

позиціонується композиторами як серцевинний у патетичному промовлянні головної ідеї; у ліричних фрагментах, де труби створюють споглядально-ліричний образ; ефект звучання «на віддалі», методом повторювання теми у різних регістрах, а також відтворення жартівливо-скерцозної стихії танцювальності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Вызго Т. К вопросу о национальном и интернациональном в современной узбекской музыке / Т. Вызго // Интернациональное и национальное в искусстве. Сборник статей. – М.: Наука, 1974. – С. 156-164.
2. Вызго-Иванова И. Традиции в творчестве композиторов Закавказья, Средней Азии и Казахстана. / И. Вызго-Иванова // Межнациональные связи в советской музыкальной культуре. Сборник статей. –Л.: Музыка, 1987. – С. 77-81.
3. Гафурбеков Т. Пора интенсивного возмужания / Т. Гафурбеков // Советская музыка. – М. – 1981. – № 7. – С. 18-23.
4. Кузнецова Г. Важная закономерность социалистической культуры / Г. Кузнецова // Советская музыка. – М. – 1987. – № 6. – С. 26-33.
5. Курбанов Тулкун Умарович // http://www.biografija.ru/show_bio.aspx?id=7250.

УДК 78. 071. 2: 316. 454. 52

П. М. МУЛЯР

ПРО ДВОЙСТІТЬ ВИКОНАВСЬКИХ СТИЛЬОВИХ УСТАНОВОК

У статті висвітлено проблему науково-теоретичної апробації узагальнень виконавської та педагогічної практики щодо стильових опозицій «класичний-акласичний принципи гри» й оцінки художніх якостей музики.

Проаналізовані своєрідно заломлені установки на класичність-акласичність у виконавських трактовках, з яких перше (класичність) є проявом в світському мистецтві змістів-структур, що виробились у духовній творчості і підтримуються на конструктивно-виразовому рівні «гри за моделлю», «гри за зразком». Водночас ігнорування здатності до інтерпретаційної свободи прочитання композиторського тексту може призвести до втрати принципу варіативності, тих «кругових ходів», поза якими «зразкова модель», канон перетворюється в схему, позбавлену життєвої багатоплановості і змістової об'ємності, тобто художньої якості загалом.

Ключові слова: виконавський стиль, інтерпретація, класичне-акласичне («романтичне») у виконавстві, виконавські засоби музичної виразності.

П. М. МУЛЯР

О ДВОЙСТВЕННОСТИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ СТИЛЕВЫХ УСТАНОВОК

Статья посвящена проблеме научно-теоретической апробации обобщений исполнительской и педагогической практики относительно стилевых оппозиций «классический-аклассический принципы игры» и оценки художественных качеств музыки.

Проанализированы своеобразно преломляемые установки на классичность-аклассичность в исполнительских выборах, из которых первое (классичность) есть проявление в светском искусстве смыслов-структур, выработанных в духовном творчестве и поддерживающих эту связь на конструктивно-выразительном уровне «игры по модели», «игры по образцу». Одновременно игнорирование способности к интерпретационной свободе прочтения композиторского текста чревато потерей принципа вариативности, тех «круговых ходов», вне которых «образцовая модель», канон преобразуется в схему, лишённую жизненной многоплановости и смысловой объёмности, то есть художественного качества в целом.

Ключевые слова: исполнительский стиль, интерпретация, классическое-аклассическое («романтическое») в исполнительстве, исполнительские средства музыкальной выразительности.

ABOUT BINARYNESS OF THE PERFORMANCE STYLISH SETTINGS

The Article is dedicated to problem scientifically-theoretical approbation of the generalizations performing and pedagogical practical persons comparatively style opposition classical-aclassical principles of the play and estimations artistic quality music.

Analyses have put to light originally refrangible sets aimed at «classic-aclassic» in performing choices, where the first one (classic) is a secular-art- manifestation of senses-structures worked out in spiritual creativity and supporting this link at a constructive-expressive level of «model» or «sample playing». Simultaneously, ignoring the ability of interpretative freedom of composer's text perusal is fraught with the loss of the variability principle, e.g. those «circle courses», out of which an «exemplary model», a canon, is transformed into a stereotyped pattern deprived of its vital diversity and semantic dimensions, that is, of an artistic quality on the whole.

Key words: performing style, interpreting, classical – aclassical («romantic») in playing, resources of musical expressiveness.

Актуальність теми дослідження визначається її приналежністю до виконавського музикознавства, що становить перспективну лінію розвитку науки про музику. Праці Р. Ингардена, Б. Асаф'єва, Б. Яворського та їх численних послідовників, у тому числі – С. Скребкова, Є. Назайкінського, В. Медушевського, Н. Корихалової, а в Україні – праці І. Ляшенка, І. Котляревського, Н. Горюхіної, М. Давидова, О. Сокола, В. Москаленка, О. Маркової та ін. – визначили проблематику й поняттєвий апарат виконавського підходу в музикознавстві. Також тема роботи визначена запитом виконавської практики, що потребує узагальнення на рівні наукового теоретичного мислення знахідок методичного порядку: стильова двоїстість «класична-романтична», «строга-вільна» гра склали ідіому фахових виконавських характеристик, від навчальних занять до фразеології висловлень на найповажніших конкурсних виступах музикантів.

Мета дослідження – простежити генези виконавсько-художньої стильової двоїстості в архаїці мисленневих стереотипів та перетворення останніх у науково-творчій сфері Античності й Нового часу.

Людська першоісторія демонструє розумовий механізм двоїстих побудов, які становлять продовження в мисленні психологічних операцій *дипластії* (А. Валлон, Б. Поршнев [14, с. 18-26]). У них виявляється проекція в структуру думки-дії конституційного розділення сфер мозкової активності на ліво- та правопівкульові сфери. У відповідності з таким фізіологічно закріпленим поділом склалося розрізнення континуальності-диференційованості в співвідношенні право- та лівопівкульової діяльності мозку, що визначила протиставлення позначуваного – знака у дипластії, високого-низького, чоловічого-жіночого, свого-чужого й т.ін. у двоїстості першомислительних операцій.

Універсальність у культурному досвіді людей двоїстих опозицій визначає базисність *двійкових* з'єднань у ранніх цивілізаціях Сходу, що стає згодом їх *культурною відмінною ознакою*, тоді як більш пізній європейський принцип *троїстих структур* становить специфіку європейських стереотипів розумових операцій (про це – у О. Соколова [15]). Троїстий підхід європейців відповідає тій *готовності до розуміння абстракції як реальності, що відрізняє менталітет європейців* [див. про це у А. Уотса; 16, с. 32]. Але цей «територіальний» поділ планети за переважаючим розумовим стереотипом відносний. Оскільки й на Сході ми зустрічаємо увагу до троїстості («серединне» у китайській філософії, індійський принцип «тримурті», що «Гегель співвідніс зі своїм філософським вченням про тезу, антитезис і синтез» [див. видання: В. Бауэр, И. Дюмотц, С. Головін; 3, с. 50].

І все-таки історично маємо в якості вихідних розумових принципів – двоїсті опозиції, і очевидно є похідність потрібних з'єднань від двоїстості; адже третє – це й у гегелівській діалектиці виступає у вигляді результату взаємодії протилежних початків. *Якість же* цієї двоїстої взаємодії також *культурно показова*: європейська «боротьба протилежностей» і принцип взаємодоповнюваності різного в китайській концепції Тань Ці та інших відрізняються

трактуванням взаємозв'язку названих антитез. Так чи інакше культурні принципи усвідомлювалися в різних цивілізаціях як загальні – завдяки безпосередності контакту-взаємодії або внаслідок особливого роду *паралелізмів культурних виборів*, які ми повсюдно спостерігаємо в «історії людей», як термінологічно позначив своє навчання про «етносферу» Л. Гумільов [6].

Елементарна – первинна символіка, апріорні моменти, що «запускають» механізм мислення, зводяться до розрізнення абстракції точок-кола й ліній [див. у Ф. Гудмана; 5, с. 25, 27], з яких перше – «потенціал» ліній, а друге – двоїстість вертикалі й горизонталі (і похідне – перетин, хрест і т.ін.) [5, с. 23-27]. Така вихідна одиничність – двоїчність в орієнтації світу зберігає самостійну значущість у європейських вимірах християнського періоду. Навчання про Трійцю, що становить символ віри, духовний початок світу, визначається діяльністю *чотирьох* апостолів (Марк – Іоанн, Матфей – Лука, їхні зодіакальні знаки Лев – Скорпіон/Орел, Водолій – Телець), що персоніфікують чотири стихії, з яких кожні дві – пари протилежностей: вогонь – вода, повітря – земля [див. про це в «Енциклопедії символів» В. Бауера та ін. 3, с. 24-25].

У символіці, що йде від старожитності, хрест – це «зображення *чотирьохкратія*, що завжди означало *матеріальний світ* – речовинність... Ще в дохристиянській символіці хрест був і символом страждання, адже корінь всіх лих – реальність світу, на яку доводиться зважати» [3, с. 25]. Але й квадрат – «знак матеріального світу, складеного із чотирьох стихій, які у свою чергу відповідають чотирьом сторонам світу» [3, с. 37].

У пояснення прийнятої символіки чотирьох євангелістів відзначається те, що «*втілення Бога як всеохоплюючого духа, що матеріалізувався* (курсив П. М.) у земній сфері, підкоряється законам чотирьох стихій: вогню, води, повітря й землі». І далі: «Кожний з євангелістів...представляє один із цих елементів, які сприяли *прояву* (курсив П. М.) бога». [3, с. 201].

Людське прамислення визначає той континуум творчо-перетворюючої діяльності, поза якою немислиме існування *культурної штучності відносин людського суспільства й людських індивідів*. Концепція етносу-націй як *ментальності*, заявлена теорією етносфери Л. Гумільова [6], звертає нашу увагу на культурну умовність ідеальних стимулів розумової *ритмізації* індивідів у нації, у розрізненні свого-чужого не за расово-біологічними, але за поведінково-спілкувальними ознаками (гіпертрофія «мовотворення» на перших етапах людської праісторії, що прямо протилежна до тваринного оточення людей).

Відповідно ритуальне дійство має тенденцію виявлення дихотомії: уготовлене – і здійснюване, що вирішує психологічно-ідеальне прилучення індивідів до культурного «свого».

Відзначимо, що архаїчна традиція православної літургії, на відміну від богослужбових актів неортодоксальних церков (новокатолицької, протестантських), чітко розрізняє в літургійному дійстві вираження *двох фаз*: «Літургія оглашених» – «Літургія вірних».

Особливого роду двоїстість системи ладових відносин (тоніка – нетоніка), поза якими музика не існує як цілісність висловлення, визначає «філософію музичної структури», про яку спеціально зауважує Е. Алкон. Співчутливо цитуючи К. Южака відносно «виходу науки про лад до загальнолюдських універсалій», автор вказує на «ладову модель» як «бінарну структуру асиметричного типу», особливістю якої є «його антропоморфна асиметричність, тобто релевантність опозиції чоловічий/жіночий..., що головує у наборі семіотичних опозицій світу» [1, с. 27-28].

І далі пояснюється: «...через призму опозиції ч/ж (чоловіче-жіноче, П.М.) у стародавності розглядалося багато явищ: звуковисотна система люй-люй стародавньокитайської музики..., найдавніший принцип класифікації раг..., взаємини ритму й мелодії в античній традиції..., наспіву й віршованого розміру у ведистській традиції..., свари й шруті...» [1, с. 28].

І висновок з наведених узагальнень: «При розгляді опозиції ч/ж у поле зору попадає ...її *бінарність, дихотомічність...*» (курсив П. М.) [1, с. 29]. Музичний світ в атрибутиці основ свого мистецтва – тонально-ладові відносини – засвідчує елементарно-базисну структуру мислення: стійке-нестійке, тонічне-нетонічне, провідне-супровідне. Мелодійний лад, універсальний для культур *всіх* народів світу, представляє, за Р. Реті, двоїстість тонікального-

нетонікального, визначаючи *всепроникненість* того, що древні називали «мусікією» і яка втілювала загальні, необхідні й *штучні* основи буття.

Двоїстий підхід утворив основи числових символів – парне-непарне, будучи продовженим у двоїсту систему вираховання кількості інформації.

У поезії У. Блейка відображена комбінаторика протилежностей, які є підставою цілісності світу. Англійський поет і художник був шанувальником даосистської концепції Тай Ці, одним з перших у постренесансній Європі у двоїстих опозиціях якостей здійснив контакт традицій європейського Заходу й китайського Сходу. І в двоїстих вимірах проступає в його віршах ідея єдності «людської сутності»:

Коли не будем відбирати,
Зника потреба подавати –
Ні голоду, ні спраги,
І з кожним щастя зважить.

Як страх тримає спокій,
А себелюбство – розбій,
Безовісні безтримства
В душі плодять каліцтва.

І беручи препон уклін
Сльзьми частує землю він –
І вироста повз прах, пісок
В душі смирення паросток...
[4, с. 125, переклад автора]

Двоїсті структури автор вірша усвідомлює як універсальні принципи світу, яким правлять протилежності «Безвинності» і «Досвіду» [4]. Цю двоїстість Блейк, сучасник В. Моцарта, усвідомлював як історичні етапи Віри й Знання, під знаком яких розвивалася європейська культура від середньовіччя до світської освіти. І на відміну від його ж сучасника І. Канта, зазначену двоїстість (Віра – Знання) він не усвідомлював як антиномії, тобто «непримиренні» протиріччя. На хвилі «неокантіанства» кінця XIX століття символісти впізнають в спадщині Блейка риси творчості свого попередника, тим самим проектуючи на новому історичному витку змінність романтичної Віри й техніцистського Знання епохи наукової революції XX ст. Так від Блейка до XX ст. в мистецтві склалася установка на парну змінність якостей вираження в синхроніці поетичного вираження й проєкції цієї двоїчності в історичну стильову діахроніку.

XX століття ввійшло в історію культури як століття «розриву з європоцентризмом» (В. Конен [8]), що протистояло європоцентристським спрямуванням нового часу, коли європейський «троїстий» принцип панував у європейській філософії і показовим був для традиційних релігійних доктрин (православ'я – католицизм). Потрійні структури склали істотну сторону ритмоорганізації музики Європи. І це при тому, що остання була економічно й ідеологічно панівною у планетарному культурному просторі нового часу.

Одночасно зі становленням модерну від 70-х років XIX ст. у філософії утверджується *неокантіантський* підхід, для якого показовою формулою, є спрощення діалектичної класики. І цей процес числових переорієнтацій європейського мислення здійснився на тлі органічного тяжіння європейського мистецтва й філософії – до освоєння надбань Сходу (див.: апеляцію до зороастризму у Ф. Ніцше, а через нього – у Р. Штрауса; вплив «китайщини» на російський модерн, що породив «китайські марення» М. Волошина, китайську тематику в «Соловейку» І. Стравінського та багато чого іншого).

І якщо в популярній сфері XIX століття вальсова трьохдольність була всеохоплюючою формулою, то джаз і рок в XX столітті, в яких європейські впливи так чи інакше сполучилися з

афра-азійськими, вивели на «інтернаціоналізм» двоїстість у двох-/чотирьохдольному розмірі ритмічних побудов.

Отже, виділення матеріалів про генезис двофазних розумових стереотипів і відповідних архетипових проявів у музичному мистецтві дозволяє відзначити наступне:

- 1) архаїчна дипластія – джерело двоїстих конструкцій ідеальної сфери, що визначила апріорні розрізнення в розумових операціях типу опозицій протилежних якостей, необхідних в описі окремих предметів, явищ і характеристики істотних показників останніх, має безпосередній вихід на двоїстість рахункових визначень (пара – непара) і на архетипові конструкції релігійних символів, показових для релігій Сходу, однак сутнісних і в європейському розумовому ареалі;
- 2) трюїстість виділена як щось специфічне в розумових операціях європейців, проте утворила дещо показове і для східного світосприймання-світорозуміння і складає похідне від двоїстості, але яка за змістом взаємодії із народжуючим її двоїстим світобаченням принципово відрізняє на Сході й Заході;
- 3) музичні критерії розрізнення якостей здійснюються насамперед за допомогою усвідомлення в них ритмічних стереотипів і зложених в ритмопропорціях дводольних (чотирьохдольних)-тридольних розмірів, однак при цьому вихідним і універсальним для людської музичної культури виявився перший з названих, тоді як другий локалізувався у просторових кордонах Європи й здійснюється під європейською егідою в культурних процесах;
- 4) сама ідея універсальності двоїстих утворень у ритміці (як найбільш універсально всеосяжному прояві засобів музики) і просторово локалізованому характері виявлення трюїстості вказує на принципи класифікації-періодизації історичних змін музично-епохальних утворень, коли відмінність універсального і локального становить проекцію музичної онтології в генетично-історичній якості.

Класична асаф'євська праця «Музична форма як процес» зафіксувала у формулі «процесуальності» те, що становило напрацювання практичної й теоретичної діяльності музики нового часу, так званого класичного періоду. Концепція «пульсуючого світу», яка узагальнює історичну картину виникнення й зникнення цивілізацій та націй як їхніх складових, зафіксована була ще у XVIII столітті. Італійський філософ Дж. Б. Віко у своїй роботі «Застави нової науки про загальну природу націй» (1725) виділяє «особливе» як *нації* в сукупному людському бутті. Філософ зосереджує увагу на загальній процесуальності національного життя як зародження – розвитку – вмирання [7, с. 460-466]. Відзначена трюхфазовість національного буття за Віко – спеціальна тема; у нашому підході набагато цікавішим є бачення людської історії як «пульсуючих» виходів на історичну арену все нових національних феноменів. І ця сталість структурно подібних, але якісно різних проявів у культурному бутті утворює, на наш погляд, надзвичайно «музичну» картину світу.

Отже, аристотелівська формула «початок-розвиток-кінець» була для давньогрецької філософії структурою ритуалу давньогрецької трагедії, але аж ніяк не формулою історичної динаміки. Дж.-Б. Віко проектує зазначену трюхфазовість на історію націй, Асаф'єв – на музику, констатує те, що музичний процес увібрав цю концепцію одиничних проявів звучань «як надбання» (на відміну від «нескінченної мелодії» ангелоподібного церковного співу).

Нагадуємо, що трактування музичної форми як моделі «правильних відносин» у суспільстві існувала від старожитності (традиція конфуціанства, концепція гармонії світу І. Кеплера). У книзі Л. Мазеля «Про гармонію» [11] згадується про те, що гомофонно-гармонічний стиль викристалізувався як проекція соціальних відносин монархічного типу на музичну звучність. У марксистському варіанті – цей же принцип зустрічаємо в А. Луначарського [10, с. 79-83], що протиставляв О. Скрябіна й С. Танєєва як протилежні прояви соціальних структур. Все сказане свідчить про те, що музично-соціологічні підходи визрівали поволі й мали глибинні коріння у філософії музики стародавності й середньовіччя.

У В. Мартинова виділені два формотворчі принципи, що відповідають виконавсько-варіативній «бріколажній» і композиційній системам: «коло подібність» богослужбового співу

й «прямолінійність» світської музики. Останнє так пояснюється автором: «Прямолінійний принцип формоутворення є наслідком прямолінійного руху душі, що походить із себе до споглядання зовнішніх предметів і явищ, і відбиває висловлення профанічного прямолінійного часу... Прямолінійні мелодійні форми, що утворюють тіло музики, ніяк не зв'язані ні з богослужбовими колами, ні з Типіконом, але абсолютно вільні, само значущі й підкоряються своїм власним законам організації ...» [13, с. 75].

Ці «власні закони організації» визначені Б. Асаф'євим у його концепції «процесуальності музичної форми» [2] як «єдності контрасту й тотожності», що становить «форму-розвиток», а не «ходіння по колах» ритуального, дохристиянського й християнського мистецтва.

Зазначена двоїстість музичного шляху – музика богослужбова й музика композиторська – визначає двоїстість домінуючих принципів виконавської творчості: виконавського в його самодостатності в першому випадку й обумовленого композиторською волею в другому. Протиставляючи богослужбове й світське, ми не повинні забувати про церковні джерела європейського музичного професіоналізму, з одного боку, а з іншої, ураховувати гнучке проникнення елементів світського.

В остаточному підсумку культ у європейському класичному мистецтві композиторського *генія* виводить на «симуляцію бріколажу» у виконавській діяльності в межах музичної художньо самодостатньої класики: у ролі «моделі» виконавських «кругових» проникнень в «композиторський задум» виступає...текст композиторського твору. *І цей виконавський підхід, що імітує богослужбову varietas, прийнято називати «класичним», «строгим» – як відповідним щодо стильово-жанрових вимірів композиції. І навпаки, «уподібнювана» композиторській «сваволі» [12, с. 19-23] виконавська активність виконання-інтерпретації, що висуває щось смислово відмінне від композиторського тексту, утворює «вільний-романтичний» виконавський підхід.*

Двоїста спрямованість стильових установок виконавської творчості, що заявляється в методично-практичних розмежуваннях «класичного-романтичного», визначена такими показниками творчо-процесуальної діяльності в цілому й у знакових моментах композиторського нотного тексту:

- 1) базисність для будь-якої творчої сфери, включаючи музичну виконавську, канонічних форм традиційного мистецтва, фольклорного й популярного, релігійного в тому числі, стосовно якого (= «класичному-зразковому») авторська творчість завжди утворить «вільний» (= «романтично-одиничний») варіант у сукупності історичного розкладу змін народжень і типів творчої активності індивідів і колективних суб'єктів народів, націй, інших ментальних спільностей;
- 2) виразно-базисний зміст у розмаїтості виконавських підходів – знакових побудов композиторського авторського тексту, що встановлює стрижневий значенневий комплекс із відповідними стильовими показниками (= «класика стильового подання» у виконанні), які співвідносяться з варіантами-відступами від прийнятої стильової нормативності трактування нотного тексту(= «романтично-вільні» інтерпретації-глуначення прийнятих еталонних структур-змістів).

Отже, виконавська дихотомія «класичне-акласичне» утворює не «супутній»-прикладний поділ музично-творчих установок, але *втїлює глибинні, обумовлені духовною онтологією опозиції «строгого-нестрогого» мистецтва, виконавських переваг, що походять від співвіднесеності із ритуально-богослужбовим й світським-наслідувальним» мисленням.* Виконавство, що «заміщує» композиторську діяльність в епоху, позначену тим же В. Мартиновим як «кінець часу композиторів» [12], іде в напрямку *інтерпретації й інтерпретаційної множинності «прочитань» композиторського тексту, і цей підхід об'єктивний, тому що «акласичним» є поставангадне-полістилістичне, аж до культури «кітч», мистецтво.* Але академічною підвалиною залишається *строгість «класичного» виконання за допомогою «колоподібної» варіативності стверджуючого стильово-художньої засновки тексту композитора-генія.*

ЛІТЕРАТУРА

1. Алкон Е. Музыкальное мышление Востока и Запада / Е. Алкон. – Владивосток: Изд-во Дальневосточного университета, 1999. – 169 с.
2. Асафьев Б.. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. – М.-Л.: Музыка, 1971. – 379 с.
3. Бауэр В., Дюмотц И., Головин С. Энциклопедия символов. / В. Бауэр, И. Дюмотц, С. Головин. – М., 2000. – 502 с.
4. Блейк У. Песни безвинности и опыта / У. Блейк. – С.-Пб.: Алфавит-Классика, 2006. – 224 с.
5. Гудман Ф. Магические символы / Ф. Гудман. – М, 1995. – 289 с.
6. Гумилев Л. Этносфера. История людей и история природы / Л. Гумилев. – М.: ЭКО-ПРЕСС, 1993. – 544 с.
7. История философии в 4-х томах. Т.1. – М., 1957. – 718 с.
8. Конен В. Значение неевропейских культур для профессиональных композиторских школ XX столетия. К постановке проблемы / В. Конен // Советская музыка. – 1971. – № 10 – С. 50–59.
9. Корихалова Н. Интерпретация музыки / Н. Корихалова. – Л.: Музыка, 1979. – 272 с.
10. Луначарский А. В мире музыки / А. Луначарский. – М.: Сов.композитор, 1971. – 549 с.
11. Мазель Л. Проблемы классической гармонии / Л. Мазель. – М.: Музыка, 1972. – 616 с.
12. Мартынов В. Конец времени композиторов / В. Мартынов. – М.: Русский путь, 2002. – 295 с.
13. Мартынов В. Культура, иконосфера и богослужбное пение Московской Руси / В. Мартынов. – М.: Прогресс-Традиция, Русский путь, 2000. – 224 с.
14. Поршнева Б. О начале людской истории (Проблемы палеопсихологии) / Б. Поршнева. – М.: Мысль, 1974. – 487 с.
15. Соколов А. Синкретизм и парадоксы современной культуры / А. Соколов // Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. – М, 1992. – С. 207–221.
16. Уотс А. Миф и ритуал в христианстве / А. Уотс. – К.: Софія; М.: Изд-во «Софія», 2003. – 240 с.

УДК 78. 27 (Укр.)

І. П. ЧУПАШКО

**ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВА ДІЯЛЬНІСТЬ ВОЛОДИМИРА ВАСИЛЕВИЧА
У 40-50-ИХ РОКАХ ХХ СТОЛІТТЯ**

У статті висвітлено диригентську діяльність чільного представника Львівської хорової школи В. Василевича. Відзначено головні музично-технічні засоби, якими володів диригент під час роботи з хором Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка. Проаналізовано власне «василевичівський» стиль, що виділяв його з-поміж інших диригентів-теоретиків та практиків 40-50-их років ХХ століття.

Ключові слова: студентський хор, вокально-хорова техніка, диригентське мистецтво, концертна програма, інтерпретація.

І. П. ЧУПАШКО

**ДИРИЖЕРСКО-ХОРОВАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ВЛАДИМИРА ВАСИЛЕВИЧА
В 40-50-ЫХ ГОДАХ ХХ ВЕКА**

В статье отражена дирижерско-хоровая деятельность главного представителя Львовской хоровой школы В. Василевича. Отмечены основные музыкально-технические средства, которыми владел дирижер во время работы с хором Львовской государственной консерватории им. М.