

УДК 78.071.7(477) (092)

Степан Дацюк, професор, декан музично-педагогічного факультету,

заслужений працівник культури України,
Дрогобицького державного педагогічного університету
імені Івана Франка

ДО ПИТАННЯ ВИКОНАВСЬКОГО ФЕНОМЕНУ КОСТЯНТИНА ПІГРОВА

У статті розкриваються особливості виконавського стилю Костянтина Пігрова зі студентським хором Одеської консерваторії ім. А. Нежданової як творчої лабораторії виховання диригента.

Ключові слова: К.Пігров, диригент, хорова школа.

Літ. 10.

Постановка проблеми та аналіз останніх досліджень та публікацій. Відродження національної культури в Україні на зламі тисячоліть зумовило активізацію вітчизняної наукової думки до питань становлення та розвитку хорового мистецтва та персоналій, які сприяли його піднесенню. Серед відомих діячів української хорової культури ХХ ст. особливе місце належить Костянтину Костянтиновичу Пігрову, з чим ім'ям нерозривно пов'язане формування кафедри хорового диригування Одеської консерваторії.

Діяльність Заслуженого діяча мистецтв України, диригента, педагога, просвітителя, популяризатора хорової музики Костянтина Пігрова була в полі наукових зацікавлень українських музикознавців, педагогів. Це статті у спеціальних і періодичних виданнях, зокрема багатотомному виданні “Історія української музики” (розділ “Музична освіта” – К. Лучанська, Н. Семененко, О. Шевчук), науковому збірнику “Українське музикознавство”, журнали “Музика” та ін.

Деякі аспекти диригентської практики К. Пігрова стали предметом дослідження Л. Пархоменко, А. Лашенка, В. Шипа, Б. Лехницького, педагогічної – Л. Саржинської, А. Серебрі, А. Мартинюка.

Витоки та феномен Одеської хорової школи висвітлюються в кандидатській дисертації А. Мартинюка “Диригентсько-хорова освіта в музичній культурі України другої половини ХХ століття”, діяльність професора К. Пігрова – у збірнику наукових статей “Теоретичні та практичні питання культурології” Запорізького державного педагогічного університету.

Стильові основи Одеської хорової школи та її значущість в історії вітчизняної хорової культури розглядаються в дисертаційному дослідженні І. Шатової (Одеса, 2005).

Хоча українські музикознавці досліджували становлення Одеської хорової школи у різних аспектах, утім виконавський аспект диригентсько-

хорової діяльності її фундатора залишається невичерпним для вивчення. Тому метою статті є окреслення головних домінант виконавської практики К. Пігрова-диригента.

Виклад основного матеріалу. Однією з найяскравіших виконавських шкіл у хоровому мистецтві України по праву вважається Одеська хорова школа, вагомі здобутки якої передусім пов'язані з плідною діяльністю К. Пігрова (1876 – 1962), котрий виплекав її провідні творчі принципи.

У 1920 році перший ректор Одеської консерваторії В. Малишевський запросив К. Пігрова завідувати хоровим класом і вести окремі теоретичні дисципліни. На той час К. Пігров був уже сформованим майстром, хормейстером-професіоналом, ім'я якого було відоме шанувальникам хорового мистецтва (К. Пігров керував архієрейським хором катедрального собору Одеси, хором музичного товариства ім М. Леонтовича – С.Д.). З ініціативи К. Пігрова у 1922 – 1923 навчальному році було створено хор студентів Одеської консерваторії, що згодом став головною творчою лабораторією виховання диригента.

Із часу заснування у 1936 р. хорового відділення в Одеській консерваторії (на чолі з К. Пігровим) та Одеському музичному училищі, митець керував об'єднаним хором студентів цих навчальних закладів. “Попереду було чудове виконання “Реквієму” Моцарта, “Пір року” Гайдна, хорових шедеврів Танєєва, Гречанінова, Арєнського, блискуче звучання обробок Леонтовича. 1957 рік приніс об'єднаному хору консерваторії і музичного училища світове визнання: художній керівник хору К. Пігров, диригент хору Д. Загребський (один із улюблених учнів Маєстро) і прославлений хор стали лауреатами VI Всесвітнього фестивалю в Москві”, – згадує А. Серебрі [7, 119] (фестиваль молоді і студентів – С.Д.). Втім творчими досягненнями хору К. Пігрова захоплювалися

значно раніше, ще 1947 р., коли був виконаний “Реквієм” В. Моцарта. Ця мистецька подія стала значущою у музичному житті України. Виконання цього монументального твору “представляло собою справжній шедевр хорового мистецтва, тонкощі інтерпретації, розуміння стилю. Про нього заговорили повсюдно. Прослуховування запису цього виконання на кафедрі хорового диригування в Московській консерваторії викликало захоплення”, – писав К. Птіца [6, 16].

На прикметі Пігрова-виконавця звертає увагу В. Шип. Він, зокрема, наголошує, що хормейстер “Добивався ретельного шліфування твору, у репетиційний період – доведення всіх деталей до ідеально рельєфної подачі. Він був прихильник співу напам’ять і, тим більше, диригування напам’ять. Тоді весь час диригент і хор знаходяться у постійному зоровому контакті, не відволікаються через потребу слідкувати по партитурі... І так, через уміння почути партитуру в майбутньому хоровому звучанні, через детальне вивчення цієї партитури диригентом – до її виконання. Фундаментальна риса К. Пігрова – виконавця: не було більш строгого і прискіпливого критика власних виступів, ніж він сам” [10, 4].

К. Птіца зробив висновок про те, що “...виконавська творчість Пігрова наділена однією цінною особливістю. Вона послідовно оптимістична у всіх найрізноманітніших проявах... При всій несхожості сюжету і змісту, при всьому розмаїтті фактури і виразових засобів у різних творах, той самий дух світлої лірики, витонченої поетичності і життєрадісності був присутній незмінно... І далі: “він звернувся перш за все до твору великого оптиміста – до Моцарта і його “Реквієму”. Саме з музикою Моцарта більше за все асоціювався виконавський стиль К. Пігрова” [6, 11]. Пов’язаність виконавського стилю К. Пігрова з В. Моцартом історично виправдана: вище йшлося про виконання “Реквієму” (1947), після чого хоровий клас Одеської консерваторії став сприйматися як високопрофесійний творчий колектив. На характерну внутрішню оптимістичність інтерпретації К. Пігрова наголошує В. Луговенко: навіть у трагедійних творах, як “Реквієм”, “виконавська концепція Пігрова у розвитку тенденцій змістовності духовних жанрів, привносила у звучання з надлишком ту Радість Гармонії, котра огортала катарсичним подоланням найбільш гіркі похмуро-трагічні образи” [2, 149]. Витоки такого світогляду, ймовірно, коренилися у регентській практиці митця.

Виконавський стиль К. Пігрова – поєднання бездоганного вимогливого смаку митця з досконалим знанням вокально-ансамблевої

природи, виконавських і художніх можливостей вельми складного інструменту – хору. Справді, виконавський стиль у хоровому співі, певним чином, обумовлюється духовним світом диригента-хормейстера. Гармонійне поєднання глибоких знань специфічної природи людського голосу, прикмет вокально-хорової техніки з високою загальною музичною ерудицією і культурою, тонкою артистичною проникливістю митця в сокровенні “схованки” художнього задуму композитора – ось ті риси, якими вирізнялася індивідуальний хормейстерський “почерк” Костянтина Пігрова.

В. Луговенко заострює увагу на мануальній техніці Пігрова: “Жести диригента були гранично скупими, але вольовими і пластично виразними; наче якась внутрішня титанічна сила самої Музики гіпнотизувала виконавців, слухачів – і самого Маестро, який зводив її в осяжний звуковий простір із щонайвищого, тільки йому доступного взірця” [2, 146].

Основи техніки диригування митець досягнув у Петербурзі. Кандидат мистецтвознавства А. Мартинюк констатує, що в регентських класах Петербурзької співочої капели 22-річний “К. Пігров отримав блискучу музичну освіту” [3, 14]. Принагідно зауважимо, що митець навчався у Ставропольському Духовному училищі та Духовній семінарії. Саме в семінарії майбутній хормейстер отримав ґрунтовні знання від учителя Василя Дмитровича Беневського, нащадка давнього козацького роду, подвижника хорової культури на Кубані, безмежно закоханого в хорову музику Дмитра Бортиянського. Василь Беневський був не лише прекрасним диригентом, а й не менш талановитим педагогом. Він – автор кількох друкованих збірок опрацювань народних пісень та дидактичних музичних збірників для шкіл – “Шкільний друг”, в основі яких – фольклорний матеріал. Саме В. Беневський уперше розкрив К. Пігрову “цілий світ музики” [5, 7].

Пігров-диригент завжди вирізнявся високим художньо-професійним рівнем. Хористи-виконавці чудово розуміли жести, міміку, виразний погляд К. Пігрова, відчували його волю. У спогадах сучасників, учнів К. Пігрова, питанню диригентської техніки майстра з позиції виразності жесту, його пластики приділено надто мало уваги. Разом із тим, дослідники наголошують, що маестро диригував хором дуже переконливо і своєю самобутньою диригентською манерою був доступний співакам.

Маючи величезний досвід роботи з хором, К. Пігров у своїх працях дав чимало цінних порад щодо техніки диригентського жесту. Він аргументував, що керування хором вимагає від

диригента певних технічних прийомів, яких треба вчитися, і поступово, у процесі практичної роботи, вони набуватимуть індивідуальних рис, відтак закріплюватимуться у вигляді стійких навичок виконавця-диригента. К. Пігров вирізняє три головних моменти у жесті диригента: 1) “жест на увагу” – як знак зосередження уваги співаків; 2) “жест на дихання” – як рух, який служить сигналом для того, щоби співаки взяли дихання одночасно і були готові до співу; цей жест повинен подаватися у темпі виконуваного твору і без зупинки переходити у жест на вступ; 3) “жест на вступ” – рішучий, вольовий рух рук вниз чи в сторону, як сигнал початку хорового твору” [4, 146–147].

Жести повинні бути зрозумілими для хору як стосовно метричної пульсації, так і внутрішніх переживань диригента та змісту інтерпретованого твору. К. Пігров наголошував на тому, що диригентські схеми повинні бути естетичними. Митець не захоплювався надмірною жестикуляцією. Рухи К. Пігорова були точними, невеликої амплітуди, втім вольовими, пластичними і виразними: “Чим вища кваліфікація хору, тим простіші і скупіші диригентські жести. Вони можуть дійти до ледь помітних рухів рукою, і вся майстерність керування хором тоді зосереджується на управлінні диригента очима, поглядом”, – зауважував майстер [4, 148]. Витоки “скупого” жесту, ймовірно, зародилися у практиці богослужбового співу (адже його регентська діяльність розпочалася ще у семінарійському хорі – С.Д.), керівництва церковним хором. Як правило, диригування в церкві передбачає строгість і стриманість.

Як одну з основних вимог диригентсько-хорової практики, К. Пігров увиразнив виховання у співаків чуття метричної пульсації, вміння виконувати різні ритмічні рисунки, а також реалізувати зміни темпу, метру, динаміки. Практичне оволодіння такими поняттями як метр і ритм сприяє метроритмічній стійкості хорового ансамблю, – вважав К. Пігров. Хормейстер наводить способи, за допомогою яких ритміка сприймається свідомо, а не механічно. Наприклад, щоби з’ясувати метр, рахують уголос із підкресленням сильної долі. Такий прийом виробляє уяву про метр як рівномірну пульсацію акцентів.

Домінуючим у виконавській практиці К. Пігорова був інтуїтивно-слуховий аспект. Диригентський слух – особливе явище, він передбачає вміння керівника чути хор як ціле і як окремі партії; здатність диригента розвивати слухові навички у хористів і, таким чином, управляти інтонаційно-слуховим процесом. В. Дубровський згадує, що Молодь і ринок №9 (92), 2012

під час роботи з хором К. Пігров чітко уявляв собі ідеальне звучання того чи іншого акорду і методи, за допомогою яких цього можна добитися. У практичній роботі він вимагав характеризувати акорди і їхню функційну належність, вказував на інтонаційні і ансамблеві труднощі у виконанні, найголовніше, – демонстрував способи їх подолання.

Головною особливістю методу К. Пігорова завжди було досягнення чистоти інтонування, строю хору як найголовнішого завдання у роботі над звуком. На запитання – “Як Ви добиваєтеся такої тонкої виразності у хоровому співі”, майстер відповідав: “Я працюю над інтонацією, а решта приходить саме” [6, 15].

К. Пігров дійшов висновку про те, що вміння чисто інтонувати інтервали на тон вгору і вниз, діатонічний і хроматичний півтони у будь-якому напрямі (вгору, вниз) є тим фундаментом, на котрому можна побудувати правильне, бездоганне інтонування всіх інших інтервалів. Тому, розбираючи твір, хормейстер приділяв багато уваги питанню інтонування секунд. Для вироблення техніки їхнього виконання К. Пігров розробив спеціальні вправи. Наприклад, спів секвенцій із п’яти тетраходів із підвищенням кожної ланки на S тона вверх, шляхом модуляції. Модуляцію треба співати “a capella” через VI понижений щабель чи через зменшену секунду, взяту від IV гармонічного щабля. Він розглядав секунду як основу мелодичної стійкості, а терцію і сексту – основу гармонічної стійкості. Друге місце за трудностю інтонування після секунди К. Пігров відводив терції. Найменша неточність в її інтонуванні від I щабля мажорного чи мінорного ладу руйнує його мелодичну структуру.

К. Пігров був новатором у практиці досягнення ансамблю у хорі. На основі багаторічного досвіду, хормейстер зробив висновок, що хоровий гармонічний ансамбль – це не просто рівновага голосів, а *рівновага в певній пропорції, у відповідності до певних фактурно-інтонаційних норм і логіки акордового викладу*. Інший висновок К. Пігорова зводиться до того, що вид акорду, його мелодичне положення, розташування, теситура, темп викладу помітно впливають на ансамбль хорових голосів. “Рівновагу” партій у хорі, котра є одним із елементів ансамблю, вчений слушно підносить до більш об’ємного поняття “пропорціональність”, як розуміння динамічних взаємозв’язків хорових партій у партитурі.

К. Пігров указував, що на правильне, точне інтонування найбільше впливає розташування акорду. Хормейстер уважав, що широке розташування утруднює вибудовування звуків

акорду, а тісне – навпаки, сприяє більш упевненій орієнтації співаків в інтонуванні близько викладених звуків. На думку вченого, для інтонаційного вистроювання акорду найзручнішим для співаків хору буде мелодичне положення терції. Якщо ж терція акорду знаходиться в одному зі середніх голосів – умови для настроювання партій погіршуються. К. Пігров вирізняє як найбільш небезпечний вид акорду за його вистроюванням – перше обернення акорду з терцією у баса, позаяк басова партія, здебільшого, служить гармонічною опорою акорду, іншими словами співає основний його тон. Одночасно вчений загострює увагу на тому, що коли терція буде звучати в басовій партії чисто, то всі інші звуки акорду вибудувувати буде легко. Таких прикладів хормейстер наводить чимало.

К. Пігров ретельно працював над досягненням унісонного ансамблю. Він, зокрема, звертав увагу на умови, котрі сприяють досягненню унісонного ансамблю: "...приблизно один тембр співаків партії і однакова сила голосів, зручна теситура, правильно взята голосна, єдине нюансування, єдина вокальна культура співаків" [4, 179].

Ті, хто співав у хорі під орудою К. Пігрова, звертають увагу на його прискіпливу вимогливість до роботи над інтонуванням, хоромим строем. Разом із тим, як хормейстер, якого у роботі порівнювали з "ювеліром", Костянтин Костянтинович розумів: "Поки потреба чистоти співу не перетвориться в постійне свідоме прагнення кожного співака і колективу в цілому, підкріплене вмінням вільно долати інтонаційні труднощі, оволодіння хором проблемами інтонаційного порядку буде тяжким, будь-які досягнення хору будуть випадковими і не стабільними" [6, 15].

Психологічний аспект діяльності К. Пігрова – диригента-виконавця – визначає силу його художнього впливу на виконавців і слухачів. Із іншого боку, він обумовлює "природу" інтерпретації хорового твору, безпосередньо виражає особистісне диригентське розуміння художнього процесу.

Для К. Пігрова важливим було внутрішнє сприйняття музичного образу. Зміст був для митця методом розкриття і втілення художнього образу засобами майстерного хорового співу, що асоціювався з досконалою хоровою технікою. Хормейстер наголошував: розкриття художнього образу можливе тільки за допомогою технічних засобів, і чим вища технічна майстерність, чим вона досконаліша – тим складніші художні завдання можна ставити перед хором колективом. Таким чином, К. Пігров дійшов висновку, що виконання хорових творів, їхнє "прочитання" нерозривно пов'язане з вокально-

хоровою технікою та хоровою органікою: чистотою інтонування, бездоганим ансамблем, ритмічною пластичністю, динамічною і агогічною витонченістю, художньо осмисленою дикцією, вмільм артикулюванням тощо. Найважливішим у творчій діяльності хормейстера І. Шатова вважає питання "про внутрішнє бачення"... художнього образу" і його втілення в хоровому співі [9, 9].

Учні професора А. Серебрі та В. Шип акцентують: "Завжди ми бачили перед собою майстра з тонким смаком, глибоким знанням музичних стилів, натхненного художника і вольового диригента. Характерними для Пігрова-виконавця були дбайливість, з якою шліфувалися твори в репетиційний період, і вміння точно визначити час, необхідний для вокально-ансамблевого удосконалення" [8, 24].

Про виконавську естетику студентського хору Одеської консерваторії під орудою К. Пігрова музикознавець О. Бенч підкреслює, що вона вирізнялася "технічною та інтонаційною досконалістю, добрим ансамблем і великим творчим репертуаром" [1, 142].

Вельми своєрідним був і зовнішній вигляд К. Пігрова. "Перше враження – це зібране, вольове, непроникне обличчя владної холодної людини. Враження суворості поглиблювала важка, дещо висунута вперед нижня щелепа, щось "левине, величне" в обличчі.... Але це враження одразу ж розсіювалося, коли тема розмови стосувалася хору. Сірі сталеві очі тепліли, ставали глибокими, загорялися якимось особливим блиском, обличчя миттєво перевтілювалося, і співрозмовник не міг не піддатися притягальній силі цієї людини, закоханої у свою справу" [2, 151].

Висновки. Діяльність Одеської хорової школи тісно пов'язується з ім'ям її фундатора К. Пігрова, чий визначальні принципи диригентсько-хорової практики сформувалися в процесі багаторічної діяльності митця як професора і засновника кафедри хорового диригування Одеської консерваторії ім. А. Нежданової, керівника студентського хору цього навчального закладу, виконавський рівень якого тривалий час сприймався як еталон хорового звучання.

Виконавський феномен К. Пігрова-диригента окреслюється такими головними рисами:

- прагненням досягнути високого виконавського рівня хорового звучання;
- ретельною роботою над елементами хорової органіки, зокрема чистотою інтонування як засадничою умовою успішної хорової практики;
- узгодженістю елементів хорового звучання для досягнення художнього результату.

ВИТОКИ МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНОЇ ОСВІТИ В УКРАЇНІ (60-ті – 70-ті роки ХХ століття)

1. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів. Актуалізація звичаєвої традиції: навчальний посібник / О. Бенч-Шокало. – К.: Український світ, 2002. – 440 с.
2. Луговенко В.Н. Главный регент Одесского Кафедрального Собора / В. Луговенко // Одесская консерватория: Славные имена, новые страницы. – Одесса: Гранд-Одесса, 1998. – С. 140 – 152.
3. Мартинюк А. Диригентсько-хорова освіта в музичній культурі України другої половини ХХ століття: автореферат дис. ...кандидата мистецтвознавства: спец. 17.00.01 “Теорія та історія культури” / А. Мартинюк. – Харків, 2001. – 20 с.
4. Пигров К.К. Руководство хором / К. Пигров [под ред. К. Птицы]. – Москва: Музыка, 1964.
5. Пигров К. Хоровая культура и мое участие в ней / К. Пигров [редактор-составитель А. Серебри]. – Одесса: ОГК, 2001.
6. Птица К. Константин Константинович Пигров (очерк жизни и творческой деятельности) / К. Птица // Пигров К. Руководство хором. – Москва: Музыка, 1964. – С. 9 – 15.
7. Серебри А. Воспитание хорových дирижеров школы К.К. Пигрова в Одесской консерватории им. А.В. Неждановой / А. Серебри // Одесская консерватория: Забытые имена, новые страницы. – Одесса: ОКФА, 1994. – С. 114 – 122.
8. Серебри А., Шип В. Хормейстер-педагог / А. Серебри, В. Шип // Музыка. – 1980. – №4. – С. 24 – 25.
9. Шатова І. Стилєві основи Одеської хорової школи: автореферат дис. ...кандидата мистецтвознавства: спец. 17.00.03 “Музичне мистецтво” / І. Шатова. – Одеса, 2005. – 16 с.
10. Шип В. Пигров К.К. – исполнитель-дирижер / В. Шип. – Одесса: Библиотека ОГМА им. А.В. Неждановой, 1966. – С. 2 – 6.

Стаття надійшла до редакції 18.09.2012

УДК 378.637.016: 78.03 (477)

Володимир Черкасов, доктор педагогічних наук, професор,
завідувач кафедри музично-теоретичних та інструментальних дисциплін
Кіровоградського державного педагогічного університету
імені Володимира Винниченка

ВИТОКИ МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНОЇ ОСВІТИ В УКРАЇНІ (60-ті – 70-ті роки ХХ століття)

Статтю присвячено заснуванню музично-педагогічних факультетів педагогічних інститутів України у 60-х – 70-х роках ХХ століття.

Ключові слова: музично-педагогічна освіта, музично-педагогічні факультети, вчителі музики і співів.

Лит. 4.

Постановка проблеми. Основою духовного, соціального та культурного розвитку кожного суспільства є ґрунтовна організація освіти, яка покликана забезпечити всебічний розвиток людини як особистості, сприяти формуванню її високих моральних, етичних та естетичних якостей. Розв’язання цих завдань під силу педагогічним навчальним закладам, які здійснювали професійно-педагогічну підготовку вчителів музики і співів на новостворених у 60-х роках ХХ століття при педагогічних інститутах музично-педагогічних факультетах.

Аналіз основних досліджень і публікацій. Аналіз історіографічних джерел педагогічного спрямування доводить, що вітчизняними науковцями О.В. Михайличенком, О.М. Олексюк, В.Ф. Орловим, О.М. Отич, Г.М. Падалкою, О.Я. Ростовським, Т.П. Танько, К.І. Шамаєвою досліджено процес становлення і розвитку музично-педагогічної освіти в контексті європейських вимог. Тематика нашого наукового пошуку значною мірою доповнює дослідження названих авторів, визначає тенденції розвитку

музично-педагогічної галузі у 60-х – 70-х роках ХХ століття.

Мета статті полягає у науковому обґрунтуванні тенденцій становлення музично-педагогічної освіти України у 60-х – 70-х роках ХХ століття.

Виклад основного матеріалу дослідження. Перше музично-педагогічне відділення (вечірня форма навчання) було відкрито при педагогічному факультеті Київського державного педагогічного інституту ім. О.М. Горького (далі КДП ім. О.М. Горького) 1962 року. З метою підготовки вчителів музики і співів середніх шкіл для Запорізької, Луганської та Дрогобицької областей, наказом Міністерства освіти УРСР № 143 від 7 липня 1962 року засновано музично-педагогічний факультет на базі Запорізького державного педагогічного інституту (далі ЗДП), відкрито вечірнє відділення музично-педагогічного факультету на базі Дрогобицького державного педагогічного інституту ім. І. Франка (далі ДДП ім. І. Франка) та вечірнє відділення на базі факультету української філології Луганського державного педагогічного інституту ім. Т. Шевченка (далі ЛДП ім. Т. Шевченка). На новостворених факультетах були створені кафедри музики і співів [4, 57].