

Kulieva A. Transition strategy implementation tones in B. R. Hmyrya. Article is devoted to the artistic and creative heritage B. R. Hmyrya the Ukrainian musical life, but also in terms of understanding his work in the concept of transitional tones.

Key words: vocal performance, transient tone theory «ghostly tone».



УДК 78.072.2

І. Власенко

ПРОБЛЕМА КУЛЬТУРОЛОГІЗАЦІЇ МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНОЇ ОСВІТИ В УМОВАХ БОЛОНСЬКОГО ПРОЦЕСУ

У статті розглядається культурологізація навчання в якості чинника, здатного синтезувати кредитно-модульний та традиційний підходи в музично-педагогічній освіті. Підкреслюється значення відкриттів мистецтва ХХ ст. для формування сучасних тенденцій культурологізованого знання.

Ключові слова: культурологізація навчання, кредитно-модульна система, художня культура, музикоцентризм.

Входження України в європейське співтовариство характеризується посиленням вимог до підготовки майбутнього фахівця [1] та поступовим усвідомленням того, що вища освіта має вирішальне значення для соціально-культурного та економічного поступу держави. Спрямування України до єдиного світового освітнього простору зумовлює впровадження в систему вищої освіти основних ідей Болонської декларації 1999 року [2].

З метою реорганізації вітчизняної системи освіти відповідно до основних положень Болонського процесу була розроблена модель кредитно-модульної організації навчального процесу та рішенням колегії Міністерства освіти і науки України від 24 квітня 2003 року розпочато проведення педагогічного експерименту щодо запровадження кредитно-модульної системи організації навчального процесу у вищих навчальних закладах III–IV рівнів акредитації [2]. В цьому експерименті бере участь і новостворений педагогічний інститут ДВНЗ «Криворізький національний університет».

Актуальними для вітчизняної музично-педагогічної вищої освіти є адаптація стандартів Болонської декларації до накопичених здобут-

ків мистецького навчання, дослідження ефективності впровадження кредитно-модульних систем, в основу яких покладені принципи інтегративності, інтерактивності та алгоритмізації, корегування процесу з урахуванням специфіки конкретного фаху. Це потребує створення наскрізних програм з чітким розподілом матеріалу за навчальними модулями, застосування форм і методів навчання, здатних забезпечити високий рівень професійних знань, умінь і навичок майбутніх фахівців галузі «Музичне мистецтво» в педагогічних ВНЗ. На нашу думку, чинником, здатним синтезувати кредитно-модульний та традиційний підходи в музично-педагогічній освіті, є культурологізація навчання.

Культурологізація навчання, що спирається на принципи глобалізації та збереження загальнолюдських духовних цінностей, «знімає» гіпертрофовану технологічність кредитно-модульної системи. Адже в наш час поняття «кредит» сприймається як знак конструктивного оцінювання ефективності навчального процесу з урахуванням державних галузевих нормативів. Питанням кредитно-модульного навчання присвячені праці О. Алексюка, І. Бабіна, В. Бондар, С. Вітвицької, П. Волкової, С. Гончаренка, О. Калугіна, В. Костенко, В. Пекельної, Т. Рейзенкінд, П. Сікорського, В. Стефаненко, П. Третьякова та ін. У них доводиться, що кредитно-модульна система підвищує мобільність студентів і викладачів, стимулює систематичність роботи, більш об'єктивне оцінювання, наголошується на важливості пошуку шляхів систематизації навчального матеріалу в єдності тенденцій до інтеграції та диференціації. Обґрунтовано, що методика навчання мистецьким дисциплінам передає інтеграцію тематичних модулів, яку доцільно здійснювати на основі взаємодії мистецтв.

Проблеми культурологізації сучасної мистецької освіти розкриті в працях В. Бутенка, О. Маркової, В. Медушевського, О. Рудницької, О. Самойленко, О. Шевнюк, О. Щолокової та ін. Однак залишається актуальним питання адаптації культурологічного підходу при розробці навчальних курсів за кредитно-модульною системою.

Мета дослідження — визначити культурологічні тенденції у побудові навчальних курсів фахового циклу в умовах впровадження кредитно-модульної системи в музично-педагогічній освіті.

Завдання дослідження: уточнити вимоги кредитно-модульної системи до побудови навчальних курсів; показати місце курсу «Художня культура» у підготовці сучасних фахівців галузі «Музичне мистецтво» у педагогічних ВНЗ; виявити культурологізуючі чинники на прикладі мистецтва початку ХХ ст.

Вимогою кредитно-модульної системи до побудови навчальних курсів є чітке планування тем, поєднання їх в інтегративні блоки, виокремлення структур процедурних дій, розробка стандартних критеріїв оцінювання, методів діагностування тощо. Як зазначає С. Вітвицька, організація кредитно-модульного навчання може здійснюватись за трьома групами: 1) тематичною; 2) науково-дослідною; 3) диференційованою [3, с. 164].

Модуль є інтегративною одиницею, яка підпорядковує види та форми навчання загальній темі або проблемі. Як роз'яснює Т. Рейзенкінд, модуль — це ті знання, які педагог вкладає в кредит, а потім отримує у формі необхідних знань, вмінь, навичок студентів [8, с. 218].

На сьогодні процеси впровадження кредитно-модульної системи навчання поєднуються з тяжінням до культурологізації всіх ланок вітчизняної системи освіти. Витоки активізації мистецько-історичного знання, що визначають широкий культурологічний контекст трактування художніх явищ, знаходимо від ХХ ст. [9]. Сама ідея створення музично-педагогічних факультетів є свідченням культурологічного підходу до розширення практики широкої мистецької підготовки. Нині спостерігається спроба всезагального залучення до мистецької (культурологічного порядку) освіти. Зокрема, з прийняттям Україною Болонської декларації навчальні курси й предмети у ВНЗ укрупнюються за рахунок культурологічної вибудованості, посилення інтердисциплінарних зв'язків.

Культурологізація в навчанні передбачає також трактування світу мистецтва не як нагромадження предметних феноменів (матеріалістичний підхід), а як світ значень і смислів (семіотичний підхід). Культурологізоване бачення синтезує філософсько-естетичні, етнографічні, мистецтвознавчо-теоретичні та мистецтвознавчо-історичні чинники, формуючи цілісну картину світу в свідомості майбутнього фахівця. Мистецтвознавчі дисципліни є фаховими предметами, що покликані формувати у студента цілісну систему поглядів на світ, глобальність мислення, особистісну культуру та професійну компетентність. З урахуванням значущості культурологічного підходу до навчання в гуманітарних ВНЗ серед фахових дисциплін варіативного циклу впроваджено курс художньої культури. Студенти, що навчаються на музично-педагогічному відділенні факультету мистецтв за освітньо-кваліфікаційними рівнями «спеціаліст» і «магістр», отримують спеціалізацію з предмета. Одним з таких підходів є використання у навчально-виховному процесі технології модульного навчання [8].

Так, на випускних курсах музично-педагогічного відділення факультету мистецтв Криворізького педагогічного інституту змістові модулі дисципліни «Художня культура» відображають логіку історичного розвитку мистецької діяльності людства. Передбачається поступове підвищення рівня складності завдань. Кожен з модулів вирізняється своєрідністю змісту, постановкою навчальних та творчих завдань. Припускаються можливості зміни характеру завдань та терміні їх виконання в залежності від рівня підготовки студентів.

Вивчення дисципліни «Художня культура» студентами спеціальності «Музичне мистецтво» відбувається за робочою навчальною програмою відповідно до вимог кредитно-модульної системи навчання. В програмі передбачено опис предмета навчального курсу; мету та завдання вивчення дисципліни; структуру залікового кредиту навчального курсу та його розподіл за змістовими модулями; теми семінарських занять; теми, що винесені до самостійного опрацювання; перелік основних методів та форм навчання; методів оцінювання. В програмі поданий також розподіл балів, які присвоюються студентам за певні види робіт.

На початку вивчення курсу студенти знайомляться з його структурою, тематикою лекцій та семінарських занять, темами, винесеними на самостійне опрацювання. Під час вивчення дисципліни опанування матеріалу кожного змістового модулю передбачає засвоєння блоку теоретичного матеріалу через відвідування лекційних, семінарських занять та самостійну роботу. Відповідно до цього для кожного виду діяльності запропоновані певні форми поточного та підсумкового контролю знань студентів (проведення усних співбесід і письмових контрольних робіт, тестування). Поточний контроль знань складається з аудиторного контролю знань, який передбачає оцінювання знань теоретичного матеріалу під час роботи на семінарі, виконання творчих завдань тощо. Використання багатобальної шкали оцінювання співвідноситься з класичною чотирибальною шкалою. Таким чином, протягом вивчення дисципліни студент накопичує певну кількість балів за всіма формами контролю з відповідних змістових модулів, сума яких визначає рейтинг студента.

Важливим у опануванні дисципліни є змістовий модуль «Художня культура ХХ ст.». Усвідомлення специфіки культури Новітнього часу є стрижнем для визначення майбутнього вчителя музики в семантичному полі мистецтва сучасності, формування особистісного ставлення до явищ інтегрування художніх і позахудожніх чинників у культур-

них феноменах ХХ–ХХІ ст. Адже, як зазначено О. Марковою, «у ХХ сторіччі видова єдність музики опинилася розірваною на шари, що протистояли одне одному: музика художньо самодостатня, музика для слухання як така — і соціально цілеспрямоване мас-мистецтво, мистецтво функціонального типу» [4, с. 7]. Від другої половини ХХ століття по наш час спостерігається відхід від художньої автономії мистецтва взагалі, що стосується не лише музики (згадаймо інтертекстуальні симулякри постмодернізму, втручання рекламних технологій у процес створення мистецьких витворів тощо).

ХХ ст. висуває ідею культури як такої галузі людської діяльності, що протистоїть дегуманізації буття. Так, О. Маркова наголошує, що «на зміну гордовитій творчою богорівністю людині постренесансної Європи у ХХ ст. прийшло усвідомлення величі, надлюдської могутності Всесвіту і Бога» [4, с. 7].

Саме мистецтво ХХ ст. виявляє характерну «модульність» своєї будови: розшарування на численні стильові напрямки, наявність діаметрально протилежних жанрово-стильових шарів (масового та елітарного, традиційного та авангардного). Спостерігається послаблення художньої автономії мистецтва та його розчинення в побутовій сфері. Внаслідок появи авангардних мистецьких форм, нові «відкриті», розімкнені структури досить легко включаються в інші, масштабніші, створюючи досить складні раціонально вибудовані системи. Водночас мистецтво все більше розуміється не лише як засіб конструювання другої реальності, а як шлях до розбудови Нової Духовності.

На початку ХХ ст. мистецтво у сукупності його видів сприймається як квінтесенція культури. Митці виступають творцями культурологічних концепцій, що мають філософське, естетичне або теологічне спрямування. Великого значення набуває музикоцентризм як основа синтезу мистецтв, що розуміється як шлях до символічного осягнення Абсолюту. У 1898 р. А. Ендель писав: «Ми стоїмо не лише на початку нового стильового періоду, але водночас і на початку розвитку абсолютно нового мистецтва, здатного за допомогою форм, які нічого не означають і не зображують, торкнутися душі так дужо, так глибоко, як може тільки *музика* (курсив мій. — *І. В.*) за допомогою тону» [5, с. 261]. У світовому просторі посилюється роль слов'янської культури, духовно-орієнтованої за своєю сутністю (І. Вишнеградський, В. Кандинський, Ф. Купка, К. Малевич, І. Стравинський, В. Хлебніков та ін.).

Акцентується значення мистецтва у відродженні Духовності. Художник розуміється подібним Мессії, а мистецтво — Божественно-му Творінню (згадаймо картини «Вознесіння», «Творіння», «Собор» Ф. Купки, «Пророк», «Розп'яття», «Воскресіння» Е. Нольде, оперу «Мойсей і Аарон» А. Шенберга, композицію «День Буття» І. Вишнеградського тощо). Наприклад, Е. Нольде писав: «Треба було, щоб я отримав свою творчу свободу, що було бажанням, спрямованим не до того Бога, котрий суворий і непохитний, як асирійський сатрап, а до Бога в мені (курсив мій. — *I. B.*), такого ж палкого й світлого, як любов Христа» [5, с. 117]. Ідеї духовного оновлення людства через мистецтво звучать у творчості Б. Бріттена, В. Іванова, В. Кандинського, О. Мессіана, К. Орфа, П. Хіндеміта, В. Хлебнікова та ін.

Митці від початку ХХ ст. відкидають вузьку спеціалізацію, намагаючись не лише синтезувати різні види та жанри художньої творчості, але й визначити загальний шлях оновлення мистецтва як цілісної системи. Форми набувають символічного характеру, спрямовуючись до виявлення духовних основ світобудови. Відкриваються експресивні цінності окремих засобів художньої виразності (звука і тембру в музиці, кольору та форми в живописі та ін.). Художнім еквівалентом руху стає насамперед ритм.

Архетипом культури може вважатися космізм. Цей архетип має виходи як у прадавній культурі з їх синкретичною цілісністю картини світу, так і у пізніші культури футурологічних проєктів різного типу, що дає змогу сприймаючому виявляти детермінованість явищ Новітнього мистецтва культурними системами минулого. Так, розуміння космізму як архетипу культури ХХ ст. дозволяє зняти антиномічність асоціативних пар «В. Хлебніков — І. Стравінський», «В. Хлебніков — О. Скрябін» і встановити їх змістову єдність (відтворення архаїчних шарів культур І. Стравінським кореспондує з «містеріальністю» О. Скрябіна — В. Іванова як модернізацією архаїчного принципу «включеності» глядача у ритуально-мистецьку дію) [7].

У потягу до універсального єдиного мистецтва майстри вивчають питання співвіднесення його видів, зокрема живопису і музики. Відомо, що одним із найзначніших діячів у створенні теорії абсолютного твору мистецтва був Р. Вагнер. Пошуки аналогій між музикою та образотворчим мистецтвом простежуються у символізмі ХІХ ст., сецесії межі ХІХ—ХХ ст. Зв'язки з музикою характеризують творчість М. Чурльоніса. В. Кандинський називав свої ескізи «імпровазіями», а закінчені твори — «композиціями». Його естетичні теорії, подані

в книзі «Духовність у мистецтві», великою мірою засновувалися на асоціаціях з музикою. Натхненний теоретичними ідеями К. Дефенбаха Ф. Купка казав, що не бажає малювати музику, а хоче творити як музикант. Взаємозв'язок звуків і кольорів підкреслював і Е. Нольде, зізнаючись у любові до «музики кольорів» [5, с. 114].

«Музикоцентризм» художньої культури ХХ ст. знаходить наукові обґрунтування. Насамперед, він надихає абстрактне мистецтво. Так, І. Вишнеградський стверджував ідею абстрактності як істинного змісту музики, спираючись на теологічні концепції космізму [4, с. 68]. Живописні композиції Ф. Купки 1910-х рр. з музичними назвами «Ноктюрн», «Фуга в двох кольорах» виступають виразниками новонароджуваного «незображувального» (тобто, по суті виражального як музика) мистецтва. Навіяна музикою Й. Баха «Аморфа. Фуга в двох кольорах» розробляє проблему руху в часі та просторі, що заперечує сталість форми. У цій композиції абсолютизується колір, котрий виражає як просторові відносини, так і ритм, рух, динаміку розвитку. До речі, художник і надалі застосовував музичні правила, вважаючи, що саме музика є логікою звука в русі. Його «музичні симфонії» (авторська назва картин) спиралися на принципи поліфонічного мислення: художнє втілення здійснювалося митцем завжди після винайдення «тематичного зерна» та загального обрису композиції.

Синтез образотворчого мистецтва з музикою на основі єдності ритмічних закономірностей проголошувався напрямком орфізму, засновником якого прийнято вважати Р. Делоне. Однак назва напрямку дана Г. Аполлінером у 1912 р. На думку поета, живопис повинен був мати силу Орфея, здатного приборкувати музикою диких звірів. На кшталт музики кольори створюють акорди і співзвуччя, що розвиваються за допомогою ритму. Орфісти (Р. Делоне, Ф. Купка, Ф. Пікабія, частково М. Дюшан) прагнули виразити динаміку й музичність ритму перехрещенням площин, забарвлених у чисті, яскраві тони [6, с. 122].

Духовна спрямованість орфізму бачить у міфічному персонажі образ, що отримав сакральне визнання в християнській символіці. Згідно традицій давньої християнської культури співак Орфей ідентифікувався з Ісусом Христом, тоді як Аполлон — із Богом-Батьком. Благочинний Орфей не стільки бореться зі злими силами, скільки трансформує їх на добро.

Пошуки виявлення духовних основ через неподільне синтетичне мистецтво призвели до появи напрямів, що кореспондували з орфізм-

мом. Серед таких визначаємо російський промінізм, англійський вортіцизм, американо-французький синхромізм. Найпоследовнішим провідником ідей орфізму виявився згадуваний вище Ф. Купка. Через космізм творчості, майстер сприймався як громадянин світу і був відомим у різних країнах як Франтішек, Франсуа, Франц. Універсальна Істина передавалася ним через пластичну форму, спвіднесену із розгортанням музичного мотиву.

Культурологічне бачення підносить роль виконавства у творенні мистецтва. Показовою в цьому відношенні може бути «передабстрактна» картина Ф. Купки 1909 р. «Клавіші фортепіано. Озеро», яка ніби провокує переростання предмета (фортепіанної клавіатури та синьої поверхні озера) в кольорово-музичну абстракцію декоративного характеру. Це захоплений живописний гімн фортепіанному звучанню. Під ледь наміченими у правій нижній частині твору пальцями музиканта чорно-білі клавіші розсвічуються болотисто-зеленими, блідо-смарагдовими та антрацитово-сірими відтінками, які зливаються в єдиний кольоровий акорд. Поширення звука в просторі передане і вертикальним майже божественним «вознесінням» клавіатури в межах найбільш вживаного середнього регістру, і горизонтальними «відлуннями» клавіш у водній поверхні. Активні та чіткі вертикальні мазки відтворюють вібрації звукової хвилі, що відгукується в русі кіл на поверхні озера. Взаємодія кольорів породжує видимий рух: статичний чорний і білий поступово перетворюються у домінування синього, що наступає на глядача, занурюючи в глибину простору картини. Хроматичність конструкції роботи натякає на колористичну яскравість фортепіанного звучання (не виключено, що картина навіяна творчістю імпресіоністів: на 1909 р. вже були створені «Естампи» і «Образи» К. Дебюссі, «Гра води» і «Відображення» М. Равеля). Композиційним центром є висхідне утворення з клавіш, яке у верхній частині картини за законами осьової симетрії переходить у човен з ошатно одягненими відпочивальниками та берег, вкритий буючою рослинністю. Оптимістичний характер полотна підкреслюється гармонічною врівноваженістю горизонтальних, вертикальних та концентричних елементів із переважанням вертикально піднесених (передвіщаючи вертикальні акценти композицій «Вертикальних площин» (1912), «Собору» (1913) та ін.). Ф. Купка зазначав, що «вертикальна лінія урочиста, це хребет життя в просторі, вісь будь-якої конструкції». Холодний колорит, що відповідає образу прохолоди озера, проривають сміливі червоно-вохристі плями, асоційовані з

літньою спекою. Простір картини вибудований як надзвичайно глибокий і майже неозорий (лінія горизонту прихована синіми плямами, які нагадують гори вдалині). Це підносить значення музики у творенні гармонії світу, підкреслює космізм трактування образу художником. Ф. Купка був переконаний у відповідності горніх і дольних сфер, спираючись на закон Великої аналогії, записаний у «Смарагдовій скрижалі» Гермеса Трімегіста. У записній книжці 1910–1911 рр. він занотує: «...Небо згори, небо знизу. Зірки згори, зірки знизу. Все, що згори, також і знизу. Погодись із цим і будь задоволений».

Апелюючи до синтезу мистецтв, художня культура від початку ХХ ст. живиться ідеєю пластичного «перетворення» (скульптоmalarство О. Архипенка, світломузика О. Скрыбіна та ін.). Воно може проступати як потяг до первинної природи (повернення до архаїчних форм і жанрів, інтерес до творчості неєвропейських народів тощо). Яскравим прикладом метаморфози може слугувати картина Ф. Марка «Маленькі жовті конячки» (1912), створена із первинного зображення оголеної натурниці. За допомогою плавних, закруглених ліній і форм, близьких орфізму, домінуючого жовтого кольору (на думку художника, він передає чаруюче, тендітне та почуттєве жіноче начало) Ф. Марк знаходить потрібний ритм, розчиняючи фігури у пейзажі (подібно тому, як у музиці від імпресіонізму зменшується самодостатність мелодії та зростає роль фактури як моделі звукового простору).

Отже, професійна підготовка мистецько-педагогічних кадрів потребує оновлення технологій і методик навчання. Процес культурологізації, що охопив усі ланки освіти, постає необхідним чинником трансформування вітчизняної освітньої системи. Впровадження кредитно-модульної системи в поєднанні з культурологізацією навчання сприяє здійсненню інтегративного підходу до реалізації завдань музично-педагогічної освіти, дозволяє синтезувати в навчальних курсах наукові й художні знання. В цих умовах зростає значення мистецько-історичних дисциплін. Зокрема, зміст предмета «Художня культура» будується за принципом зростання складності модулів, має певну систему оцінювання, що контролює процес оволодіння знаннями та вміннями вирішення студентами художньо-творчих та методичних завдань. Впровадження культурологічного підходу в модульну технологію передбачає підвищення системності подання навчального матеріалу, узагальненість, функціональність основних понять, які складають систему наукових знань у процесі навчання; активізацію і самоорганізацію діяльності студента в умовах посилен-

ня співробітництва. Поштовхом для ініціалізації широкого культурологічного знання стало мистецтво ХХ ст., що шукало шляхи розбудови Нової Духовності.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бондар В. Стратегія і тактика підготовки вчителя для реалізації завдань Болонського процесу / В. Бондар // Освіта і управління. — 2006. — № 3—4. — С. 24—38.
2. Вища освіта України — європейський вимір: стан, проблеми, перспективи: Матеріали до підсумкової колегії. Спецвипуск // Освіта України. — 2008. — № 21—22. — С. 1—23.
3. Вітвицька С. Основи педагогіки вищої школи / С. Вітвицька. — К. : Центр навчальної літератури, 2003. — 314 с.
4. Маркова О. М. Нариси зарубіжної музики 1950—1990-х років. Франція. Німеччина. Австрія. Італія : [навч. посібник] / Олена Миколаївна Маркова. — Одеса : Друкарський дім, 2010. — 128 с.
5. Мировая художественная культура. XX век / [Львова Е. П., Сарабьянов Д. В., Кабкова Е. П., Фомина Н. Н. и др.]; под ред. Е. П. Кабковой. — СПб. : Питер, 2007. — Т. 1. — 464 с.
6. Мировое искусство (Иллюстрированная энциклопедия: Направления и течения от импрессионизма до наших дней) / Сост. И. Г. Мосин. — СПб. : ООО «СЗКЭО «Кристалл», 2006. — 192 с.
7. Ораич Толич Д. Авангард как утопическая культура: Велимир Хлебников [Электронный ресурс] / Дубравка Ораич Толич. — Режим доступа : www.elsevier.nl/locate/ruslit.
8. Рейзенкінд Т. Й. Модульне навчання у формуванні культури мислення вчителя мистецьких дисциплін / Тетяна Йосипівна Рейзенкінд // Педагогіка вищої та середньої школи: Зб. наук. праць № 10. — Спец. випуск : Художньо-педагогічна освіта ХХІ ст. : теорія, методи, технології. — Кривий Ріг : КДПУ, 2005. — С. 201—218.
9. Самойленко А. И. Музыкаведение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога / Александра Ивановна Самойленко. — Одесса : Астропринт, 2002. — 243 с.

Власенко И. Проблема культурологизации музыкально-педагогического образования в условиях Болонского процесса. В статье рассматривается культурологизация обучения в качестве фактора, способного синтезировать кредитно-модульный и традиционный подходы в музыкально-педагогическом образовании. Подчеркивается значимость открытий искусства XX века для формирования современных тенденций культурологизированного знания.

Ключевые слова: культурологизация обучения, кредитно-модульная система, художественная культура, музыкацентризм.

I. Vlasenko *The problem in culturisation of music pedagogical education in the Bologna process.* The article discusses the culturisation of training as a factor in the ability to synthesize credit-modular and traditional approaches to music teacher education. It emphasizes the importance of the discoveries of twentieth century art for the formation of modern trends culturisation knowledge.

Key words: culturisation of learning credit-modular system, art culture, musicktsentrizm.



УДК 78.03+784.96

Т. Корнішева

ВИКОНАВСЬКА КУЛЬТУРА ХОРОВОГО ДИРИГЕНТА ЯК ВАЖЛИВА СКЛАДОВА ДИРИГЕНТСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

У статті розглядаються питання виконавської культури диригента хору в процесі диригентської діяльності.

Ключові слова: виконавська культура, хормейстер, диригент, хорове мистецтво, творчі здібності.

Питання хорової культури, зокрема, щодо особливої виконавської специфіки хорової творчості, є засадничими на шляху музикознавчого аналізу хорового мистецтва. Сьогодні вони набувають нової актуальності у зв'язку з такими чинниками. По-перше, постає завдання формування цілісної теорії хорового виконавського стилю як важливої складової теорії хорового виконавства. По-друге, саме сьогодні відчутне завершення цілісного історичного періоду розвитку професійної хорової музики, що актуалізує теоретичну проблему створення єдиної жанрово-стильової моделі хорової культури. По-третє, узагальнене визначення жанрово-стильових засад хорової музики є необхідною умовою вивчення конкретних стильових напрямів, діяльності окремих хорових шкіл [10]. Потреба у створенні теорії хорового виконання викликана існуючим сьогодні надзвичайним розширенням (історичним, стилістичним, національним) хорового репертуару, що, у свою чергу, вимагає спеціального виконавського аналізу форм виконання й умов існування музичних творів.

Специфіка хорової виконавської культури залежить від еволюції музичного мислення в різні історичні епохи, кожна з яких має свої певні стильові особливості, від конкретних прикладів виконавської