

- the western Ukrainian lands of the 19th – the first third of the 20th century: typology and European cultural and historical context: [monograph]], Chernivtsi, Knyhy – XXI. (in Ukrainian).
8. Nagachevska, Z. I. (2009), Pedagogical thought and education in the women's movement of Western Ukraine (second half of the nineteenth century – 1939), Thesis abstract for Doct. Sc. (General pedagogy and history of pedagogy) 13.00.01, Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University, Ternopil, 40 p. (in Ukrainian).
 9. Pavlychko, S. (1999), *Dyskurs modernizmu v ukrainskii literaturi: monohrafiia* [Discourse of Modernism in Ukrainian Literature: Monograph], Kyiv, Lybid. (in Ukrainian).
 10. Tykhobaieva, H, Kryvoruchka, I. (2009), *Solomiia Krushelnytska. Mista i slava* [Solomia Krushelnytska. Cities and fame], Lviv, Apriori. (in Ukrainian).
 11. Holovashchenko, M. (1979), *Solomiia Krushelnytska. Spohady. Materialy. Lystuvannia: U dvokh chastynakh* [Solomia Krushelnytska. Memoirs. Materials Correspondence: In two parts], Kyiv, Muzychna Ukraina, Part 2. (in Ukrainian).

УДК 791.44.071.2+781.91

Тетяна Пістунова

ГРА НА МУЗИЧНОМУ ІНСТРУМЕНТІ У ПРОФЕСІЙНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ АКТОРА

У статті розглянуто питання виховання актора в рамках вищого навчального закладу та впливу на його подальшу творчу діяльність гри на музичному інструменті. Описано навички, що формуються протягом навчання, сприяючи підвищенню рівня акторської майстерності та можливості бути універсальним виконавцем. Уведення навчання гри на музичному інструменті як дисципліни обов'язкового циклу у вищих навчальних закладах сприятиме розширенню можливостей для практичної самореалізації актора.

Ключові слова: актор, гра на музичному інструменті, навички, кіномистецтво.

Татьяна Пистунова

ИГРА НА МУЗЫКАЛЬНОМ ИНСТРУМЕНТЕ В ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ АКТЕРА

В статье рассмотрен вопрос воспитания актера в рамках высшего учебного заведения и влияния на его дальнейшую творческую деятельность игры на музыкальном инструменте. Описаны навыки, которые формируются в течение обучения, способствуя повышению уровня актерского мастерства и возможности быть универсальным исполнителем. Введение обучения игры на музыкальном инструменте в качестве дисциплины обязательного цикла в высших учебных заведениях будет способствовать расширению возможностей для практической самореализации актера.

Ключевые слова: актер, игра на музыкальном инструменте, навыки, киноискусство.

Tetiana Pistunova

PLAYING ON MUSICAL INSTRUMENT IN THE PROFESSIONAL ACTIVITY OF THE ACTOR

In the artistic space of the nowadays, one of the most influential praxis are those that are associated with the visual beginnings. Theatrical and cinematographic art is quite common and actual and have almost the strongest influence on the recipient – the viewer, inasmuch as the other kinds of

art are represented in them. An important issue is the problem of the training of actors, which is solved within the framework of higher educational institutions.

The development of public inquiries contributes to the need for the integrated development of a person who would like to become an actor. Therefore, it is expedient to analyze the knowledge that are necessary for the actor in the process of his activity. The purpose of the article is to analyze the role and importance of the skill to play the musical instrument in the professional activity of an actor, as well as the researches of the influence of music on physiological brain processes and the possibility of its for practical using for embodiment of the role. In the context of the widespread theatrical and cinema art, the profession of the actor is extremely popular. If before there was a clear differentiation of the creative artworks, the specialization of the actors, then now it is increasingly difficult to divide as the actors according to certain classifications, and also the artistic opus in total as a result of their creative work.

The synthetic character of modern performances bears the imprint of a creative work of stage director, that serves as the main measure of really true "reading" of the composition. Among the skills that the actor needs to acquire is the stage speech, the basics of stage movement, dance, acrobatics, rhythmic, dance, vocals and ensemble singing. It's worth to notice that among the disciplines that are given a rather insignificant attention – the playing the musical instrument. The question arises whether it is expedient to teach of the playing the musical instrument of all the actors, cause not every spectacle or film requires the demonstration of this skill. Note that the skill of the playing the musical instrument contributes not only to the creation of integrated education in the field of acting, but also helps to develop other general skills. Quite a lot of researchers noticed the influence of the playing the musical instrument, namely, shallow motor skills, on the development of brain activity.

Learning to the playing a musical instrument stimulates the development of attention, programming functions and control of arbitrary activities. Having considered the question of the influence of playing music on the development of brain functions, we will analyze the problem of direct using of playing skills on a musical instrument in the professional activity of the actor. Usually its practical embodiment occurs when the actor has to play the role of a musician. If we are talking about the role in the movie, then with help of montage, of course it can possible to create the impression that the actor plays himself, and not the understudy-professional musician. Although more often the stage director chooses an actor who is not only able to embody the desired image, but already owns the skills of singing and playing.

Especially important are the skills of playing the musical instruments of actors when it comes to screening a musical. Quite often, the actors are chosen because they already have the skills of playing the musical instruments or singing. However, sometimes there are cases when actors are by nature extremely gifted and do not require for a long trainings or teaching. However, sometimes directors pick up not actors, but invite prominent musicians to embody the image of phenomenal virtuosos. In case of theatrical performances, there is no possibility to use of the understudy, so actors have to master of the playing the instrument and singing themselves. In the process of educating of an actor within the framework of a higher educational institution a significant role is assigned to the formation of diverse skills.

The current state of development of artistic practice requires a high level of acting skills and the ability to be a universal performer capable of embodying any image without choosing the only one kind of image. An important component that will contribute to the development of actor's creative abilities is the ability to play a musical instrument. Inclusion of it as a discipline of compulsory cycle within the framework of educational programs of higher educational establishments would facilitate the expansion of opportunities for practical self-realization of the actor.

Key words: actor, playing a musical instrument, skills, cinema art.

У мистецькому просторі сьогодення одними з найвпливовіших практик є ті, що пов'язані з візуальним началом. Відповідно поширені й актуальні театральне та кіномистецтво, які чи не найбільше впливають на реципієнта-глядача, адже в них представлені й інші види мистецтва. Важливою є проблема підготовки акторів, що здійснюють у вищих навчальних закладах. Розвиток суспільних запитів сприяє необхідності комплексного розвитку людини, яка

воліє стати актором. Отже, доцільним є аналіз специфіки тих компетенцій, які висуваються в процесі акторської діяльності.

Специфіку становлення професійної діяльності актора досліджували в ряді робіт сучасні автори. Театрально-педагогічне виховання особистості актора в контексті сучасної освіти представлено в працях Є. Безгіна [1] та Д. Борзенка [2]. Особливості виховання акторів за методом М. Чехова виокремлено в статті В. Садовнікової [7]. Проблеми використання музики в драматичному театрі розглянуті у роботі Г. Фількевич [8]. Ритм та його трансформацію в драматичному мистецтві досліджує в монографії Н. Корнієнко [3]. Вплив занять музикою на психічний розвиток дитини проаналізовано у працях М. Пермякової [5] та О. Ткаченко [6]. Проте роль музичної освіти у професійній діяльності актора досі не була представлена в сучасному музикознавстві, що й зумовлює звернення до неї.

Мета статті – проаналізувати роль і значення гри на музичному інструменті в професійній діяльності актора, що передбачає дослідження впливу музикування на фізіологічні мозкові процеси та можливість їх практичного застосування для втілення ролі.

В умовах великої поширеності мистецтва театру та кіно професія актора є надзвичайно популярною. Якщо раніше існувала чітка диференціація творчих амплуа, спеціалізації акторів, то нині дедалі складніше розділяти як акторів за певними класифікаціями, так і те художнє ціле, що є результатом їх творчого процесу. Синтетичність сучасних вистав носить відбиток креативного режисерського підходу, який і виступає основним мірилом істинного й правильного “прочитання” твору. Сучасний дослідник Д. Борзенко зазначає: “Все складніше класифікувати спектаклі з точки зору жанрових схем, видів театру, драма тісно переплітається з балетом, мюзиклом, ляльковим театром, театром пластики, імпровізація стає основою сценічного твору і на рівні драматургії [...] Домінуючим стає авторський, особистісний погляд на твір” [2, с. 192]. Якщо казати про театральний простір, то для нього характерні відхід від звичних моделей стаціонарного репертуарного театру, натомість починає вкорінюватись антрепризний принцип створення вистави. Ряд акторського складу, як і представники інших творчих професій, що беруть участь у створенні театрального чи кіномистецького цілого (композитори, художники, балетмейстери) повинні володіти універсальністю, щоб мати змогу реалізувати найрізноманітніші проекти. “Одні і ті ж актори, художники, композитори працюють у проектах, абсолютно полярних за принципами режисерів та діаметрально протилежних за рішенням спектаклях. Сьогодні театри розрізняються не стільки за стилем творчості всієї трупи, за творчою платформою колективу, скільки за позиціями режисерів, лідерів” [2, с. 192]. Лише одиниці з акторів мають універсальність і талант, який не потребує розвитку. Більшість майбутніх акторів проходять тривалий етап навчання, що охоплює оволодіння різноманітними навичками. Розглянемо коло тих дисциплін, котрі є обов’язковими для формування високопрофесійного актора в рамках вищих навчальних закладів освіти.

Найголовнішою частиною виховання є творча майстерність актора. Так, М. Чехов – видатний актор та режисер першої половини ХХ століття у праці “Про техніку актора” зазначив, що головною метою навчального процесу має бути не тільки формування психотехніки актора, а й досягнення ним стану “порушення” творчого пориву. За рахунок поступового ускладнення тих прийомів, якими має оволодіти актор, повинен тривати репетиційний процес. Чехов запропонував використовувати етюдний метод, який сприяв би досягненню імпровізаційного стану. “Даний метод охоплює відпрацювання трьох компонентів акторської психотехніки: 1) виховання творчої особистості; 2) формування внутрішньої психотехніки; 3) розвиток зовнішньої техніки. Чехов відзначав важливість попередньої роботи з актором – визначення трьох важливих питань: хто ми (характеристика дійових осіб), ким є один одному (розстановка дійових осіб у конфлікті), які обставини (подієвий ряд), в яких ми будемо діяти, і, головне, що послужило відправною точкою конфлікту, яка висхідна авторська передбачувана обставина” [7, с. 229].

Сучасна дослідниця В. Садовнікова зазначила, що системи Станіславського та Чехова відрізнялись у ряді питань, проте було й кілька спільних аспектів, як-от твердження про те, що таких якостей актора, як “уява, голос, зовнішні дані, гнучкість тіла” недостатньо. Найважливішим для актора є специфіка роботи над образом, а тут якраз і проявляється

своєрідність творчих підходів режисерів – учителя та учня. Згідно з концепцією Станіславського створений образ мав стати результатом роботи, в тому випадку, якщо її виконували правильно. На думку М. Чехова, образ – це не результат, а насамперед щоденний матеріал для роботи. “Утворена суперечність особливо цікава тим, що обидва театральних педагоги мали аналогічні погляди на “кінцевий результат” діяльності актора. Але у Станіславського актор шукав схожість між “я” і персонажем; а у Чехова підкреслювалася відмінність між “я” і персонажем, актор не шукав усередині себе схожості з ним, а втілював образ на сцені. Актор не грав персонажа, а шукав образ, діючи згідно із законами органіки” [7, с. 229]. “На відміну від Станіславського, який наголошував на “перевтіленні”, на психологічному уподібненні, й на відміну від Мейєрхольда, котрий відсилав актора до “біомеханіки” [3, с. 246], українська дослідниця Н. Корнієнко звернулася до творчості Леся Курбаса, який “шукає акторську формулу у витоках життя, у витоках енергії як такої – у ритмі як у їхній основі, у ритмі як у “свідченні” глибинних форм життя” [3, с.246]. Лесь Курбас наголошував: “Все на світі має ритм... і не тільки ритм для вуха, звуковий, але ритм і просторовий... як певний процес, як категорія нашого життя, процес не тільки часовий, але й просторовий” [4, с. 54]. Тему організуючого фактора ритму порушує у своїй праці Г. Фількевич, розглядаючи “просторово-часові структури, як основу потенційності “музичності” театру, кіно і телебачення” [8, с. 69]. Відповідно, можна зазначити, що процес формування художнього образу потребує, крім творчого підходу, ще низки вмінь.

Серед тих навичок, якими повинен оволодіти актор, є сценічна мова, основи сценічного руху, танець, акробатика, ритміка, вокал і ансамблевий спів. Варто зазначити, що серед дисциплін, яким приділяють незначну увагу, – гра на музичному інструменті. Виникає питання: чи доцільно навчати гри на музичному інструменті всіх акторів, адже не в кожній виставі або кінострічці потрібна демонстрація цього. Зауважимо, що майстерність гри на інструменті не лише сприяє здобуттю комплексної освіти у сфері акторської майстерності, а й допомагає формуванню інших загальних навичок. Чимало дослідників відзначали вплив гри на музичному інструменті, а саме дрібної моторики на розвиток мозкової активності.

Розглянемо цей аспект детальніше. Навчання гри на будь-якому інструменті потребує значних зусиль. Зазначимо, що при грі на різних інструментах необхідні різні форми активності пальцевої моторики. Якщо казати про гру на гітарі, зазвичай, за умови використання “класичної техніки” (не враховуючи теплінг – незвичайний спосіб гри на гітарі, суть якого зводиться до того, що пальці правої та лівої руки видобувають звук легкими ударами по струнах між ладів на грифі гітари) обидві руки працюють по-різному – акорди на гітарі затискають лівою рукою, а струни щипає права. При грі на ударних інструментах задіяні обидві руки, проте у випадку гри паличками на барабанах нема необхідності пальцевої техніки. Проте якщо ж ідеться про гру на бонгах, табла, кахоні та інших подібних інструментах, то у процесі звуковидобування з них задіяні й пальці, й зап’ясток, і поверхня долоні.

Якщо ж казати про гру на фортепіано, то при ній руки мають однакове навантаження, більше того, його має кожен палець. Науково доведено, що піаністи розвивають унікальні здібності мозку в процесі освоєння фортепіано. М. Пермякова зазначила: “В процесі навчання гри на музичному інструменті відбувається розвиток всіх сенсорних і моторних органів: зору, слуху, дотику, м’язового апарату – причому одночасно і в тісному взаємозв’язку між собою. Наприклад, гра на фортепіано сприяє зміцненню очного яблука і розвитку очних м’язів, розширенню поля зору, збільшенню швидкості реакції на зоровий стимул і швидкій зоровій орієнтації” [5, с. 227]. Зазвичай у людей більше розвинена одна півкуля, що відбувається у результаті рухової активності правої руки (в шульги – лівої руки). Проте під час гри на фортепіано тренується й інша півкуля. Так, після аналізу мозку піаністів вчені прийшли до висновку про те, що у них центральні борозни – симетричніші. Гра на фортепіано сприяє формуванню різних навичок, які в інших умовах практично неможливо здобути, адже “треба координувати рухи двох рук, видобувати з інструмента різноманітні за тривалістю і гучністю звуки за рахунок різних дотиків пальців до клавіш, контролюючи правильність видобування на слух” [6, с. 158]. Відбувається залучення відразу кількох лобових часток мозку, що відповідають за вивчення мов, навичку мовлення, соціальну поведінку. Саме ці навички є одними з базових у акторській діяльності.

Отже, можна зауважити, що гра на музичному інструменті, особливо на клавішному, безпосередньо впливатиме на розвиток майстерності актора. На важливості практики гри наголосила М. Пермякова: “Навчання гри на музичному інструменті стимулює розвиток уваги, функцій програмування і контролю довільної діяльності. Практично всі видатні музиканти-виконавці відзначають найважливішу роль цих функцій” [6, с. 160].

Розглянувши вплив музикування на розвиток функцій мозку, проаналізуємо проблему безпосереднього використання навичок гри на музичному інструменті у професійній діяльності актора. Зазвичай її практичне втілення відбувається, коли останній повинен грати роль музиканта. Якщо йдеться про роль у кінострічці, то за рахунок монтажу, звісно, можна створити враження, що грає саме актор, а не дублер-професійний музикант. Хоча частіше режисер обирає актора, який здатний не лише втілити потрібний образ, а й уже володіє навичками співу та гри.

Так, у стрічці “Експромт” (1991), присвяченій стосункам видатного польського піаніста, композитора Ф. Шопена й Аврори Дюдеван (письменниці з відомим псевдонімом Жорж Санд), британський актор Хью Грант (грає роль Ф. Шопена) та британський актор Джуліан Сендз (грає роль майстерного угорського композитора та піаніста Ференца Ліста) втілюють специфіку майстерності цих неординарних особистостей. Хью Грант уміє не лише співати, а й грати, адже в дитинстві його викладачем була матір Ендрю Ллойда Уеббера – Джин Джонстоун – скрипалька та піаністка, тож він утілює образ Шопена на високому професійному рівні.

Відомі випадки, коли актор може мати певні музичні навички, проте не зовсім ті, що потрібні для ролі, внаслідок чого їм необхідно навчатися. Для переконливого втілення ролі Вольфганга Амадея Моцарта у стрічці “Амадей” (1984) Мілоша Формана актор Том Халс, який у молодості збирався стати професійним співаком та вмів грати на гітарі, був змушений упродовж шести тижнів чотири години щодня навчатися грати на фортепіано.

Особливо важливою є музична майстерність акторів, коли йдеться про екранізацію мюзиклу. Часто тих чи інших акторів добирають тому, що вони уже вміють грати на музичних інструментах чи співають. Проте бувають випадки, коли актори від природи є надзвичайно обдаровані й не потребують тривалих тренувань чи занять. Наприклад, Джерард Батлер, якого обрали на головну роль у екранізації мюзиклу “Phantom of the Opera” (2004 р.) Ендрю Ллойда Уеббера ніколи не займався професійно вокалом, а для того, щоб виконати арію “The Music Of The Night” йому знадобилося лише чотири уроки. Для втілення головних ролей у екранізації мюзиклу “Знедолені” (2012 р.) Тома Гупера обирали акторів, які майстерно співають, а також грають на багатьох музичних інструментах. Хью Джекман уміє співати, грати на фортепіано, гітарі та скрипці, Рассел Кроу був учасником двох рок-груп, Енн Хетгеуей професійно займалася вокалом, Аманда Сайфрід п’ять років займалась естрадним вокалом та два роки – оперним.

Надзвичайно складною були зйомки стрічки “Фарінееллі-кастрат” (1994) Жерара Корбьо. Для створення голосу, який міг би зрівнятися з надзвичайними вокальними даними, котрими володіли співаки-кастрати загалом і Фарінееллі зокрема, залучили двох професійних вокалістів – контртенора Дерекка Лі Реджина та співачку-сопрано Еву Малас-Годлевську. Запис аудіо та зйомки відбувались у паризькому Інституті дослідження та координації акустики і музики (IRCAM), процес обробки зайняв сімнадцять місяців. Більшість партій виконував контртенор, проте верхні звуки доповнював жіночий голос, що був дуже близьким тембрально. Проте було б помилкою вважати, що використання фонограми дало б акторові змогу обминути заняття з вокалу. Для правильної артикуляції, задля того, щоб досягнути реалістичності співу складних пасажів і тривалих звучань, виконавець головної ролі – Стефано Діонізі – італійський актор співав усі номери, відточуючи та проробляючи деталі.

Отже, можна зазначити, що широкі можливості, а саме вміння грати на музичних інструментах і здатність майстерно співати є тим чинником, що зумовлює звернення до таких акторів з боку кінорежисерів. Проте іноді режисери обирають не акторів, а запрошують видатних музикантів, аби ті втілили образ феноменальних віртуозів. Наприклад, німецько-американського скрипаля Девіда Гаррета (справжнє ім’я Давід Крістіан Бонгартц) запросили зіграти головну роль у стрічці “Паганіні: скрипаль Диявола” (2013) Бернарда Роуза, в якій він

самостійно зіграв усі партії. Інші актори також мають видатні музичні здібності: Крістіан Мак Кей (грає Джона Уотсона) – піаніст, а Андреа Дек (Шарлотта) – займається співом. До речі, у стрічці Бернарда Роуза “Безсмертна кохана” (1994), присвяченій Людвігу ван Бетховену, на головну роль обрали Гарі Олдмена – актор, для якого гра на фортепіано була хобі.

Звісно, є певна різниця між створенням художнього образу в кіно і театральному мистецтві. У театральних виставах можливості використовувати дубльовані зйомки нема, тому актори повинні володіти грою на інструменті та співати самі (якщо не використовують фонограму). Надзвичайно яскравою і прорахованою у плані драматургії є, наприклад, гра на ударній установці видатного українського актора Анатолія Хостікоєва в п’єсі “Кін IV” Григорія Горіна, яка звучить у кульмінаційному розділі та створює ефект несподіванки, змішаної із захопленням різноплановими можливостями головного героя.

У процесі виховання актора в рамках вищого навчального закладу значна роль відведена формуванню різноманітних навичок. Сучасний стан розвитку мистецької практики потребує високого рівня акторської майстерності та можливості бути універсальним виконавцем, що здатний втілити будь-який образ, не обираючи якое одне амплуа. Важливим компонентом, що сприятиме розвитку творчих здібностей актора, є вміння грати на музичному інструменті. Уведення його як дисципліни обов’язкового циклу в рамках навчальних програм вищих навчальних закладів сприяло б розширенню можливостей для практичної самореалізації актора.

ЛІТЕРАТУРА

1. Безгін О. Фахові особливості театральної освіти: монографія / О. Безгін. – К. : Освіта України, 2013. – 291 с.
2. Борзенко Д. А. Театрально-педагогическое воспитание личности актера в контексте современного образования / Д. А. Борзенко // Теория и практика общественного развития. – 2011. – № 3. – С. 192–194.
3. Корнієнко Н. М. Лесь Курбас: репетиція майбутнього / Н. Корнієнко. – К.: Факт, 1998. – 469 с.: іл.
4. Лесь Курбас. Актор у нашій системі і праця над ролю // Курбас Лесь. Березиль: із творчої спадщини / [упоряд. та авт. прим. М. Г. Лабінський]. – Київ : Дніпро, 1988. – С. 51–59.
5. Пермякова М. Е. Влияние занятий музыкой на психическое развитие ребенка / М. Е. Пермякова // Психологический вестник Уральского федерального университета: сб. статей: вып. 10. – Екатеринбург: УрФУ, 2013. – С. 226–234.
6. Пермякова М. Е., Ткаченко Е. С. Влияние занятий музыкой на когнитивное развитие детей младшего школьного возраста // Образование и наука, 2016. – № 4 (133). – С. 155–170.
7. Садовникова В. Н. Подготовка актера: метод М. А. Чехова // Историческая и социально-образовательная мысль. Том 8. – № 6/1, 2016. – С. 227–230.
8. Фількевич Г. М. Музика в драматичному театрі / Г. М. Фількевич. – К., 2004. – 71 с.

REFERENCES

1. Bezghin, O. (2013), *Fakhovi osoblyvosti teatralnoi osvity: Monohrafiia* [Professional features of theatrical education Monograph], Kyiv, Osvita Ukrainy. (in Ukrainian).
2. Borzenko, D. A. (2011), Theatrical and pedagogical education of the actor’s personality in the context of modern education, *Teoriya i praktika obshchestvennogo razvitiya* [Theory and practice of social development], no. 3, pp. 192–194. (in Russian).
3. Korniienko, N. M. (1998), *Les Kurbas: repetytsiia maibutnoho* [Les Kurbas: rehearsing of the future], Kyiv, Fakt. (in Ukrainian).
4. Labinskyi, M. G. (1988), Les Kurbas. Actor in our system and work on the role, *Kurbas Les. Berezil: iz tvorchoi spadshchyny* [Kurbas Les. Berezil: from the creative heritage], Kyiv, Dnipro, pp. 51–59. (in Ukrainian).
5. Permyakova, M. E. (2013), The influence of music lessons on the child’s mental development, *Psikhologicheskii vestnik Ural'skogo federal'nogo universiteta: sb. statey* [Psychological bulletin of the Ural Federal University: collection of articles], Iss. 10, Ekaterinburg, Ural Federal University, pp. 226–234. (in Russian).

6. Permyakova, M. E. and Tkachenko, E. S. (2016), The influence of music lessons on the cognitive development of children of primary school age, *Obrazovanie i nauka* [Education and Science], no. 4 (133), pp. 155–170. (in Russian).
7. Sadovnikova, V. N. (2016), Training of the actor: M. Chekhov method, *Istoricheskaya i sotsial'no-obrazovatel'naya mysl'* [Historical and social-educational thought], Vol. 8, no. 6/1, pp. 227–230. (in Russian).
8. Filkevych, H. M. (2004), *Muzyka v dramatychnomu teatri* [Music in the drama theater], Kyiv. (in Ukrainian).

УДК 783.65 (477.84)

Галина Місько

**ХОРОВА КАПЕЛА “ГАЛИЧИНА” ЦЕНТРУ НАРОДНОЇ ТВОРЧОСТІ
ТЕРНОПІЛЬЩИНИ – ЛАУРЕАТ ОБЛАСНОГО КОНКУРСУ
ІМЕНІ СОЛОМІЇ КРУШЕЛЬНИЦЬКОЇ**

У статті висвітлено участь аматорської народної хорової капели “Галичина” обласного науково-методичного центру Тернопільщини у III обласному конкурсі-фестивалі хорових колективів та окремих виконавців ім. С. Крушельницької. Звернено увагу на історію становлення і творчу діяльність хорової капели “Галичина” під орудою заслуженого діяча мистецтв України Ігоря Левенця. Проаналізовано репертуар колективу та його участь у міжнародних, всеукраїнських і обласних конкурсах-фестивалях хорової музики

Ключові слова: хорова капела “Галичина”, Ігор Левенець, концертна діяльність, обласний конкурс імені Соломії Крушельницької.

Галина Мисько

**ХОРОВАЯ КАПЕЛЛА “ГАЛИЧИНА” ЦЕНТРА НАРОДНОГО ТВОРЧЕСТВА
ТЕРНОПОЛЬЩИНИ – ЛАУРЕАТ ОБЛАСТНОГО КОНКУРСА
ИМЕНИ СОЛОМИИ КРУШЕЛЬНИЦКОЙ**

В статье освещено участие любительской хоровой капеллы “Галичина” областного научно-методического центра Тернопольщины в III областном конкурсе-фестивале хоровых коллективов и отдельных исполнителей им. С. Крушельницкой. Обращено внимание на историю становления и творческую деятельность хоровой капеллы “Галичина” под управлением заслуженного деятеля искусств Украины Игоря Левенца. Проанализировано репертуар коллектива и его участие в международных, всеукраинских и областных конкурсах-фестивалях хоровой музыки.

Ключевые слова: хоровая капелла “Галичина”, Игорь Левенец, концертная деятельность, областной конкурс имени Соломии Крушельницкой.

Galyna Misko

**CHOIR “HALYCHYNA” A CENTER OF FOLK ART OF THE TERNOPIL REGION –
LAUREATE OF THE REGIONAL COMPETITION
THE NAME SOLOMIA KRUSHELNYTSKA**

In the article is drawn to attention to the fact, that the choir “Halychyna” started its activities at that time, when the Soviet communist system began to decline. Therefore Igor Levenets as a