

и воспоминаний артистов хора, хормейстеров, дирижеров воссоздается творческий путь Мастера.

**Ключевые слова:** оперно-хоровое исполнительство, методические принципы, оперный хормейстер.

**BYELIK-ZOLOTARYOVA N. A creative person D. A. Gershman: components of the skill of the Opera choirmaster.** Considers issues of opera-choral performance, and features of the methodology of the outstanding opera choirmaster D. A. Gershman. On the basis of observations and memoirs of the artists of the choir, choirmasters, conductors reflects the creative path of the Master.

**Key words:** opera-choral performance, methodical principles, opera choirmaster.

УДК 78.03 : [784 : 371.2] (477.54)

*Александра Мельник*

## **ХУДОЖЕСТВЕННО-МЕТОДИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ ПРОФЕССОРА Т. Я. ВЕСКЕ В СВЕТЕ ПАРАДИГМЫ ХАРЬКОВСКОЙ ВОКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ**

В становлении вокальной школы учебного консерваторского типа особая роль принадлежит личностям педагогов, умеющих объединить в своей практической деятельности теоретические знания, личный педагогический талант и индивидуальный подход к каждому ученику. К этому следует добавить еще и данные организатора-руководителя учебным процессом, необходимые для кафедральной работы, особенно, для заведующих кафедрой сольного пения. К числу таких педагогов, воспитателей и организаторов учебного процесса, выдающихся методистов и практиков относится Т. Я. Веске (1914–2005).

**Целью** данной статьи является характеристика вокально-педагогических принципов Т. Я. Веске в их общих и индивидуально-творческих проявлениях. Практическое мастерство педагога-вокалиста – определяется его особой одаренностью, что полностью характеризует творческий и человеческий облик и педагогическую личность Т. Я. Веске. Т.Я. Веске окончила Харьковскую консерваторию по

классу профессора М. Михайлова. Как отмечается в биографическом очерке Н. Говорухиной, «...при всей многогранности своей деятельности, главным делом своей жизни профессор Т. Я. Веске считала вокальную педагогику» [2, с. 11].

В отличие от своего учителя, Т. Веске считала основной сферой своей деятельности практику преподавания вокала, организацию планомерного и систематического комплексного обучения будущих певцов-художников. Продолжая линию профессоров М. Михайлова и П. Голубева, Т. Веске реализует заложенные ими, а еще ранее – Ф. Бугамелли, парадигмальные (базовые, общепринятые) установки харьковской вокальной школы, суть которых сводится к следующим принципам: 1) воспитанию личности певца-профессионала, при котором обучение вокальным навыкам является средством, а не целью; 2) необходимости знания вокальной методологии, перениманию лучшего опыта мировой вокально-педагогической практики; 3) синтезированию и постоянному обновлению приемов вокальной методики, претворяемых индивидуально по отношению к голосу, характеру и артистическим данным ученика.

В психолого-педагогическом плане метод Веске-педагога может быть, на первый взгляд, охарактеризован как эмпирический, опытно-практический. Вместе с тем, подобная эмпирика в виде перенесения акцента в обучении-воспитании певца с теории на практику, в классную работу, а также в «невидимую» сферу личностных контактов педагога и ученика, создание атмосферы особой психологической общности между ними не отрицает, а предполагает базовые научные знания. Речь идет лишь о способе подачи этих знаний, их непосредственного применения и адаптации к практике вокально-педагогического мастерства.

Т. Веске была выдающимся теоретиком вокального искусства, о чем свидетельствует перечень еще ожидающих публикации ее работ (многие из них, к сожалению, не сохранились), приводимых в упомянутом выше очерке. Среди них – выполненное совместно с профессором М. Михайловым теоретическое исследование «К психологии исполнительства», очерк-воспоминание «Работа в классе сольного пения» (о методе работы профессора М. И. Михайлова), исследовании «Профессиональные заболевания певца», исторический очерк

«История развития русской вокальной школы», обзорный очерк «Развитие вокально-педагогической теории за последние десять лет (1954–1964 гг.)». Если к этому добавить авторский курс лекций «Основы вокальной методики», читавшийся Т. Веске на протяжении многих лет, а также многочисленные программы, доклады и сообщения, например, «Доклад о музыкальном образовании в Румынской Демократической республике и воспитании певцов (итоги месячной командировки в Румынию)», то становится очевидным широкий круг научных интересов их автора, входящего в число фундаторов вокальной школы Харьковской консерватории.

Т. Я. Веске заслуживает того, чтобы совместными усилиями не только вокалистов и ее учеников, но и музыковедов, музыкальных психологов и педагогов была создана обобщающая работа, подобная монографии о П. Голубеве И. Маркотенко [5] или сборнику эпистолярных материалов Б. Гмыри, составленному и прокомментированному А. В. Принц. При наличии таких материалов мы могли бы, например, узнать об особенностях научно-исследовательского стиля Т. Я. Веске, судить об ее интерпретационном подходе к вокальным произведениям, в частности, к вокальным циклам Р. Шумана и Д. Кабалевского, о которых идет речь в ее работе «Некоторые вопросы исполнительства: об исполнении вокального цикла Р. Шумана «Любовь и жизнь женщины» и вокального цикла Д. Кабалевского «10 сонетов на стихи Шекспира». Можно было бы оформить и опубликовать, например, личные записи Т. Я. Веске по поводу вокального импеданса и его акустических расчетов, значения сольфеджио в обучении-воспитании певца, любезно предоставленные автору данной статьи дочерью Т. Я. Веске – доцентом кафедры оперной подготовки И. А. Рывиной. Многие существенные аспекты опыта Т. Я. Веске-педагога раскрыты ее ученицей – профессором А. Э. Резиловой – в методических рекомендациях для студентов-вокалистов по курсу педагогической практики [7].

В силу жизненных обстоятельств Т. Веске после окончания консерватории не пошла по пути оперной певицы, хотя и обладала всем комплексом необходимых для этого данных – прекрасным тембром драматического сопрано, яркой сценической внешностью, выдающейся музыкальностью. Как отмечает М. Говорухина, Т. Веске хорошо осознавала, «...сколько энергии и времени вокалист-практик

должен отдавать своей профессии, одной из самых сложных в музыкальном исполнительстве» [1, с. 7].

Кроме того, как представляется, исполнительское дарование Т. Веске не было сугубо оперным, как педагога-вокалиста ее очень интересовало концертно-камерное пение. В этой сфере вокального искусства профессор Т. Веске видела богатый психологическими нюансами «театр одного актера», творческую лабораторию вокалиста-профессионала, способного в содружестве с концертмейстером создавать законченные вокально-поэтические образы. Не случайно творческо-педагогическая деятельность Т. Я. Веске была тесно связана с выдающимися концертмейстерами харьковской школы, которые одновременно были и педагогами по классу концертно-камерного пения, в первую очередь, с доцентом И. М. Полян. Затем в классе Т. Веске работали концертмейстеры: дипломанты международных конкурсов, ныне – ведущие концертмейстеры и педагоги по концертно-камерному пению Д. А. Гендельман. и С. В. Клебанова.

Творческое содружество с концертмейстерами такого уровня предопределило многое и в стиле педагогической деятельности Т. Я. Веске. Сведения об авторской методике Т. Я. Веске, в основном, можно почерпнуть из воспоминаний ее учеников, многие из которых вели записи уроков, слушали и конспектировали ее теоретические лекции. Как отмечает Н. Говорухина – ученица Т. Веске, ( кандидат искусствоведения, доцент кафедры сольного пения), – «...творчески переняв и развив опыт своего учителя профессора М. И. Михайлова, Тамара Яковлевна выработала уникальную и результативную методику преподавания вокала, что выдвинуло ее в ряд ведущих вокальных педагогов страны» [1, с. 11]. Вокально-педагогический стиль Т. Веске приближается к типу идеального педагога-мастера, соединяющего, по М. Михайлову[4], «пассивный» и «активный» педагогические типы на основе глубоких теоретических знаний и разработанной авторской системы собственного индивидуального мастерства.

Будучи «подлинным Мастером своего дела» (Н. Говорухина [1]), «педагогом «золотых» голосов» (Т. Мадышева [5]), профессор Т. Веске свои методические принципы никогда не считала «...схемой или догмой, она всегда исходила в своей авторской творческой методической концепции из индивидуальных особенностей голоса и лично-

сти каждого студента» [1, с. 11–12]. Однако ориентация на индивидуальность ученика не означала для Т. Веске «пассивного» использования его природного дара. Как неоднократно отмечала профессор, главное для вокального педагога – «...найти, уловить, услышать неповторимость тембра, обогатить природные качества певческого голоса, раскрыть перед студентом возможности его природного дара» [1, с. 11–12].

Как и профессора П. Голубев и М. Михайлов, Т. Веске техническую оснащенность певца никогда не рассматривала как самоцель. Такой подход к голосу вокалиста, не исключаящий, а предполагающий «шлифовку» и соответствующую техническую обработку через систему упражнений, составляет основу первой «нормальной» парадигмы харьковской консерваторской вокальной школы, формировавшейся на синтетической методической основе, но под эгидой национальных – украинских и русских – певческих традиций. Эти традиции, идущие от М. Глинки, были восприняты основоположниками харьковской вокальной школы – Ф. Бугамелли, П. Голубевым, М. Михайловым, а также Н. Чемезовым, которого Л. Цуркан причисляет к фундаментам харьковской школы наряду с названными выше профессорами [6, с. 61].

Можно предположить, что общность парадигмальных установок в области голосообразования, установившаяся между фундаментами школы, определила теорию и практику в постановке голоса певца и у их учеников, среди которых Т. Веске выступает как ученица профессора М. Михайлова. В его трактовке постановочного момента в формировании голоса певца преобладало традиционное разделение этого процесса на три части: 1) постановку дыхания, 2) постановку горлани, 3) постановку резонаторов [5, с. 110].

Однако М. Михайлов, будучи не только теоретиком, но и опытным практиком-педагогом, подчеркивает, что при профессиональном исполнении вокального произведения певец выполняет мышечно-постановочные движения автоматически, руководствуется свойственной ему манерой пения и «...управляет он этой работой не после осознания отдельных функций разных мышечных групп, а исключительно только ощущением слуха, который воспринимает создаваемый им (певцом) звук» [5, с. 111].

Главным критерием оценки правильности постановки голоса является, таким образом, слух певца и его педагога. Не случайно, рассматривая вокальную педагогику Т. Веске как продолжение традиций вокальной школы, заложенных ее фундаторами, Н. Говорухина отмечает: «Главным инструментом Т. Веске-педагога было ее ухо, безошибочно настроенное именно на певческий голос. Это – уникальный дар, данный ей Богом» [1, с. 12].

Вместе с тем, чисто слуховое, эмпирическое по природе восприятие правильности постановки голоса певца не вполне соответствует задачам профессиональной вокальной педагогики. Как вспоминает Т. Исиченко-Бурцева, которая, как и Т. Веске, занималась в классе профессора М. Михайлова, куда она вынуждена была перейти из-за смерти Н. Чемезова, оба педагога уделяли большое внимание в постановке голоса формированию так называемого «звучащего столба», «...который наподобие струны, крепящейся с двух сторон, имеет два крепления: опора на диафрагму и активное мягкое небо. Таким образом, звуковая колонна идет вверх и вперед»; <...> создается «купольное звучание», достигаемое «...при свободном положении гортани и максимальном использовании головных резонаторов» [3, с. 62].

К этой установке, идущей от школы М. Михайлова – Н. Чемезова, следует добавить и отношение к дыханию певца, которое, наряду с резонированием, входит в вокальную фонацию. Здесь для харьковской вокальной школы и, в частности, для Т. Веске как хранителя и продолжателя традиций ее первого парадигмального этапа, характерно требование не «держат дыхание», «так как набирается дыхание для того, чтобы его расходовать» [7, с. 62]. Т. Я. Веске вслед за корифеями школы «...никогда не пользовалась терминами «продыха» и «выдоха»; в ее терминологии таких слов не было. Она прекрасно объясняла своим студентам, что означает петь на вдохе на задержанном дыхании, что такое петь на сомкнутых связках» [1, с. 14].

В центре внимания Т. Веске – педагога всегда был голос ученика; она «...всегда следовала за голосом ученика, не перекраивая его, не ломая, не подгоняя в «прокрустово ложе» [1, с. 12]. Отыскать в голосе певца «золотую середину», очистить его от лишних призвуков, привить технику владения голосом на основе знаний технологических

принципов – главные черты вокальной методики профессора Т. Веске. Она считала педагогический вокальный дар особым призванием и утверждала, что даже очень хороший оперный певец «...не всегда может быть высококлассным педагогом, в особенности, если он сам не прошел хорошую вокальную школу и не имеет педагогического таланта» [1, с. 12–13].

Школа Т. Веске отличается индивидуальностью и оригинальностью, а ее вокальная методика, будучи связанной с традициями учителей и теорией мирового вокала, является авторской в полном смысле этого слова. Школа профессора Т. Веске узнаваема в пении ее учеников, при исполнении как упражнения, вокализа, так и произведения с текстом. Базовый компонент в педагогической технологии Т. Веске – «...это, прежде всего, – поиски головного резонирования с самого начала обучения, с самых его азов» [1, с. 13]. Т. Я. Веске постоянно подчеркивала на своих уроках, что без головного резонирования все другие «спецэффекты» (выражение самой Тамары Яковлевны) вокальной технологии – бессмысленны [1]. Это – стержень, «...на который в дальнейшем нанизывается все остальное. На этой основе можно и добавить голосу объем, и расширить диапазон, а также развить подвижность голоса» [1].

Т. Веске считала, что головное резонирование является решающим фактором в овладении голосом, и это не означало отказ от применения других видов резонирования – брюшного, грудного, смешанного. Высокие результаты, достигнутые ее учениками, подтверждают правильность данной методики. Здесь важен и принцип подачи навыка непосредственно на уроке с учеником: «Прекрасно зная строение и функции голосового аппарата певца, в чем ей помогало ее медицинское образование, Тамара Яковлевна умела рассказать об этом в доступной форме начинающим вокалистам» [1, с. 14]. В частности, избегая употребления специальных терминов, «...она просто говорила – «зевни», работая над верхним участком диапазона» [1].

Что же касается техники «примарного тона», а также развития нижнего участка голоса, то Т. Веске, следуя методике русской и украинской вокальных школ, считала, что здесь голос певца должен быть максимально естественным. В этих тесситурах у каждого певца проявляется то, что дано ему «индивидуального от природы и менять

здесь что-то не нужно...»; поэтому Т. Веске «... делала это в особо исключительных случаях» [1].

В комплексной методике обучения вокалиста-профессионала Т. Веске, учитывая традиции своего профессора М. Михайлова, уделяла особое внимание дикции и артикуляции в произнесении словесного текста. По воспоминаниям ее учеников, делалось это не только при работе над музыкальным произведением, но и в обычной практике общения со студентами. Т. Веске требовала четкого и выразительного произнесения слов даже в обычных приветствиях, характеристиках исполняемого произведения, в описании проблем и трудностей, возникающих в процессе жизни и учебы студентов. Иногда ею отдельно прорабатывался вербальный текст произведения с подчеркиванием фонетики слов, акцентом на присущей данному слову речевой интонации в контексте предложения и поэтической строфы. Вместе с тем, слово для методики профессора Т. Веске было неотделимым от музыкальной интонации, что всегда ощущалось в исполнении вокальных произведений и оперных партий ее учениками.

Т. Веске «...успешно работала с разными голосами, но особенно любила и выделяла два типа голоса – плотное сопрано и тенор» [1, с. 27]. Такое предпочтение не является случайным. Методика профессора Т. Веске всегда была нацелена на оперную подготовку певца как высший этап в развитии профессионального певческого голоса. Оба голосовых типа, которым отдавала предпочтение Т. Веске, являются ключевыми в операх, выступают у композиторов разных эпох и стилей в качестве носителей интонационных идей, связанных с образами главных героев и героинь оперных спектаклей. Особенно это характерно для музыкальных драм XIX века в итальянской и отечественных их трактовках (М. Глинка, П. Чайковский, Дж. Верди, Дж. Пуччини и др).

В работе с плотным драматическим сопрано и тенором особое значение приобретает фактор головного резонирования, развития верхнего участка диапазона голоса, а также зона примарного тона, необходимая оперному певцу в речитативно-декламационной технике. Далеко не случайно, что уже два первых выпускника класса Т. Веске – «драматическое сопрано Н. Ткаченко и драматический тенор В. Третьяк стали впоследствии выдающимися оперными певцами» [1, с. 27].



Претворяя две основные установки первого парадигмального этапа становление харьковской консерваторской вокальной школы – акцент на комплексном воспитании-обучении певца (П. Голубев) и научном обеспечении вокального учебного процесса (М. Михайлов), Т. Веске объединяла эти идеи своей яркой творческой индивидуальностью. Вокальная педагогика для Т. Веске никогда не была сводом правил – догм. Как и фундатор школы П. Голубев, Т. Веске на основе наблюдений за психофизиологическим состоянием студентов-вокалистов разработала и использовала в учебно-воспитательной работе «...индивидуальные режимы занятий и комплексы педагогических приемов, направленные на развитие индивидуальных особенностей и творческих способностей педагогов-вокалистов...» [8, с. 13].

Эти слова из автореферата диссертации Е. Слепцовой относятся к подготовке педагогов-вокалистов, что в полной мере реализовывалось Т. Веске и в работе с вокалистами-исполнителями (четкого подразделения этих вокальных профессий не существует – вокалист-профессионал является и исполнителем, и педагогом вокала одновременно). Если метод индивидуального подхода к ученику, вплоть до рекомендаций П. В. Голубева для одаренных студентов увеличивать сроки обучения и расширять учебные программы (с открытием ассистентуры-стажировки в Харьковском институте искусств с 1993 года это реализуется в трех дополнительных годах обучения), то от своего непосредственного учителя – М. Михайлова – Т. Веске восприняла особую открытость к новациям в области вокальной науки и методики. Она «...на протяжении всей своей педагогической деятельности интересовалась методическими новациями, новой методологической литературой по вопросам сольного пения» и «...могла в свои 90 лет, придя на урок, рассказать своему студенту и концертмейстеру о только что прочитанной статье или книге и предложить попробовать что-то новое» [1, с. 14].

Индивидуальный подход к студенту сказывался и на такой важной области обучения-воспитания вокалиста, как подбор репертуара. В педагогической практике Т. Веске никогда не было «...“завышенного” репертуара, не учитывающего возможности и опыт певца» [1, с. 15]. Сам же репертуар при этом был разнообразным и включал не только выписанные в программах курсов сольного пения «...обязательные

вещи, но и редко исполняемые произведения, в том числе, современных авторов, среди которых выделялись сочинения украинских композиторов» [1, с. 15].

Профессор Т. Веске считала, вслед за М. Михайловым, что освоение отечественного репертуара помогает певцу овладеть естественными навыками интонирования через родной язык, отличающийся особой музыкальностью, близкой к итальянскому языку певучей манерой произнесения слов. «Украинский язык – “солов’їна мова”», – часто повторяла Т. Веске, работая с учениками над произведениями украинских авторов.

В педагогическом творчестве Т. Веске продолжилась и активно претворилась линия, идущая от парадигмы харьковской консерваторской вокальной школы 20-х – 30-х годов прошлого века. Суть этой парадигмы состояла в нескольких ключевых моментах, определивших стиль этой школы, имевшей и имеющей по сей день общенациональное значение. В упомянутой выше диссертации Е. Слепцовой [8] речь не случайно идет о «харьковской национальной музыкально-педагогической школе», что подчеркивает ее значение для всего вокального искусства Украины.

Харьковская консерватория (с 1923 по 1934 – музыкально-драматический институт, ныне – Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского) приобрела значение центрального, столичного (Харьков – первая столица Украины) по значению учебно-научного учреждения, где формировались, обобщались и претворялись в учебной практике системы и установки вокального образования в Украине. Именно в Харькове, в харьковской консерваторской вокальной школе впервые была подвергнута критике установка «единого метода пения», выдвигавшаяся на официальном уровне вплоть до Всесоюзного совещания 1954 г., когда «...основатели харьковской школы выступили с педагогически целесообразными предложениями по вопросам улучшения подготовки педагогов-вокалистов» [8, с. 7] .

Индивидуальный подход к студенту вокалисту, принцип единства воспитания и обучения, прочная научная база, необходимая для профессионального развития певческого голоса, выработка национально-эстетических основ украинского вокального искусства, – основ-

ные моменты, претворяемые в практической и научно-методической деятельности трех корифеев харьковской вокальной педагогики – П. Голубева, М. Михайлова и Т. Веске.

В последующем развитии школы эти идеи как составляющие единой парадигмальной установки не утратили своего значения. Однако внутри единой парадигмы, сохранявшейся в творчестве ее представителей и их учеников, вызревали новые тенденции, еще не получившие в силу недостаточной научной обоснованности статуса парадигмальных. На кафедре сольного пения харьковской консерватории приходят оперные певцы, которые, будучи в первую очередь исполнителями, исповедовали в преподавании пения методику репродукции, предпочитая часто взамен объяснений личный показ.

Это не означало «кризиса школы», а лишь свидетельствовало о накоплении ее нового качества, формулируемого в известном еще с античных времен афоризме: «Сколько педагогов, столько и методик» (его приводит в своих «Очерках» М. Михайлов [4], характеризуя типы вокальных педагогов). Ведь, по существу, все вокальные методики – авторские. Они возникали как «именные» (классическая итальянская методика Ф. Ламперти, «концентрическая» методика М. Глинки и др.), а затем становились парадигмой в национальных школах. Суть любой вокальной школы при этом всегда остается неизменной: школа – художественно-методическое объединение, в котором парадигмальные установки, во-первых, имеют единство лишь на основе естественного принципа постановки голоса певца, во-вторых, соотносятся на базе школ индивидуального мастерства лидеров (в консерваторских вокальных школах это, как правило, руководители кафедры, а также ведущие профессора-методисты).

При смене поколений естественным образом меняются и педагогические методики, которые всегда имеют тенденцию к индивидуализации на уровне стиля, манеры, приемов вокально-педагогического мастерства. Периоды, в рамках которых активизируются процессы индивидуализации, определяются как постпарадигмальные. Это означает, что кафедра сольного пения функционирует, если использовать метафору, как некий «слоеный пирог», где «целое» (парадигма) настолько многосоставно, что оно (это целое) не поддается точной классификационной характеристике, это и отличает такие этапы от

«обычных парадигмальных», где «целое» (школа) определяет характер входящих в него «элементов» (творческие личности педагогов).

**Выводы.** В рамках уже сформировавшейся структурной основы – кафедры сольного пения, которую с 1968 по 1988 возглавляла профессор Т. Я. Веске, – постпарадигмальный этап развития школы приобретает и черты предпарадигмального (любые процессы, как известно, повторяются по диалектической «спирали»). В условиях предварительности и переходности всегда вызревают новые парадигмальные установки, которые становятся «матрицами» для новых разновидностей художественно-методических парадигм в рамках одной и той же вокальной школы. Одним из главных факторов, определяющих содержание «перехода» от одной парадигмы к другой, в вокально-педагогическом творчестве является становление целостных творческих личностей, в творчестве которых сохраняются традиции исходной парадигмы, которые обновляются сообразно новым научным и художественным веяниям.

К такому типу вокально-педагогических личностей относится Тамара Яковлевна Веске – хранитель и «ретранслятор» традиций и внутренней динамики развития харьковской вокальной школы.

### СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Гмыря Б. Р. Дневники. Щоденники. 1936–1969 / Б. Р. Гмыря; сост. и авт. сопроводительных текстов А. В. Принц; худож.-оформитель О. Н. Артеменко. — Харьков : Фолио, 2010. — 880 с.
2. Говорухина Н. О. Тамара Яковлевна Веске / Н. О. Говорухина. — Харьковский государственный университет искусств им. И. П. Котляревского — Харьков : «Кортес-2007», 2007. — 40 с. — (Биогр. и библиогр. выдающихся музыкантов).
3. Исиченко-Бурцева Т. Н. Записки оперной певицы / Т. Н. Исиченко-Бурцева. — Харьков : Институт музыкознания. — Каравелла, 1999. — 84 с.
4. Мадышева Т. П. Т. Я. Веске – педагог «золотых» голосов / Т. П. Мадышева. — Наша газета, ХГИИ им. И. П. Котляревского. — 2004. — № 1, январь.
5. Маркотенко І. Павло Васильович Голубев – педагог-вокаліст / І. Маркотенко. — Київ : Музична Україна, 1980. — 75 с.
6. Михайлов М. Начерки з питань вокальної педагогіки. Підручник до курсу вокальної методології та методики українських музично-драматич-

них інститутів / М. Михайлов. — Харків, Одесса : Держ. видавн. України, 1930. — 164 с.

7. Резілова А. Е. З досвіду роботи заслуженого діяча мистецтв України, професора Харківського інституту мистецтв ім. І. П. Котляревського Т. Я. Веске : метод. рек. для студ. IV–V курсів з курсу педагогічної практики / А. Е. Резілова : Харк. ін-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Харків, 1994. — 19 с.

8. Слепцова О. В. Підготовка педагогів-вокалістів у творчій спадщині діячів харківської національної музично-педагогічної школи (20–70 рр. ХХ ст.) : автореф. дис. ...канд. пед. наук : спец.13.00.01 — теорія та історія педагогіки / Слепцова Олена Вікторівна. — Харків, 1998. — 17 с.

9. Цуркан Л. Г. Вірність традиціям: кафедра сольного співу / Л. Г. Цуркан // Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського ProDomoMea : Нариси. До 90-річчя з дня заснування Харківського державного університету мистецтв імені І. П. Котляревського // Ред. Т. Б. Веркіна, Г. А. Абаджян, Г. Я. Ботунова та ін. — Х. : Харків. держ. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського, 2007. — С. 56–75.

**МЕЛЬНИК А. В.** Художественно-методические принципы профессора Т. Я. Веске в свете парадигмы харьковской вокальной школы. Рассмотрены основные художественно-методические принципы Т. Я. Веске, выступающие как общие для парадигмы харьковской вокальной школы и, одновременно, характеризующие тип педагогической личности профессора.

**Ключевые слова:** вокальная школа, парадигма, тип педагогической личности, вокально-педагогический стиль.

**МЕЛЬНИК О. В.** Художньо-методичні принципи професора Т. Я. Веске у світлі парадигми харківської вокальної школи. Розглянуто основні художньо-методичні принципи Т. Я. Веске, які виступають як загальні для парадигми харківської вокальної школи та, водночас, характеризують тип педагогічної особистості професора.

**Ключові слова:** вокальна школа, парадигма, тип педагогічної особистості, вокально-педагогічний стиль

**MELNIK A. V.** Artistik-methodological principals of professors T. Ya. Veske viewed the framework of paradigm of Kharkov vocal school. Main artistic

methodological principals of T. Ya. Veske, viewed as general for the paradigm of Kharkov vocal school and at the same time characteristic for the type of pedagogical personality of the professor are considered.

**Key words:** vocal school, paradigm, the type of the pedagogical personality, vocal pedagogic stile.

УДК 7.071.1 (477)

*Юлия Грицун*

### **В КЛАССЕ ИГОРЯ КОВАЧА: УРОКИ КОМПОЗИТОРСКОГО МАСТЕРСТВА.**

Среди харьковских композиторов одно из значительных мест занимает Игорь Ковач. В творческом арсенале композитора есть разные по масштабу музыкальные произведения, отличающиеся как монументальностью, так и изысканной миниатюрностью. И. Ковач писал практически во всех музыкальных жанрах. Он – автор трех симфоний, семи концертино, многочисленных симфонических и камерно-инструментальных произведений, вокально-симфонических, хоровых произведений. Из-под его пера выходили такие яркие музыкально-сценические произведения, как сказки-балеты «Северная сказка», «Бемби», опера-балет «Бегущая по волнам», музыкальные комедии «Возле самого синего моря», «Путь к солнцу», «Этот прекрасный Гадкий утенок», сатирическая музыкальная комедия «Фиктивный брак», опера для детей «Голубые острова».

В современном музыкознании фактически отсутствуют фундаментальные научные работы, посвященные творчеству украинского композитора второй половины XX ст. Игоря Константиновича Ковача. Литература о нем ограничивается рядом газетных публикаций, рецензий, статей в справочных и энциклопедических изданиях [1], [2], [3], [4], [6], [8]. Исключение составляет монографический очерк Н. Тышко из серии «Творческие портреты украинских композиторов» [7], где предпринята попытка воссоздания целостной картины жизни и творчества композитора.