у Львівській духовній семінарії, був «перемишлянин» Григорій Шашкевич. У 1831 році він зібрав групу співаків і навчив їх чотириголосого виконання твору Д. Бортнянського «Тебе Бога хвалим». Окрім цього, Г. Шашкевич сам пробував складати літургійну музику, і деякі його твори, зокрема причасник «Тіло Христове», довгий час залишалися в репертуарі семінарського хору. Відомо також, що Г. Шашкевич, маючи прекрасний тенор, керував співом під час театральних вистав, які організовували семінаристи.

Варто зазначити, що деякі представники духовенства та семінаристи, звиклі до «самойлівки», тривалий час чинили активний опір поширенню мистецького хорового співу, що призвело до гострого протистояння між двома групами –«єрусалимчаками» та «музикалістами». Ця боротьба тривала три роки. Цікаво, що в 1837 році та ж церковна влада також виступила проти молодих українських поетів, які видали альманах «Русалка Дністрова» [49, с. 16].

З 1839 року, ймовірно до початку 1842 року, хором семінарії керував Михайло Вербицький, а також є дані, що у 1844–1845 роках він знову обіймав посаду вчителя співу. Відомо також, що в 1864 році керівництво хором семінаристів здійснював Іван Лаврівський.

Загалом, репертуар Перемишльського хору здебільшого складався з творів Д. Бортнянського, М. Березовського, Б. Галуппі, а також релігійних композицій А. Нанке та В. Серсавія, написаних у стилі Д. Бортнянського.

Окрім участі в церковних службах, хористи виконували музичні номери на різних прийомах та бенкетах у єпископському палаці, де часто співали популярні німецькі світські пісні для чоловічого хору, відомі як Liedertafel, які тоді набули значного поширення в творчості німецьких композиторів-романтиків.

Завдяки мелодичній легкості, простій формі та доступним музичним засобам ці пісні здобули визнання серед української інтелігенції Галичини. Згодом такі твори сильно вплинули на світську хорову музику Михайла Вербицького та Івана Лаврівського.

Другим осередком хорового співу у Львові була Ставропігія, хоча, як зазначає З. Лисько, її роль була значно меншою порівняно з духовною семінарією. Хоровий колектив при Ставропігії у 1831 році заснував Йосиф Левицький (з Покуття), а першим диригентом став «перемисьлянин» Яків Неронович, який керував хором до 1840 року. Восени 1842 року тимчасову посаду диригента й учителя співу в Ставропігійському інституті обійняв Михайло Вербицький, і вже через три місяці, 7 лютого 1843 року, хор успішно виступив публічно під його керівництвом. Проте, через суперечності щодо оплати праці, М. Вербицький покинув інститут у жовтні цього ж року [57, с.11].

Композиторський доробок Михайла Вербицького досить значний: приблизно сорок церковних творів, тридцять світських хорових композицій, понад двадцять пісенних вистав, кільканадцять оркестрових опусів і кілька солоспівів. Він фактично заклав основи західноукраїнської хорової музики, майстерно інтегруючи європейські художні здобутки у національний контекст..

За словами Л. Кияновської, творчий шлях перемиської школи М. Вербицького, як типовий для романтичного митця, пройшов еволюцію від простого, пісенно-узагальненого сприйняття поезії та жанрових стереотипів на ранньому етапі (до 1850 року) до органічного синтезу принципів різних мистецьких форм у пізній період його творчості (1862–1870) [23, с.65].

Загалом, так звана «перемиська школа» суттєво вплинула на творчість усіх пізніших композиторів-аматорів, серед яких Порфирій Бажанський, Сидір Воробкевич (який працював на Буковині, хоча його стиль близький до «перемиської школи»), Анатоль Вахнянин, Віктор Матюк, Остап Нижанківський, ГенрикТопольницький, Йосип Кишакевич та інші. Її відголосок, хоч і непрямо, відчутний і в творчому світогляді професійних галицьких диригентів, композиторів ХХ століття, таких як Денис Січинський, Станіслав Людкевич, Василь Барвінський, Роман Сімович, Євген Козак, Анатолій Кос-Анатольський, а частково – Микола Колесса. Вплив «перемиської школи» також чітко простежується в ідейному наповненні творчості Євгена Вахняка, зокрема в його діяльності як диригента, педагога та композитора [23, с.70-71].

Крім цього, активну роль у становленні диригентської школи відіграли музичні товариства, такі як «Боян» та «Руська бесіда», які розвивали хоровий спів, що вимагав кваліфікованих диригентів [49, с.255].

Діяльність «Львівського Бояна» не лише сприяла культурному й національному піднесенню українців Галичини, але й започаткувала поступову професіоналізацію в усіх сферах музичної творчості, зокрема у виконавській, диригентській та композиторській. Проведення конкурсів для створення хорових творів стимулювало композиторську активність. Заснування та підтримка музичної бібліотеки, видання нот, книг і часописів сприяли швидкому поширенню ідей товариства по всьому регіону й за його межами. Незабаром мережа «Боянів» стала настільки масштабною, що виникла необхідність створити окрему організацію для її координації. Так, у 1903 році з'явився «Союз співацьких і музичних товариств», на установчих зборах якого було вирішено заснувати у Львові Вищий музичний інститут, який з 1907 року носить ім'я М. Лисенка [56, с.42-44].

Одним із ключових рушіїв цих процесів став Анатоль Вахнянин – видатний суспільно-політичний діяч, ініціатор численних товариств і культурно-просвітницьких заходів, а також талановитий диригент і

композитор. Він став першим диригентом хору «Львівського Бояна» та першим директором Вищого музичного інституту. Постать А.Вахнянина яскраво втілює архетип митця, характерний для рубежу ХІХ–ХХ століть, який, за словами Л. Кияновської, поєднував у собі «музиканта-культурного діяча та аніматора суспільно-духовного життя» [56, с. 98].

Багатогранна діяльність керівників і диригентів «Львівського Бояна» (серед них Анатоль Вахнянин, Степан Федак, Роман Ганінчак, Іван Копач, Михайло Волошин, Василь Барвінський, Станіслав Людкевич, Іларіон Гриневецький, Іван Охримович та інші) сприяла мистецькому зростанню хору, що став важливою та майже єдиною на той час базою для формування співочих і диригентських кадрів, інспіратором хорового мистецтва серед українців Галичини. За керівництва Станіслава Людкевича (1924–1930, 1931–1934) репертуарна політика хору «Львівського Бояна» передбачала виконання нових, маловідомих творів українських композиторів, звернення до сучасної зарубіжної музики, організацію тематичних концертів, орієнтованих на певну аудиторію. Перед концертами С. Людкевич часто виступав із доповідями, а після них публікував статті, або рецензії, висвітлюючи музичне життя у пресі [54, с. 156–162].

У період між двома Світовими війнами, на базі музичних установ Львова, працювали численні талановиті музиканти та диригенти, серед яких і польські та українські діячі. Зокрема, діяли дві консерваторії: Польського музичного товариства та Вищого музичного інституту імені Миколи Лисенка.

Вищий музичний інститут імені Миколи Лисенка, заснований у 1903 році, став першим професійним українським навчальним закладом для підготовки музикантів і диригентів. Закладотримав ім'я Миколи Лисенка у 1944 році, а в 2007 році – статус Національної Академії. Це був важливий крок у розвитку української диригентської освіти у Львові. Інститут був зосереджений на вихованні диригентів із національною свідомістю та орієнтацією на українську музичну спадщину [3, с.68].

На сьогоднішній день Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка – найстаріший музичний навчальний заклад в Україні та один із найдавніших у Європі. Її історія починається у 1796 році, коли Юзеф Ельснер заснував у Львові «Музичну академію» для концертної діяльності. Франц-Ксавер Моцарт, син Вольфганга Амадея Моцарта, створив у 1826 році «Інститут співу при товаристві Святої Цецилії», що став основою для подальшого розвитку академії [34, с.19].

«Інститут музики» Галицького музичного товариства було засновано у 1839 році, як багатопрофільний музичний заклад він почав функціонувати з 1844 року. Після перерви, викликані революційними подіями 1848-1849 років, в 1853 році Інститут відновив діяльність під назвою Консерваторія, першим директором якої став Йоганнес Рукгабер, а другим – учень Ф. Шопена Кароль Мікулі. У цей час з'являються перші спроби академічного викладання диригування, а також поглиблюється взаємодія українських музикантів з європейськими традиціями [24, с.17-19].

У післявоєнні роки на базі Львівської консерваторії було створено кафедру хорового диригування, що значно посприяло розвитку Львівської диригентської школи. Ключову роль у формуванні школи відіграв Микола Колесса, завдяки якому диригентська школа набувала унікального поєднання європейських диригентських традицій та української музичної спадщини. Під його керівництвом формувалися кілька поколінь диригентів, які розвинули і зміцнили репутацію школи на міжнародній арені.

Процес професіоналізації диригентсько-хорового виконавства в Галичині зазнав значного впливу завдяки діяльності Миколи Колесси. Окрім активної диригентської діяльності й заснування професійного «Студіо-хору», важливим внеском М. Колесси стала його праця, спрямована на системну підготовку фахових диригентських кадрів. Після здобуття ґрунтовної музичної освіти у Празі, він повернувся до Львова у 1931 році та почав викладати диригування у Вищому музичному інституті імені М. Лисенка, а також проводив тримісячні курси для керівників церковних і просвітянських

хорів. Виникла потреба у створенні підручника з диригування для національної школи, і так з'явився «Диригентський поради́ник». У ньому розділ про диригування написав М. Колесса, Василь Витвицький додав матеріали з теорії та історії музики, гармонії, контрапункту й інструментовки, а Зіновій Лисько підготував розділ про вокальне мистецтво. Поради́ник також містив рекомендації щодо організації музичних гуртків і репертуарні списки.

Цей підручник став цінним джерелом теоретичної, дидактичної та методичної інформації для диригентів-аматорів і відображав галицькі хорові традиції. Він став основою львівської диригентської школи, яка згодом отримала назву школи Миколи Колесси, закріплюючи його вплив на професійний розвиток диригентів у регіоні.

Доцент та професор кафедри Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка, Лідія Мельник, у своїй монографії «Музична журналістика: історія, теорія, стратегії» висловила глибоку повагу до творчості Миколи Колесси, відзначаючи його неоціненний внесок у розвиток українського диригентського мистецтва та музичної культури[33, с.18].

«Він – людина, перед очима якої проминуло ціле століття, митець, який спілкувався з особистостями, що вже давно стали історичними. Його ім'я – на сторінках енциклопедій і підручників, його твори – в репертуарі музикантів багатьох поколінь. Микола Філаретович Колесса – живе обличчя історії», – підкреслила Лідія Мельник [33, с.4].

Музикознавиця відзначила унікальність його композиторсько-диригентського стилю, який поєднував європейські традиції з глибоким розумінням української народної музики, і саме завдяки його діяльності Львівська диригентська школа отримала визнання на міжнародній арені. Він, а також інші викладачі, такі як Іван Гамкало, впроваджували європейські диригентські традиції та поєднували їх з українською національною музичною спадщиною.

Виділимо талановитого диригента, який вплинув на становлення традицій Львівської диригентської школи – Стефана Турчака. Це визнаний майстер диригентського мистецтва, який заслужено стоїть серед таких видатних маестро, як Герберт фон Караян, Леонард Бернстайн, Курт Мазур, Євгеній Мравінський, Костянтин Сімеонов, Геннадій Рождественський та Юрій Темірканов. Протягом чверті століття С. Турчак уособлював вершину національного диригентського мистецтва, яке отримало високу оцінку як у Європі, так і в світових музичних колах. Ставши знаменитим диригентом, він згадував про свого наставника М. Колессу як про «мистецьке одкровення», визнаючи його глибокий вплив на свою професійну підготовку. Навчаючись під керівництвом Івана Гриневецького, молодий Стефан виявив значний творчий потенціал, і вже через рік його педагог звернувся до відомого композитора та диригента Миколи Колесси з проханням прийняти юнака до свого класу [40, с.3].

Микола Колесса відзначив у Стефана виняткові здібності, глибоку любов до музики та особисте ставлення до кожного твору. Він допоміг молодому диригенту знайти власний мистецький почерк і розвинути лідерські якості за диригентським пультом.

З часом С. Турчак відзначився винятковою майстерністю, темпераментом, глибиною інтерпретації та здатністю утримувати увагу як оркестрантів, так і слухачів, що яскраво проявлялося в його мануальній техніці. Його відкрита емоційність оживала у виразній, пластичній інтонації та багатогранному використанні можливостей виконавської техніки. В. Рожок стверджує, що «ауфтакт С. Турчака був не просто рухом рук у просторі, з неповторною пульсацією енергетичної напруги, а цілим комплексом виразних жестів – рухів пальців, зап'ястків, поворотів голови та тіла, міміки, виразу обличчя й сяючих очей. Стефан спрямовував внутрішню енергію оркестру, виділяючи ауфтактами ключові кульмінаційні моменти, створюючи послідовність емоційно-експресивних акцентів, що динамізували виконавську палітру та піднімали рівень оркестру» [40, с. 29].

М. Колесса навчав Стефана досконало оволодівати технікою диригування, розглядати класику як фундамент музики, постійно підтримувати професійну форму і завжди завойовувати увагу аудиторії – як музикантів, що перед ним, так і слухачів у залі. Завдяки цим настановам С. Турчак здобув визнання і став символом українського диригентського мистецтва, захоплюючи слухачів глибоким розумінням музичного тексту та неперевершеною технічною майстерністю.

Загалом, у другій половині ХХ століття Львівська диригентська школа набула міжнародного визнання завдяки таким видатним діячам, як Микола Колесса, Іван Гамкало, Володимир Василевич та їхній активній педагогічній діяльності. Вони заклали фундамент для традицій, що поєднують глибоке розуміння національної музичної спадщини з класичними європейськими стандартами диригування.

Важливий внесок у розвиток диригентської практики зробили перші українські композитори й диригенти, такі як Михайло Вербицький, Остап Нижанківський, Віктор Матюк, які поєднували композиторську та диригентську діяльність, створюючи тим самим основи для майбутнього розвитку диригентської школи [48, с. 261].

Отже, можемо констатувати, що становлення Львівської диригентської школи було тривалим і поступовим процесом, в якому важливу роль відігравали як національні, так і міжнародні чинники, що сприяли її визнанню і розвитку у другій половині ХХ століття.

2.2. Особливості методів викладання у Львівській диригентській школі

Поняття «диригентська школа» охоплює процес творчої діяльності освітньо-мистецького осередку, що базується на професійних, музично-виконавських, педагогічних і естетичних засадах, закладених видатними мистцями. Це поняття також вказує на об'єднання учнів та послідовників, які поділяють спільні творчі принципи, виконавську та художню манеру.

Розглядаючи методичні засади видатних представників Львівської диригентської школи, їхню роль у вихованні музичних кадрів та значення у світовій виконавській практиці, варто обов'язково згадати її основоположника – видатного композитора, диригента, педагога та громадського діяча, народного артиста України, лауреата Національної премії імені Тараса Шевченка, дійсного члена Академії мистецтв України, Героя України, академіка Миколу Філаретовича Колессу та його послідовників [1, с.7-9].

Микола Філаретович Колесса – це видатний діяч української культури, чия багатогранна творчість охоплює виконавську практику диригента, композиторську, педагогічну, наукову та музично-просвітницьку діяльність (Додаток 1). Диригентська діяльність була однією з найважливіших у його творчому житті. Як один із засновників симфонічного оркестру Львівської філармонії, художній керівник хорової капели «Трембіта» та диригент Львівського театру опери та балету, він здійснив перше музичне прочитання десятків партитур української музики та своїх власних творів. Виконавський почерк Маестро відзначається високою виконавською культурою, відчуттям стилю, образним змістом і педантичністю [42, с.48-51].

Композиторська діяльність Миколи Колесси також заслуговує на увагу. У його авторському доробку – дві симфонії, сюїта і варіації для симфонічного оркестру, камерно-інструментальні твори, романси, пісні, вокальні ансамблі, понад 70 творів для мішаного хору, обробки українських народних пісень, а також музика до вистав і кінофільмів (Додаток 2). Його

музичний стиль характеризується поліфонічним розвитком і темами, які інтонаційно і ритмічно близькі до народної вокальної та інструментальної музики. У багатьох творах поєднуються кілька ладів в одній мелодійній лінії (наприклад, гуцульський та міксолідійський), що надає особливого колориту гармонії. Композитор прагнув «осучаснити музичну мову», що свідчить про його неординарність та далекоглядність у творчості [48, с.259].

Загальновідомо, що Микола Філаретович Колесса зробив значний внесок в українське професійне мистецтво не лише як диригент, а й як композитор, чий твори виконують провідні хорові колективи та оркестри як в Україні, так і за її межами.

Як музично-просвітницький діяч і педагог, Микола Філаретович проявив себе невтомною працею та талантом, передаючи свої знання учням і впроваджуючи власну методику диригування. Спочатку його підходи були зосереджені на педантичній строгості, де він детально опрацьовував з кожним студентом кожен жест і нюанс, вивчаючи кожну деталь партитури. Завдяки своїй вимогливості, професор вимагав точного виконання всіх своїх вказівок, не оминаючи жодної навіть найменшої помилки. Ця висока вимогливість дозволила виховати молодих музикантів, і в цьому виявлялася його батьківська турбота про їхнє становлення та про розвиток української музичної культури [39, с.28].

«Він нам, як Батько!» – зазначив професор Олег Криштальський під час урочистостей, присвячених врученню Миколі Колесі Золотої зірки Академії мистецтв, висловлюючи свої емоції у характерній для себе манері [27]. О. Криштальський підкреслив, що завжди відчував його підтримку у всіх своїх зусиллях – як піаніст-виконавець, музикант та багаторічний завідувач кафедрою фортепіано у Львівській консерваторії.

З часом Микола Філаретович змінював свої методи навчання, акцентуючи увагу на розвитку самостійності студентів та розкритті їхніх творчих можливостей, що допомагало формувати їхній власний виконавський стиль. Протягом багатьох років його методика та принципи

роботи еволюціонували. Основи своїх підходів він виклав у посібнику «Основи техніки диригування», який неодноразово перевидавався. Цей посібник став першою настільною книгою для студентів диригентських спеціальностей у західноукраїнському регіоні, де Микола Філаретович доступно передавав знання та навички своєї практичної роботи, що закріплювало його статус як основоположника Львівської диригентської школи [20, с.26-28].

Український симфонічний і оперний диригент Ю. Луців виокремив три найбільш вагомні педагогічні принципи Маестро: «Перше. У своїй педагогічній роботі він був надзвичайно докладний, навіть педантичний...Друге. Професор Колесса був прихильником виховання студентів на міцній класичній основі...Третє. Ніколи Микола Філаретович не зробив жодного жесту, не підняв руки при вивченні твору, перш ніж він його найдокладніше... не проаналізував»[28, с.16].

Маестро вважав, що на початкових етапах навчання диригенти повинні засвоювати професійну техніку. Диригент мав демонструвати навіть найдрібніші нюанси зрозуміло й правильно, оскільки це є одним із найважливіших чинників успіху роботи з колективом. Він підкреслював, що влучний жест може бути більш ефективним, ніж слова. Основною метою кожного молодого диригента було ретельне опанування різноманітних технічних прийомів. Маестро акцентував на труднощах, пов'язаних із засвоєнням мистецтва диригування, і наголошував на важливості ґрунтовної загальної музично-теоретичної підготовки. Водночас він стверджував, що навчити можна багатьох, але не можна навчити таланту[28, с.18-21].

Вихованці М. Ф. Колесси становлять плеяду майстрів музичного мистецтва, серед яких – керівники відомих колективів, оперно-симфонічні та хорові диригенти, а також талановиті педагоги провідних вищих мистецьких закладів України. Серед них виділяються такі оперно-симфонічні та хорові диригенти: Б. Антків, В. Василевич, Є. Вахняк, І. Гамкало, Ю. Луців, Т. Микитка, Я. Скибінський, С. Турчак, І. Юзюк та інші [32, с. 326]. Ці

талановиті музиканти представляють Львівську диригентську школу Миколи Колесси не лише в Україні, а й за її межами, демонструючи високий рівень виконання та збагачуючи світову музичну практику.

Учні Миколи Філаретовича одноставно відзначали, що він був педагогом за покликанням. Його підхід до навчання був ретельно продуманий і спрямований на формування висококваліфікованого музиканта-диригента. М. Колесса виявляв неабияке терпіння та послідовність у викладанні, завжди прагнув навчити кожного студента розуміти музику та розкрити перед ним таємниці диригентського мистецтва. Все його життя було присвячене самовідданій службі улюбленій професії.

Щоб краще зрозуміти методику М. Колесси як педагога та відчути унікальну атмосферу його занять зі студентами, надзвичайно цінними є інтерв'ю та спогади його учнів і колег.

В свою чергу, асистент професора М. Колесси, автор наукових статей, методичних праць та навчальних програм Лариса Бобер згадує: «На початковому етапі навчання професор приділяв велику увагу правильній постановці рук, голови, корпусу та ніг, оскільки це формує загальний образ диригента. Він завжди акцентував увагу на розвитку та вдосконаленні мануальної техніки, на незалежності рухів правої та лівої рук, а також на формуванні таких диригентських жестів, які б максимально передавали зміст, характер і образність музики. Важливою є воля диригента, внутрішній стрижень, що дозволяє підкорити своєму задуму колектив» [7, с.109].

Від того, як диригент виходить на сцену, залежить увага хору чи оркестру, бо його внутрішня зосередженість і настрої передаються виконавцям. Тому важливо виходити на пульт впевнено, з відкритим обличчям і ясним поглядом. Диригент має стати володарем музики, здатним торкнутися найглибших струн людської душі.

Маестро наголошував: «Воля диригента — це особливий інструмент у руках керівника, оскільки сам він ні не грає, ні не співає, але саме від нього залежить, наскільки глибоко колектив сприйме його концепцію твору» [8,

с. 107]. М. Колесса неодноразово підкреслював, що диригування – це складний і трудомісткий процес, що не обмежується лише майстерністю жестів, але є частиною загального виразного образу диригента.

Наступник Миколи Колесси, головний диригент симфонічного оркестру Львівської філармонії та Львівського театру опери та балету І. Юзюк зазначає, що педагогічний метод викладання Миколи Колесси вирізнявся високою культурою, ерудицією та знанням педагогіки й психології, які він вмів застосовувати у процесі навчання (Додаток 3). Однією з особливостей його педагогічного методу стала невимушеність у спілкуванні та швидка реакція на роботу студентів, що часто призводило до імпровізаційності під час занять. Кожен урок Маестро створював відчуття, що краса твору і духовний світ композитора відкриваються саме в цей момент [56, с. 72].

Методика викладання Івана Юзюка вирізняється своєю унікальністю та новаторством, з акцентом на особливий підхід до диригування, як оперно-симфонічного, так і як постановника, майстра акомпанементу та педагога. Це підтверджується його багатограними постановками на театральній сцені, де він продиригував більше ніж 20 опер та балетів. Серед його робіт – такі відомі твори, як «Назар Стодоля» К. Данькевича, «Наталка Полтавка» М. Лисенка, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського, «У неділю рано» В. Кирейка, «Євгеній Онєгін» П. Чайковського, «Царева наречена» М. Римського-Корсакова, «Дубровський» Е. Направника, «Зачарований замок» С. Монюшка, «Дон Паскуале» Г. Доницетті, «Корневільські дзвони» Р. Планкетта, «Весела вдова» Ф. Легара, «Летюча миша» Й. Штрауса, «Баядерка» та «Дон-Кіхот» Л. Мінкуса, «Даремна обережність» П. Гертеля та «Маскарад» Л. Лапутіна [53, с. 74].

Івану Юзюку чужий авторитарний стиль керівництва – його характеризують доброзичливість, повага до кожного члена хору чи оркестру, а також внутрішня зосередженість і зовнішня стриманість. Він завжди випромінює творчу волю та енергію, що позитивно впливає на весь процес

виконання твору. Його здатність будувати цілісну, завершену музичну форму, чітко визначаючи роль кожного епізоду в загальному контексті, говорить про його режисерський підхід до музичних творів і їх драматургії[54, с.72].

Особливість методики диригування Івана Юзюка полягає в тонкому відчутті емоційного забарвлення музичної фрази, її темпоритму, архітектоніки, а також в глибокому розумінні образного змісту твору. Це підтверджують його виконання симфоній Л. Бетховена, Й. Брамса, С. Рахманінова, П. Чайковського, а також вокально-інструментальних творів, таких як «Кавказ» С. Людкевича, симфонія № 3 «Каддіш» Л. Бернстайна, «Каміна Бурана» К. Орфа та інших. Його диригентські рухи характеризуються академічною виваженістю та точністю, що нагадує мануальну техніку Миколи Колесси. Його жести передають як його особистий темперамент, так і характер виконуваного твору, відображаючи глибоку творчу індивідуальність[7, с. 112].

Ще одним яскравим представником і спадкоємцем традицій Львівської диригентської школи є Андрій Миколайович Кушніренко (Додаток 4)– народний артист України, лауреат Національної премії імені Тараса Шевченка та літературно-мистецької премії імені Сидора Воробкевича, член-кореспондент Академії мистецтв України, професор, визначний хоровий диригент, композитор, педагог і громадський діяч, який відіграв важливу роль в організації музичного життя на Буковині.

Свої знання та методику навчання молодих диригентів та хористів А. М. Кушніренко впроваджував у своїй багаторічній практиці як художній керівник і головний диригент Буковинського ансамблю пісні і танцю. Під його керівництвом колектив виконував як великі музичні форми, так і мініатюри. Його диригентський талант найбільш яскраво проявлявся в інтерпретації народних пісень, особливо буковинських, які становили основу репертуару ансамблю.

Володіючи точним і виразним жестом, абсолютним слухом та відзначався творчою ініціативністю, його диригентський і композиторський стиль характеризувався яскравою образністю, унікальними елементами музичної мови і самобутнім почерком.

Творчий доробок Маестро включає одноактну народну оперу «Буковинська весна», музику до драми «Полум'я» С. Снігура, кантату «Молюсь за тебе, Україно», поему «Славен Хотинград» та інші інструментальні й вокально-хореографічні композиції[49, с.8-12]. Його творчість свідчить про прихильність до великих музичних форм, а одним із головних напрямків його роботи була обробка народних пісень. Зокрема, композитор створив понад 1000 обробок народних пісень і інструментальних мелодій, збагачуючи буковинські пісні новаторськими акордовими структурами, поліфонією та колористичними ефектами.

Таким чином, методичні засади формування Львівської диригентської школи були значною мірою обумовлені професійною, творчою та науковою діяльністю видатних майстрів музичного мистецтва. Вони застосовували різноманітні методики у виконавській практиці, що сприяло не лише підвищенню рівня виконавської майстерності, але й зробило вагомий внесок у культурно-освітній процес загалом.

2.3. Засоби музичної виразності у професійній діяльності представників Львівської диригентської школи

Львівська диригентська школа є одним із найяскравіших явищ української музичної культури. Її представники завжди відрізнялися глибоким розумінням музичного твору, вмінням передати його емоційний зміст та індивідуальний стиль композитора. Музична виразність являється ключовим аспектом їхньої творчості, оскільки вони визначають художню глибину та емоційну насиченість виконання творів. Основними засобами

музичної виразності, якими майстерно володіли диригенти цієї школи, є фразування, темпоритм, динаміка, артикуляція та агогіка.

Розглянемо специфіку використання засобів музичної виразності у професійній діяльності хору відомого диригента, композитора та художника, Дмитра Котка (Додаток 10), яка набула унікальних характеристик, що вирізняли його серед хорових колективів Західної України 1920-1930-х років.

Основою художнього впливу стали використані технічні прийоми, зокрема виконання зі значною експресією та динамічними контрастами, що відображали традиції Наддніпрянщини. Завдяки відмінному вокальному складу хору початкового періоду – «шістнадцятці» та змішаному хору, – ці прийоми звучали новаторськи та справляли потужне враження на глядачів і слухачів. Хор захоплював своєю досконалістю в передачі характеру народних пісень та їхньої емоційної насиченості, що уможливлювалося високою вокальною майстерністю та відданістю співаків[56, с.47].

Однак у пізніших версіях колективу, таких як чоловічий хор 1935–1939 років, де не всі виконавці мали рівноцінні вокальні можливості, ті самі виразні техніки іноді викликали критику. У зв'язку з цим змінювалася концепція хорового виконання: хоча хор зберігав свою виразність і продовжував творити ефектні художні акценти, проте технічні складнощі у виконанні викликали сумніви щодо цілісності і якості музичної реалізації.

Музична виразність хору Дмитра Котка значно відрізнялася від традиційних хорових практик Галичини, що особливо вражало глядачів своєю новизною. Поєднання тембрального, динамічного та ритмічного ансамблю з агогічним фразуванням та виразною дикцією надавало хоровому виконанню інструментальну досконалість, що підтверджували вислови таких діячів, як Ф. Колесса та С. Людкевич. Д. Котко майстерно використовував динамічні контрасти, особливо раптові зміни від *piano* до *forte* (*subito*), що спочатку викликали захват, хоча з часом наражалися на критику [56, с.50].

Окрім цього, агогіка стала його улюбленим засобом інтерпретації, зокрема завдяки здатності поєднувати темпові відхилення з багатою гамою

динамічних і тембрових відтінків. Важливим технічним прийомом також була алітерація, яка підсилювала чіткість дикції, наприклад, в наголошеній вимові слів.

Серед колористичних прийомів виділяється застосування басів-октавістів у фінальних акордах на фоні загального *diminuendo* хору, що використовувалося економно, лише кілька разів за концерт, для підсилення емоційного впливу. Також були особливо майстерно відтворені звуки природи — пташиний спів і дзвони, а також імітація ліри, яка додавала виконанню особливого колориту.

Загальновідомо, що варіювання темпу – це один із найважливіших інструментів у рук диригента. За допомогою зміни швидкості виконання музичного твору, можна досягти глибокого емоційного впливу на слухача. Техніки варіювання темпу диригентів Львівської школи відзначалися гнучкістю та майстерністю, що допомагало розкрити багат шаровість музичного твору.

Український диригент і педагог Іван Дмитрович Гамкало (Додаток 5), використовував поступове уповільнення темпу (*ритардандо*), або навпаки прискорення (*акселерандо*) для підсилення емоційної кульмінації твору. Уповільнення перед важливою музичною фразою допомагало підкреслити драматизм, створюючи відчуття очікування, тоді як раптове прискорення могло підсилити динаміку й збудження у моменті кульмінації [51, с.126-128].

Використання агогіки та свободи інтерпретації Миколи Колесси надавало виконанню природної гнучкості. Він уникав механічності, дозволяючи музиці «дихати», що створювало відчуття спонтанності та емоційної насиченості. Такі тонкі зміни темпу додавали нюансів до інтерпретації музики та допомагали краще передати характер кожного фрагмента. Маестро активно використовував контрасти між різними темпами в межах одного твору, створюючи ефект несподіваності. Наприклад, у повільних розділах він міг злегка прискорити темп, щоб створити

напруженість, тоді як у швидких частинах іноді міг уповільнити для підкреслення окремих нюансів і деталей [12, с.124-126].

Для українського хорового диригента Богдана Антківа (Додаток 6), важливою була внутрішня зосередженість під час виконання. Варіювання темпу дозволяло диригенту спрямовувати увагу хору на певні фрази, що вимагали особливої емоційної віддачі. Богдан Антків, зокрема, наголошував на необхідності майстерно змінювати темп, щоб викликати потрібну емоційну реакцію у виконавців і слухачів[31, с.268-270].

Для підкреслення структури твору, диригент, що вирізняється особливою манерою та світоглядом, Роман Филипчук (Додаток 7) використовував зміни темпу для структурування великих форм творів. Завдяки тонкому керуванню темпом, він чітко окреслював переходи між різними частинами твору, що допомагало слухачам краще сприймати музичну драматургію. Такі зміни допомагали також акцентувати важливі моменти та зберігати увагу слухача протягом усього виконання.

У деяких випадках диригенти Львівської школи використовували не лише зміну темпу, але й несподівані паузи, або зупинки, що додавало ефекту раптовості й викликало у слухача сильну емоційну реакцію. Це особливо помітно у виконанні драматичних, або трагічних творів, де такі зміни допомагали підкреслити гостроту переживань.

Для прикладу, Микола Колесса у своїй роботі з оркестрами творчо використовував паузи в таких творах, як симфонії Л. Ревуцького та оперні сцени Миколи Лисенка. У кульмінаційні моменти він міг раптово призупинити звучання оркестру на кілька секунд, підкреслюючи глибокі емоційні зрушення в музиці та надаючи їй додаткового драматизму. Ці паузи, особливо в ліричних фрагментах, допомагали слухачам повністю зануритися в музику і відчути кожен емоційний акцент [19, с.49].

Іван Гамкало у своїх інтерпретаціях творів, наприклад, хорових композицій Дмитра Бортнянського, оперних арій Станіслава Людкевича, використовував несподівані паузи для підкреслення внутрішніх змін у

сюжеті, або ж для створення напруженого очікування в кульмінаційних моментах. Він вірив, що раптове мовчання може бути не менш виразним, ніж звук, і що цей прийом підсилює емоційний резонанс твору.

Тому, з повною впевненістю можна сказати, що представники Львівської диригентської школи майстерно варіювали темп для досягнення максимального емоційного впливу. Вони використовували зміни швидкості як засіб для розкриття емоційного змісту музики, підтримуючи її драматичну й художню виразність.

Щодо фразування в диригентській практиці Львівської школи, то воно трактувалося як основа виразності, що дозволяє точно розкрити драматургію твору, його музичні образи та емоційне наповнення. Диригенти цієї школи приділяли особливу увагу емоційній насиченості музичних фраз, їхньому логічному завершенню та взаємозв'язку з інтерпретацією твору загалом. За допомогою фразування диригенти могли передати широкий спектр емоцій: радість, смуток, гнів, спокій.

Основоположник Львівської диригентської школи, Микола Колесса вважав фразування основою диригентської виразності, що дозволяло точно передати авторський задум і глибину музичних образів. Працюючи з симфонічними творами, зокрема з творами Миколи Лисенка та Бориса Лятошинського, він уважно вивчав музичну структуру та забезпечував плавний перехід між фразами, підкреслюючи емоційні кульмінації і драматургічні вузли. Для створення контрастів, чергування коротких, енергійних фраз з довгими, ліричними дозволяло створити цікавий контраст і підкреслити драматизм музики. Він наголошував на важливості дихання музичних фраз, завдяки якому виконавці могли відчувати взаємозв'язок між частинами твору[19, с.16-19].

Ще один відомий хоровий диригент, А. М. Кушніренко (Додаток 4), надавав великого значення фразуванню в хорovій музиці, акцентуючи на глибокому емоційному змісті кожної музичної фрази. Він прагнув зробити виконання хору природним і органічним, що дозволяло кожній фразі логічно

розгортатися й мати своє завершення. Його диригентська техніка забезпечувала чітке і виразне донесення музичних думок до слухача. Під час роботи з хоровими колективами, музикознавець приділяв увагу вихованню волі хористів, розвитку їх музичного слуху і взаємодії в колективі. Він відзначав, що хор повинен працювати як єдиний організм, де кожен виконавець відчуває відповідальність за загальний результат. Завдяки своїм методам йому вдавалося створювати справжню музичну єдність у хорі [49, с. 327-328].

У своїй творчості Андрій Кушніренко використовував агогічні варіації, щоб надати інтерпретації більше драматизму. Завдяки мікрозмінам темпу в певних фразах він досягав природності у вираженні емоційних моментів твору, що додавало виконанню особливої інтимності та глибини.

Темпоритм виступав не лише як технічний засіб організації музичного матеріалу, але і як інструмент підкреслення драматичних моментів твору, його внутрішньої динаміки. Цілком є на часі згадати Миколу Колессу, який особливу увагу приділяв внутрішній динаміці твору, використовуючи зміни темпу для підсилення музичних кульмінацій. Він часто використовував пришвидшення темпу для підвищення емоційної напруги та створення враження безперервного розвитку музичного матеріалу. Навпаки, уповільнення, або поступове затухання темпу в кінці твору надавало йому логічного і гармонійного завершення, що дозволяло слухачу повністю зануритися в атмосферу музики [19, с.9].

Для підкреслення розвитку драматургії твору, особливо у вокально-хорових і симфонічних композиціях, Іван Семенович Юзюк застосовував варіації темпів. Він звертав увагу на те, щоб зміни темпу відповідали настроєвим переходам у творі, створюючи контраст між напруженими і спокійними моментами. Для диригента було важливо, щоб кожна зміна темпу була продиктована емоційною логікою твору. Він часто використовував уповільнення для підкреслення трагічних чи медитативних

епізодів, а також прискорення для вираження раптових емоційних сплесків [53, с.72-74].

Велику увагу приділяв ритмічній структурі, намагаючись зробити темпоритм максимально органічним для музичної форми. Він умів підкреслити ритмічні особливості твору, що дозволяло слухачам краще відчувати композиційну логіку і динаміку музики. Такий підхід дозволяв Маестро створювати більш емоційно насичену і виразну інтерпретацію твору.

Іван Гамкало використовував темпоритм як ключовий елемент в інтерпретації складних симфонічних творів. Його підхід до темпоритму полягав у точному визначенні темпових змін, що сприяло яскравішому розкриттю драматургії твору та чіткому відображенню авторської концепції. Це дозволяло досягати глибокого емоційного впливу на слухачів.

«Коли музика вихлюпується з душі, то її можна не тільки виконувати, але про неї можна й розповідати...»[51, с.127], – слова одного з найвидатніших диригентів сучасності, Івана Гамкала, який відображає глибоке розуміння сутності музичного мистецтва і ролі диригента, яку висловив видатний диригент України.

Загалом, зміна темпоритму у Львівській диригентській школі завжди мала чітку мету – це не просто технічна маніпуляція, а засіб, який допомагав передати складні емоційні та драматичні стани музичних творів, посилюючи їх художню виразність.

Динаміка, як один із засобів виразності, в діяльності львівських диригентів використовувалася для досягнення контрастів і підкреслення важливих моментів у творі. Вона забезпечувала широку палітру емоцій – від інтимних, ніжних звуків до потужних кульмінаційних акцентів.

Представники Львівської школи диригування надавали великого значення динамічній палітрі, варіюючи гучність звучання, щоб досягти драматичного ефекту. Завдяки різким переходам від тихих до гучних звуків вони створювали напруження або, навпаки, момент спокою. Наприклад, у

виконанні симфонічних творів, де необхідно було відобразити емоційну глибину, такі динамічні контрасти дозволяли підкреслити моменти кульмінації, посилюючи вплив на слухача.

У свою чергу, динаміка допомагала диригентам передавати широкий спектр емоцій. Інтимні моменти твору передавались через тихе, ніжне звучання, що створювало відчуття близькості і зосередженості. Водночас у кульмінаційних моментах твори набували максимальної гучності, що підсилювало драматизм і робило музику більш виразною та емоційно насиченою.

Виділимо диригента Андрія Кушніренка, відомого своєю майстерністю створення динамічних контрастів, який застосовував зміни гучності, щоб підкреслити емоційні вершини твору. У виконанні хорових композицій він часто переходив від майже беззвучного *pianissimo* до сильного *crescendo*, досягаючи вражаючого ефекту, що викликало у слухачів відчуття захоплення та драматизму [49, с.9-11].

Щодо музичної творчості Миколи Колеси, то він знав за вміння точно передавати найтонші емоційні відтінки, досягав інтимності через ніжні, тихі звуки, зосереджуючи увагу на деталях. Це дозволяло створити атмосферу близькості, що особливо вражала у його інтерпретаціях камерних творів. Микола Колесса приділяв велику увагу артикуляції як основному засобу для передачі різноманітних нюансів у творі. Його детальний підхід дозволяв оркестру чи хору досягати чіткої звукової текстури, що підкреслювало музичний задум і посилювало емоційний ефект [19, с.26].

Послідовник М. Колесси, Іван Юзюк, часто змінював динаміку раптово, щоб привернути увагу до ключових моментів твору, тоді як Роман Филипчук віддавав перевагу плавним змінам гучності, щоб зберегти цілісність і природність звучання, особливо у симфонічних виконаннях. Такий підхід дозволяв створювати безперервний потік емоцій, роблячи музику більш багатозвучною. За допомогою поєднання артикуляційних і агогічних прийомів Іван Семенович досягав виразного звучання, яке стало

впізнаваним стилем Львівської школи. Його вміння майстерно балансувати між технічною точністю та живим емоційним звучанням виділяло інтерпретації як високопрофесійні та проникливі [53, с.72].

Артикуляція та агогіка допомагали диригентам Львівської школи досягати максимальної чіткості у виконанні творів, забезпечуючи їх виразність і технічну досконалість. Завдяки глибокому відчуттю музичного матеріалу та особливостям інтерпретації, ці засоби виразності дозволяли представникам школи надавати виконанню унікального стилю та характеру.

Виділимо видатного представника Львівської диригентської школи, Євгена Вахняка (Додаток 11), який вирізнявся майстерним володінням засобами музичної виразності, які є основоположними для досягнення високого рівня диригентського мистецтва. Це сприяло створенню багатого, виразного та емоційно насиченого виконання музичних творів.

Вцілому композиторська творчість Є. Вахняка, тісно пов'язана з його виконавським і педагогічним досвідом, виявила масштабність і універсальність мистецької особистості цього видатного музиканта. Його композиторська діяльність відзначалася глибоким розумінням музичної структури і вмінням передати емоційну насиченість, властиву народним мотивам та класичним формам. Маестро створював твори, які вдало поєднували традиційні форми з сучасними інтерпретаціями, показуючи майстерність у застосуванні музичних засобів виразності, таких як фразування, динаміка та темпоритм, які він удосконалював у своїй виконавській та педагогічній практиці[56, с.35].

Фразування у диригентській діяльності Є. Вахняка було своєрідним підписом його інтерпретацій. Завдяки глибокому розумінню структури та смислових акцентів творів, він формував плавні, логічно завершені музичні думки, які дозволяли слухачам глибоко зануритися в музичний матеріал. Його темпоритм був точно підлаштований до характеру і настрою твору, забезпечуючи як необхідну динамічність, так і відповідну плавність чи драматичну напругу, залежно від контексту.

Динамічні контрасти у відомого диригента були надзвичайно виразними та завжди виправданими з точки зору змісту. Він умів використовувати широке розмаїття динамічних відтінків, від найніжнішого *pianissimo* до потужного *forte*, надаючи твору особливої емоційної виразності. Артикуляція була ще одним важливим елементом його диригентського стилю. Євген Вахняк надавав значення чіткості та виразності кожного звуку, добиваючись від оркестру, або хору надзвичайної злагодженості та точності виконання. Завдяки цьому його інтерпретації вирізнялися багатством нюансів та глибокою виразністю.

Особливе місце у виконанні займала агогіка – зміни в темпі, які Маестро використовував для підкреслення драматичних чи ліричних моментів твору. Його майстерне застосування агогічних прийомів додавало музичному полотну живої, природної плинності, дозволяючи підкреслити головні емоційні та художні моменти. Завдяки цим засобам музичної виразності Євген Вахняк утвердив себе як одного з провідних представників Львівської диригентської школи, який зумів надати виконанню унікальної, впізнаваної інтерпретаційної глибини та експресії. Його багаторічна педагогічна діяльність була тісно пов'язана з Львівським музично-педагогічним училищем ім. Ф. Колесси та Львівською державною консерваторією ім. М. В. Лисенка, де він викладав диригування та хорові дисципліни. У цих закладах Євген Дмитрович не лише передавав свої знання студентам, а й формував покоління талановитих диригентів, здатних глибоко розуміти українську музичну традицію. Він створював і керував численними хоровими колективами, які завдяки його майстерності досягали високої виконавської якості. Є. Вахняк вирізнявся вмінням передати складні хорові тексти з глибинною музичною виразністю, акцентуючи увагу на фразуванні, темпоритмічній чіткості, динамічному контрасті та агогічних прийомах, що робило його хорові інтерпретації виразними й неповторними [56, с.39-41].

Відтак, можна впевнено стверджувати, що доцільне використання засобів музичної виразності у професійній діяльності представників

Львівської диригентської школи є потужним інструментом для передачі глибокого емоційного змісту музичних творів, підкреслення їх драматургії та розкриття естетичних ідей композиторів. Своєрідний підхід до інтерпретації кожного елемента музики, включно з темпом, динамікою, фразуванням та агогікою, сформував характерні риси Львівської школи, зокрема чутливість до зміни тембрових і ритмічних акцентів, що посилюють виразність виконання.

Засновник Львівської диригентської школи Микола Колесса та його послідовники, як Іван Гамкало, Богдан Антків і Роман Филипчук, вміло використовували варіювання темпу та фразування для акцентування кульмінаційних моментів і досягнення високого рівня емоційного впливу на слухача. Зміни темпу, такі як поступове уповільнення (ритардандо) та прискорення (акселерандо), надавали музичним творам глибини, допомагаючи виявити приховані шари змісту і створювати відчуття драматичної напруги. Використання пауз, що підкреслювали важливі драматичні моменти, формували у слухачів новий рівень занурення у твір, надаючи виконанню особливої експресивності та виразності.

В свою чергу, Іван Семенович Юзюк акцентував увагу на точності та ритмічності інтерпретацій, використовуючи чіткість динамічних переходів для створення цілісної драматургії виконання. Його підхід базувався на детальному опрацюванні кожного фрагмента твору, що дозволяло йому створювати гармонійні й логічні музичні структури, де кожна частина твору була підпорядкована загальному задуму. Завдяки своєму вмінню філігранно працювати з темпом та динамікою, І. Юзюк залишив значний слід у розвитку школи, його стиль відзначався послідовністю та глибиною.

Необхідно зазначити, що хорові інтерпретації, особливо в діяльності Дмитра Котка, демонстрували майстерність застосування динамічних контрастів і тембрових варіацій, що виходили за рамки традиційних підходів. Використання басів-октавістів та специфічної дикції, зокрема агогічного фразування, створювало інструментальний ефект, який підсилював

сприйняття хорової музики. Такий підхід не тільки вирізнявся на тлі загальноприйнятих хорових практик Галичини, але й заклав основи для новаторських форм виконання, тобто мав певний вплив на виконавську традицію місцевих диригентів.

Натомість, Є. Вахняк вирізнявся вмінням передати складні хорові тексти з глибинною музичною виразністю, акцентуючи увагу на фразуванні, темпоритмічній чіткості, динамічному контрасті та агогічних прийомах, що робило його хорові інтерпретації виразними й неповторними. Це надавало його інтерпретаціям характерної експресивності, що зробило його одним із визначних представників Львівської школи.

У своїй диригентській практиці Андрій Кушніренко зосереджувався на точності агогічних моментів, динамічних контрастів та виразних паузах, які допомагали розкривати драматичну структуру творів. Він використовував багатство інтонацій для формування живої музичної тканини, що створювало враження природного дихання музики. А. Кушніренко вмів передавати глибокий драматизм і багатшаровість емоцій, втілюючи їх через чітко побудовані фрази і гнучке фразування.

Як підсумок зазначимо, що завдяки творчому внеску видатних митців, Львівська диригентська школа здобула світове визнання. Кожен з послідовників Львівської диригентської школи творив свій унікальний стиль, заснований на синтезі технічної майстерності та глибокого емоційного вираження. У комплексі їхня здатність передавати складні емоційні та драматичні пласти музики, вміло використовуючи засоби музичної виразності, дозволила створити новий рівень виконавської культури, що залучає слухачів до глибокого розуміння і переживання музичного мистецтва.

ВИСНОВКИ

У магістерському дослідженні «Аспекти музичної виразності у вихованні молодого диригента на основі традицій Львівської диригентської школи» ми комплексно проаналізували ключові аспекти музичної виразності та її роль у формуванні виконавської майстерності молодого диригента.

Насамперед, розглянуто теоретичні підходи до визначення музичної виразності, основні складові якої – темпоритм, динаміка, агогіка, фразування та артикуляція, що виконують вирішальну функцію у виконавській диригентській практиці.

Музична виразність розглядається як невід’ємний компонент диригентського мистецтва, який дозволяє повною мірою розкрити музичний твір, передати його драматургічну структуру та емоційне наповнення. Усі засоби музичної виразності у комплексі формують художню довершеність інтерпретації, сприяючи розвитку майстерності молодих диригентів і їх здатності до самобутнього, виразного виконання.

Подальше дослідження охопило вивчення ролі музичної виразності у виконавській практиці диригентів та її вплив на інтерпретацію творів. Аналіз показав, що засоби виразності є критичними для формування індивідуальної інтерпретації диригентами, допомагаючи глибше передати задум композитора та викликати в аудиторії очікувані емоційні відгуки.

Окрему увагу приділено педагогічним підходам до формування музичної виразності у молодих диригентів. Проаналізовано методичні рекомендації видатних диригентів, педагогів, композиторів, які застосовуються для виховання виконавської майстерності, наголошено на важливості розвитку чуттєвого сприйняття, технічної підготовки та здатності до емоційної передачі. Значну роль у цьому процесі відіграють не тільки технічні навички, але й розвиток художньо-образного мислення, емоційної глибини та комунікативних здібностей.

Значну роль у дослідженні відведено аналізу історії зародження та становлення Львівської диригентської школи, яка стала вагомим осередком музичної освіти та виконавської майстерності. Ключову роль у формуванні школи відіграв її основоположник Микола Колесса, завдяки якому диригентська школа набувала унікального поєднання європейських диригентських традицій та української музичної спадщини. Під його керівництвом формувалися кілька поколінь диригентів, які розвинули і зміцнили репутацію школи на міжнародній арені.

Як показало наше дослідження, творче використання засобів музичної виразності сприяє формуванню унікального підходу до інтерпретації музичних творів у молодих диригентів. Аналіз практики видатних диригентів Львівської диригентської школи дозволив визначити основні аспекти, які забезпечують глибину та багатогранність виконання.

Використання засобів музичної виразності у професійній діяльності представників Львівської диригентської школи є потужним інструментом для передачі глибокого емоційного змісту музичних творів, підкреслення їх драматургії та розкриття естетичних ідей композиторів. Своєрідний підхід до інтерпретації кожного елемента музики, включно з темпом, динамікою, фразуванням та агогікою, сформував характерні риси Львівської школи, зокрема чутливість до зміни тембрових і ритмічних акцентів, що посилюють виразність виконання.

Засновник Львівської диригентської школи Микола Колесса та його послідовники, як Іван Гамкало, Богдан Антків і Роман Филипчук, вміло використовували варіювання темпу та фразування для акцентування кульмінаційних моментів і досягнення високого рівня емоційного впливу на слухача. Зміни темпу, такі як поступове уповільнення (ритардандо) та прискорення (акселерандо), надавали музичним творам глибини, допомагаючи виявити приховані шари змісту і створювати відчуття драматичної напруги. Використання пауз, що підкреслювали важливі

драматичні моменти, формували у слухачів новий рівень занурення у твір, надаючи виконанню особливої експресивності та виразності.

В свою чергу, Іван Семенович Юзюк акцентував увагу на точності та ритмічності інтерпретацій, використовуючи чіткість динамічних переходів для створення цілісної драматургії виконання. Його підхід базувався на детальному опрацюванні кожного фрагмента твору, що дозволяло йому створювати гармонійні й логічні музичні структури, де кожна частина твору була підпорядкована загальному задуму. Завдяки своєму вмінню філігранно працювати з темпом та динамікою, І. Юзюк залишив значний слід у розвитку школи, його стиль відзначався послідовністю та глибиною.

З іншого боку, Є. Вахняк вирізнявся вмінням передати складні хорові тексти з глибинною музичною виразністю, акцентуючи увагу на фразуванні, темпоритмічній чіткості, динамічному контрасті та агогічних прийомах, що робило його хорові інтерпретації виразними й неповторними. Це надавало його інтерпретаціям характерної експресивності, що зробило його одним із визначних представників Львівської школи.

У своїй диригентській практиці Андрій Кушніренко зосереджувався на точності агогічних моментів, динамічних контрастів та виразних паузах, які допомагали розкривати драматичну структуру творів. Він використовував багатство інтонацій для формування живої музичної тканини, що створювало враження природного дихання музики. А. Кушніренко вмів передавати глибокий драматизм і багатшаровість емоцій, втілюючи їх через чітко побудовані фрази і гнучке фразування.

Завдяки творчому внеску видатних митців, Львівська диригентська школа здобула світове визнання за допомогою їхньому унікальному стилю, заснованому на синтезі технічної майстерності та глибокого емоційного вираження. Їхня здатність передавати складні емоційні та драматичні шари музики завдячуючи засобам музичної виразності, дозволила створити новий рівень виконавської культури, що залучає слухачів до глибокого розуміння і переживання музичного мистецтва.

Таким чином, результати нашого дослідження доводять важливість музичної виразності як основного елемента диригентського мистецтва, що забезпечує повноту і багатогранність художнього втілення музичних творів, а також відображають значення Львівської диригентської школи у розвитку висококваліфікованих виконавців з глибоким розумінням інтерпретаційних засобів та методів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Балух Ю.Й. Львівська диригентська школа. Творчі портрети учнів академіка М.Ф.Колесси: науково-популярне видання. Львів: Сполом, 2011. 68 с.
2. Берегова О. Музично-виконавські школи України: етапи становлення у ХХ столітті. *Науковий вісник НМАУ ім.П. І.Чайковського*. 2008. Випуск 67. С.132–150.
3. Бермес І. Л. Педагогічні методи Миколи Колесси (на основі спогадів та інтерв'ювання учнів і колег маестро). *Культура і сучасність*. № 1. С. 68-75
4. Бермес І. Л.Хорове мистецтво XVII–XVIII ст.: засади функціонування (на прикладі Києво-Могилянської академії). *Молодь і ринок*.2011. № 9 (80). С.82–87.
5. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів: актуалізація звичаєвої традиції. Київ : Український світ, 2002. 440 с.
6. Білінська М. Сидір Воробкевич: творчі портрети українських композиторів. Київ : Музична Україна, 1982. 46 с.
7. Бобер Л., Юзюк І. Грані педагогічного таланту. Микола Колесса – композитор, диригент, педагог: збірка статей / Упоряд. Я. Якуб'як. Львів, 1997. С. 107–115.
8. Бурбан М. Українські хори і диригенти: монографія. Дрогобич: Посвіт, 2006. 640 с.
9. Воеводін В. В. Педагогічні умови становлення творчого потенціалу майбутніх музикантів-виконавців в оркестровому класі : дис. ...канд. пед. наук : 13.00.02.. Київ, 2007. 222 с.
10. Волкова Ю.І. Формування художньо-комунікативних умінь майбутніх учителів музики і хореографії : автореф. дис. ... канд. пед. наук : спец. 13.00.02 «Теорія та методика музичного навчання». К., 2016. 20 с.

11. Вороновська О.В. Музичний жест у науково-поняттєвій системі музики: історія та сучасність. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса, 2020. Вип. 30. Кн. 1. С. 57–63.
12. Драган О. В. Диригентський архетип у виконавсько-інтерпретаційному процесі: експлікація філософських знань у сферу музичної освіти. *Актуальні питання мистецької педагогіки*. 2015. № 4. С. 22–28.
13. Задорожний І. Львівська диригентська школа та її фундатор Микола Філаретович Колесса. *Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення*. Ужгород, 2016. Вип. 3. С.79.
14. Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини ХІХ ст. Київ, 1960. 190 с.
15. Зваричук Ж. Роль і значення Перемишльського хорового осередку в розвитку духовної культури Галичини ХІХ століття. *Вісник Прикарпатського університету: Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ, 2009. Вип. 15–16. С.72–78.
16. Кан Е. Елементи диригування: Пер. з англ. Д. Довгата. Л.: Музика. 1980, 216 с.
17. Кабріль К.В. Формування ціннісних компетентностей майбутнього вчителя музики у процесі диригентсько-хорової підготовки: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.04; НАПН України, Ін-т вищої освіти. Київ: Основа, 2013. 20с.
18. Кабріль К. В. Основи формування ціннісної компетентності майбутніх учителів музики. *Вісник Луганс. нац. ун-ту ім. Т. Шевченка*. 2011, Ч. 2, № 17 (218). С. 65-69.
19. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття. Івано-Франківськ : Тіповід, 2012. С. 213
20. Колесса М.Ф. Основи техніки диригування. Київ: Музична Україна. 1973. 200 с.

21. Корнішева Т. Розвиток традицій хорового диригування в Україні. *Вісник МСУ. Мистецтвознавство*. 2013. Т. 16. №1. С.27.
22. Кияновська Л. Син століття. М. Колесса в українській культурі ХХ віку. Сім новел з життя артиста. Львів: НТШ, 2003. 293 с.
23. Кияновська Л. Перемиська школа як культурологічний феномен. *Вісник Львівського університету. Мистецтвознавство*. 2007. Вип. 7. С.65–71.
24. Лащенко А.П. З історії київської хорової школи. Київ : Музична Україна, 2007. 197 с.
25. Львівська національна музична академія імені Миколи Лисенка. URL:<https://lnma.edu.ua/%D0%B2%D1%96%D0%BD-%D0%BD%D0%B0%D0%BC-%D1%8F%D0%BA-%D0%B1%D0%B0%D1%82%D1%8C%D0%BA%D0%BE/> (дата звернення 09.10.2024)
26. Львівська національна музична академія імені Миколи Лисенка. Історія Академії. URL:<https://lnma.edu.ua/about-us/pro-akademiyu/> (дата звернення 20.10.2024)
27. Лемішка Н. Духовна хорова музика як вагомий компонент української національної культури. Духовна музика в контексті сучасного хорового виконавства: матеріали Міжнародної науково-практичної конференції 10 травня 2008 року. Кременець, Тернопіль, 2008. 117 с.
28. Луців Ю., І. Юзюк. Образне мислення диригента і художнє виконання музичного твору. Львів, 1985. 35 с.
29. Маринчук Т. Т. Засоби музичної виразності у контексті педагогічних поглядів давньогрецьких учених. *Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. Серія: Педагогіка і психологія*. 2014. № 41. С. 324-328.
30. Маринчук Т. Т. Формування уявлень про художній образ у процесі викладання музичних дисциплін. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. 2005. № 21. С. 209-210.

31. Мартинюк А. Культурний універсум диригентської діяльності М. В. Лисенка. *Хорове мистецтво України та його подвижники: збірник матеріалів Першої міжнародної науково-практичної конференції*. Дрогобич, 2011. 197 с.

32. Мартинюк А. Диригентсько-хорова освіта в музичній культурі України другої половини ХХ століття: автореф. дис...канд. мист.: 17.00.01/Харківська державна академія культури. Харків, 2001. С.17.

33. Мельник Л. О. Музична журналістика: теорія, історія, стратегії : на прикладах із щоденної преси Львова від початків до сьогодення: монографія. Львів : ЗУКЦ, 2013. 383 с.

34. Мороз Л. В. Диригентсько-хорове мистецтво Галичини другої половини ХІХ – першої третини ХХ століття: Автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.01. Київ:Держ. акад. керів. кадрів культури і мистец., 2003. 19 с.

35. Ніколаєва А. Піаністи-концертмейстери Галичини в культурнотворних процесах Іпол. ХХ століття. *Науковий вісник НМА України ім. І.Чайковського*. Вип. 55: Маловідома забуті сторінки музичної історії України: Збірка статей. К., 2006. С. 38.

36. Опарик Л.М. Комунікативні аспекти музично-виконавського висловлювання: дис... канд. мист. : 17.00.03 / Львів.нац.муз.акад.імені М. В. Лисенка. Львів, 2006. 164 с.

37. Пастушенко Л.А. Педагогічна технологія розвитку професійної компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва у вищих мистецьких навчальних закладах: дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата педагогічних наук за спеціальністю 13.00.04 – теорія та методика професійної освіти / Рівненський державний гуманітарний університет. Рівне, 2017. 567с.

38. Печерська Е.П., Шепельська М.О. Формування художньо-образномислення учнів у процесі вокально-хорової роботи. *Наука і освіта*. 2015. № 2.С. 84–91. URL:

<http://dspace.pdpu.edu.ua/bitstream/123456789/5293/1/18.pdf>(дата звернення 12.10.2024).

39. Попович Н. М. Значення постаті Миколи Колесси у становленні Львівської диригентської школи / Н. М. Попович, Л. М. Сухацька, С. М. Буркало. *Науковий Вісник Мукачівського державного університету. Серія : Педагогіка та психологія*. 2016. Вип. 1. С. 26-28.

URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/nvmdupp_2016_1_7 (дата звернення 11.10.2024)

40. Рожок В. Сонячний маестро. Київ: Автограф. 2006. 246 с.

41. Салій В. Сучасний етап розвитку диригентсько-хорової освіти і педагогіки / Салій В., Салій С. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* / [редактори-упорядники М. Пантюк, А. Душний, І. Зимомря]. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2020. Вип. 30. Том 1. С. 218-222.

42. Сторінки історії Львівської державної музичної академії імені М.В. Лисенка: до 155-річчя заснування академії / ред. кол. І.М.Пилатюк (керівник) та ін.]. 2-е вид., доп. Львів: Сполом, 2008. 352 с.

43. Скала-Старицький М. Автобіографічні нариси. Львів, 2000. С. 20,21.

44. Соловійов В. Дослідження української диригентсько-хорової педагогіки як фактор виховання національно-патріотичної свідомості у майбутніх вчителів музичного мистецтва. *Проблеми підготовки сучасного вчителя*. 2019. Вип. 2 (20). С. 127-133.

45. Сухомлинський В. О. Вибрані твори: в 5 т. Т. 1. Проблеми виховання всебічно розвиненої особистості. Духовний світ школяра. Методика виховання колективу. Київ: Рад. школа, 1978. 654 с.

46. Ткач Ю.С. Індивідуальний виконавський стиль диригента-хормейстера: теоретичний та практичний аспекти (на прикладі Національної заслуженої академічної капели України «Думка»): дис... канд. мист. : 17.00.03 / НМАУ імені П.І. Чайковського. Київ, 2012. 174 с.

47. Ткачук В.В. Методи Анатолія Авдієвського в роботі з хором колективом. *Науковий часопис НПУ імені М.П.Драгоманова*. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти, 2018. Вип. 25 (30). С. 103–106.
48. Ярошенко І. Львівська хорова школа другої половини ХХ – початку ХХІ століття : методико-педагогічний аспект. 2019, 252-270 с.
URL: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-035-3-11> (дата звернення 12.10.2024).
49. Ярошенко І. Мистецтвом встелені шляхи. Андрій Кушніренко – диригент, композитор, педагог. Чернівці : Прут, 2004. 136 с.
50. Ярошенко І. Педагогічні принципи втілення художнього образу в диригентській практиці (на прикладі методики А. Кушніренка). *Педагогічна теорія і практика*. Київ : КиМУ, 2019. Вип. 1(8). С. 324–339.
51. Ядзюнь В. Педагогічні умови формування комунікативної культури майбутнього вчителя музичного мистецтва у процесі диригентсько-хорового навчання. *Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі*. 2018. № 3. С. 125-131. URL: <https://www.mmod.kubg.edu.ua/index.php/journal/article/view/157/127> (дата звернення 11.10.2024).
52. Ярошевська Л. Методика диригентсько-хорової підготовки майбутнього вчителя музики на основі традицій Одеської хорової школи: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02 / Національний педагогічний університет ім. М. Драгоманова. Київ, 2017. 195 с.
53. Юзюк З. Іван Юзюк – життєвий і творчий шлях: вибрані статті та рецензії. Львів : СПОЛОМ, 2004. 124 с.
54. Черепанин М. Музична культура Галичини : монографія. Київ : Вежа, 1997. 328 с.
55. Черноіваненко А.Д. До проблеми музичного мислення: від мислення на інструменті до мислення інструментом. *Музичне мистецтво і культура*, 1(28). 2019. С. 162-176.

56. Чучман, В. Творча спадщина Євгена Вахняка в хорівій традиції Галичини: дис.... канд. мистецтвознав.: 26.00. 01—теорія та історія культури (мистецтвознавство)/Прикарпат. нац. ун-т ім. Василя Стефаника. Івано-Франківськ, 2019. 203 с.

57. Філіпчук Н., Грищенко Ю., Котирло Т. Розвиток професійного досвіду педагогів-музикантів у вищих навчальних закладах України (XVIII–XXст.): монографія/за ред. Г. І. Сотської, С. В. Коновець. Київ, 2016. С.11

58. Berlioz L.H. l'Herne, Paris : 2003. 394 p.

59. Mahler G. Des Knaben Wunderhorn, Lieder für eine Singstimme und Orchester Informationen und didaktische Hinweise. Mannheim. 1983. 128 p.

60. Steiner F. Musikalische Interpretation Hans von Bülow. Stuttgart, 1999. 547 p.

61. Wagner R. Über das Dirigieren Hardcover. Herausgegeben von Karl-Maria Guth. Zenodo Verlagsgesellschaft. Berlin, 2015. 76 p.

62. Wöhrle J. C., Haas E. Hans von Bülow: Creativity and Neurological Disease in a famous pianist and conductor. *Neurological Disorders in Famous Artists-Part 2. Vol. 22. Karger Publishers*, 2007. P.193-205.

ДОДАТКИ

Додаток 1



Микола Філаретович Колесса
Видатний композитор, диригент, педагог
та громадський діяч Основоположник
Львівської диригентської школи

Додаток 2

Основні твори Миколи Колесси:

Для хору:

1929 –«В лісах і серед піль», сл. М.Сопілки, для чоловічого хору без супроводу.

1931 –«Новобранці», сл. І.Крушельницького, чоловічий хор без супроводу.

1933 –«Пісня», сл. Лесі Українки, для чоловічого хору без супроводу.

1933 –«Темна хмара», сл. Лесі Українки, для чоловічого хору без супроводу.

1936 –«Аж мило згадати», сл. М.Шашкевича, для чоловічого хору без супроводу.

- 1938 –«Літо», сл. В.Гаврилюка, для мішаного хор без супроводу.
- 1940 –«Ой кувала зозулиця», сл. народні, для мішаного хору без супроводу.
- 1944 –«Земля цвіте», сл. Т.Одудька, для мішаного хору з фортепіано.
- 1944 –«Живи Україно», проект гімну УРСР, для мішаного хору з фортепіано, з симфонічним оркестром.
- 1945 –«Радісний день», сл. А.Кос-Анатольського, для мішаного хору з фортепіано, з симфонічним оркестром.
- 1947 –«Слава бійцям Заньківчанам», сл. С.Масляка, для мішаного хору з фортепіано.
- 1949 –«Від Чорного моря і високих Карпат», сл. Т.Масенка, для мішаного хору без супроводу.
- 1951 –«Українська весна», сл. О.Ющенко, для мішаного хору без супроводу.
- 1953 –«Ой у горах у Карпатах», сл. П.Капустяка, для жіночого хору з фортепіано.
- 1953 –«Ой, зелена Буковино», сл. П.Голубничого, для мішаного хору з фортепіано.
- 1962 –«Зоряна ніч», сл. С.Руданського, для мішаного хору без супроводу.
- 1975 –«Гаї шумлять», сл. П.Тичини, для мішаного хору без супроводу.
- 1983 –«Думи мої», сл. Т.Шевченка, для мішаного хору без супроводу.

Оркестрові твори:

- 1928 –«Українська сюїта» для симфонічного оркестру
- 1931 – Варіації для симфонічного оркестру
- 1950 – Симфонія №1 (соль-мажор)
- 1966 – Симфонія №2 (ля мінор)
- 1972 –«В горах» для струнного оркестру
- 1972 –«Українська сюїта» для симфонічного оркестру (нова редакція)

Камерні твори

- 1930 – Фортепіанний квартет

Сценічні твори

1946 – «Веселі ведмежата» (текст М.Поліванова).

1952 – «Котигорошко» (текст А.Шияна)

1958 – «Торба, шапка і сопілка» (текст К.Черняк)

А також – велика кількість обробок народних пісень, фортепіанні твори, твори для органу, музика до кінофільмів та ін.

Додаток 3



Іван Семенович Юзюк
Український диригент, заслужений артист України, народний артист України

Додаток 4



Кушніренко Андрій Миколайович

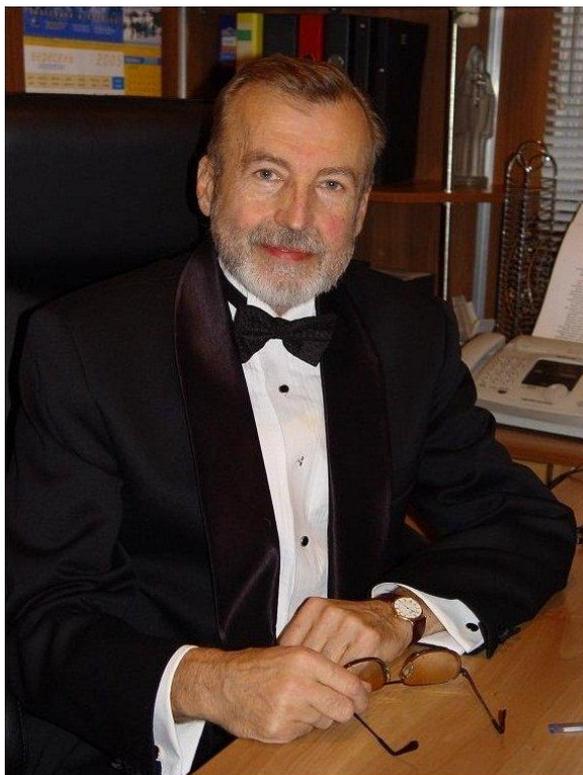
Відомий хоровий диригент, композитор, фольклорист, педагог

Додаток 5



Іван Дмитрович Гамкало
Український диригент і педагог

Додаток 6



АнтківЗиновій-Богдан Богданович
Українськийхоровий диригент

Додаток 7



Роман Филипчук
Диригент, музикант- філософ

Додаток 8
65



Німецький композитор XIX століття Ріхард Вагнер
(WilhelmRichardWagner)

Додаток 9



Диригент, оркестр і його партитура

Додаток 10



Котко Дмитро Васильович
Диригент військових та хорових колективів

Додаток 11



Євген Вахняк
Український хоровий диригент, педагог, композитор

Додаток 12



Нижанківський Остап Йосипович
Український композитор, диригент, громадський діяч