

Міністерство культури України
Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової

На правах рукопису

Савенко Сергій Миколайович

УДК [78.071.22; 78.074]:78.06

**КОНКУРСНО-ФЕСТИВАЛЬНІ ФОРМИ ХОРОВОЇ ТВОРЧОСТІ:
ТРАДИЦІЙНІ МОДЕЛІ ТА СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ**

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства
(доктора філософії)

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ С.М. Савенко

Науковий керівник –
доктор мистецтвознавства, професор,
завідувач кафедри хорового диригування
Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової
БОНДАР Є.М.

Одеса 2021

ЗМІСТ

АНОТАЦІЇ.....	2
ВСТУП.....	13
РОЗДІЛ 1. ХОРОВИЙ КОНКУРСНО-ФЕСТИВАЛЬНИЙ РУХ ЯК ПРЕДМЕТ НАУКОВОГО ДОСЛІДЖЕННЯ	
1.1. Конкурси та фестивали як вагома складова сучасної хорової творчості: до постановки проблеми.....	21
1.2. Генезис конкурсно-фестивального руху в хоровій творчості.....	32
1.3. Творчі змагання в контексті процесів глобалізації та локалізації.....	55
Висновки до першого розділу.....	66
РОЗДІЛ 2. ТИПОЛОГІЯ КОНКУРСНО-ФЕСТИВАЛЬНИХ ЯВИЩ В СУЧАСНІЙ ХОРОВІЙ ТВОРЧОСТІ	
2.1. Досвід міжнародних мистецьких форумів: аналіз і спроба класифікації.....	67
2.2. Особливості функціонування хорових конкурсів і фестивалів в Україні.....	95
2.3. Формування нових напрямків: конкурсно-фестивальні онлайн-заходи.....	121
Висновки до другого розділу.....	129
РОЗДІЛ 3. ВИКОНАВСЬКО-ІНТЕРПРЕТАТИВНІ АСПЕКТИ КОНКУРСНО-ФЕСТИВАЛЬНОЇ ХОРОВОЇ ТВОРЧОСТІ	
3.1. Специфіка формування конкурсної програми хорового колективу..	131
3.2. Обов'язкові твори в палітрі конкурсно-фестивального руху	142
3.3. Творча особистість диригента в контексті конкурсно- фестивального руху	171
Висновки до третього розділу.....	180
ВИСНОВКИ.....	182
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	187

АНОТАЦІЯ

Савенко С.М. Конкурсно-фестивальні форми в хоровій творчості: традиційні моделі та сучасні тенденції. Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво. Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, Міністерство культури та інформаційної політики України, Одеса, 2021.

В представленій дисертації пропонуються авторські розвідки щодо розвитку хорового конкурсно-фестивального руху, який демонструє накопичення великого досвіду як з боку виконавського мистецтва, так і з боку організаційних засад. Наголошується на тому, що саме сучасний етап розвитку хорового мистецтва зумовив звернення до означеної теми та визначив актуальність дослідження, адже до теперішнього часу ні в історії виконавства, ні в хорознавстві не ставилися питання про конкурсно-фестивальний рух, як актуальний напрям розвитку хорової творчості, не досліджувалися шляхи його розвитку та особливості функціонування.

В розробці поняття про конкурсно-фестивальні форми та комплексне явище «конкурсно-фестивальний рух» окремим ракурсом дослідження постала вимога сформулювати уявлення про особливі функції диригента в контексті участі в конкурсно-фестивальному русі та в підготовці хорового колективу до участі в творчих замаханнях; виявити особливості текстів «обов'язкових» конкурсних творів; дослідити організаційні підходи щодо участі в творчих змаганнях.

Метою дослідження вказано наступне: виявити провідні конкурсно-фестивальні форми та дослідити природу і специфіку явища конкурсно-фестивального руху в сучасній хоровій творчості.

В роботі вирішуються наступні завдання: розкривається зміст понять про конкурсно-фестивальні форми та конкурсно-фестивальний рух; висвітлюється генезис конкурсно-фестивального руху в хоровій творчості; обґрунтовується структура та параметри дослідження хорового конкурсно-фестивального руху як системного мистецького феномену; досліджуються особливості формування традиційних моделей конкурсно-фестивальних форм та пропонується їх класифікацію; з'ясовуються тенденції конкурсно-фестивальних онлайн-форм; розглядаються методичні підходи до формування репертуарної політики хорових колективів-учасників творчих змагань; з'ясовуються текстові особливості обов'язкових творів конкурсно-фестивальних заходів; досліджуються особливі концепційні функції диригента в контексті конкурсно-фестивального руху; характеризуються організаційні засади в підготовці хорового колективу до участі в конкурсно-фестивальних заходах.

В дисертації пропонується узагальнююча теоретична модель системної побудови конкурсно-фестивальних форм в хоровій творчості. А саме:

- розглянуті положення, тематика, репертуарні та організаційні умови провідних європейських міжнародних хорових конкурсів асоціації «Гран-прі Європи з хорового співу»: Concorso Polifónico Guido d'Arezzo (Ареццо, Італія); Béla Bartók International Choir Competition (Дебрецен, Угорщина); International Choral Competition Maribor (Марібор, Словенія); Certamen Coral de Tolosa (Толоса, Іспанія); Florilège Vocal de Tours (Тур, Франція); International May Choir Competition «Prof. G. Dimitrov» (Варна, Болгарія);

- висвітлено діяльність міжнародних та національних хорових товариств, громадських організацій, хорових асоціацій, культурних співтовариств які є рушійною силою в конкурсно-фестивальному русі, що взяли на себе загально-організаційні, менеджерські, рекламні та ін. функції; діяльність яких є яскравою ілюстрацією тенденції до фахової професійної самоорганізації, а саме: Європейська хорова асоціація «Europa Cantat» (European Choral Association, ECA), Міжнародна федерація хорової музики («The International

Federation for Choral Music», IFCM), Національна Всеукраїнська Музична Спілка (НВМС), Всеукраїнське хорове товариство ім. М. Леонтовича, ГО «Українська хорова асоціація», також вказується на значущість весвітніх інтернет-спільнот та інтернет-порталів, таких як CHORALNET, IFSM (International Federation for Choral Music), VAN (Vocal Area Network);

- висвітлена палітра українських хорових конкурсів та фестивалів; розглядаються окремі організаційні та специфічно-виконавські особливості Всеукраїнського конкурсу хорових колективів ім. М. Леонтовича; міжнародного хорового конкурсу ім. П. Муравського; Всеукраїнського фестивалю духовного співу «Від Різдва до Різдва»; хорового фестивалю ім. К. К. Пігрова, фестивалю хорової музики «Золотоверхий Київ» та ін.

Все вищезначене сприяло формуванню повноцінного уявлення про сучасний стан конкурсно-фестивального руху, який включає в себе композиторську, виконавську, диригентську діяльність.

Наукова новизна представленого дослідження полягає в тому, що вперше в українському музикознавстві та хорознавстві предметом спеціального дослідження стали конкурсно-фестивальні форми та явище конкурсно-фестивального руху в галузі хорової творчості в його системній цілісності. Результати дослідження вперше в українській науці систематизують конкурсно-фестивальні форми в хоровій творчості та розширюють практичні та методологічні засади сучасного хорознавства.

В роботі вперше: досліджена багаторівневість хорового конкурсно-фестивального руху, виявлені його форми та доведено його значення як провідного в сучасній концепції хорової творчості; представлена класифікація хорових конкурсно-фестивальних форм та розроблено аналітичний підхід у дослідженні явищ конкурсно-фестивального руху; виявлені сформовані традиції в організації та проведенні міжнародних та національних хорових фестивалів та конкурсів; досліджено сучасні тенденції в розвитку національних хорових фестивалів та конкурсів; запропоновані підходи в організації та в підготовці до виступу хорового колективу в творчому

змаганні; до наукового обігу введені нотні тексти, що раніше не аналізувались в означеному ракурсі; систематизовано та представлено інформацію про діяльність хорових асоціацій та спільнот в історичному контексті розвитку хорової творчості другої половини ХХ – перші десятиліття ХХІ століття; висвітлено їх організаційні досягнення та виконавські пріоритети.

Результати дослідження дозволили зробити теоретичні, науково-методичні, практичні узагальнення та дійти висновків про розуміння явища конкурсно-фестивального руху як особливої форми творчої комунікації та процесу інтонаційно-художньої презентації особистісного змісту хорового твору в формі сценічного виступу на певних конкурентних засадах; довести, що конкурсно-фестивальний рух постає відображенням широких процесів в галузі сучасної хорової творчості; з'ясувати, що конкурси та фестивалі постають відображенням культурних та мистецьких процесів глобалізації та локалізації, виявляються на рівнях статусу заходу, його мети, завдань, репертуарних засад та ін.; з'ясувати узагальнюючі чинники організаційних питань, підкреслити значення обміну досвідом серед засновників і встановити певні загальні норми проведення конкурсів та фестивалів; обґрунтувати необхідність розробки особливих умов для кожного конкурсу або фестивалю; виявити творчі комунікації змагального та позазмагального характеру тощо.

В роботі наголошується на тому, що в сучасній хоровій творчості прийнято виокремлювати конкурсно-фестивальні форми для участі хорів, хорових диригентів та, опосередковано, композиторів. Критеріями класифікації заходів виступають: а) статус; б) форми організації, періодичність та локація; в) завдання і принципи проведення; г) художні вимоги (тематика, репертуарна політика); д) особливості оцінювання та нагородження учасників.

Таким чином, з точки зору як хорової творчості, так і музичного менеджменту сформована певна система, орієнтування в якій дозволить керівникові колективу передбачити художню цінність даного творчого змагання і визначити тип конкурсу-фестивалю стосовно якісно-професійного

рівня вимог до учасників та складу журі, умов проведення, матеріальних витрат (комерційний, приватний, державний, змішаний).

З позиції вивчення тенденцій конкурсно-фестивальних онлайн-форм відкривається нове розуміння хорової творчості в інтернет-форматі, а зв'язок понять про сучасну хорову творчість, конкурсно-фестивальний рух та інтернет-можливості дозволяє розглядати поняття про дистанційний конкурс як узагальнення хоча й нової, але вже розгалуженої сфери засобів утворення художньо-музичного виконавського тексту.

Аналіз окремих хорових творів, які представлені в роботі, спирається на хорознавчі та загальні музикознавчі підходи, а їх вибір обумовлено власним практичним виконавським досвідом як керівника камерного хору «Ave musica» та приводить до фахового розуміння музичного тексту, що включає до себе широкий спектр засобів виразності хорової звучності, високий рівень виконавської складності та пояснює критерії відбору цих творів в якості обов'язкових

Представлені матеріали та результати дослідження можуть надати нове поле для роздумів над питаннями еволюції творчих змагань, стати «точкою відліку» для подальшої розробки необхідного наукового музикознавчого та хорознавчого інструментарію.

Таким чином, в дисертації досліджуються системні творчі аспекти та історичні, соціокультурні, процесуальні чинники існування конкурсно-фестивального руху в хоровій творчості в контексті актуального хорознавства. Конкурсно-фестивальні форми та явище конкурсно-фестивального руху в сучасній хоровій творчості пропонується розглядати як перспективний напрямок сучасного хорознавства та музичного менеджменту.

Ключові слова: сучасна хорова творчість, хорове виконавство, конкурсно-фестивальні форми, конкурсно-фестивальний рух, конкурс, фестиваль, конкурс-фестиваль, хорові асоціації та товариства.

SUMMARY

Savenko S.M. Competitive and festival forms in choral creativity: traditional models and modern tendencies. Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

The dissertation on competition of a scientific degree of the candidate of art history on a specialty 17.00.03 – musical art. Odessa National Music Academy named after A.V. Nezhdanova, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Odessa, 2021.

The presented dissertation offers the author's research on the development of the choral competition-festival movement. Contemporary competition-festival movement in choral art demonstrates the accumulation of extensive experience both in the performing arts and in terms of organizational principles. It is emphasized that the current stage of development of choral art led to the appeal to this topic and determined the relevance of the study, because so far neither in the history of performance nor in choral studies have raised questions about the competition-festival movement as a relevant direction of choral creativity the ways of its development and features of functioning were investigated.

In developing the concept of competition-festival forms and the complex phenomenon of "competition-festival movement" a separate perspective of the study was to form an idea of the special functions of the conductor in the context of participation in the competition-festival movement and in preparing the choir to participate in creative competitions; identify the features of the texts of "mandatory" competition works; explore organizational approaches to participation in creative competitions.

The purpose of the work is as follows: to identify the leading competition and festival forms and to explore the nature and specifics of the phenomenon of competition and festival movement in modern choral art.

The following tasks are solved in the work: the content of concepts about competition-festival forms and competition-festival movement is revealed; the genesis of the competition-festival movement in choral creativity is covered; the structure and parameters of the research of the choral competition-festival movement as a systemic artistic phenomenon are substantiated; features of formation of traditional models of competitive and festival forms are investigated and their classification is offered; the tendencies of competition-festival online forms are clarified; methodical approaches to the formation of the repertoire policy of choirs participating in creative competitions are considered; the textual peculiarities of the obligatory works of the competition-festival events are clarified; special conceptual functions of the conductor in the context of the competition-festival movement are investigated; characterized by organizational principles in the preparation of the choir to participate in competition and festival events.

The dissertation offers a generalizing theoretical model of system construction of competition-festival forms in choral creativity. Namely:

- considered the provisions, themes, repertoire and organizational conditions of the leading European international choral competitions of the European Grand Prix in choral singing: Concorso Polifónico Guido d'Arezzo (Arezzo, Italy); Béla Bartók International Choir Competition (Debrecen, Hungary); International Choral Competition Maribor (Maribor, Slovenia); Certamen Coral de Tolosa (Tolosa, Spain); Florilège Vocal de Tours (Tour, France); International May Choir Competition «Prof. G. Dimitrov »(Varna, Bulgaria);

- highlighted the activities of international and national choral societies, public organizations, choral associations, cultural communities that are the driving force in the competition and festival movement, which took over the general organizational, managerial, advertising, etc. functions; whose activities are a vivid illustration of the trend towards professional self-organization, namely: the European Choral

Association "Europa Cantat" (European Choral Association, ECA), the International Federation of Choral Music (IFCM), the National All-Ukrainian Music Union (NVMS), All-Ukrainian Choral Society named after M. Leontovych, NGO "Ukrainian Choral Association", also points to the importance of global online communities and Internet portals, such as CHORALNET, IFSM (International Federation for Choral Music), VAN (Vocal Area Network);

- highlighted palette of Ukrainian choral competitions and festivals; separate organizational and specific-performance features of the All-Ukrainian competition of choirs named after M. Leontovich; international choral competition named after P. Muravsky; All-Ukrainian festival of spiritual singing "From Christmas to Christmas"; choral festival named after KK Pigrova, the festival of choral music "Golden-Domed Kyiv", etc .

All of the above contributed to the formation of a full-fledged idea of the current state of the competition and festival movement, which includes composition, performance, conducting.

The scientific novelty of the presented research is that for the first time in Ukrainian musicology and chorology the subject of special research became competitive-festival forms and the phenomenon of competitive-festival movement in the field of choral creativity in its system integrity. The results of the research for the first time in Ukrainian science systematize the competition-festival forms in choral creativity and expand the practical and methodological principles of modern chorology.

In the work for the first time: the multilevelness of the choral competition-festival movement is investigated, its forms are revealed and its value as leading in the modern concept of choral creativity is proved; the classification of choral competition-festival forms is presented and the analytical approach in research of the phenomena of competition-festival movement is developed; identified traditions in the organization and holding of international and national choral festivals and competitions; modern tendencies in the development of national choral festivals and competitions are studied; proposed approaches in the organization and preparation

for the performance of the choir in the creative competition; musical texts that were not previously analyzed in the specified perspective were introduced into scientific circulation; systematized and presented information about the activities of choral associations and communities in the historical context of the development of choral art of the second half of the XX - first decades of the XXI century; their organizational achievements and executive priorities are highlighted.

The results of the research allowed to make theoretical, scientific-methodical, practical generalizations and to draw conclusions about the understanding of the phenomenon of competition-festival movement as a special form of creative communication and process of intonation-artistic presentation of personal content of choral work in the form of stage performance on certain competitive principles; to prove that the competition-festival movement is a reflection of broad processes in the field of modern choral creativity; to find out that competitions and festivals are a reflection of cultural and artistic processes of globalization and localization and are manifested at the levels of the status of the event, its purpose, objectives, repertoire, etc .; to find out the generalizing factors of organizational issues, to emphasize the importance of exchange of experience among the founders and to establish certain general norms of holding competitions and festivals; justify the need to develop special conditions for each competition or festival; identify creative communications of competitive and non-competitive nature, etc.

The paper emphasizes that in modern choral art it is customary to distinguish between competitive and festival forms for the participation of choirs, choral conductors and, indirectly, composers. The criteria for classification of measures are: a) status; b) forms of organization, frequency and location; c) tasks and principles of conducting; d) artistic requirements (themes, repertoire policy); e) features of evaluation and rewarding of participants.

Thus, from the point of view of both choral creativity and music management a certain system is formed, orientation in which will allow the leader to predict the artistic value of this creative competition and determine the type of competition-

festival regarding the quality and professional level of requirements for participants and jury. , material costs (commercial, private, public, mixed).

From the standpoint of studying the trends of competition-festival online forms opens a new understanding of choral creativity in the Internet format, and the connection of concepts of modern choral creativity, competition-festival movement and Internet opportunities allows us to consider the concept of remote competition as a generalization though new, but the already extensive sphere of means of formation of artistic and musical performance text.

The analysis of individual choral works presented in the work is based on chorological and general musicological approaches, and their choice is due to their own practical performance experience as a leader of the chamber choir "Ave musica" and leads to a professional understanding of the musical text, which includes a wide range of means of expressive choral sonority, high level of performance and explains the selection criteria for these works as mandatory

The presented materials and research results can provide a new field for reflection on the evolution of creative competitions, become a "starting point" for further development of the necessary scientific musicological and chorological tools.

Thus, the dissertation investigates the systemic creative aspects and historical, socio-cultural, procedural factors of the existence of competition-festival movements in choral creativity in the context of current choral studies. Competitive-festival forms and the phenomenon of competitive-festival movement in modern choral creativity are offered to be considered as a perspective direction of modern choral studies and music management.

Key words: *modern choral creativity, choral performance, competition-festival forms, competition-festival movement, competition, festival, competition-festival, choral associations and societies.*

**Основні положення роботи
викладено в наступних наукових працях:**

*Статті у наукових фахових виданнях України,
затверджених МОН України як фахові за напрямом
«мистецтвознавство»:*

1. Савенко С. Особенности национального фестивально-конкурсного хорового движения рубежа XX – XXI веков. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОНМА ім. А.В. Нежданової.* Одеса: Астропринт, 2012. Вип. 15. С. 430–438.

2. Савенко С. Генезис конкурсно-фестивального движения в хоровом жанре: формирование традиционных моделей. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОНМА ім. А.В. Нежданової.* Одеса: Астропринт, 2014. Вип. 19. С. 452–461.

3. Савенко С. Особенности функционирования фестивально-конкурсного движения в хоровом жанре. *Проблеми сучасності: мистецтво, культура, педагогіка.* Луганск: Вид-во ЛДАКМ, 2014. Вип. 29. С. 121–129.

Статті у наукових періодичних іноземних фахових виданнях:

4. Savenko S. Competitiile corale internationale si tendintele actuale. *Studii de muzicologie.* Iasi: Editura QI, 2016. vol. XI. P. 188–193.

5. Savenko S. The creative personality of the conductor in the context of contest – Festival activity. *Studii de muzicologie.* Iasi: Editura Artes, 2017. vol. XII. P. 198–206.

ВСТУП

Актуальність дослідження зумовлена сучасними особливостями хорової творчості, яку неможливо уявити без широкого розвитку міжнародних, всеукраїнських та ін. творчих контактів, що стимулюють зростання професійної виконавської майстерності, стають підґрунтям для появи нових теоретичних і методичних розробок, майстер-класів з актуальних питань хорового виконавства. Високі темпи розвитку музичної творчості, і хорового зокрема, передбачають та зумовлюють інтенсивне спілкування композиторів, хорових колективів і їх диригентів, демонстрацію своїх досягнень та напрацювань, формують потребу в якісному творчому змаганні і взаємообміні. І як свідчить історія, за останні десятиліття українські хорові колективи неодноразово успішно брали участь в різноманітних конкурсно-фестивальних формах творчого спілкування (див. діяльність колективів «Орея», «Київ», «Хрещатик», «Вінниця», «Оріана», «Ave musica», навчальних хорових колективів музичних училищ і ЗВО та ін.).

Крім того, оскільки все частіше вимогою конкурсів і фестивалів стає «прем'єрне» виконання твору, відповідно, дані заходи сприяють розвитку композиторської творчості в хоровому жанрі. Також зростає й інтерес слухачів до творчих досягнень хорових колективів, оскільки саме в творчих змаганнях учасники демонструють свої найкращі досягнення і знаходяться в найвищій, найкращій виконавській формі.

До теперішнього часу в хорознавстві не ставилися питання про форми та особливості конкурсно-фестивального руху, шляхи його розвитку в хоровому жанрі та особливості функціонування. Даними позиціями обумовлений наш інтерес до проблематики конкурсно-фестивальних явищ: не

лише як до результату творчих зусиль, але як до безперервного процесу вдосконалення та трансформації, що знаходиться на межі «сьогодні-завтра» (перефразовуючи Г. Чередниченко [201]) сучасного виконавства.

Відомо, що всі конкурси і фестивалі мають відмінності – професійні, жанрові, стилеві, вікові, репертуарні і т.д. У зв'язку зі сказаним, слід зазначити, що практика участі в даних творчих форумах ставить все більше питань перед виконавцем: як обрати відповідний для колективу конкурс або фестиваль, як підібрати відповідний даному творчому змагання репертуар, як підготувати хоровий колектив до певного творчого випробування, які критерії оцінюючи результатів конкурсу і т. д. Керівники хорових колективів продовжують використовувати «усну» традицію в передачі відомостей про рівень та умови проведення конкурсів, орієнтуючись тільки на коротку інформацію з оргпитань і буклети конкретного конкурсу. За винятком роботи М. Шведа [207], в якій представлена загальна панорама розвитку міжнародних фестивалів сучасної музики, та окремих статей і розробок (І. Бермес [22], О. Меншикова [113], О. Сичової [165] та ін.) сьогодні в Україні відсутнє ґрунтовне дослідження, де була б представлена узагальнена інформація, яка б дозволила диригенту-хормейстеру зорієнтуватися в кількісному і якісному змісті конкурсу або фестивалю, підготуватися до участі в ньому, стати організатором заходу.

У зв'язку з розробкою поняття про конкурсно-фестивальні форми і комплексне явище «конкурсно-фестивальний рух», як один з провідних векторів розвитку сучасної хорової творчості, нагальною потребою сучасного хорознавства стає вимога сформуванню уявлення про особливі функції диригента в контексті участі в конкурсно-фестивальному русі; виявити нові методи аналізування композиторського та виконавського текстів, що пов'язано, з одного боку, з питаннями інтерпретології, а з іншого – з практичними питаннями участі в творчих форумах. Крім того, сучасне хорознавство вимагає аналізу результатів практичної діяльності

нині існуючих хорових колективів (та їх керівників), розробки методів, прийомів, підходів до роботи в означеному напрямку.

Зв'язок дослідження з науковими програмами, планами, темами.

Тематика дисертаційного дослідження відповідає змісту перспективного тематичного плану науково-дослідної діяльності ОНМА імені А.В. Нежданової на 2017-2021 роки, зокрема темі № 3 – «Українська музична культура на початку III-го тисячоліття».

Мета дослідження – виявити провідні конкурсно-фестивальні форми та дослідити природу і специфіку явища конкурсно-фестивального руху в сучасній хоровій творчості.

Завдання дослідження:

- розкрити зміст понять про конкурсно-фестивальні форми та конкурсно-фестивальний рух;
- дослідити генезис конкурсно-фестивального руху в хоровій творчості;
- обґрунтувати структуру та параметри дослідження хорового конкурсно-фестивального руху як системного мистецького феномену;
- дослідити особливості формування традиційних моделей конкурсно-фестивальних форм та запропонувати їх класифікацію;
- з'ясувати тенденції конкурсно-фестивальних онлайн-форм;
- розглянути методичні підходи до формування репертуарної політики хорових колективів-учасників творчих змагань;
- з'ясувати текстові особливості обов'язкових творів конкурсно-фестивальних заходів;
- дослідити особливі концепційні функції диригента в контексті конкурсно-фестивального руху;
- охарактеризувати організаційні засади в підготовці хорового колективу до участі в конкурсно-фестивальних заходах.

Об'єкт дослідження – конкурсно-фестивальні форми в галузі сучасної хорової творчості.

Предмет дослідження – системні творчі аспекти та історичні, соціокультурні, процесуальні чинники існування конкурсно-фестивального руху в хоровій творчості в контексті актуального хорознавства.

Матеріалом дослідження стали: наукові роботи, статті музикознавців, які в своїх працях розкривали різні аспекти історії становлення творчих змагань; положення передових хорових конкурсів і фестивалів; наукові розвідки та методичні узагальнення відомих хормейстерів; нотні тексти хорових творів, що були заявлені в якості обов'язкових; музичні аудіо- та відеозаписи з провідних хорових конкурсів, що демонструють актуальні тенденції розвитку сучасної хорової творчості; особистий досвід автора дослідження щодо участі в численних хорових змаганнях на чолі аматорського камерного хору «Ave musica».

Методологія дослідження є комплексною: в основу роботи було покладено концепції висунуті в фундаментальній, загальнонауковій та конкретно-науковій методології. Так, методологічно важливими в роботі виявились праці Б. Асаф'єва [10 - 13], М. Арановського [8], Л. Анфицерової [6], Л. Виготського [45; 46], І. Зязюн [73], В. Максимова [105], А. Маслоу [110], В. Холопової [194; 195], Т. Чередниченко [201] та ін. В дослідженні тенденцій конкурсно-фестивального руху ми спирались на авторитетні праці М. Шведа [207], І. Бермес [22], С. Зуєва [72], О. Меншикова [113], Н. Кривець [91], П. Ніколаєва [127], О. Сичової [164; 165], Є. Федіної [190], E. Doflein [218], D.G. Stoll [222] та ін.

Поставлені завдання обумовили звернення до певних **методів** дослідження. Для вивчення наукової та методичної літератури, для дослідження питань виникнення і розвитку конкурсно-фестивальних форм ми використовували термінологічний і аналітико-реферативний методи; в роботі з положеннями та вимогами конкурсів, фестивалів використовували аналітичний, порівняльний, історико-типологічний підходи; в роботі з

нотними текстами – аналітично музикознавчий, хорознавчий, конкретно-історичний, текстологічний, вибірковий методи; в процесі аналізування виступів на фестивалях і конкурсах, при систематизації особистого досвіду застосовували метод спостереження, порівняння, узагальнення; при обґрунтуванні теоретичного і практичного значення основних результатів дослідження об'єднуючим став системно-структурний метод.

Теоретична база дослідження ґрунтується на наукових працях з наступних напрямків:

- *історії та теорії культури* (О. Антоненко [5], Д. Балдинюк [15], І. Бермес [22], В. Блудова [26], Я. Мартинюк [108], Р. Розенберг [148; 149] та ін.);

- *теорії інтерпретації* (Х. Гадамер [48], Ж. Дедусенко [58], Н. Кошкарева [89], В. Медушевський [112], В. Москаленко [116], Л. Шаповалова [204] та ін.);

- *історії української музичної (хорової) культури* (А. Лащенко [94 - 97], Т. Овчиннікова [129], І. Палкін [135], Н. Пиж'янова [140], І. Сікорська [166], Б. Тевлін [180; 181] та ін.);

- *історії хорової музики* (Є. Бондар [28 - 32], Н. Гречуха [51], Л. Сенченко [159], та ін.);

- *музичної текстології* (Л. Акопян [1], М. Арановський [8; 9], О. Верба [41], Я. Губанов [56; 57], Е. Денисов [59], Є. Дубінець [64], Є. Назайкінський [121 – 124] та ін.);

- *теорії та історії хорового виконавства та освіти* (О. Апраксіна [7], О. Батовська [16], А. Бабій [14], Л. Бутенко [36; 37], О. Грибкова [52], В. Живов [69; 70], А. Мартинюк [109], К. Пігров [138], Ю. Пучко [142 – 144], Н. Нечаєва [126], О. Реброва [146], А. Серебрі [161], В. Темкін [182], І. Шатова [205; 206] та ін.);

- *хорознавства* (І. Батюк [17; 18], А. Білогубка [24], Є. Білявський [25], Г. Дмитревський [61], О. Єгоров [67], З. Корінець [86],

В. Краснощеков [90], К. Пігров [139], В. Самарін [156], Т. Смірнова [169], Б. Тевлін [181], П. Чесноков [202] та ін.);

- *теорії та історії диригентської майстерності* (Л. Безбородова [19], І. Верді [42], С. Казачков [76 – 78], Р. Кан-Шпейер [79], Р. Кофман [88], Н. Малько [106], Л. Маталаєв [111], К. Ольхов [130], А. Пазовський [134], Ю. Пучко [144], В. Чабанний [200], Л. Шаміна [203] та ін.).

Наукова новизна представленого дослідження та отриманих **результатів** полягає в тому, що *вперше* в українському музикознавстві та хорознавстві предметом спеціального дослідження стали *конкурсно-фестивальні форми та явище конкурсно-фестивального руху в галузі хорової творчості в його системній цілісності*. Результати дослідження *вперше* в українській науці *систематизують конкурсно-фестивальні форми та розширюють практичні та методологічні засади сучасного хорознавства*.

В роботі *вперше*:

– досліджена багаторівневість хорового конкурсно-фестивального руху, виявлені його форми та доведено його значення як провідного в сучасній концепції хорової творчості;

– представлена класифікація конкурсно-фестивальних форм в хоровій творчості та розроблено аналітичний підхід у дослідженні явищ конкурсно-фестивального руху;

– виявлені сформовані традиції в організації та проведенні міжнародних та національних хорових фестивалів та конкурсів;

– досліджено сучасні тенденції в розвитку національних хорових фестивалів та конкурсів;

– запропоновано методичні підходи в підготовці до виступу хорового колективу в творчому змаганні

– виявлена художньо-стильова, інтонаційно-хорознавча палітра сучасних хорових творів як обов'язкових в аспекті творчих змагань;

- до наукового обігу введені нотні тексти, аудіо- та відеоматеріали, що раніше не аналізувались в означеному ракурсі;
- обґрунтовані особливості функцій керівника хорового колективу в контексті участі в конкурсно-фестивальному русі;
- систематизовано та представлено інформацію про діяльність хорових асоціацій та спільнот в історичному контексті розвитку хорової творчості другої половини ХХ – перші десятиліття ХХІ століття; висвітлено їх організаційні досягнення та виконавські пріоритети.

Теоретична та практична цінність дослідження зумовлена взаємодією певних дослідницьких ракурсів:

1. Науково-теоретична значущість зумовлена теоретичними положеннями, підходами і методиками, що дають можливість їх застосування в дослідженні особливостей конкурсно-фестивальних форм та конкурсно-фестивального руху в інших галузях музичної творчості; розробкою ключових положень у галузі теорії музичного мистецтва і хорового виконавства, зокрема; запровадженням спеціальних підходів для позначення новітніх багаторівневих та багатокомпонентних явищ в хоровій творчості, що передбачає перспективи розкриття змісту виконавської конкурсно-фестивальної діяльності.

2. Практична значущість представлених результатів дослідження виявляється в доцільності використання матеріалів роботи при розробці навчальних планів, при складанні навчальних посібників та підручників до лекційних курсів «Хорознавство», «Сучасна хорова література», «Теорія та історія хорового виконавства», «Методика роботи з хором», «Музична критика», при укладенні програм та рекомендацій з Фаху (хорове диригування), а також для керівників хорових колективів.

3. Методична значущість роботи підсилюється тим, що матеріали дослідження можуть використовуватись в практичній діяльності керівників хорових колективів при виборі конкурсно-фестивального заходу та при

підготовці до участі в творчому змаганні; в процесі професійної підготовки хормейстерів у музичних коледжах та ЗВО; будуть корисними для початківців-організаторів хорових та диригентських фестивалів та конкурсів.

Апробація матеріалів дослідження здійснена на сумісних засіданнях кафедри теорії музики і композиції та кафедри історії музики та музичної етнографії, а також у формі наукових доповідей на:

Міжнародних конференціях – «Трансформація музичної освіти і культури в Україні» (Одеса, 2012, 2013, 2014); «Одеська композиторська школа в світовій музичній культурі» (Одеса, 2012); «Музичне мистецтво та культура: Захід-Схід» (Одеса, 2013); «Теоретико-методологічні аспекти мистецької освіти: здобутки, проблеми та перспективи» (Умань, 2014, 2015); «Arta Sonora» (Румунія, Яси, 2017); «Культура, освіта, творчість: світові технології, авторські ідеї, традиції і новаторство» (Одеса, 2019).

Всеукраїнських конференціях – «Одеська хорова школа: традиції та новації» (Одеса, 2016); «Різдвяні пісенспіви у сучасній хоровій культурі» (Одеса, 2020);

Міжнародних семінарах – «Болгарская современная хоровая музыка» (Болгарія, м. Балчик, 2017); «Міжнародний науково-творчий семінар хорових асоціацій Україна – Литва» (Одеса, 2019).

Основні положення та висновки дослідження були опубліковані у 5 одноосібних наукових статтях, з них: 3 – у наукових фахових виданнях України, 2 – в іноземних періодичних фахових виданнях.

Сформульовані у пропонованому дослідженні положення виносяться на захист уперше.

Структура роботи. Дисертаційне дослідження складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку літератури (223 найменування) та додатків. Обсяг дисертації – 178 сторінок.

РОЗДІЛ 1.
ХОРОВИЙ КОНКУРСНО-ФЕСТИВАЛЬНИЙ РУХ
ЯК ПРЕДМЕТ НАУКОВОГО ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Конкурси та фестивали як вагома складова сучасної хорової творчості: до постановки проблеми.

Відома журналістка та письменниця Джулія Камерон в своїй книзі «Шлях митця» писала, що творчості навчити не можна, але можливим є навчити людей дозволяти собі творити. Одним з напрямків творчості, як «діяльності людини, що спрямована на створення якісно нових, невідомих раніше духовних або матеріальних цінностей» [128, с. 513] стає музична творчість, і вужче, але з огляду на колективний тип музикування, – хорова творчість.

В загальнонауковому сенсі поняття про творчість може розглядатися у декількох аспектах: психологічному, філософському, естетичному та ін. (більш докладно див [187]).

Філософія здебільшого розглядає питання про становлення та сутність поняття про творчість та саме явище в різні історичні епохи (див. роботи Платона, Ф.Бекона, Т.Гоббса, І. Канта, А. Бергсона, М. Бердяєва та ін.). Тож, одразу зауважимо, що хронологічні межі нашого дослідження передбачають зосередження на сучасному нам етапі, хоча ми й не уникнемо певного історичного аналізу (див. підрозділ 1.2.). Психологія творчості досліджує процесуальність, «психологічний «механізм» протікання акту творчості як суб'єктивного акту індивіда» (див. роботи Г. Гельмгольца, А. Пуанкаре, У. Кеннона, Г. Воллеса та ін.). Цікавим та дотичним до нашої роботи є узагальнення з боку психології творчості, а саме, що «творчість» складається з 2-х етапів: процесу мислення та процесу втілення задуму (див. [187]). Ми не

будемо обирати не властивий музиканту-практику «інструмент» та досліджувати «процеси мислення», але зосередимо свою увагу на «процесах втілення задуму» і візьмемо цей аспект за відправний: іншою мовою, виконавську точку зору декларуємо як панівну в нашій роботі.

Обумовлюючи наше звернення до сучасного стану розвитку музичної творчості в цілому, і хорової зокрема, підкреслимо її значення як живого акту комунікації та наведемо наступну цитату: “Музика як вид мистецтва – пише О. Сокол, спираючись на концепцію А. Леонтєєва, – є інтонаційно-художня діяльність, завданням якої є відкриття, вираження та комунікація особистісного змісту дійсності, реальності”, і далі – роз’яснення: “... в поняття “комунікація” будемо включати і відтворення, і вплив, і сприйняття, і зворотній зв’язок, тобто всю сферу та засоби інтонаційно-художнього спілкування” [170, с. 25]. Таким чином, в зону нашої цікавості попадають всі «засоби комунікації особистісного змісту», що є дотичними хоровій творчості: безпосередньо втілені в нотному тексті, в хоровому звучанні, в записах; стосовно конкурсно-фестивального руху – всі історичні матеріали, Положення, аудіо та відео записи, особистий практичний досвід, тобто всі підходи, що можуть бути актуалізовані як критерії дослідження поняття про конкурсно-фестивальний рух в означеному жанрі.

Сучасний стан хорової творчості демонструє колосальний шлях, який пройшла хорова справа, сформувавши численні виконавські та диригентські школи, стильові відгалуження, методи втілення та опрацювання композиторської думки, хорознавчі, теоретичні, методичні, виконавсько-історичні матеріали та розробки, різноманітний досвід презентації здобутків.

Тож коротко звернемось до ґрунтовних понять, що стосуються хорової культури, хорового мистецтва, творчості та виконавства, без чого вважаємо неможливим розгляд сутності та специфіки цікавих нам художньо-музичних явищ.

Конкурсно-фестивальний рух – це складова хорового мистецтва чи хорової творчості? – Розуміння значення цих термінів є важливими для

розгляду будь-яких тем в галузі хорového жанру. Єдність та розбіжність у цих підходах розглядаються досить докладно в хорознавчих розробках та наукових роботах. Тож домовимось розуміти “мистецтво” як форму культури, де кожен з видів – музика, скульптура, живопис, поезія – є 1) мовою, у якій відбиваються і знаходять відображення прояви культури, 2) формою мовлення. (див. докладні розвідки в роботі [29, с. 12 – 69]).

Що стосується взаємодії словосполучень “хорова творчість” та “хорове мистецтво”, то ці терміни часто вживаються як синоніми. І, можливо, в практичних професійних реаліях сьогодення з цим можна було б погодитись, але з наукової точки зору воліємо їх конкретизувати. Отже, поняття про **хорове мистецтво** будемо вживати спираючись на визначення змістовного наповнення поняття “мистецтво”, що ми в стислому вигляді виклали вище (а також див. [29, с.11 – 13]), а також за ознаками “майстерність” та “штучність”, тобто це “те, чому навчають”, а поняття про **хорову творчість** приймемо в проекції на її виконавський різновид та у визначення: «будь-який організований – самодіяльний, аматорський, професійний народний чи академічний – вид виявлення співацької інтонаційно-художньої діяльності гурту людей, що “спрямована на створення духовних... цінностей” (див. [29, с. 14] з опорою на [128, с. 513]). При цьому зауважимо, що напрямками або рівнями хорОВОЇ творчості в цілому є:

«– композиторський, котрий передбачає продукування інтонаційно-художньої мислеформи та графічне оформлення змісту висловлювання;

– виконавський, котрий передбачає дешифровку графічних символів та їх художню інтерпретацію-прочитання засобами мистецтва;

– слухацький, в якому вивільняється та енергія, котра має назву «людські почуття» [30, с. 11]. Означені напрямки, хоча й можна виокремити, але наголошуємо на тому, що вони перебувають в постійній тесній взаємодії і взаємовпливі. Більш того, кожен з них утворює певну систему рівнів та форм. Так, в написанні художньо-музичних творів, як формі виявлення композиторської творчості можемо виокремити такі рівні як то творчий задум,

інтонаційно-художній пошук засобів втілення, інтонаційний відбір матеріалів, власне нотний запис, можливо, формування демо-версії, тощо; вплив на формування художньо-музичного образу твору (ремарки, рекомендації тощо).

Формами виявлення виконавської хорової творчості визначаємо «дешифрування» композиторського тексту, репетицію, концерт, запис, творче змагання. Відповідно до кожної з цих форм можемо виокремити певні рівні, наприклад: для репетиції – аналітико-пошуковий, тренінговий, постановочний, корекційний; для концерту – «домашній» чи професійний, закритий (тематичний) чи відкритий (вільний), сольний чи збірний; запис – аудіо, відео, трек, кліп, віртуальний хор тощо.

Слухацька творчість виявляє себе за посередництва таких форм як пасивна участь чи активна («глядач на сцені»), зворотні комунікаційні процеси тощо.

Зауважимо, що фестивалі та конкурси є формами виявлення композиторської, виконавської та, опосередковано, слухацької творчості; їх також можна диференціювати за певними рівнями, але звернемося до цього питання трохи пізніше і більш докладно.

Кожен з вищезначених напрямків, форм, рівнів має свою ієрархічну будову, котра складається з власне технічних засобів творення-відтворення, стилєвих та жанрових параметрів. Можна сказати, що кожен з них потребує окремого дослідження, але на цьому етапі нам видається більш доцільним комплексний підхід. Але зауважимо, що при відборі прикладів з конкурсно-фестивального руху та їх «обов'язкового» чи знаково-тематичного музичного матеріалу ми будемо дотримуватись принципу академізму, тобто це мають бути зразки, що отримали визнання в професійній сфері [спираємось на визначення академізму за [201, с. 18]]. Таким чином, в нашу понятійну сферу потрапляють ще два терміни, як маємо пояснити стосовно нашої роботи: академічний та професійний. Адже іншою визначною категорією в дослідженні конкурсно-фестивального руху стане відбір прикладів та суто музичного матеріалу, а ми плануємо спиратися саме на цей критерій –

професійний академічний спів, залишивши поза зоною нашої прискіпливої уваги конкурси та фестивалі народної творчості, шоу-хорів і т.д.

О. Бенч-Шокало зазначає, що професійний академічний хоровий спів в Україні розвинувся на основі обрядової народно-пісенної культури під впливом канонічних форм візантійсько-церковного й західноєвропейського співу [21, с. 100]. Безперечним є той факт, що саме українська пісенна традиція стала основою, на якій формувалися різні виконавські сфери нашої національної співацької культури. Іншою складовою та окремим напрямком стає професійне хорове музикування, котре, як відомо, на початку свого розвитку сягає корінням в епоху Київської Русі з періоду прийняття християнства. Тож визначимо: що саме ми будемо вважати “професійною хоровою творчістю”, “професійним хоровим виконавством”.

В своїй статті «Деякі стилеутворюючі фактори у виконавському мистецтві» Ж. Дедусенко зауважувала на тому, що виконавство безпосередньо пов’язане з двома різними але щільно взаємопов’язаними гранями діяльності: культурною і художньою. Оскільки первісний зміст слова «культура» означає «вирощувати, обробляти», то під культурною гранню виконавської діяльності, на думку дослідниці, слід розуміти саме професіоналізм виконання, адже «професійне виконавство» досить часто вживається як синонім до «майстерне виконання», тож потребує цілеспрямованого шліфування, вдосконалювання, підпорядкування природних реакцій і дій людини тим умовам, що перед нею ставлять інструмент і способи гри на ньому. «Власне, професіоналізм – це і є кількісний та якісний показник виконавської культури. Більше того, саме професіоналізм привносить у виконавську діяльність культурний зміст» [58, с.65]. Художня ж грань передбачає участь особистісного, слухацького і соціокультурного досвіду. Отже, якщо культурний зміст виконавства розкривається в професіоналізмі, то художній – у тих світоглядних та емоційних уявленнях, якими володіє епоха, етнос, регіон і конкретна персона – індивід. В єднанні цих позицій ми маємо виявлення специфічної виконавської творчості в загальнокультурному мистецькому тезаурусі. Отже,

професіоналізм – висока майстерність, «оволодіння основами і глибинами якої-небудь професії» [128]. Наразі проакцентуємо значення двох провідних складових цього поняття: 1. Ремесло, професійна освіченість. 2. Вийняткове, «глибинне» вміння в галузі – в даному випадку – хорової творчості, хорового мистецтва [128].

Щодо першого значення, то критеріями професійної хорової підготовки прийнято визначати наявність: а) спеціальної музичної освіти; б) систематичності та послідовності в передачі знань, умінь та навичок шляхом утворення навчальних закладів, хорових колективів, безпосередньої участі в їх роботі з можливістю втілення практичного навчального процесу; в) постійної виконавської (концертної) практики; д) постійне тяжіння до вдосконалення професійної компетенції. Останнє стає можливим шляхом порівняння своїх виконавських досягнень, ознайомлення з новітніми здобутками тощо. В хоровій галузі це можливо шляхом участі в майстер-класах, хорових зустрічах, фестивалях тощо.

Щодо другого, то постає питання: яким чином визначати «вийняткове вміння в галузі»? – і відповідь на це питання можна знайти шляхом, відомим ще із Давньої Греції – шляхом змагання, в даному випадку творчого. Таким чином конкурси, як вид творчого змагання відповідають функційним критеріям визначення вийнятного вміння в хоровій галузі.

Іншою важливою категорією для нашої роботи обираємо академізм. Розкриваючи сутність академічного співу, С. Казачков писав: ” Що ж являє собою в хоровому мистецтві дійсний академізм? Він передбачає духовну натхненність, благородство смаку, високу довершеність форми і значущість змісту, наслідування традиціям та багатовіковому досвіду мистецтва. Виникаючи як засіб збереження та усталення тих чи інших художніх явищ, досягнень зрілості і довершеності, дійсний академізм в той самий час дозволяє в своїх межах різномаяття стилів, індивідуальностей. Він із цікавістю ставиться до усіх історично сформованих творчих напрямів і стилів (...) Будь яка жива система поєднує в собі дві тенденції: охоронно-консервативна та оновлююча-

революційна. Наявність в академічному хорі першої тенденції не заважає другій втілювати свою розвиваючу функцію” (цит. за [98, с. 36]). Для нас важливим виявляється те спостереження, що академічний хоровий спів, залишаючись на міцному підґрунті багатовікових національних співацьких традицій, повсяк час демонструє не лише тенденцію до зберігання, архівації та реконструкції, але тяжіння до оновлення, до розвитку, тим самим виявляючи провідні якості творчої діяльності. Іншим визначальним чинником нашого звернення саме до академічного хорового співу стає наша практична диригентсько-виконавська діяльність в цьому напрямку, а також широкий діапазон конкурсно-фестивальних заходів, присвячених саме цьому напрямку, особистий практичний досвід участі в цих заходах (як диригента, так і члена журі) та бажання допомогти хормейстерам більш обґрунтовано та докладно орієнтуватися в цій формі творчої діяльності.

Поняття про академічний хоровий колектив приймемо у формулюванні О. Батовської, за наступними властивостями: «природно-фізіологічною («жива» вокальна природа і нетемперованість (зонність) ладу); професійною (групова підготовленість у галузі професійної (зокрема хорової) діяльності); соціальною (ціннісно орієнтаційна та мотиваційна єдність, організаційна інтеграція); психологічною (психологічна єдність особистісно орієнтованого та колективно орієнтованого підходів; інтелектуальна й емоційно-вольова комунікативність та психофізична сумісність)» [16, с. 378].

Таким чином, підкреслимо значущість академічного музикування і наш вибір стосовно матеріалу дослідження: «академічний спів має потужну силу самозбереження, яка вимірюється в понадпросторових, понадчасових, понадетичних і понаддуховних проєкціях. Ніщо, окрім академічного мислення, не поєднає григоріанський хорал або середньовічний знаменний розспів з інтонаційним світом сучасного слухача. Тільки академічний спів здатен синтезувати співацькі культури різних народів (...), а це, в свою чергу, змушує висвітлюватися новими гранями хорову ауру сьогодення” [94, с.141].

Серед тенденцій, які зумовили сучасний стан конкурсно-фестивального руху в хорovій творчості академічного напрямку відмітимо взаємодію двох різноспрямованих виконавських тенденцій, які можна визначити наступним чином: 1) посилення розмежування між аматорськими хорами (тими, що існують як «клуб друзів» та не мають на меті потужну концертну, просвітницьку, конкурсно-фестивальну діяльність) і професійними хорovими колективами. Цей процес знаходить відображення не лише в співацькій манері, навченості виконавців, в культурі співу, але й в тематиці репертуару, сценічній культурі, художньому смаку, рівні складності виконуваних творів тощо; 2) стирання межі між аматорськими і професійними колективами, що зумовлене генетичною єдністю різновидів хорovого виконавства, специфікою розвитку композиторської творчості, підвищенням виконавської майстерності. Останнє особливо стосується міських колективів, де керівниками є професійні хормейстери, а хористами, досить часто, підготовані музиканти різних спеціальностей, а також колективів, що фінансуються певними установами (навчальними закладами, муніципалітетами, фірмами та ін.) і які мають можливість запросити професіоналів, сплачувати витрати на концертні поїздки, сценічний одяг тощо. Як приклад вкажемо на те, що великий проміжок часу відомий муніципальний хор «Вінниця» (засновник та экс-кер. В. Газінський), нині філармонійна хорova капелла «Орея» (засновник та кер. О. Вацек) та інші знакові українські хорovi колективи багато років своєї творчості не мали такого офіційного статусу – професійного колективу, демонструючи надзвичайно високі результати в концертній та конкурсно-фестивальній діяльності; а також вкажемо на нині існуючі аматорські за своїм статусом колективи, які презентують академічний хорovий спів на вийнятковому, високому виконавському рівні, наприклад: камерний хор «Moravski» (м. Київ, кер. О. Радько), камерний аматорський хор «Ave musica» (м. Одеса, кер. С. Савенко), Народна хорova капела України «Золоті ворота» Київського будинку вчених НАН України (м. Київ, кер. П. Стуць), жіночий хор «Оріана» (м. Одеса, кер. Г. Шпак), Народний аматорський колектив академічної манери

співу жіночий хор «Юність» Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини (кер. Л. Ятло), Народна академічна хорова капела НТУУ «КПІ» (м. Київ, кер. Р. Бондар) та ін. Ці аматорські за своїм офіційним статусом хорові колективи беруть участь в престижних професійних хорових конкурсах і отримують звання лауреатів, не поступаючись професійним за своїм статусом хорам. Таким чином, в нашій роботі ми пропонуємо відкинути поняття про офіційний статус колективу, але зосередитись на якісній стороні, на професіоналізмі, що буде обумовлений репертуаром, високим виконавським рівнем та творчими здобутками. Більш того, наголосимо, що в численних Положеннях про хорові конкурси та фестивалі все рідше можна зустріти розгалуження на професійні та аматорські хори, натомість все більше зустрічаємо розподіл за типом та видом хору, віковими рамками, показником кількості хористів та манерою звуковидобування. Іншими словами, виклад матеріалів нашого дослідження буде спиратися на професійне (за якісним показником) академічне хорове виконавство.

Щодо терміну та поняття про хор: ми не будемо входити до розгорнутої полеміки і застосуємо визначення К. Пігрова: «Хор – це організований колектив співаків» [139, с. 5], а також будемо враховувати визначення Є. Бондар, в якому підкреслюється значущість національного вокально-виконавського еталону, а саме: хор – «організований колектив (професійних) співаків, головним змістом діяльності якого є художній вияв духовної традиції крізь національну співацьку культуру» [29, с. 18]. Останнє розуміємо як своєрідне єднання академічної загальноєвропейської манери співу, що знайшла розвиток і методичне обґрунтування в роботах К. Пігрова, Б. Краснощоківа, П. Чеснокова та ін. із «етнохарактерним інтонуванням» (термін О. Козаренко, застосовує також О. Бенч-Шокало [21]). Саме «національна співацька культура» дозволяє виокремити провідні українські хорові колективи від західноєвропейських, прибалтійських тощо. Але зацентруємо увагу також на тому, що сучасна тенденція до глобалізації навіть

на виконавському полі призводить до засвоєння та впровадження «іншомовних» прийомів, підходів, методів, але саме такий «сплав», власне синтез магістральних виконавських традицій і створює індивідуальний виконавський стиль сучасних хорових колективів.

У композиторському напрямку творчої діяльності в хоровому жанрі вкажемо як на окремі напрямки – 1) участь в конкурсі на написання хорового твору (наприклад назвемо конкурс: Florilège Vocal de Tours, м.Тур, Франція); 2) створення обов'язкового твору для конкурсу хорових колективів (наприклад, такими є конкурси з обов'язковим твором сучасного автора: The Béla Bartók International Choir Competition (м.Дебрецен, Угорщина); International Choral Festival & Competition “Laudate Dominum” (м. Вільнюс, Литва) та ін.).

У виконавському напрямку хорової творчості окремої уваги заслуговує творчість диригента-хормейстера. В ситуації сьогодення слід говорити про максимальне розширення функцій диригента-хормейстера до “постановника” художньо-інтонаційного твору, інтерпретатора (співавтор), керівника, педагога, лідера, звукорежисера і т. ін., але разом із тим про звуження його – диригента – сценічних (зовнішньо-керівних) повноважень. В контексті нашої роботи вкажемо також на появу окремих конкурсів хорових диригентів, що отримала актуалізацію протягом останньої чверті ХХ – першого 20-ліття ХХІ століття.

Таким чином тенденція, яка мала витоком творчі змагання митців, крізь конкурси та фестивалі хорового співу в ХХ сторіччі, в ХХІ столітті отримує нове дихання і, насамперед, на композиторському та виконавському (диригентському та суто співацько-хоровому) рівнях. А її розвиток підтримується на усіх рівнях: від політично-соціальних зисків, до суто творчих інтенцій – власне виконавських (співацьких та диригентських) підходів, слухацького запиту та композиторського експерименту в пошуках як нових засобів експресії, так і у відповідності тематичного замовлення.

Отже, в сучасній хоровій творчості одним з провідних напрямків стає про *конкурсно-фестивальний рух*, що розуміється як *а) особлива форма творчої комунікації та б) процес інтонаційно-художньої презентації особистісного змісту хорového твору в формі сценічного виступу на певних конкурентних засадах*.

Вкажемо, що на нашу думку досліджувати конкурсно-фестивальний рух можна, спираючись на наступні підходи:

- фіксованість (аналізуючи партитури обов'язкових творів чи конкурсні програми, аудіо- / відеозаписи виступів),
- процесуальність (досліджуючи специфіку формування концепції виступу, шляхів віднайдення його унікальності та неповторності; аналізуючи сценічне виконавське втілення, практичні підходи та методи в підготовці матеріалу),
- продуктивність (що відображається у визначенні журійської колегії та суб'єктивного оціночного судження, в інтонаційно-художньому образі, сформованому в пам'яті слухача і вираженому в аналітичних і критичних статтях).

Ці підходи та аналітичні рівні є для нас джерелами інформації про становлення задуму, хід роботи та результат конкурсно-фестивального виступу як вагомої складової сучасної творчої діяльності в хорovому жанрі. Отже, найголовнішою відправною позицією для нашої роботи буде слугувати виконавство, не лише як процес безпосереднього творення художньо-музичного явища під назвою «хоровий твір», але як процес публічної презентації результатів творчої діяльності на засадах конкурування.

Дійсно, в умовах сьогодення явище публічної презентації демонструє досить широкий спектр форм та напрямків: концерти публічні та закриті, комерційні та благодійні, сольні та мішані; хорovі відео-кліпи, віртуальні хори, аудіо та відео-записи, хорovі флеш-моби та ін. Окремим і значущим для сучасного етапу розвитку хорovої творчості, як ми вже вище визначили, ми називаємо «вид виявлення співацької інтонаційно-художньої діяльності гурту

людей», яка пов'язана із поняттям про творчі змагання та передбачає наявність колективної професійної оцінки журійською колегією за певними оголошеними критеріями – це конкурси та фестивалі хорової творчості. Саме цей напрям, особливості його становлення та функціонування на нашу думку заслуговує на докладний та окремий ґрунтовний розгляд.

1.2. Генезис конкурсно-фестивального руху в хоровій творчості.

На сучасному нам етапі, практично всі хорові конкурсно-фестивальні форми, які ми знаємо були засновані в другій половині ХХ століття – на початку ХХІ. Але, ставши невід'ємною частиною сучасного творчого життя, конкурси та фестивалі виникли не лише як феномен сьогодення: поява цієї форми творчої діяльності (форми комунікації на засадах музичної творчості) має довгу історію і трансформаційний шлях. Але, досліджуючи етапи розвитку конкурсно-фестивального руху в хоровій творчості, маємо конкретизувати відправні поняття та пояснити їх поєднання в єдину дефініцію.

Звернемось до етимології **поняття про конкурс**. Отже, «конкурси музичні (від лат. *concursum*, букв. – збіг, зустріч) – змагання музикантів (виконавців, композиторів, інструментальних майстрів, колективів), що проводяться на заздалегідь оголошених умовах. Кращим учасникам конкурсу журі присуджує премії, звання лауреатів» [120, с. 238]. Іншою мовою, конкурс – це творче змагання, з метою виокремити найкращого виконавця.

Музичні конкурси, мистецькі змагання, в яких порівнювалися і оцінювалися якість творів або майстерність виконання, були відомі з давніх часів. У «Музичній енциклопедії» [215], а також в довіднику «Музыкальные конкурсы в прошлом и настоящем» [120] знаходимо досить розгорнуту інформацію щодо становлення конкурсів як творчих змагань музикантів. Зокрема, знаходимо відомості про те, що в Стародавній античній Греції проводилися змагання музикантів під час Дельфійських ігор: «Близько 590 р. до н. е. зародилася традиція Піфійських ігор в Делфті, де поряд з поетами і

атлетами змагалися співаки, виконавці на кіфарі і авлосі, автори музичних творів. Переможці нагороджувалися лавровими вінками і носили звання «дафнофорів» («несучих лаври»). Традиція змагань музикантів була продовжена в епоху Римської імперії; тоді ж виник термін «лауреат», що зберігся й понині для визначення кращих учасників» [215, с. 904].

Там само знаходимо докладну інформацію про подальший розвиток конкурсних форм: «В Середні віки широкого поширення набули змагання трубадурів, труверів, мінезингерів і мейстерзингерів, що ставали нерідко важливою складовою частиною придворного і пізніше міського свят, які залучали широку увагу. У їх числі – літературні та музичні свята у Франції, що влаштовувалися цехами ремісників в XI – XVI ст. і отримували назву «Пюї». Лауреати цих змагань, що проводилися в різних провінціях країни, нагороджувалися призами і отримували звання «гоу де рюу» /.../. У ранньому середньовіччі зародився і існуючий понині пісенний фестиваль в Уельсі – т. зв. «ейстеддфод», в рамках якого проходять також змагання хорів.

В епоху Відродження увійшли в практику змагання найвизначніших музикантів в мистецтві імпровізації на різних інструментах – органі, клавесині, пізніше на фортепіано, скрипці. Як правило, вони влаштовувалися правителями, багатими меценатами або духовними особами, які залучали до участі видатних музикантів. Так, змагалися І. С. Бах і Л. Маршан, Г. Ф. Гендель та А. Скарлатті (1-ше пів. XVIII ст.), В. А. Моцарт і М. Клементі, І. М. Ярновіч і Дж. Б. Віотті (кін. XVIII ст.), Г. Ернст і А. Бацціні, Ф. Давид і Й. Йоахім (1844) та ін.» [215, с. 904].

В довіднику [120, с. 7 – 48] знаходимо інформацію щодо історії конкурсного руху та становлення конкурсно-виконавського мистецтва як окремого напрямку творчої діяльності музиканта. Зацікавлення викликає той факт, що перший національний музичний конкурс на державну премію було проведено у Франції (1803 рік). Саме з цього періоду Французька Академія витончених мистецтв в Парижі щорічно присуджує нагороду за кращий твір (кантата, пізніше – одноактна опера), а сама нагорода іменується Римської

премією, власники якої отримують стипендію для вдосконалення своєї майстерності в Італії, в Римі. До найстарших конкурсів відносимо також «засновані в ХІХ сторіччі національні музичні конкурси для композиторів: в Англії на Мендельсонівську премію (Mendelsson-scholarship з 1848 р. проводиться в Лондоні 1 раз в 4 роки), в Австрії – на Бетховенську премію (з 1875 року – у Відні – щорічно), у 1889 р. у Відні – на премію фортепіанної фірми «Безендорфер» (був заснований конкурс для випускників Віденської консерваторії)» та ін. [120, с. 238].

«Змагання національного масштабу підготували ґрунт для зародження міжнародних конкурсів, перший з яких був проведений в Брюсселі у 1856 р. з ініціативи російського гітариста Н. П. Макарова/.../. У 1886 р. з ініціативи А. Г. Рубінштейна був заснований, а в 1890 р відбувся в Росії (Петербург) перший в історії країни регулярний міжнародний конкурс, що послужив прикладом для організації подальших музичних змагань. У конкурсі ім. А. Рубінштейна (потім проходив 1 раз в 5 років до 1910 р. – у Берліні, Відні, Парижі, Петербурзі) брали участь композитори і піаністи» [215, с. 904 – 905].

Наступним потужним етапом в розвитку конкурсного руху прийнято вважати період першої половини ХХ сторіччя, а якщо точніше, то після 1-ї світової війни 1914 – 18 роки. Саме в цей період засновується велика кількість національних конкурсів: міжнародний конкурс піаністів ім. Шопена (1927); «конкурси виконавців проводяться у Відні (конкурс Віденської музичної Академії, з 1932 р.), Будапешті (ім. Ф. Листа, з 1933 р.), Брюсселі (ім. Е. Їзаї), скрипалів в 1937 р., піаністів в 1938 р.), Женеві (з 1939 р.), Парижі (з 1943 р.) та ін. містах» [215, с.905].

Наступний період – роки 2-ї світової війни (1939 – 45 рр.) був ознаменований призупиненням конкурсної діяльності, що цілком пояснюється геополітичним станом та масштабними військовими діями.

Справжнім Ренесансом конкурсної діяльності стали повоєнні роки, коли традиція музичних конкурсів стала швидко відроджуватися: в ряді європейських країн (Франція, Чехословаччина, Угорщина, Бельгія) відразу ж

після війни були засновані великі конкурси, що стали регулярними: «Творчі змагання охоплюють все ширші виконавські галузі: проводяться конкурси композиторів, інструменталістів, ансамблістів, симфонічних та духових оркестрів, а також з'являються конкурси хорів і диригентів» (хоча й не хорових, але симфонічних) [120].

Постійно розширюються географічні рамки конкурсів. Головними центрами міжнародних конкурсів в Європі стають Бельгія, Італія і Франція.

Серед найперших та найвизначніших відмітимо конкурс диригентів в Римі (заснований Національною академією «Санта-Чечілія»), Молодих диригентів ім. Гвідо Кантеллі в Наваррі (Італія), молодих диригентів в Безансоні (Франція), хорових колективів – «Поліфоніко» в Ареццо (Італія), Європейський кубок для мішаних хорів (Бельгія), конкурс хорів в Дебрецені (Угорщина), міжнародна зустріч хорів в Монтре (Швейцарія) та ін. (більш докладно див. в [120])

Перші національні музичні конкурси в колишній Російській імперії, до складу якої тоді входила Україна, були організовані в 60-х рр. XIX ст. з ініціативи Імператорського російського музичного товариства (ІРМТ), Петербурзького товариства російської камерної музики (1877 р.), фортепіанної фабрики «Шредер» (1890 р.) (див. докладніше [90, с. 55]).

Як знаходимо в роботі Т. Грум-Гржимайло: «У колишньому СРСР проводилися численні огляди-конкурси аматорських хорів в рамках олімпіад, свят пісні, республіканських і всесоюзних фестивалів самодіяльного мистецтва, що показують велике музичне зростання хорової творчості. Високу майстерність радянські хори виявляли і в змаганнях із зарубіжними колективами» [55, с. 126].

На наших теренах, що входили до складу колишнього СРСР, музичні конкурси мали значення державних і в країні були створені певні умови для їх проведення і підтримки. Але центральним і об'єднуючим центром залишалась Москва (згадаємо, що на цей час вже було покладено чимало зусиль для

припинення діяльності українського об'єднуючого центру хорової творчості – хорового товариства ім. М. Леонтовича).

Серед важливих здобутків цього періоду варто назвати перший конкурс диригентів (1938 р.), а також згадати про ще одну форму музичних змагань, які проводилися в різних країнах на рівні з конкурсами та фестивалями – це олімпіади та смотри, що по суті являли собою огляди художньої самодіяльності.

Так, у 1927 році в Ленінграді (нині Санкт-Петербург) була проведена Перша олімпіада колективів художньої самодіяльності. Головним диригентом цієї і наступних (щорічних) олімпіад був І. В. Немцов. За свідченнями того часу – кожна нова олімпіада привертала все більшу кількість виконавців; все різноманітніше і змістовніше ставав репертуар.

У 1932 році в Москві відбулася перша «Всесоюзна олімпіада самодіяльного мистецтва, в якій брало участь 80 кращих колективів – понад десять тисяч осіб» [90, с. 56]. Там само знаходимо наступну інформацію: «У 1937 році за Радянським Союзом було зареєстровано 29 590 самодіяльних хорів з числом учасників 432 800 осіб» [90, с. 57].

І ще одне цікаве свідчення: «У Ленінграді в 1927 – 38 рр. було проведено 11 олімпіад; низові огляди завершувалися масовими святами за участю об'єднаних музичних колективів, з залученням в масовий спів багатотисячних слухачів. Кожна олімпіада проходила під певним гаслом, який відбивався в тематиці і оформленні свята (І – 10-річчя єдиного профруху, II – За масове охоплення трудящих художньою самодіяльністю та ін.). У ленінградській олімпіаді брали участь об'єднані хори у декілька тисяч чоловік, оркестр духових і народних інструментів. У 1932р. в Москві проводилася Всесоюзна олімпіада, в 1936р. – Всесоюзна хорова олімпіада, в якій брало участь 29 хорів (1500 осіб), в т. ч. професійні хори» [216].

Після Великої Вітчизняної війни спостерігається нова хвиля підйому хорового мистецтва, а хорові олімпіади «деякий час проводились у вигляді Свята пісні або Дня пісні» [216].

Як справедливо пише Н. Гречуха, хорове мистецтво в цей період – до 50-х років – розвивалося «в контексті загальноідеологічних доктрин народності, демократичності, реалістичності, що зумовило повернення у жанрово-стильовій сфері до принципів фольклоризму, домінування жанрів масової пісні, програмної хорової п'єси, хорового циклу, оркестрової п'єси з хором, переважання героїко-патріотичної, соціальної, ліричної тематики...» [51, с. 11].

Дійсно, у 1950-ті – роки відбуваються певні зміни в системі управління культурно-просвітницькою роботою в СРСР: виходять так звані жданівські постанови ВКП(б) із закликами до повернення до музичної мови, котра була б простою і зрозумілою для народу; утворюється міністерство культури Української РСР, а відповідно відбувається республіканська централізація управління мистецькою діяльністю. Як писав А. Лащенко, це стало «першою «ластівкою» на шляху відродження української культури, повернення до «нейтральної» пейзажної та ліричної тематики, а «дух» акапельності «накреслив шлях до естетики хорових першоджерел» [94, с. 56].

Величезний розмах хорової самодіяльності вимагав створення організації, що координувала б і направляла діяльність самодіяльного музичного мистецтва. У 1959 році, на зразок українського хорового товариства ім. М. Леонтовича, було утворено Всеросійське хорове товариство. В Україні ж цій організації не було змоги відродитися і цю об'єднуючу і координуючу функцію виконувало Міністерство культури УРСР. Його завданням було організація нових хорових колективів і надання допомоги вже існуючим, участь у проведенні оглядів та конкурсів хорів, свят пісні, пропаганда кращих хорових творів тощо.

В цей період виділяємо конкурс, проведений Московським відділенням хорового товариства у 1964 році: конкурс на виконання програм а cappella з включенням ряду обов'язкових творів. Аналогічний конкурс був проведений в Ленінграді (нині Санкт-Петербург) і деяких інших містах. За словами Д. Шостаковича, ці «хорові конкурси, в числі інших музичних конкурсів,

сприяли розвитку мистецтва, сприяли справі зміцнення і культурних зв'язків між народами» [55, с. 127].

В 90-ті роки починався складний період і в геополітичній сфері, і в культурній, музичній. Це період пошуків «нових» орієнтирів, самовдосконалення, а для переконливості цих нових векторів розвитку потрібно було міцне підґрунтя. В музичному мистецтві, і з одного боку, спостерігалось відродження традиції справжнього творчого лідерства та самоорганізації, поява нових хорових колективів, сплеск композиторської хорової творчості, але з іншого – хорові колективи, творчі заходи, конкурси та фестивалі стрімко втрачали державну підтримку. В цей період відродилося Всеукраїнське хорове товариство ім. М. Леонтовича і, за свідченням А. Лашенка, вже Перший Всеукраїнський конкурс хорових колективів ім. М. Леонтовича виявив багато складних питань: «... розумом проблеми осягались, але ще не вистачало культури інтерпретування, була стабільність вокальної технології, але бракувало художнього смаку, був солідний репертуар, але не йшлося про його сценічне подання...», крім того, «оголилася» криза чоловічих хорів...стало ясно, що в полоні «формальних уроків музики» перебувають загальноосвітні школи... «псевдонародні» хори не можуть конкурувати з колективами академічного спрямування» та ін. [94, с. 74 – 75]. А. Авдієвський, М. Кречко, Є. Савчук, оцінюючи тоді проведений конкурс закликали не чекати пасивно наступного аналогічного заходу, а постійно ініціювати нові форми успішного розвитку хорової справи. І конкурс продовжує жити і гуртувати найкращі сили: в 2021 році оголошено про проведення вже XI Всеукраїнського конкурсу ім. Леонтовича.

Іншої «гілкою» конкурсів в галузі хорової творчості є конкурси хорових диригентів, виявлення хормейстерів вищого гатунку. Так, в 1999 році в Києві проходив Перший Всеукраїнський конкурс хорових диригентів (див. Додаток Б, п. 1). Він, як висловився голова журі академік О. Тимошенко, «визначив художні та світоглядні установки хорового мистецтва на сучасному етапі і побічно виявив ряд проблем в системі підготовки хормейстерів. Так, очевидно

стає актуальним обов'язкове засвоєння учнями етногенезу української хорової культури, історико-політичних контекстів хорового руху, специфіки хорової естетики, творчості, мислення та нарешті, професійної етики» [98, с. 93].

Показово, що змагання хорових диригентів викликали великий інтерес. З усіх регіонів України до Києва прибуло багато викладачів і студентів. Як знаходимо в роботі А. Лашенка, на конкурсі панувала атмосфера творчого підйому, зацікавленості, живого обміну думками, зокрема в його рамках було проведено змістовна наукова конференція «Хорові диригенти і сучасна хорова культура». Виступи кращих хорових колективів з Чернігова, Харкова, Ніжина, Києва надали заходу характеру мистецького свята. А в історії хорового руху України залишилося 5 молодих талановитих переможців: перша премія – В'ячеслав Рубель (клас професора О. Тимошенко, Київ), друга – Рубен Толмачов (клас професора В. Дженкова) та Андрій Сиротенко (клас професора В. Палкіна, Харків), третя – Андрій Савчук (клас професора О. Тимошенко, Київ), Ігор Тутченко (клас професора Л. Венедиктова, Київ), Андрій Юдін (клас професора В. Лисенко, Київ) [98, с. 93].

Відповіддю на такий надзвичайний інтерес до конкурсу хорових диригентів стала динаміка хорових подій: провадилися низки хорових концертів та фестивалів, орієнтованих на відродження української духовної та народної музики; запроваджувались нові конкурси, в тому числі і конкурси хорових диригентів. Так, на початку 2010 років в Миколаєві було організовано конкурс хорових диригентів «Сонячний струм»; в 2019 році в Одесі відбувся I Всеукраїнський конкурс хорових диригентів ім. Дмитра Загрецького, до участі в якому подали заявки більш 70 юних хормейстерів з усіх куточків України; в 2021 році оголошено про проведення Міжнародного конкурсу хорових диригентів ім. В. Палкіна. Отже, справа хорових конкурсів і хонкурсів хорових диригентів продовжується і стрімко розвивається.

Звернемося до **поняття про фестиваль**. Як свідчить «Музична енциклопедія» [216, с. 792- 293], фестивалі музичні (англ. і франц. festival, від лат. festivus – веселий, святковий) – свята, що складаються з циклів, серій

концертів і вистав, об'єднаних єдиною назвою, єдиною програмою, заходи, що відбуваються в особливо святковій атмосфері. Фестивалі можуть бути тематичними – присвячені певному жанру (хоровий чи оперний), стилю (старовинної, романтичної, додекафонної музики); монографічні – присвячені генію певного композитора.

Фестивалі мають музично-просвітницькі завдання, служать, в тому числі, поширенню культурних традицій, але також і мають заохочувальні риси, як то обмін мистецькими досягненнями, репертуаром, а також тематичний туризм. Іншими словами, фестиваль – це можливість представити, презентувати свої надбання, побачити інші здобутки, навчитись та навчити, вшанувати подію чи митця, запровадити традицію творчої зустрічі за певною творчою (музичною) тематикою.

Звернемось до історії. Фестивальна діяльність як святкове дійство з використанням музики і інших видів мистецтва бере свій початок також з давніх часів. Перший етап розвитку фестивального руху пов'язаний з обрядовістю. Підтвердження цьому знаходимо в роботі М. Шведа [207]. Зокрема, автор вказує на те, що найдавніші фестивалі проводилися для святкування важливих моментів в річному циклі, а також для сімейних і племінних свят: «Основною їх метою було задобрити невидимі сили, яких вважали суддями людських доль, щоб давали добро і захищали від природних стихій. Найкращим прикладом ранніх фестивалів вказуються Олімпійські ігри, які проводилися в Греції на честь Зевса. Ці атлетичні змагання, які були пов'язані з релігійною обрядовістю, музикою і танцями, проводилися під час літнього сонцестояння» [207, с. 106].

В авторефераті А. Меньшикова знаходимо такі свідчення: «У Стародавній Греції Великі Діонісії були прообразом театральних фестивалів, а Великі Панафінеї – витоками фестивалів музичного, естрадного, танцювального мистецтва. Коріння фестивалю виявляються і в пишних святах Стародавнього Риму, де процвітав цирк. Поряд з гладіаторами і засудженими, на арені амфітеатру виступали трупи з сотень гімнастів, акробатів,

еквілібристів, дресирувальників, фокусників. У витоках фестивалю лежить також ігрова природа Середньовіччя і Відродження: карнавали, ходи ряджених, виступи жонглерів, паради блазнів, змагання трубадурів, мінезингерів, гістріонів, «ярмарки масок», «дурні корпорації» [113, с. 5].

В дослідженні М. Шведа наводяться також подальші історичні відомості: у Середньовіччі елементи музичного фестивалю виявлялися в театральних дійствах, присвячених Різдву, Великодню або Страстям Христовим. Театральні мотиви можна простежити в великодній літургії X століття (але поза літургією), а з XII століття проводяться духовні містерії з елементами народних святкувань, а дійства майстерзінгерів пропонували вокальну та інструментальну музику. Такі драми могли тривати кілька днів і навіть тижнів. Перші відомі «фестивалі» такого типу проходили в Німеччині: «Tegernseer Spiel vom Antichrist» (перед 1160 р.), «Die Prophetenspiele» (перед 1130 р.), фестиваль домініканців «Von den klugen und torichten Jungfrauen» (1321 р.) [207, с. 106].

Крім того, наведемо тут наступну також цікаву для нас інформацію: «на ранньому етапі Ренесансу фестивалі почали використовуватися як придворний захід, як свідчення влади, достатку і престижу королівських дворів Європи. Фестивалі організовувалися з нагоди коронацій, хрещень, весіль, церемоній васальної відданості, державних візитів або прийомів послів, мирних угод і похорону. Вони включали процесію, конкурси, драматичні вистави, сценки, банкети, часто з окремими інтерлюдіями, бали, маскаради, регати, водні видовища, на яких використовувалися специфічні види освітлення /.../ Тривалість перших фестивалів була від кількох днів до кількох місяців, створювалися прекрасні умови для музикування» [207, с. 107]. Там само знаходимо свідчення про щорічний фестиваль церковної музики, що проходив, починаючи з 1698 року при Лондонській капелі св. Павла [207, с. 107]. Натомість, в роботі Девіда Столла знаходимо свідчення про те, що перший музичний фестиваль в Європі був організований в Лондоні в 1709 р. і присвячений церковній музиці [222]. Ми не ставимо своєю метою роботу з

архівними матеріалами, тому залишимо цікавий для нас факт в такому вигляді: перші фестивалі були започатковані в Англії на початку XVIII ст. З цією точкою зору погоджуються і автори «Музичної енциклопедії», де знаходимо і наступну інформацію: «у другій половині XVIII ст. з'являються фестивалі в багатьох країнах центральної Європи, в тому числі в Австрії (Відень, 1772 року), з початку XIX ст. – в Німеччині (Франкенхаузен, Тюрінгія 1810 р.); в Америці перший музичний фестиваль був організований в 1869 р. (шт. Вустер, США)» [216, с. 792].

Інтенсивно розвивається фестивальний рух і в XIX столітті, і на початку XX. До найважливіших і найдавніших фестивалів, які пов'язані з вшануванням творчого генія одного композитора (тобто монографічний фестиваль), належить захід, присвячений творчості Г. Ф. Генделя, що пройшов вперше у Лондоні в 1784-91 роках, а згодом була відновлена у 1857 р., а з 1926 р. і по теперішній час захід проходить під патронатом Німецького генделевського Товариства. Згодом з'явилися фестивалі, присвячені В. А. Моцарту («Mozartfeste», організований Міжнародною фундацією «Mozarteum» в Зальцбурзі з 1877 р.), І. С. Баху («Bachfeste», організований Новим Бахівським Товариством з 1901 р.) [Щвед, с. 108]. Варто згадати також «Bayreuther Festspiele» – фестиваль, який був заснований у 1876 році Р. Вагнером за підтримки баварського короля Людвіга II, для того, щоб пропагувати свою оперну творчість. Відкриттю фестивалю передувала споруда (за проектом самого композитора) оперного театру в Байройті, на сцені якого вперше циклічно були представлені всі чотири опери тетралогії «Кільце Нібелунгів». Слухачі досі можуть насолоджуватися шедеврами великого оперного реформатора на сцені театру в Байройті (сьогодні фестиваль проводить фонд ім. Р. Вагнера) (див. докладніше [207, с. 108]).

І далі можна знайти досить докладну інформацію щодо періоду початку XX століття, де важко віднайти європейську країну, яка могла б «похвалитися відсутністю» відомого, престижного фестивалю (див. роботи [113; 222; 218]). Але особливого широкого поширення міжнародні і національні музичні

фестивалі набули у період після 2-ї світової війни. До участі в них залучаються видатні солісти, кращі оперні, симфонічні та хорові колективи, камерні ансамблі з різних країн. Нерідко в рамках фестивалю проводяться міжнародні музичні конференції. «Міжнародні музичні фестивалі займають важливе місце в сучасному музичному житті, сприяючи розвитку культурних зв'язків між народами, обміну художніми цінностями, ознайомленню з досягненнями музичної творчості та виконавства» [81, с. 535]. Серед найбільш великих міжнародних фестивалів назовемо наступні: «Празька весна» (1946), «Варшавська осінь» (1954 р.), Единбурзький, Західно-Берлінський, Віденський, Голландський, Хельсінгській, Люцернський.

На сьогоднішній день у ряді міст – Берлін, Будапешт, Зальцбург, Софія, Париж та ін. – протягом року проходять кілька фестивалів. Широкою популярністю користуються фестивалі в курортних містах (Дубровник, Савонлінна, Варна), а також в місцях, багатих історичними та архітектурними пам'ятками (наприклад, фестивалі опери у відкритому римському амфітеатрі «Арена ді Верона» тощо).

Окремої уваги заслуговує огляд національних фестивалів.

Спочатку наголосимо на тому, що у становленні професійного хорового мистецтва в Україні в цілому та на теренах колишнього СРСР велику роль відіграла діяльність відомих громадських діячі. Наприклад, в роботі О.Антоненко знаходимо інформацію про те, що у 1870р. А. Вахняніном на території Галичини було організоване співоче товариство „Георбан” що мало за мету проводити концертну, просвітницьку та навчальну діяльність; у 1881р. – ще одне товариство „Львівський чоловічий хор”; у 1891р. А.Вахнянина було обрано головним диригентом новоствореного музичного товариства „Львівський Боян” [5].

Що стосується фестивалів та пісенних світ, то відзначимо, що розквітом масової художньої самодіяльності був позначений період СРСР. Так, як свідчать численні історичні джерела, у перші роки після встановлення Радянської влади «повсюдно організовувалися клуби та інші культурно-

просвітницькі установи, а у кожному з них, перш за все, виникав хор. Кількість співочих колективів зростала надзвичайно швидко. Крім безпосередньо співочої роботи, хори брали найактивнішу участь у громадському житті країни, долучали широкі маси до музичної культури» [90, с. 55].

В Україні в 1921 році було засновано Всеукраїнське товариство ім. М. Леонтовича, яке провадило широку просвітницьку діяльність, організовувало концерти, об'єднувало понад 200 членів, мало філії у Харкові, Одесі, Житомирі, Вінниці, Полтаві, Дніпропетровську, Миколаєві, Чернігові, Черкасах та інших містах і плідно працювало до свого закриття в 1928 році (див. Додаток Б, п.19). Нажаль ми не знайшли інформацію щодо того, чи проводило товариство саме конкурсно-фестивальну діяльність, але показовою є наступна інформація з офіційного сайту товариства: «На весну 1927 року Товариство зареєструвало по республіці 1014 музичних організацій; хорів селянських — 347, робітничих — 211, шкільних — 367, /.../ професіональних хорів — як «Думка», РУХ, ДУХ — 7» (див. Додаток Б, п. 19). Таким чином, робимо висновок, що потужна сила та об'єднуюча хорова організація в Україні того часу були. Але в офіційних джерелах знаходимо такі свідчення: «Фестивалі в СРСР зародилися у 1930-х рр. в Ленінграді» [216, с. 793]. І далі: «У повоєнні роки періодично влаштовувалися регіональні фестивалі в Прибалтиці, Закавказзі. У 1962 році було засновано фестиваль «Сучасна музика» в м. Горькому (...). Пізніше виникли також фестивалі виконавського мистецтва в інших великих містах («Московські зірки» та «Російська зима» у Москві, «Білі ночі» у Ленінграді та ін.), Огляди сучасної композиторської творчості («Ленінградська весна», «Московська осінь» та ін.) [216, с. 793].

Великі фестивалі сучасної музики з початку 1980 рр. стали частиною пленумів СК СРСР і окремих композиторських організацій. Так, в 1981 р. в Москві за ініціативою Т. Н. Хреннікова вперше був проведений Міжнародний фестиваль сучасної музики, який з 1984 став традиційним (з періодичністю раз в 4 роки). Важливе місце в культурному житті Москви займає також

Міжнародний фестиваль «Грудневі музичні вечори», заснований у 1981 і проходить в Державному музеї образотворчого мистецтва ім. О. С. Пушкіна (ініціатори – піаніст С. Т. Ріхтер і директор музею І. А. Антонова); особливістю цього фестивалю є поєднання концертів з організацією спеціальних виставок образотворчого мистецтва [120].

У 80-х роках ХХ ст. і аж до 90-х років нові естетичні принципи трансформації традиційного співу зіграли важливу роль у формуванні нових принципів академічного виконавства. Загальноприйняті умовності академічної традиції (фронтальне розташування хору, його статичність протягом всього виконавського процесу, обов'язкова наявність диригента) зазнали істотних змін. Концертне виконання хорових творів Є. Станковича, Л. Колодуба, Л. Дичко, А. Гаврилець, В. Степурко, Ю. Алжнєва, В. Зубицького, О. Яковчука, В. Стеценко на фольклорні теми виявляє тенденцію на подолання цієї «застиглої» академічності: «Пошуки нового прочитання народних джерел в умовах академічного хору реалізуються через колорит етнотрадиційного інтонування. Фольк-опера Є. Станковича «Цвіт папороті» в виконавських версіях Українського народного академічного хору ім. Г. Верьовки (художній керівник А. Авдієвський) та муніципального камерного хору «Київ» (художній керівник М. Гобдич) спрямована на відтворення специфіки обрядового дійства; використання сонорних елементів як засобу наслідування народним виконавцям і тембрів інструментальної народної музики в хоровому співі характерно для хорового концерту В. Зубицького «Гори мої» у виконавській інтерпретації Житомирського камерного хору «Орея» (художній керівник О. Вацек); реконструкцію обряду річного кола здійснила Л. Дичко в кантаті «Пори року»; подолання статичності хору і привнесення елементів руху, жесту, міміки та слова є характерне для хорового концерту В. Зубицького «На ярмарку»; обряд народного весілля являє хорова сюїта «Лемківське весілля» М. Колесси; первинний обрядовий синкретизм в його історичній еволюції явлено в масштабному творі «Золотий камінь посіємо» на музику Г. Гаврилець» [21, с. 101].

Але все ж таки «бурхливою хвилею хорового ренесансу» стали 90-роки ХХ століття – роки перебудови й проголошення Незалежності України, коли почалася й перебудова хорової виконавської справи. Припинилися міністерські офіційні «смотри», втручання в творчий процес, але разом із тим і призупинилося державне спонукання і підтримка. Велика кількість хорових колективів не була готова до такої самостійності дій. І саме в цей період розпочалося справжнє творче гуртування хормейстерів, зокрема, на правах асоціації при Національній Всеукраїнській музичній спілці відновило свою діяльність Хорове товариство ім. М.Д. Леонтовича.

В цей період «почали проводитися фестивалі духовної музики, благодійні концерти, прозвучало безліч хорових прем'єр, відбулося чимало звітів, ювілейних заходів, хорових віче, конкурсів, авторських вечорів хорової музики тощо» [94, с. 74].

Звернемо увагу на конкурсно-фестивальний рух цього періоду, зокрема на найбільш престижні та авторитетні українські фестивалі.

Так, у фестивалі «Київ Мюзик Фест» (засновано в 1990 р.) цінними є знахідки саме в засобах пропаганди мистецтва. Ключовою ідеєю фестивалю стало оперативне «висвітлення» характерних художніх досягнень, а саме: в композиторській області (хорова музика В. Степурко – 1-й фестиваль, Ю. Алжнева – 2-й фестиваль, Л. Дичко – 3-й фестиваль, Є. Станковича – 4-й фестиваль, духовна музика – 5-й фестиваль та ін.), в концертній практиці (до участі у фестивальних заходах запрошуються кращі хорові колективи – Національна заслужена академічна капела України «Думка», заслужений академічний український народний хор ім. Г. Г. Верьовки, Державна заслужена чоловіча хорова капела України ім. Л. М. Ревуцького, хор ім. П. І. Майбороди Національної радіокомпанії України, Муніципальний камерний хор «Хрещатик», хор Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського, жіночий хор «Павана» Національного педагогічного університету ім. М. П. Драгоманова, хор Київського педагогічного коледжу ім. К. Д. Ушинського, Великий дитячий хор Національної радіокомпанії України,

хор хлопчиків та юнаків «Дзвіночок», камерний хор «Світич» Ніжинського педагогічного університету ім. М.В.Гоголя, Камерний хор «Воскресіння» Свято-Воскресенського кафедрального собору міста Рівне, Муніципальний хор «Київ» та ін.), в домінуючому образно-тематичному спектрі хорового виконавства (сучасні інтерпретації фольклорних джерел, музика українського середньовіччя, епох бароко, класицизму, романтизму, новітня творчість та ін.) (див. також [68]).

До складу оргкомітету фестивалю залучаються авторитетні загальнознані музичні діячі. Унікальність форуму також – у створенні особливої аури спілкування запрошених з усіх куточків України найпрогресивніших хормейстерів, в поступовому укрупненні художньо-культурологічної установки кожного чергового фестивалю т.п. Ці та деякі інші аспекти авторського проекту М. Гобдича сприймаються як прояви справжнього злету музичної культури України.

Заходи фестивалю «Золотоверхий Київ» (засновано 1997 року) проходили в Михайлівському Золотоверхому соборі, Колонному залі ім. М. В. Лисенка Національної філармонії України, в Театрі на Липках, в Національному будинку органної та камерної музики і т.д. Деякі з майданчиків стають буквально місцями паломництва любителів хорового співу. Це, скажімо, Трапезна церква Києво-Печерської лаври, де вже традиційно проводяться концерти «Хорові антифони». Людей зачаровує досить незвичайна форма виступу чотирьох хорів, – і самі твори, і храмова акустика, і відчуття себе як би в центрі містеріозного дійства виробляють виключне враження.

Хоровий фестиваль «Золотоверхий Київ» внаслідок свого масштабного розмаху набрав значення всеукраїнської акції; суто виконавським є хоровий фестиваль пам'яті К. Пігрова, котрий вже більше 15 років проводиться в Одесі; викликає цікавість і започаткований і проанонсований до проведення в 2021 році в Харкові хоровий фестиваль ім. В. Палкіна – а значить хорові

фестивалі межі ХХ – ХХІ століття отримали нове життя і перетворилися в вагомий засіб впливу на всю вітчизняну хорову культуру в цілому.

Звичайно ж існує **відмінність між конкурсами та фестивалями**. Насамперед, як ми вже вказували, слово «фестиваль» від початку використовувалось для позначення свята. В сучасній культурі фестивалі виконавського мистецтва охоплюють великий спектр творчої діяльності. Більш того, досить часто ми стикаємось з фестивалями музичної творчості, що поєднують номінації вокалу, гри на музичних інструментах, танців тощо. Таким чином, фестиваль в певному сенсі є простором для творчого діалогу, в якому існують власні правила і відсутній момент змагання. І. Бермес зазначає: «Музичний фестиваль як специфічне для культури та мистецтва явище вирізняється особливою творчою атмосферою, націлений на залучення найкращих виконавських колективів і солістів. Його головне завдання полягає в популяризації національного (почасти зарубіжного) музичного продукту, водночас – внесенні свіжої барви в культурне життя держави, міста, створенні широкого діалогового поля для виконавців-професіоналів і слухацької аудиторії» [22, с. 151]

Що ж стосується конкурсів, то їх специфікою є яскраво виражений змагальний характер, головною метою є досягнення перемоги, відповідно участь у них стає стимулом для постійних занять, підвищення рівня власної професійної компетентності. Варто відмітити, що досить тривалий час саме участь у міжнародних конкурсах та фестивалях була запорукою подальшого набуття професійного статусу для колектива, а на теренах колишнього СРСР колективи мали змогу отримати звання «народний», «зразковий», «академічний». Тож зазначимо, що починаючи з другої половини ХХ століття ряд фестивалів, які проходили в країнах Європи, ставали центрами, в яких збирались найкращі виконавці.

Разом з тим, відмітимо суттєві зміни, які ми маємо змогу спостерігати на сучасному етапі – форми фестивалю та конкурси зблизилися та отримали певні модифікації. Пояснимо докладніше.

Попри те, що число різноманітних конкурсів та фестивалів не зменшується, а збільшується з року в рік, відбуваються певні трансформаційні зміни: 1) спостерігається тенденція до зменшення рейтингу «незмагальних» фестивалів серед колективів високого професійного виконавського рівня; 2) підвищується інтерес до участі в творчих заходах саме на засадах творчого змагання; 3) зменшується престиж «загально-музичних» фестивалів, які поєднують велику кількість жанрів.

Звичайно ж є ряд фестивалів, участь у яких залишається престижною. Але варто зауважити, що попри слово «фестиваль», що присутнє в назві, за своєю сутністю вони є саме конкурсами, в межах яких можна не лише вибороти звання лауреата фестивалю, але отримати ту саму навчальну складову та насолодитися творчим спілкуванням. Разом з тим, в конкурсах останніх років широке розповсюдження отримала тенденція проведення позаконкурсних виступів, майстер-класів тощо.

Більш того, в офіційних документах та положеннях все частіше з'являється назва **«конкурс-фестиваль»**. Отже, ця синтез форма фактично декларує єднання двох форм: свята і змагання. В цій формі презентації результатів творчої діяльності – конкурс-фестиваль – вбачаємо досить велику кількість позитивних моментів як для виконавців, так і для організаторів. По-перше, конкурс-фестиваль часто передбачає можливість вибору – брати участь в конкурсі чи лише у фестивалі; по-друге, конкурс-фестиваль передбачає широкий формат спілкування поза конкурсним виступом – фестивальні концерти, майстер-класи, workshops, лекції, круглі столи, творчі зустрічі та ін.; по-третє, за своїми репертуарними вимогами престижні фестивалі вже мало чим відрізняються від конкурсів, а сучасній людині притаманна «змагальність» у високій мірі; по-четверте, конкурси-фестивалі розкрили можливість до «поділу» призових місць. Останнє пов'язано, не в останню чергу, з фінансовим заохоченням: справа в тому, що конкурс, як правило, передбачає наявність грошової премії, в той час, як фестиваль – лише заохочувальні призи, а синтез-форма «конкурс-фестиваль», залишивши

«змагальність», як правило, не передбачає призового фонду. Крім того, зауважимо на той факт, що в межах фестивалю (як творчого свята) можуть відбуватися конкурси (хорів, ансамблів, диригентів і пр.), а в межах конкурсу можуть бути запропоновані фестивальні «Концерти друзів». Таким чином, спираючись на факт зближення цих двох понять та явищ в сучасній хорovій творчості, проаналізувавши їх генезу та розуміючи їх певну відмінність та спорідненість, ми й пропонуємо словосполучення «конкурсно-фестивальний рух» в якості широкої узагальнюючої дефініції, насамперед для нашої роботи. Наведемо приклади з практики.

Так, в період від 1947 до 1989 проводились Всесвітні фестивалі молоді і студентів¹, організаторами яких виступали Всесвітня федерація демократичної молоді (ВФДМ) і Міжнародна спілка студентів (МСС). Фестивальний рух ставив за мету об'єднати молодь і студентів у боротьбі проти загрози нової світової війни, за справедливий і міцний мир на планеті, національну незалежність народів. Від початку, «фестивалі проходили у формі дискусій, мітингів і зборів й супроводжувалися спортивними змаганнями, виступами артистів і учасників художньої самодіяльності, кінопереглядами тощо» [91]. Але вже стосовно другого фестивалю знаходимо інформацію про проведення в межах фестивалю конкурсу музикантів-виконавців: «На конкурсі музикантів–виконавців одну з перших премій журі присудило скрипалю з України Л. Когану /.../ У 5-му фестивалі /.../ під час виконання його мистецької програми високу оцінку журі одержали виступи представників України: тріо бандуристів у складі В. Третьякової, Т. Поліщук, Н. Павленко, Український ансамбль народного танцю та ін. 6-й фестиваль проходив з 28 липня по 11 серпня 1957 р. під гаслом “За мир і дружбу!” /.../ Музиканти Ф. Каравай, В. Паньков, С. Баштан одержали найвищу нагороду всесвітнього форуму –

¹ Всього відбулося тринадцять фестивалів: 1-й – Прага 1947, 2-й – Будапешт 1949, 3-й – Берлін 1951, 4-й – Бухарест 1953, 5-й – Варшава 1955; 6-й – Москва 1957, 7-й – Відень 1959, 8-й – Хельсінкі 1962, 9-й – Софія 1968, 10-й – Берлін 1973, 11-й – Гавана 1978, 12-й – Москва 1985, 13-й – Пхеньян 1989.

золоту медаль, солістка Київського театру опери та балету Белла Руденко – з рук прославленого італійського маестро Тіто Скіпа золоту медаль і диплом фестивалю. Загалом творча молодь України привезла з фестивалю понад 20 медалей /.../ На 9-му фестивалі в Софії Україну представляли, серед інших, український танцювальний ансамбль “Ятрань”,. Останній – 13-й фестиваль проходив вперше на Азіатському континенті – в Пхеньяні з 1 по 8 липня 1989 під гаслом “За антиімперіалістичну солідарність, мир і дружбу”. На ньому зібрались представники з 180 країн і Західного Берліна, всього – 15112 делегатів. Радянська делегація складалася з 600 учасників, у тому числі 29 від України» [91].

Власне, на цьому прикладі ми бачимо масштабний фестивальний захід, який вмщував багато творчих змагальних форм, серед яких були і музичні конкурси, де зокрема, першими преміями відзначені хори від СРСР під управлінням В. Соколова, І. Полтавцева, Г. Сандлера, К. Пігрова, В. Серебровського.

Так, у 1957 році золоту медаль на Шостому Всесвітньому фестивалі молоді і студентів у Москві виборав об'єднаний хор студентів Одеської консерваторії і музичного училища під орудою К.К. Пігрова. Успіх колективу розділили талановитий диригент хору учень К. Пігрова заслужений діяч мистецтв УРСР професор Д. Загрецький та концертмейстер доц. Ф. Лапідус [119, с. 29]. Зробимо невеликий відступ в нашому викладі і наведемо спогади про цей високий форум: «Йшов серпень 1957 року. Над святковою Москвою ні вдень, ні вночі не стихав багатоголосий шум тріумфуючого натовпу. Радянська столиця зустрічала посланців миру – юнаків і дівчат, які поспішали з усіх кінців землі на свято молодості і дружби, на VI Всесвітній фестиваль./.../ Представники різних країн прагнули перевершити один одного в демонстрації художньої творчості своєї батьківщини. У напружених багатоденних змаганнях друзів перемагали кращі. Маститі члени міжнародного журі, прославлені артисти, діячі мистецтв судили вдумливо і

справедливо. Найдостойніші з талантів увінчалися лаврами лауреатів фестивалю.

Серед цього натхненного параду національних мистецтв, огляду краси і молодості, одне з найважливіших місць, яке залучала загальна увага, займало міжнародне змагання співочих колективів – аматорських хорів.

Багато чудових народних пісень, класичних хорових творів, сучасної хорової музики, пісень про мир і дружбу прозвучало під час дивного змагання. Слухачі не втомлювалися захоплюватися струнким співом болгарських хорових колективів, тонкою майстерністю співаків народного Китаю, мистецтвом хорів Чехословацької республіки, віддавали належне майстерності виконавців Західної Європи. Але один з хорів викликав одностайне, незрівнянне захоплення слухачів і всього складу журі /.../ Цим колективом був лауреат Всесоюзного конкурсу, самодіяльний хор студентів Одеси. Художнім керівником, який виховав чудовий колектив, який приніс чергову славу перемогу радянському хоровому мистецтву, був Заслужений діяч мистецтв УРСР, професор Костянтин Костянтинович Пігров» [161, с. 3].

Звернемо увагу також і на синтезування традиції олімпіад та проекту «Всесвітнього фестивалю молоді та студентів» в ХХІ столітті: за ініціативи всесвітньовідомої організації Intercultur, традиція хорових олімпіад не припинилася, але трансформувалася, і протягом 2000 – 2004 р. були проведені всесвітні хорові олімпіади, які потім трансформували у «Всесвітні хорові ігри» з можливістю як фестивальної, так і конкурсної участі різних рівнів (докладніше до цього факту звернемося в розділі 2).

Наведений вище приклад проведення конкурсів-фестивалів не є поодиноким. Так, в 1972 і 1975 рр. в Таліні з ініціативи Г. Ернесакса, який очолив журі, проводилися спеціальні міжнародні **фестивалі-конкурси** хорів, в яких взяли участь і аматорські хори Болгарії, Угорщини, НДР, Польщі, Румунії, Чехословаччини, Югославії, Фінляндії. Фестивалі завершувалися концертами лауреатів і виступами зведеного хору. Максимальна чисельність кожного колективу – до 60 співаків, регламент виступу – до 20 хв. Наявність в

програмах складних обов'язкових творів (наприклад: в 1975 р. – «Ива – ивушка» Р. Щедріна, «Ніч в горах» З. Кодая та ін.) забезпечувало участь у конкурсі лише висококваліфікованих колективів [55, с. 126].

Широке поширення музичних фестивалів і конкурсів призвело до необхідності координації зусиль організаторів змагань, обміну досвідом та встановлення загальних норм проведення конкурсів. Як свідчить матеріал, зібраний М. Яковлевим, у 1957 році в Женеві (Швейцарія) була заснована Федерація міжнародних конкурсів (Federation de Concours internationaux): «Федерація проводить щорічні конгреси в різних містах, випускає довідкові матеріали. З 1959 р. видається щорічний бюлетень, що включає відомості про міжнародні музичні конкурси і списки їх лауреатів. Число країн – членів федерації неухильно зростає: у 1971 р. в Федерацію увійшов СРСР» [215, с. 907]. Але до розгляду цього питання більш докладніше звернемося в наступних розділах. Тут лише зауважимо, що розмах, який отримав міжнародний фестивально-конкурсний рух у всьому світі надзвичайно широкий, всеосяжний. Досить назвати лише найбільші, найстарші та найавторитетніші міжнародні музичні конкурси та конкурси-фестивалі:

- *Німеччина (Берлін)* – ім. Г. Караяна – диригенти і молодіжні симфонічні оркестри, з 1969 р. – щорічно.
- *Італія (Рим)* – Конкурс оркестрових диригентів; з 1956 – 1 раз на 3 роки.
- *Італія (Флоренція)* – ім. Гвідо д'Ареццо – хоровий конкурс «Поліфоніко», заснований в 1952 р. спочатку як національний, а з 1953р. – як міжнародний, проводиться щорічно;
- *Чехія (Прага)* – Музичний фестиваль-конкурс «Празька весна» по різних спеціальностях; з 1947р. проводиться щорічно.
- *Швейцарії (Женева)* – Конкурс музикантів-виконавців, за різними спеціальностями; з 1939 р. – проводиться щорічно;
- *Угорщина (Дебрецен)* – міжнародний конкурс хорів – 1 раз на 5 років;

- США (Нью-Йорк) – міжнародний конкурс молодих диригентів – проводиться щорічно;
- Франція (Безансоні) – міжнародний конкурс піаністів і диригентів ім. Д. Мітропулоса, проводиться 1 раз на 3 роки.

Справжнім феноменом сьогодення стає сучасний конкурсно-фестивальний рух в хоровій галузі, який існує а) за умови відсутності державної фінансової підтримки; б) на високому рівні самоорганізації, адже функції лідерів взяли на себе хорові діячі, які реально, своїм авторитетом можуть впливати на ті чи інші процеси. Унікальність та головний сенс цього явища полягає в тому, що хорову акцію засновує вже не чиновник, але професіонал-хормейстер, який, звичайно, бачить в ній чисто мистецьку подію. Є діячі, які очолюють музичні установи і користуються своїми можливостями з організаційної метою. Наприклад, секретар Національної спілки композиторів України Леся Дичко проводить фантастичну за обсягами роботу в Києві (і в цілому по Україні) щодо залучення відомих і менш відомих колективів до великих мистецьких акцій – фестивалів «Київ Музик Фест», «Музичні прем'єри сезону», влаштовує творчі вечори, популяризує музику сучасних композиторів і т.д.

І цей приклад не поодинокий: Євген Савчук багато років присвятив Стеценківському конкурсу, змаганням хорових диригентів, грандіозним проектам, пов'язаним з найвідомішими музикантами світу; Олег Тимошенко опікувався традиційними конкурсами хорових колективів ім. М. Д. Леонтовича (зараз оргкомітет очолює О. Тарасенко); Анатолій Авдієвський курирував конкурс ім. П. Д. Демуцького (зараз на його чолі стоїть П. Андрійчук); Богдан Антків спеціалізувався на святковій і церковній тематиці; Олександр Жигун займається фестивалями духовної музики; Микола Гобдич проводив хор-фест «Золотоверхий Київ»; Дмитро Болгарський протягом тривалого часу очолює фестиваль церковних хорів; автор роботи є президентом ГО «Українська хорова асоціація» та організатором хорового конкурсу-фестивалю «Odessa cantat».

Отже, в духовній культурі всієї України присутній «міцний цементуючий шар хормейстерської аури. Це принципово нове явище. Воно існує над управлінськими, матеріально-фінансовими або корпоративними інтересами тих чи інших замовників «хорової продукції», – в широкому сенсі це чисто художній феномен, базовою основою якого є професіоналізм» [96, с. 143 – 144].

В даний час сучасний хоровий рух характеризується широким розвитком міжнародних творчих контактів, стимулюючих зростання професійної майстерності, а також теоретичних і методичних конференцій різних рівнів і нарад з питань хорового співу, співочого виховання дітей і т.д.

1.3. Творчі змагання в контексті процесів глобалізації та локалізації.

Як вже неодноразово зазначалось істориками, культурологами, мистецтвознавцями, сучасний світ стрімко розвивається за двома магістральними напрямками та визначається стійкими парними поняттями глобалізації та локалізації:

- глобалізації притаманна універсалізація культурних систем, все більше «стирання» географічних та культурних кордонів, тощо;

- в тенденції локалізації відображається підкреслення уваги до збереження унікальності національних культур, що дозволяє власне ідентифікувати народ як націю.

Активним репрезентантом обох напрямків серед іншого називаємо і конкурсно-фестивальний рух. Саме тому в контексті теми нашого дослідження дуже важливо звернути увагу на процеси, які відбуваються в кожному з цих магістральних напрямків, на переваги і застереження, що власне і формують стратегію конкурсів та фестивалів і багато в чому визначає вектор розвитку конкурсно-фестивального руху.

Зробимо невеликий екскурс щодо цього питання з позиції філософії та культурології.

Що ж таке саме поняття «глобалізація»? Першим запропонував його для наукового вжитку А. Бергсон [23]. Він розумів це поняття, як сукупність процесів, що сумісно організують спільний світ, виявляють його обсяг, інтенсивність, час і швидкість змін (інформація за [47]).

У науковій літературі існують різні думки про явище та поняття глобалізації. Зокрема, С. Удовик вважає, що глобалізація – це становлення і гармонізація багатогранного світу, взаємопов'язаного в одних вимірах і гетерогенного в інших, при якому перехід між вимірами відбувається за допомогою семіотичних методів [188].

Відповідно до поняття глобалізації виявляється специфічна концепція художнього мислення під назвою «універсалізм». Погодимось з твердженням, що «в хоровій музиці це явище розуміється як особлива палітра образів та символів, що відображена в сучасному інтонаційно-художньому мовленні, яке прагне до втілення уселюдських проблем, почуттів, до вміщення різних просторово-часових рівнів взаємин зі світом» [30, с. 20]. У «Філософському енциклопедичному словнику» знаходимо, що універсалізм визначається як «всебічність, багатосторонність всеохоплюючого знання, тяжіння до цілісності як форми мислення, яка розглядає універсум як ціле і намагається з цього цілого, що тяжіє над усім, пояснити, зрозуміти та вивести одиничне (Платон, Аристотель, Фома Аквінський, Гегель)» [189].

В історичному контексті цікавим видається дослідження Г. Терборна, де він виокремлює шість хвиль глобалізації, кожна з яких пов'язана з наступними хвилями деглобалізації: перша пов'язана з процесом дифузії універсальних релігій і створенням трансконтинентальної цивілізації, друга охоплює час колоніальних походів в XV ст., джерела третьої починається серією перших світових війн між Великою Британією, Францією та їх союзниками. Період після Першої світової війни Терборн висвітлює, як період деглобалізації, яку після Другої світової війни змінює п'ята хвиля глобалізації. І остання хвиля

почалася у 1970-ті роки і триває до цих пір. Кожна фаза глобалізації неодмінно пов'язана з довгими або короткими фазами деглобалізації [185].

На думку українського культуролога Т. Возняка, головною характеристикою «глобальної культури» повинна бути відкритість [44]. Зокрема, дослідник вказує: якщо цю відкритість розуміти, як «прийняття чогось відмінного в формі, яка цьому відмінному притаманна, тоді йде мова про плюралізм. Тільки якщо відкритість означає пристосування відмінного до своєї системи координат, то це вже адаптація або взагалі асиміляція. Глобальні процеси розвиваються саме за другим сценарієм уніфікації та асиміляції, що позбавляє окремі цивілізаційні архіпелаги їх суті, а іноді навіть взагалі їх знищує» [44]. На сьогоднішній день часто зустрічаємо тенденцію, коли людина намагається відмовитись від своєї культурної едентичності та намагається вийти з неї, щоб вступити, по можливості, в іншу, більш привабливу. В такому випадку «базова культурна група домінуючої культури знаходиться в більш привілейованому становищі» [44].

Якщо узагальнювати, то глобалізація являє собою специфічний процес мислення, що відбивається, насамперед, у соціальних культурних процесах, змістом яких є зростаючий взаємозв'язок, взаємозалежність, взаємовплив економік, політичних і соціальних систем, в також національних культур, форм творчої діяльності. Глобалізація стала об'єктивною реальністю, без якої важко уявити сучасний культурний стан суспільства. Справедливим виглядає твердження, що «розгляд глобалізації у філософії характеризується тим, що в ній йдеться про становлення суспільних структур наднаціонального рівня; про вплив глобалізації на суспільство і на спосіб життя індивідів, моделі життєтворчості; про людство як глобальну спільноту і можливості конституювання світового суспільства; про можливості соціального пізнання тенденцій глобалізації; про можливості та наслідки глобалізаційних процесів і обумовлені ними способи самореалізації особистості» [50, с. 3].

Дотичним до означеної проблеми нам видається також закон синархії (термін Сент-Ів д'Альвейдра), сутність якого полягає в тому, що світ в своєму

різноманітні є струнким організмом, де окремі форми розташовані згідно ієрархічному закону нескінченного синтезу, який постійно поглиблюється. Оскільки закон синархії – закон ієрархічний, то відповідно до нього, досягнутий рівень в синархії відповідає місцю на «сходинах вдосконалення» [210]. Таким чином, будь-яка свідомість є об'єднанням і пристроєм вхідних в нього елементів, при відсутності цього ми отримуємо набір хаотичних і один від одного незалежних уявлень [210]. Іншою мовою, чим більша кількість елементів, яку здатна привести в певний порядок свідомість і більше встановити закономірностей, тим вище його синархія. Звичайно, існує і спрощений підхід, що передбачає результатом глобалізації остаточне закріплення і домінування тої чи іншої культури в значенні світової. Сьогодні такий процес в найбільш об'ємному узагальнюючому вигляді вважаємо, що є неможливим, але ми зустрічаємо результати тенденцій глобалізації в поняттях: європейська музична культура, народна чи духовна музика, сучасна хорова музика тощо. Розглядаючи це явище в контексті нашої роботи, зауважимо, що останні відіграють значення «категорій» або «номінацій» в хорових конкурсах та фестивалях.

Якщо ми звернемося безпосередньо до хорової творчості, то можемо навести наступний вислів Є. Бондар, що видається нам справедливим: «...сучасна тенденція до глобалізації призводить до засвоєння та впровадження «іншомовних» прийомів, підходів, методів, але саме такий «сплав», власне синтез виконавських традицій і формує індивідуальний виконавський стиль сучасних хорових колективів» [30, с. 12].

Отже, множинність явища та поняття «глобалізація» свідчить зокрема про те, що в галузі музичної культури на сучасному етапі вона (глобалізація) постає, по-перше, як вагома складова трансформаційних процесів в соціально-культурної дійсності, по-друге, як складний, багатоаспектний, різноспрямований процес, в результаті якого відбувається посилення взаємозв'язків між країнами і національними культурами, а також між окремими індивідами – митцями. Під впливом глобалізаційних процесів в

музичній, і зокрема в хоровій творчості розширюються і поглиблюються різного роду взаємозв'язки, змінюються творчі орієнтири і критерії, наукові уявлення, методологія аналізу процесів і явищ, що відбуваються в різних формах творчої діяльності. Таким чином, можна дійти висновку, що глобалізація – це суперечливий, складний діалектичний процес розвитку музичної культури, музичної (хорової) творчості, який демонструє численні взаємозв'язки, взаємовпливи на різних рівнях, і одночасно це процес, що сприяє розвитку наших знань про ці взаємозалежності в їх глибинних основах.

Підемо далі. У сучасному світі швидкими темпами зростає роль інтелектуального капіталу, що дає привід називати XXI століття епохою інформаційного суспільства, яке, на думку О. Ваганової [38], більш конкурентне і централізоване, порівняно з попереднім етапом: інтернаціоналізація, комерціалізація, зміна структури аудиторії, виникнення глобальної космополітичної (транснаціональної) культури – все це є характерними рисами інформаційного часу (а також глобального фестивального руху – коментар наш – С.С.).

Зокрема, дослідниця вважає, що в Україні спостерігається певний «культурний імперіалізм» – перевага імпорту культурних продуктів, тому дуже важливо звернути особливу увагу на інформаційне забезпечення своїх інтересів і активніше долучатися до світового інформаційного простору (див. більш докладно [38]). Разом з тим, Україна, як вважає Т. Возняк, представляється в ролі своєїрідної «перверсивної антиглобальної антитези» і своїми надбаннями знаходиться поза процесів глобалізації, «протистоїть їм своєю неуспішністю. Це мінімізує негативний вплив процесів однаковості і залишає невелику можливість для розвитку самобутності і остаточного формування сучасного національного культурного канону» [43]. Але ніщо не залишається в своєму попередньому стані.

Іншим «полюсом» в розвитку музичної культури і хорової зокрема є **локалізація**. Дослідники також виокремлюють наступні парні поняття: «метрополія – провінція», де під «провінцією» в глобалізованому світі

розуміють цілі держави, що якісно та суттєво відокремлені від світових центрів (див. докладніше [43]); «глобальна культура – локальна культура».

Пояснимо значення в якому ми будемо застосовувати термін «локальний». За етимологією «локальний» (від лат. Locus – місце) – такий, що притаманний певній місцевості, розповсюджений в певній області, галузі; такий, що не виходить за певні межі. В підручниках з культурології прийнято виокремлювати локальні, специфічні, серединні культури [108]. Загальноприйнятим є також наступна ієрархія: загальнонаціональний, регіональний, локальний. Але запропонуємо наступне: на рівні узагальнення та відносно світової музичної культури, поняття локальний може отримувати більш широке значення, виступаючи антитезою до поняття про глобальне та застосовуватись щонайменше в двох значеннях – як національна культура (в сенсі широкого узагальнення антонімічного характеру відносно «європейська культура», «західна культура», «світова культура» тощо) та мати суто регіональний, вузько-місцевий рівень дослідження. Так, в дисертаційному дослідженні Н. Пиж'янової знаходимо: «В українському музикознавстві та хорознавстві приділялась певна увага в дослідженні окремих питань виконавських традицій та шкіл, спадкоємності та наслідування як у загальнонаціональному масштабі, так і в регіональному, локальному, а також в творчості окремого композитора, виконавця, творчого колективу» [140, с. 3]. І далі, знаходимо також слушне зауваження, дещо перефразувавши яке, можемо стверджувати, що специфіка локального (в нашій термінлогії) виконавства закладена у засобах виразності, в співацьких традиціях. Там само знаходимо посилання на дослідження М. Хай, який виділяє «зовнішні (мовний діалект, етноінтонацію, виконавські прийоми і штрихи, особливості імпровізації та інтерпретації) і внутрішні (формотворення, темп, лад) її характеристики. Саме ця специфіка характеризує виконавську традицію на локальному, регіональному рівнях та відповідно, формує загальнонаціональну модель [цит. за 140, с. 36].

Повертаючись до теми нашого дослідження, зауважимо, що локальні за своєю стратегією конкурси та фестивалі за мету будуть висувати пропаганду національної хорової творчості, популяризацію співацьких традицій регіону, знайомство широкого кола слухачів із національними (регіональними, конкретно-локальними) здобутками; запропоновані як обов'язкові твори будуть пропагувати національну традицію, належати перу композитора-представника данної школи тощо.

Взаємодія різних національних культур, їх складових, окремих галузей тощо є потужним двигуном в розвитку будь-якого суспільства, але зауважимо, що цей процес є плідним за умови, коли «батьківська основа» культури сильна, творча, неповторна і оригінальна.

З огляду на це необхідно подивитися на сучасний світовий хоровий простір в контексті процесів «діалогу культур» (за В. Біблером), або діалогу «свого та чужого слова» (за М. Бахтіним) – засвоєння і пропаганди власних та інших, своїх та чужих (інонаціональних) музичних та хорових традицій міжнародними та всеукраїнськими конкурсно-фестивальними акціями.

Сьогодні в сфері музичної культури спостерігається активний процес зміщення «центру уваги» з творчості, як процесу, в результативний план – в презентацію «продукта», а для актуального «ринку мистецтва» стають важливими співіснування різних «пропозицій», що відображається в співіснуванні плюралізму ідей, стилів тощо; колективізму та індивідуалізму у вирішенні творчих завдань; взаємодії міжнародних, національних та регіональних підходів; державних та приватних функціональних структур.

Так чи інакше, але ми не можемо заперечувати той факт, що на усіх рівнях конкурсно-фестивальних заходів, незалежно від задекларованої мети відбуваються певні процеси взаємодії, взаємовпливу, діалогу. Вчені виділяють три типи взаємодії: прийняття (повна заміна «свого» на «чуже», процес, коли «чуже слово стає своїм»); адаптація (часткова заміна старої традиції); реакція (повне відторгнення «іншого») (див. докладніше [30]).

Таким чином, важливою ланкою сьогодення стає баланс двох магістральних тенденцій – глобалізації та локалізації, а, результат та вибір стратегії в цьому діалозі буде формувати подальший шлях розвитку світового культурного простору, і в тому числі визначати особливості конкурсно-фестивального руху.

Залишимо філософську та культурологічну площину і звернемося до практичних спостережень, узагальнень та висновків в контексті теми нашого дослідження.

Аналізуючи вказані тенденції, та продовжуючи наші роздуми стосовно стратегічного спрямування конкурсно-фестивальних заходів дозволимо собі наступне зауваження: щодо глобалізації можемо погодитись із таким гаслом: «всі мають знати і вміти все, що відбувається в світі» (позитивний процес), який в специфічних комунікативних процесах може трансформуватися у вираз «всі будуть знати і вміти лише те, що ми хочемо, щоб вони знали» (культурний імперіалізм). Щодо локалізації, то запропонуємо таке: «всі будуть знати про те, що відбувається у нас» (позитивний процес), який може трансформуватися в «ніхто не може знати, крім нас».

На межі ХХ-ХХІ століть ці дві тенденції, взаємно переплітаються і є «законодавцями мод» всіх передових хороших конкурсів-фестивалів у світі, інформуючи, з одного боку, громадськість про всі основні і новітні тенденції розвитку хорової творчості, а з іншого – пропагуючи збереження та підтримку унікального локального матеріалу, а з третього – «нав'язуючи» певний «загальний музичний еталон» цього періоду.

Серед «переваг», які отримує від загальнокультурних процесів глобалізації національна та регіональна культура, можемо назвати наявність так званої «глобальної комунікації», що дає нові, небачені досі можливості для її активного «експортування».

Наприклад, в епохи Середньовіччя і Відродження музиканти, як правило, рідко концертували поза своєї місцевості, тільки іноді в межах своїх провінцій. Оскільки ні телебачення, ні радіо, ні CD тоді не існувало,

інформаційне поле того часу обмежувалося такою традицією, яка їх оточувала, в межах якої вирости і працювали творці. В роботі М. Шведа знаходимо посилання на розвідки музикознавця Д. Гвіздаланку, котрий вважає, що «міжнародність» музики, яка була створена для еліти не була новинкою: спочатку саме такий характер мав хорал, а згодом ренесансна поліфонія [207]. Наступні періоди музичного життя поступово демонстрували «пожвавлення» в сфері творчих поїздок. Але лише в ХХ ст. з'явилися можливості для повноцінного ознайомлення з музичною культурою світу – музиканти постійно гастролюють. Тоді ж починають з'являтися грамплатівки та радіо, які зробили революцію в житті слухача, згідно з якою можна «вбирати» музичну продукцію за межами концерту і без фізичної присутності виконавця в будь-якому місці і в будь-який час.

Особлива роль в активізації, інтенсифікації комунікаційних процесів відводиться останній третині ХХ ст. Так, засновується міжнародна організація ЮНЕСКО – спеціалізована установа Організації Об'єднаних Націй, яка сприяє розвитку освіти, науки, культури підготовці національних кадрів, розвитку національної культури, охороні пам'яток культури тощо, інтенсифікація транспортного сполучення максимально спрощує як концертно-гастрольну діяльність, так і міграцію музикантів, інтернет-сполучення спрощує та прискорює обмін і розповсюдження інформації, і міжнародні конкурси-фестивалі дійсно набувають глобального значення. Сьогодні інтернет-ресурси, цифрові носії остаточно «захопили» інформаційний музичний простір, проте згадане вище гасло «всі знають про все» перевтілюється за допомогою культурної політики домінуючих розвинених країн на «всі будуть знати те, що ми визначимо».

Зауважимо, що міжнародні конкурси та фестивалі в Європі лише іноді відкривають свої двері для етнонаціонального музикування, для представників тих чи інших поза європейських культур. Пояснюється це необхідністю відпрацювання окремих критеріїв для оцінки цих виступів, адже складно порівнювати академічний (в загальноєвропейському сенсі) виступ із

етнонаціональною презентацією. Саме тому, всі умови конкурсів жорстко прописані стосовно типів та видів колективів, співацького стилю тощо. Для чистоти, прозорості та адекватності процесу обрання кращого виконавця, вони – конкурсанти – мають бути в рівних умовах та відштовхуватись від єдиних вимог. Разом з тим, спостерігається все ж таки тяжіння до утримання балансу: в конкурсних вимогах щодо формування програми виступу майже кожного конкурсу чи фестивалю зустрічаємо: «один твір своєї країни».

Фестивалі, що не мають змагальної складової, мають більш широкий діапазон можливостей до залучення виконавців-презентантів локальної традиції. І на нашу думку, таке положення є етично вірним та справедливим – не коректно було б влаштовувати змагання між різними національними, регіональними, локальними співацькими традиціями та порівнювати виконавську майстерість українського народного хору та, наприклад, африканського The Ngqoko Women's Ensemble, але можливим є конкурс між академічними хоровими колективами будь-яких країн.

На сьогоднішній час кількість конкурсів та конкурсів-фестивалів зростає, але колись ця кількість буде зменшуватися через природний відбір: вимоги, склад журі, призовий фонд, місцевість, час проведення, престижність тощо.

Однак є і зворотний процес – зацікавленість специфікою інонаціональних культур існує, як в окремих наукових інститутах, в діяльності музикантів, так і серед широкої аудиторії.

Щодо фестивалів з позазмагальною основою, як вважає Р. Августин, то відомою є така точка зору, що більш вагомого значення будуть набувати ті фестивалі, у яких буде локальна (місцева) специфіка, «де можна буде почути таку музику, якої немає деінде» [207, с. 59]. Тому жоден з мистецьких проєктів сьогодні не може стати беззаперечним лідером в цій галузі, адже зараз демонструється одночасне співіснування різних традицій на основі тенденцій глобалізації та локалізації. Більш того, кожен конкурс чи фестиваль відпрацьовує свій індивідуальний баланс: пропаганда і презентація «свого» та

освоєння «іншого». Можливо саме в цьому процесі ми спостерігаємо народження категорії «загального».

На основі проведеного аналізу та нашої практичної діяльності як керівника камерного молодіжного хору, члена журі міжнародних конкурсів, можна сказати, що на сьогоднішній день Україна демонструє надвичайну широку і якісну палітру заходів, що відповідає інтенсивному розвитку локальної (в нашій термінології) тенденції. Разом з тим, немає жодного українського хорового конкурсу-фестивалю з офіційним статусом міжнародного, який би міг бути активним учасником процесів універсалізації в загальній тенденції глобалізації, впливати на закріплення українського співацького культурного еталону в «євроатлантичній цивілізації».

Можна сказати, що раціоналістичний постулат глобалізації: «багаті стають ще багатшими, а бідні – біднішими» в музичному сенсі виглядає так, що багаті країни активно розвиватимуть мистецтво і притягувати кадровий потенціал, закріплювати культурне домінування своїх культур в світі, а бідні країни і далі будуть споживати «чуже виробництво», яке потім остаточно витіснить неконкурентноспроможний вітчизняний продукт навіть з власних, внутрішніх ринків.

Дійсно, відбувається глобалізація стилів життя і моделей споживання, що є формою глобалізації суспільства (В. Цинарській): «локальну культуру «витісняє» загальносвітова масова культура, де в основному домінує західна культура» (див. в [38]). Справді, дуже часто «загальнозрозуміле», навіть в високо-професійному сенсі, є більш доступним, а «стандартизація» смаків і потреб позбавляє ідентичності, але локальне, національно-ідентичне, яке пов'язане з історією та традиціями, залишається більш цікавим, поступово стає естетським, «люксовим». Тому вбачаємо неминучим подальше розшарування на глобалізовані конкурсно-фестивальні заходи та проекти, спрямовані на піднесення локальної традиції. При цьому, наголосимо, ми не ототожнюємо поняття міжнародний – глобальний (глобалізований), національний – локальний, лише вказуємо на той факт, що найпершим орієнтиром при обранні

того чи іншого конкурсно-фестивального заходу може стати його спрямованість в контексті ідей глобалізації чи локалізації. А розгляд міжнародних та національних конкурсів та фестивалів в їх різноманітності вимагає окремого продовження дослідження.

Висновки до розділу 1.

1. Конкурси та фестивалі є формами виявлення композиторської, виконавської та, опосередковано, слухацької творчості, які перебувають в постійній тісній взаємодії і взаємовпливі.

2. Визначається специфіка застосування поняття про конкурсно-фестивальний рух, що розуміється як а) особлива форма творчої комунікації та б) процес інтонаційно-художньої презентації особистісного змісту хорового твору в формі сценічного виступу на певних конкурентних засадах.

3. Пропонується досліджувати конкурсно-фестивальний рух, спираючись на наступні підходи: фіксованість, процесуальність, продуктивність. Наголошується на сталих конкурсно-фестивальних формах та формуванні нових тенденцій.

4. Висвітлена змагальна природа конкурсних заходів, що бере свій історичний початок від давніх олімпіад, висвітлюється шлях розвитку

конкурсів як форми комунікації, творчого змагання, презентації національної школи. Відповідно до специфіки творчих змагань в хоровому жанрі, пропонується виокремлювати конкурси виконавські (конкурси хорів), композиторські, диригентські.

5. Наголошено на зближенні форм фестивалю та конкурсу; підкреслено трансформаційні зміни; декларується єднання цих двох форм – свята і змагання – в окремій синтез-формі «конкурс-фестиваль».

6. В якості відправної щодо понять глобалізації та локалізації в хоровій творчості конкурсно-фестивального аспекту пропонується категоризація глобальний – міжнародний, всесвітній; локальний в наступній ієрархії: загальнонаціональний, регіональний, вузько-локальний

РОЗДІЛ 2.

ТИПОЛОГІЯ КОНКУРСНО-ФЕСТИВАЛЬНИХ ЯВИЩ В СУЧАСНІЙ ХОРОВІЙ ТВОРЧОСТІ

2.1. Досвід міжнародних мистецьких форумів: аналіз і спроба класифікації.

Авторитетність і впливовість конкурсу-фестивалю в музичному житті визначається поняттями високого професійного гарту учасників, відомістю та беззастережністю складу журі та визнанням в професійному колі, або, іншими словами, – престижу, що залежить від багатьох факторів. Це, перш за все, високий естетичний та професійний рівень музики і виконання, причетність видатних особистостей до оргкомітету чи складу засновників, творча репутація та висока організація заходу, склад журі, «право вибору» (мається на

увазі право запрошувати до участі, мати можливість відбору учасників). а також традиція – певний вік, протягом якого існує конкурс чи фестиваль.

З поняттям про престиж, про «брендовість» конкурсно-фестивальних хорових заходів, з тенденціями глобалізації та локалізації та ін. тісно пов'язане поняття про значення акції: вузько-локальні (шкільні, районні), регіональні (міські, обласні), національні та міжнародні – вони охоплюють різну кількість людей і відрізняються не лише за кількісним показником учасників, але мають й інші відмінності, інші якісні складові. Звернемося безпосередньо до практики та до специфіки міжнародного конкурсно-фестивального руху в галузі хорової музики.

Як ми вже зазначали вище, з *міжнародним статусом* пов'язано поняття глобалізації, а також культурної метрополійності², сенс якого в даному випадку полягає в «притягуванні певних культурних активностей, концентруванні креативної еліти, сприянні в генеруванні нових ідей і культурних трансформацій» [207].

Міжнародні конкурсно-фестивальні заходи користуються найбільшим престижем серед учасників і слухачів, а їх творчі програми, репертуарні засади, творчі презентації знаходять безпосереднє відбиття в слухацькій творчості і насамперед, ми кажемо про зафіксований результат як то тексти статей, ессе, нарисів тощо. Саме ці роботи хормейстерів, критиків та музикознавців стають важливим джерелом в аналізуванні нових тенденцій розвитку хорової творчості.

Наголошуємо, що в хоровій творчості прийнято виокремлювати конкурси композиторів, хорів, хорових диригентів.

Конкурси серед саме хорових композиторів чи композицій не є дуже поширеними, адже превалюють комплексні конкурси композиторського

² Згідно зі Словником Регіональної Політики метрополійність або **метрополізація це** — 1) морфологічний різновид урбанізації; 2) процес найвищої концентрації різних видів діяльності і населення в окремих центрах — метрополісах [167, с. 140]. У підручнику з соціології метрополізація розглядається як урбанізаційний процес у контексті соціальних змін та соціальних процесів (соціологія міста), якій властиве зосередження людей, багатств, політичних, адміністративних, фінансових, владних, культурних установ у містах протягом ХХ ст. і які стають центрами в системі адміністративно-владних та політичних зв'язків [168].

мистецтва. Але все ж таки, є конкурси, присвячені хоровій музиці. Серед них відзначимо вже 4 Міжнародний конкурс хорової композиції, що відбувається як творчий проект IFCM (International Federation for Choral Musica), а також анонсований на 2021 рік Міжнародний конкурс хорових композицій, присвячених Данте. Конкурс організований ANDCI (Національна асоціація італійських хорових керівників) (див. Додаток Б., п. 23]. До участі в цьому конкурсі були подані 105 композицій від авторів з Італії, Великобританії, Іспанії, США, Аргентини, Росії, Нової Зеландії, Франції, Польщі, Канади, Венесуели, Фінляндії, Литви, Греції, Австралії, Португалії, Ірландії, Швейцарії, Бельгії, Індонезії, Австрії та Словенії.

Серед конкурсів хорових диригентів відзначаємо Міжнародний конкурс хорових диригентів Фоско Корті (м. Турін, Італія – див. Додаток Б., п.30); International competition for young conductors, що проводить під патронажем Europa cantat (див. Додаток Б., п. 33); Eric Ericson Award International competition for young choir conductors (Швеція – див. докладніше Додаток Б., п. 26) та ще багато інших. Але все ж таки провідними залишаються конкурси хорових колективів.

Загальними критеріями класифікації для будь-яких конкурсів в хоровому жанрі виступають:

а) форми організації і проведення конкурсно-фестивальних заходів. Тут важливими аспектами визначаємо 1) приналежність заходу (організація державна чи приватна; суспільно-громадська чи комерційна); 2) періодичність (прийнято виокремлювати щорічні заходи, та періодичні, що відбуваються раз на 2, 3, рідше – 5 років) та 3) локація – (постійна чи перемінна);

б) завдання і принципи проведення. Тут будемо відокремлювати багатожанрові конкурси та фестивалі, що передбачають творчі змагання в декількох жанрах (наприклад, «КиївМюзікФест»), та так звані монодичні або одножанрові заходи (в нашому випадку – конкурс хорів, або конкурс хорових диригентів). Також важливим аспектом для розуміння провідних принципів проведення конкурсів є наявність чи відсутність попереднього відбору. Як

правило, престижні хорові конкурси, що вже стали брендами мають попередній етап відбору, що передбачає надання відеозапису до художньої ради конкурсу (відеозапис може регламентуватися як часовими (за останній рік чи зроблений спеціально для цього конкурсу); за жанровими (може бути вимога співу а cappella тощо); за технічними (без зупинки камери тощо) параметрами. Важливою є вказівка на регламент виступу, віковий ценз учасників колективу. Окрему цікавість викликає принцип закритого чи відкритого прослуховування. В першому випадку до конкурсного прослуховування не запрошуються слухачі та, яке правило, колективи представляють свою програму без перерви на аплодисменти.

Перед членами журі також можуть бути поставлені певні завдання: художня рада та оргкомітет конкурсу пропонують критерії та методи оцінювання (в тому числі шкалу).

в) художні особливості заходу. Насамперед відзначимо репертуарну спрямованість: конкурс чи фестиваль може заявляти про свою жанрову спрямованість (наприклад, фестиваль духовної чи фольклорної музики; конкурс старовинної чи сучасної музики тощо) або «повідомляти» вимоги до конкурсного репертуару (див. для прикладу положення конкурсів в Додаток Б). Крім того, пропонуємо вирізняти монографічні заходи – присвячені творчості певного композитора чи диригента, митця; тематичні або концептуальні – що присвячені певним подіям чи жанру (музика а cappella, різдвяний чи пасхальний фестиваль тощо); відкриті, що дозволяють або вільний вибір конкурсно-фестивального репертуару, або регламентують його стильовими ознаками. Серед художніх особливостей заходу вкажемо також на вимогу щодо обов'язкового твору – такий підхід завжди забезпечує більшу конкурентність та, одночасно, прозорість і складність відбору.

г) особливості оцінювання та нагородження учасників. Тут будемо відокремлювати наявність чи відсутність додаткових призів, дипломів, номінацій тощо (наприклад приза «Глядацьких симпатій»); наявність грошових премій та заохочувальних призів.

Розглянемо детальніше найпрестижніші європейські конкурси та фестивалі.

«Верхівкою» європейських хорових конкурсів є «The European Grand Prix for Choral Singing» (GPE) – Гран-прі Європи з хорового співу, що почав існувати з 1988-1989 року. Це особливий конкурс, що проходить щорічно лише серед переможців шести престижних європейських хорових конкурсів. Не дивлячись на назву «Європейський» участь можуть брати хори з будь-яких країн світу. За цей час в ньому брали участь: один колектив з Японії, два з США, а ось хор з Філіппін двічі ставав переможцем (див. докладніше Додаток Б., п. 29).

Від початку GPE об'єднував хорові конкурси з міст Арецо (Італія), Дебрецен (Угорщина), Гориція (Італія) і Тур (Франція); у 1989 році приєднався конкурс Варна (Болгарія) та у 1990 році Толоса (Іспанія). Як свідчить інформація про історію цієї хорової асоціації, у 2008 році Гориція вийшла з асоціації, і в цьому ж році приєднався Марібор (Словенія).

Тож конкурс GPE існує за творчої співпраці та угоди між оргкомітетами наступних хорових конкурсів:

- Concorso Polifónico Guido d'Arezzo (Арецо, Італія);
- Béla Bartók International Choir Competition (Дебрецен, Угорщина);
- International Choral Competition Maribor (Марібор, Словенія);
- Certamen Coral de Tolosa (Толоса, Іспанія);
- Florilège Vocal de Tours (Тур, Франція);
- International May Choir Competition «Prof. G. Dimitrov» (Варна, Болгарія).

Саме на цих конкурсах обираються претенденти GPE: абсолютний переможець одного з цих конкурсів автоматично отримує право брати участь в GPE. Щодо географії, то щороку конкурс проводиться в одному з цих шести міст. І саме цей склад набув назву «європейської шістки» – найбільш престижних хорових конкурсів Європи.

Як говорилося вище, конкурс відкритий тільки для переможців асоціації «європейської шістки». Якщо колектив отримав головний приз в будь-якому з цих хороших конкурсів, то має право на наступний рік брати участь в GPE.

Отже, відмінність цього конкурсу в тому, що GPE не запрошує хори, не оголошує відкритий набір учасників – тобто жоден колектив не може подати окремо заявку для участі. Якщо хор-абсолютний-переможець певного конкурсу відмовився від участі в GPE, тоді його місце може замінити колектив, який зайняв наступне почесне місце в тому самому конкурсі з «шістки». Як покарання на наступний рік хор, що відмовився не має права конкурувати на будь-якому з означених шести відбіркових конкурсів.

Цікаво, але за умовами «європейської шістки» хор не може виграти головний приз в більш ніж одному відбірковому конкурсі протягом року. Наприклад, якщо хор переміг в Ареццо, він автоматично дискваліфікується конкурувати в інших п'яти конкурсах.

Серед вимог GPE вирізняються наступні: кожен конкуруючий колектив повинен брати участь в тій категорії, в якій він виступав у відповідних змаганнях; у репертуарі можуть виконуватися твори різних епох і композиторів. Твори з супроводом допускаються за умови, що загальна тривалість не перевищуватиме 10 хвилин; приймаюче місто самостійно визначає загальний максимальний час виконання, що надається кожному фіналісту; для кожного колективу обов'язковим є однакова кількість співаків, яке було і в відбірковому конкурсі, плюс-мінус 10% з цього числа. Загальна кількість співаків в хорі може бути не менш 12 і максимум 60 виконавців; на даному конкурсі не залежно від типу і виду хору, всі колективи є конкурентами, а переможцями можуть стати навіть дитячі хори, як в 2000 і 2001 роках; переможець GPE не допускається до участі в будь-якому міжнародному хорошему конкурсі «європейської шістки» протягом двох років (Див. Додаток Б, п.28).

У кожного з цих конкурсів є своя концепція, тому вони між собою не конкурують, так: в Ареццо – поліфонічна спрямованість; в Турі одночасно з

оцінками виступу колективу відбувається конкурс хорових творів сучасних композиторів; конкурс в Маріборі орієнтований більш на дитячі та молодіжні колективи; Дебрецен – «арена» сучасної хорової музики. Розглянемо докладніше.

Міжнародний поліфонічний конкурс Guido d'Arezzo (Італія) був заснований на громадських засадах Асоціацією «Amici della Musica» в Ареццо в 1952 році, але зараз існує при сприянні фонду «Guido d'Arezzo»³. Метою Фонду є також розширення та консолідація досвіду, накопиченого Асоціацією «Amici della Musica» в Ареццо, з організацією Міжнародного поліфонічного конкурсу Guido d'Arezzo (1952 рік заснування), а з 1974 р. – Міжнародного конкурсу композиторів Гвідо д'Ареццо. Ці два провідні конкурси мають свої «супутники» – Національний конкурс "Нові голоси для Гвідо", призначений для шкільних хорових колективів та Національний конкурс композиції "Santa Petrarca". Крім того, означений фонд також займається питаннями навчання, підвищення кваліфікації хормейстерів: в Ареццо функціонує трирічна школа для керівників хорів, а також діє науково-методичне видання, що займається історико-музикознавчими темами у галузі хорової теорії та практики (див. докладніше в Додаток Б., п. 42).

До участі в конкурсі допускаються аматорські хори, розділені на ці 2 категорії та відповідні розділи:

А) Категорія "Конкурс" відкритий для наступних колективів: змішані хори, вокальні ансамблі, однорідні хори, дитячі хори. Колективи можуть брати участь в таких номінаціях: обов'язкова програма, духовна музика, світська музика, проектна програма.

Б) категорія «Огляд» або «Позаконкурсні виступи» – фактично, це номінація «фестиваль», відкритий виступ для всіх типів хорового колективу.

³ Фонд «Guido d'Arezzo» фактично та юридично був створений 25 серпня 1983 року за спільною ініціативою регіону Тоскана, муніципалітету провінції Ареццо та Асоціації «Amici della Musica di Arezzo», а в 1985 році отримав державне визнання та підтримку: згідно з указом Президента Регіона Тоскани від 25 липня 1984 р.

Окремо хори зможуть взяти участь в номінаціях: премія Ареццо (аранжування поп-музики, джазу, госпелу, духовної музики тощо); фестиваль популярної народної музики (популярна та народна музика); Премія Micrologus (Середньовічна християнська монодійна музика); вільна програма (хорові проекти будь-якого жанру, епохи та стилю).

У вимогах конкурсної програми – «Категорія А. Номінація – обов'язкова програма» – є виконання обов'язкового твору (перелік на наступний випуск конкурсу див. Додаток Г).

В конкурсі на Гран-прі міста Ареццо колектив повинен представити довільну програму тривалістю від 15 до 20 хвилин, погоджену з Художнім керівником конкурсу. Переможці Категорії Б не змагаються за призначення Гран-прі "Città di Arezzo". Саме Володар Гран-прі "Città di Arezzo" має брати участь у Гран-прі Європейського хорового співу 2021 року.

Щодо фінансових умов конкурсу, то оргкомітет пропонує розміщення та харчування хорів, які входять до категорії А; усі витрати на проїзд несуть зареєстровані хори; є реєстраційний збір та окремо сплачується оргвнесок.

Щодо конкурсу, оголошеного в 2021 році, то в категорії «Нагороди» прописано, що конкурс передбачає грошові премії (від 500 до 1500 євро) та спеціальні призи: за найкраще виконання твору Філіппа де Монте (1521-1603), за найкраще виконання твору сучасного італійського композитора, Гран-прі міста Ареццо – 3000 євро та, відповідно, право брати участь у Гран-прі Європейського хорового співу 2022.

Міжнародний конкурс хорових колективів ім. Бели Бартока (BVCC) є одним з найпрестижніших хорових конкурсів у світі. Конкурс ім. Бела Бартока – це насамперед конкурс сучасної хорової музики а капелла. Він складається з п'яти категорій, кожна з яких має два тури.

Засновником Міжнародного конкурсу ім. Бели Бартока є Диригент і професор коледжу Дьєрдь Гуляш (György Gulyás) – видатний діяч угорської

музичної культури ХХ століття⁴. Організаторами конкурсу є: Муніципалітет міста Дебрецен, ТОВ «Fónix Event Organizing Ltd.»; постійними партнерами є Філармонія ім. З. Кодаї (Дебрецен) та, власне, філармонічний хор ім. З. Кодаї (Дебрецен). Президент конкурсу хорових колективів – д-р Іштван Пушкаш, Заступник мера Дебрецена, відповідальний за освіту та культуру

Цікавим є той факт, що окрім міжнародного складу журі, в цьому конкурсі є також художня рада, яка обирає склад журі, а також обов'язкові твори для кожного випуску цього конкурсу (див. Додаток В).

Як свідчить офіційний сайт конкурсу, в 2020 році було також заявлено про проведення конкурсу (див. Додаток Б., п. 43). За його умовами на конкурс традиційно могли бути представлені лише роботи «a cappella»; використання не налаштованого ударного інструменту дозволялося лише в одному з творів в кожному раунді творчих змагань, за умови, що це є невід'ємна частина даного твору і його використання зазначено в поданій партитурі (але навіть за дотримання всіх вимог потрібно попереднє схвалення Художнього комітету).

Традиційно публічний етап конкурсу ім. Бели Бартока складається з півфіналу та фінального туру (перший, попередній тур – це відбір за записами). У кожному турі учасники повинні представити один обов'язковий твір, написаний угорським композитором, та добірку необов'язкових творів (вільний вибір) з певним часовим обмеженням (для дитячих та молодіжних колективів – мінімум 8, максимум 10 хвилин; для камерних та змішаних хорів (від 10 до 12 хвилин).

Розглянемо інший конкурс «європейської шістки» – **Міжнародний хоровий конкурс «Tolosa» (Іспанія).**

В 1967 році в м. Толоса був створений Центр громадських ініціатив "Толоса" (СІТ) – приватне некомерційне культурне об'єднання з метою:

⁴ Д. Гуляш викладав на своїй батьківщині, в окрузі Бекеш, пізніше був викладачем музики та хормейстером в Реформатській учительській школі Дочі в Дебрецені. Для того, щоб зробити угорську та зарубіжну сучасну хорову музику широко відомою, Д. Гуляш ініціював створення Міжнародного конкурсу хорових колективів імені Бели Бартока, який вперше відбувся в 1961 році в місті Дебрецен.

популяризація та пропаганда культури та знань міста на основі добровільної участі містян. Серед ініціатив був і хоровий конкурс з одноіменною назвою – "Толоса". В 1994 році Центр «Толоса» був оголошений Громадською асоціацією комунальних служб м. Толоса та отримав державну підтримку.

Хоровий конкурс "Толоса", який у 2018 році святкував своє 50-річчя, є одним з найпрестижніших хорових конкурсів у світі. Термін проведення завжди наближений до масштабного фестивалю Всіх Святих, тобто 1 листопада. Важливою відмінністю конкурсу "Толоса" є розвиток та популяризація баської хорової музики. Таким чином, цей конкурс є прикладом того, як локальні, регіональні особливості національної музики були піднесені до рівня міжнародного, та, за посередництвом умов, регламенту, правил конкурсу, набули значення глобальної, загальної якості, насамперед для хорових колективів-учасників.

Так, спочатку це був конкурс регіонального масштабу, потім – національного, а в 1988 році, коли завдяки уряду Басків і тодішній Гіпузкоа Куткса, а також з нагоди 20-ї річниці заходу та вступу до Європейського Співтовариства («європейської шістки»), відбувся конкурс, в якому брали участь хори з більшості країн-учасниць Європейського Співтовариства. З цього моменту хоровий конкурс «Толоса» став міжнародним конкурсом вищого гатунку, і багато хормейстерів вважали його найважливішою щорічною хоровою подією, що проводиться у світі.

У наступні роки конкурс залучає все більше іноземних хорів, завжди гарантуючи, що це будуть колективи аматорські, але високопрофесійні. Пояснюється така «гарантія» досить суворим попереднім відбором: обмеження в кількості учасників пояснюються не лише суто професійними вимогами, але й економічними умовами – це один з небагатьох конкурсів, який надає повну фінансову допомогу конкурсантам щодо витрат, пов'язаних із проїздом та розташуванням. Як зазначено на сайті конкурсу, в рубриці «історія»: «Лише за утворення баскського уряду, завдяки їх підтримці ми змогли здійснити гарний економічний стрибок та значний кількісний та, перш за все, якісний

стрибок у наборі кращих аматорських та напівпрофесійних хорів з усього світу» (Додаток Б, п. 24). В 2021 році оголошено про вихід 52 Міжнародного конкурсу в терміни з 29 жовтня по 01 листопада.

Отже, цей конкурс розроблений за наступними категоріями: Категорія 1 – Камерні хори; Категорія 2 – Дитячі хори. Конкурсна програма має містити обов'язкові твори: в 1 турі – баскську народну пісню, твір баскського композитора або на текст баскською мовою; в 2 турі – поліфонічний твір (щодо обов'язкових творів в 2021 році див. Додаток Д).

Унікальний міжнародний конкурс хорової пісні, організований у **Франції** – «**Florilège Vocal de Tours**» щороку приймає хори з усього світу: малі чи великі склади колективів, змішані та однорідні хори. Найвища нагорода конкурсу: Grand Prix de la Ville de Tours⁵.

Перший Міжнародний фестиваль хорового співу був започаткований Клодом Пантерном під патронатом Андре Мальро (міністра культури) і відбувся в Турі, в театрі Рекс, з 29 серпня по 1 вересня 1962 року. Другий фестиваль⁶ побачив світ через два роки, запросивши до участі кілька відомих колективів (в т.ч. хор Золтана Кодаї з Дебрецена під керівництвом Д. Гуляса).

В 1972 році за підтримки Жана Ройє (мера та члена парламенту того часу) народився щорічний міжнародний конкурс хорових співів «*R'encontres Internationales de Chant Choral*». З цієї дати назва міста Тур почала асоціюватися з одним із найпрестижніших міжнародних конкурсів хорового співу у світі. Умови творчих змагань не змінювались протягом багатьох років, з відбірковими випробуваннями та грандіозним фіналом, який щороку представляв єднання всіх колективів-учасників. В 1986 році конкурс було

⁵ "Florilège Vocal de Tours" увійшов до проекту «Гран-Прі Європи» в 1988 р..

⁶ В цьому фестивалі відбулась прем'єра твору «Плач на пам'ять Френсіса Пуленка», спеціальна композиція Шандора Шоколая (твір було виконано колективом під керівництвом Жана де Оккегема з м. Тур).

перейменовано і він став носити вже відому нам назву "Florilège Vocal de Tours". В цьому оновленому конкурсі були представлені уточнення щодо умов участі; пропонувались кілька концертів у виконанні запрошених колективів; публічні майстер-класи та майстер-класи з деякими членами журі, а також лекції, міні-концерти для показу місцевих хорових колективів, а також workshops, що дають можливість всім бажаючим взяти участь в хоровому співі, таким чином створюючи справжню міжнародну хорову майстерню, антологію міжнародного хорового співу. «Супутником» цього конкурсу стали національні зустрічі (конкурси лише для французьких хорових колективів).

«Florilège Vocal de Tours» допомагають: двоє художніх радників: Франсуа Базола та Ален Луізо; міжнародний комітет спонсорства, а також державні фонди та приватні партнери; волонтери, які допомагають в організаційних питаннях.

Для хорів, які будуть брати участь змагатимуться, розміщення є безкоштовним.

Конкурс має декілька турів участі:

- конкурсну програму, де прописані обов'язкові вимоги: хор обирає твори, які хоче заспівати; вони повинні бути з трьох різних періодів часу, принаймні з одного, створеного французьким композитором;

- довільну програму, де хор може представити свою творчість широкому загалу слухачів, вибравши твори, які хоче висвітлити;

- Grand Prix de la ville de Tours: після двох перших частин конкурсу журі вирішує, які хори допускаються до участі у цьому «фіналі». Хори-фіналісти виконують програму на свій вибір (з тими ж обмеженнями, що і обов'язкова програма). Хор, який показав найкращі результати протягом трьох частин змагань, виграє Гран-прі.

Окремо відстоїть так званий «необов'язковий конкурс», присвячений музиці епохи Відродження: це факультативна частина конкурсу, для участі в якій наголошується на творах від 1400 до 1600 років.

Крім того, декілька французьких сучасних композиторів щороку беруть участь у програмі "Florilège Vocal de Tours"; їх твори є значним внеском в те, щоб культура з Франції стала відомою у всьому світі. Таким чином, це конкурс демонструє тісний зв'язок з локальною (національною) традицією та одночасно з фестивальним рухом.

Оскільки конкурс в 2020 році було відмінено, то на сайті можемо бачити інформацію про те, що 49 конкурс заплановано в термін 18 - 20 червня 2021, а 50-й випуск – з 17 по 19 червня 2022 року (Додаток Б, п.44).

Міжнародний травневий хоровий конкурс ім. проф. Г. Дімітрова був створений в 1975 році (Варна, Болгарія)⁷. З 1989 р. Міжнародний травневий хоровий конкурс є членом Оргкомітету «Гран-Прі Європи».

Ці творчі змагання проводяться щороку відповідно до Положення, яке оновлюється для кожного видання та приймається муніципальною радою. Серед основних цілей конкурсу є промоція болгарського хорового мистецтва та вокальних творів. Відповідно до Положення – обов'язковою є одна болгарська пісня для кожної категорії. Також є спеціальний приз за найкраще виконання болгарської пісні іноземним хором.

41-^й Міжнародний травневий хоровий конкурс проф. Георгія Димитрова заплановано з 17 по 20 вересня 2020 в місті Варна, Болгарія.

Важливими умовами участі в конкурсі є наступні: у конкурсі можуть брати участь лише хори співаків-аматорів; хори змагаються у чотирьох категоріях: змішані хори, однорідні хори, камерні хори, дитячі та юнацькі хори; змагання проводяться в один тур; програма для всіх категорій обирається вільно, але вона має включати твори принаймні з двох стилів (вибрані серед наступних: ренесанс та бароко, класицизм, романтизм, сучасна музика) та повинна обов'язково включати: один хоровий твір, написаний композитором своєї країни, хоровий твір болгарського композитора, що був

⁷ Спочатку цей конкурс не був іменним, лише в 1982 році він був названий на честь відомого болгарського композитора Георгія Димитрова - засновника сучасної болгарської хорової школи.

наданий Оргкомітетом конкурсу. Програма для ГРАН-ПРІ – Варна 2020 повинна відрізнятись від змагальної та містити максимум 2 твори, виконані в попередніх турах.

«Міжнародний травневий хоровий конкурс проф. Георгій Димитров» проводиться за підтримки Муніципалітету Варни. Цей конкурс має свої фінансові особливості проведення: конкурс покриває витрати хорів на їхнє перебування у Варні протягом змагального періоду, але кожен хор повинен сплатити оргвнесок.

Крім того, зазначимо та наголосимо, що всі з розглянутих нами конкурсів «європейської шістки» мають грошові премії. Для прикладу наведемо інформацію, розміщену на офіційному сайті (див. Додаток Б., п.34) Також журі передбачені спеціальні призи: за диригентську майстерність „Проф. Марин Хонев“; за найкраще виконання болгарської пісні іноземним хором – присуджений Фондом „Петко Груєв Стайнов“; за виконання пісні болгарського композитора Георгія Димитрова – присуджує Райчин Димитров, син композитора; за виконання пісні болгарського композитора Івана Спасова – присуджується Фондом „Іван Спасов“; та ін.

Організаторами **Міжнародного Хорового Конкурсу в Маріборі⁸** (Словенія) є JSKD (Громадський фонд Республіки Словенія для культурних заходів); Муніципалітет м. Марібор; Оргкомітет Конкурсної спілки культурних товариств Словенії; Союз культурних товариств м. Марібор.

⁸ Конкурс є членом «Гран-Прі Європи» з 2008 року.

Хоровий конкурс у Маріборі вперше відбувся у 1992 році разом з 12-м національним хоровим конкурсом "Наша песем". З того часу він проводиться кожні два роки (за винятком двох послідовних заходів у 2008 та 2009 роках). Конкурс в Маріборі є надзвичайно вимогливим, оскільки хор має підготувати 45 хвилин чистої музики.

Розглянемо докладніше. Як зазначено в Умовах конкурсу, Міжнародний хоровий конкурс Марібор призначений для вокальних ансамблів, жіночих, чоловічих та змішаних хорів. У конкурсі можуть брати участь лише аматорські колективи. Кількість співаків обмежена: вокальна група (від 4 до 11 співаків), хор (від 12 до 48 співаків). Кількість хорів, які беруть участь також обмежена: у конкурсі можуть брати участь щонайбільше 4 вокальні групи та 8 хорів (склад хорів-учасників відбирає Художня рада конкурсу за попередніми записами).

Міжнародний хоровий конкурс в Маріборі має 1 позаконкурсний виступ (участь в концерті-відкритті, власне, це виступ-презентація) та 3 змагальні тури з обов'язковими творами (див. Додаток Є).

Як ми вже зазначали вище, конкурс є надзвичайно вимогливим, але й винагороди цього творчого змагання є значущими (від 2500 до 1500 євро лауреатські премії та окремі призи – диригенту за найкраще виконання композиції Якобуса Хандла Галлуса – 300 євро, диригенту за найкраще виконання обов'язкової сучасної словенської композиції – 300 євро, також заплановані нагорода публіки найкращому хору; колектив словенських диригентів обирає хор з найоригінальнішою концепцією та переконливим виконанням на концерті-відкритті).

В цьому конкурсі, як і в попередніх прикладах, оргкомітет також компенсує витрати проживання і харчування учасників; хори повинні сплатити заявочний та оргвнесок.

Таким чином, розглянувши найпрестижніші шість конкурсів, які уклали асоціацію «Європейське Гран-Прі» (EGP), можна дійти наступних висновків:

- частина конкурсів була організована громадськими організаціями, частина – приватними, але на сьогоднішній день всі вони мають державне визнання і державну підтримку на рівні міністерств, муніципалітетів, а також підтримку корпусу спонсорів, меценатів, волонтерів, фондів. Таким чином, оргкомітет цих конкурсів має змогу не лише обирати колективи до участі в конкурсі, але й надавати фінансово-організаційну підтримку, призначати грошові премії;

- кожен з престижних хорових конкурсів має вимоги щодо обов'язкових до виконання творів;

- більша частина видатних міжнародних хорових конкурсів має конкурси-«супутники» національного масштабу, здійснюючи таким чином дуальну взаємодію глобальне – локальне;

- кожен з конкурсів, маючи статус міжнародного, та відповідаючи об'єднуючій тенденції глобалізації, має одним із своїх завдань популяризацію і піднесення національних (локальних) традиції, мови, композиторської школи тощо.

Звернемося до теми хорових фестивалів. Широку і докладну інформацію щодо хорових фестивалів, включаючи умови та терміни проведення можна знайти на порталі «Музыкальные фестивали. Единый информационный портал» (див. Додаток Б., п. 11).

Оглянути усі неможливо, але серед найпрестижніших міжнародних хорових фестивалів насамперед будемо вирізняти однойменний до назви Європейської хорової асоціації фестиваль «Europa Cantat», що проводиться один раз в три роки в різних європейських країнах і є найбільшою і найголовнішою авторською творчою подією Європейської хорової Асоціації.

Вперше фестиваль пройшов у 1961 році в Пассау (Німеччина), і з тих пір кожні три роки він переміщається в нову країну Європи⁹. Це велика музична

⁹ Як свідчить інформація на сайті фестивалю, за всю історію заходу фестивалі пройшли у наступних містах: 1961 – Пассау (Німеччина), 1964 – Невір (Франція), 1967 – Намюр

подія об'єднує протягом одного тижня більше 3000 співаків з різних країн Європи і інших країн світу. Мета фестивалю – дати учасникам можливість зустрічатися один з одним, обмінятися досвідом, виконати свій репертуар, познайомитися з новою музикою, встановити партнерські відносини з іншими хорами, краще пізнати хорові та вокальні традиції приймаючої країни, а також країн-учасниць, а також останні новини, інновації та тенденції міжнародного хорового руху.

Фестиваль приваблює тисячі хористів і пропонує: багатоденні семінари – від початкового до професійного рівня хорового колективу; в кожному жанрі – від григоріанського хоралу до сучасних тенденцій; одноденні семінари – більш ефективний спів, вибір репертуару, техніка дихання і т.д. ; програми для диригентів – семінари, лекції запрошених гостей; програми для композиторів – професійні програми; «Music EXPO» – ноти, книги, компакт-диски, стенди інших фестивалів і т.д.; концерти – заключні концерти семінарів, уявлення хорів та ансамблів, вечорами – угорські, південно-славянські і міжнародні виконавці, концерти запрошених гостей; інше – танцювальна школа, виставки та туристичні програми.

На сучасному нам етапі спостерігається нова хвиля розвитку хорової творчості, показником якої є активна презентація своїх надбань, тяжіння до творчого спілкування та навчання (про це свідчить перелік майстер-класів, творчих майстерень (workshop), рух «відкрита сцена», гастрольні тури, проектні постанови тощо), розвиток прихильності до хорового мистецтва у молодого покоління та вихід об'єднуючих заходів та проектів на загальносвітовий, наднаціональний рівень. Більш того, значно розширився

(Бельгія), 1970 – Грац (Австрія), 1973 – Отен (Франція), 1976 – Лестершир (Великобританія), 1979 – Люцерн (Швейцарія), 1982 – Намюр (Бельгія), 1985 – Страсбург (Франція), 1988 – Печ (Угорщина), 1991 – Вікторія (Іспанія), 1994 – Хернінг (Данія), 1997 – Лінц (Австрія), 2000 – Невір (Франція), 2003 – Барселона (Іспанія), 2006 – Майнц (Німеччина), 2009 – Утрехт (Нідерланди), 2012 – Турин (Італія), 2015 – Печ (Угорщина), 2018 – Таллін (Естонія), в 2021 році планується Любляна (Словенія) (див. Додаток Б. п.27).

віковий діапазон учасників: для прикладу, середній вік учасників всесвітніх хорових олімпійських ігор не перевищує 27 років; саме хорове співтовариство, що вже стало сучасним соціокультурним феноменом, розрослося до світового масштабу.

Дійсно рушійною силою в цьому процесі постають громадські організації, хорові асоціації, культурні співтовариства, що взяли на себе загально-організаційні, менеджерські, рекламні та ін. функції; діяльність яких є яскравою ілюстрацією тенденції до фахової професійної самоорганізації.

Серед хорових культурних співтовариств виокремимо найбільш значущі за показниками: історія існування, традиція, кількість учасників.

Найбільш потужними назвемо наступні:

1. Європейська хорова асоціація «Європа-кантат» (**European Choral Association (ECA) «Europa Cantat»**) офіційно була створена в 2011 році в результаті рішення про членство між *Arbeitsgemeinschaft Europäischer Chorverbände (AGEC, 1955 року заснування)* та *Europa Cantat – European Federation of Young Choirs (Europa Cantat – EFYC, 1963 року заснування)* і зараз об'єднує понад 40 громадських організацій та творчих спілок практично з усіх європейських і багатьох азіатських країн. Асоціація створює умови для поліпшення взаєморозуміння і співпраці між європейцями і громадянами світу, залучаючи їх до загальної хорової діяльності. Девіз асоціації – «Відмінності між нами служать об'єднанню» – відповідає загальним тенденціям процесу глобалізації (див. докладно – Додаток Б, п. 28). Діяльність асоціації представлена такими проектами:

- фестиваль хорів «Europe cantat» (докладно звернемося до нього пізніше);

- фестиваль юніорських хорів «Europe cantat» – фестиваль з акцентом на дитячі хори і молодіжні хори з співаками до 18 років, що пропонує майстер-класи, концерти, відкритий спів і позахорові заходи,

- EuroChoir – унікальний хоровий захід, що існує з 1982 року і який щорічно організовує ECA в іншій країні. EuroChoir пропонує співакам

можливість зібратися разом і протягом 8 днів репетирувати складну програму з двома відомими диригентами; поліпшити свої вокальні навички за допомогою тренера з вокалу; представити результати своєї роботи на публічних концертах;

- всесвітній молодіжний хор – World Youth Choir (WYC) – некомерційна програма-проект, що була створена в 1989 році. Хор створюється щороку шляхом проведення ряду конкурсних національних і онлайн-прослуховувань під контролем міжнародного журі. Щороку сесія програми проводиться в іншій країні. Сесія триває 3 тижні, протягом яких молоді музичні таланти репетирують до десяти днів, а потім гастролують по обраних місцях під керівництвом відомих диригентів. Проект підтримується Світовим молодіжним хоровим фондом (WYCF) як юридичною особою, що стоїть за проектом. «Stichting World Youth Choir» (Всесвітній молодіжний хоровий фонд) – це фонд відповідно до законодавства Нідерландів, зареєстрований в Торговій палаті в Гаазі (Нідерланди) в 2010 році і офіційно засвідчує співпрацю між трьома міжнародними культурними організаціями, які є покровителями Всесвітнього молодіжного хору: Jeunesses Musicales International (JMI), Міжнародною федерацією хорової музики (IFCM) і Європейською хоровою асоціацією – Europa Cantat (ECA-EC);

- проект «Youth choir in movement» – рух молодіжних хорів, що об'єднує конкурси та фестивалі, концерти, ательє (workshops), майстер-класи для диригентів, тощо;

- Міжнародний конкурс молодих диригентів – конкурс, що вперше був організований в Будапешті в 2001 р, мав подальші випуски в Таллінні (2002 г.), Відні (2004), Будапешті (2007 та 2011 рр.), Люблянні (2009 г.), Санкт-Петербурзі (2013), Турині (2015 г.) і Парижі (2019);

- сумісно з Громадським фондом культурної діяльності Республіки Словенія JSKD є організатором Європейської премії для хорових композиторів (є продовженням премії «Золота камертонка», організованої AGEС і вперше

була проведена Європейською хоровою асоціацією – Europa Cantat в 2011/2012 році);

- пропонує щорічні генеральні асамблеї; освітні програми та фінансову підтримку для організації міжнародних взаємних тренінгів в області колективного співу, в які можуть входити співробітники або члени Правління / Молодіжного комітету однієї асоціації, яка відвідує іншу, щоб дізнатися, як працюють інші організації (ця програма пропонує учасникам можливість провести кілька днів, навчаючись один у одного, ділячись досвідом і отримуючи уявлення про іноземну культуру), тощо.

2. Створена двома десятиліттями пізніше «Міжнародна федерація хорової музики» («**The International Federation for Choral Music**», **IFCM**), до складу якої входять хорові товариства Європи, Америки, Африки, Австралії, Японії, країн Скандинавії є офіційним представником Міжнародної музичної ради ЮНЕСКО. Забезпечуючи зв'язок між любителями хорового мистецтва, IFCM ставить собі за мету використовувати хоровий спів як одну з найпотужніших сил, здатних об'єднати країни і народи. Як свідчить інформація на офіційному сайті, IFCM є некомерційною організацією, але «Завдяки роботі волонтерської команди провідних хорових професіоналів, IFCM прагне надати кожному громадянину світу можливість отримати доступ до хорової музики як виду мистецтва; допомагає зберегти хорову музику та культурне різноманіття; сприяє розвитку хорової музики у всьому світі; виступає в якості всесвітньої довідкової організації та виступає за хорову музику та її розвиток; посилює співпрацю між національними та міжнародними організаціями та особами, зацікавленими у всіх аспектах хорової музики; заохочує створення хорових організацій у країнах та регіонах, де таких не існує; розробляє та просуває програми міжнародного обміну для хорових колективів, диригентів, композиторів та студентів хорової музики; виховує та заохочує композиторів та інших творчих митців у розробці нових художніх творів; створює, просуває, координує та розвиває хорові фестивалі, семінари, конкурси та зустрічі, організовані його учасниками;

сприяє створенню та розповсюдженню хорового репертуару, досліджень, записів та інших відповідних матеріалів» (Додаток Б., п.40).

Проекти, які проводить IFCM є наступними:

- Світовий симпозіум з хорової музики (1987 рік заснування) – це тижневий захід, що організовується кожні три роки; є також регіональні симпозіуми, які проводяться в різні роки. Вони відбуваються у видатному та привабливому місті, яке має можливості, фінансову підтримку та управлінську структуру для успішного планування та адміністрування великих міжнародних чи регіональних подій. Місцевий організаційний комітет працює у співпраці з Виконавчим комітетом IFCM. Світові та регіональні симпозіуми сприяють художній досконалості, співпраці та обміну, об'єднуючи найкращі хорові колективи та керівників хорових колективів для виступів, семінарів, майстер-класів, виставок та сесій хорового читання;

- всесвітній молодіжний хор (сумісно з ЕСА-ЕС);

- Всесвітній хоровий день – щорічна (проводиться в 2 неділю грудня) Міжнародна хорова подія для прославлення цінностей солідарності, миру та взаєморозуміння – це ініціатива Альберто Грау з Латиноамериканським віце-президента Міжнародної федерації хорової музики, запропонована та затверджена Генеральною Асамблеєю IFCM, що відбулася в Гельсінкі в серпні 1990 року, в рамках 2-го Всесвітнього симпозіуму про хорову музику;

- «Диригенти без кордонів» (CWB, 2007 рік заснування) – це програма взаємодопомоги, метою якої є надання диригентам країн, що розвиваються, переважно в Африці, Латинській Америці та Південно-Східній Азії, можливості працювати з досвідченими викладачами в хоровому диригуванні.

Крім того, величезну комунікативну роль відіграють всесвітні інтернет-спільноти та інтернет-портали, такі як CHORALNET, IFSM (International Federation for Choral Music), VAN (Vocal Area Network) та ін.

Крім суто громадських організацій та хорових асоціацій, вкажемо на таке явище, як взаємодія творчих підходів та комерційних зисків. Так, звернемось до найпотужнішої хорової організації під загальною назвою

«ІНТЕРКУЛЬТУРА» – International choir competitions & festivals: Interkultur – де співпрацюють некомерційні об'єднання та комерційні фірми, що представляють в співтоваристві однакові інтереси і переслідують цілі щодо розвитку інтернаціональної музичної культури, і хорової зокрема. Це об'єднання, також відоме під назвою Interkultur Group, співпрацює з численними галузевими об'єднаннями, установами та фірмами, що представляють однакові інтереси. На його чолі стоїть засновник та ідейний натхненник Гюнтер Тич, а головний офіс розташовано в Німеччині (див. Додаток Б., п. 32).

Хоча найперший Міжнародний хоровий конкурс в Будапешті за організації Interkultur було проведено у 1988 році. Сьогодні Interkultur є «Всесвітньою хоровою Радою», свого роду Організацію Об'єднаних Націй в області хорового співу, куди входять представники більше 70 країн. Interkultur представляє 120 тис. хорів та 4,8 млн. співаків, що робить цю музичну мережу по-справжньому глобальною.

Організація має представництва в багатьох країнах. Вона підтримується міністерствами культури, муніципальними властями, благодійними організаціями та промисловими компаніями Німеччини, Австрії, Південної Кореї, Індонезії, Ізраїлю, Італії, Мальти, Іспанії, Чехії, Швеції, Угорщини, Малайзії, В'єтнаму, Китаю, США.

Ці, вказані нами, грандіозні за своїми масштабами організації діють через місцевих представників, якими є національні хорові суспільства (наприклад, ASCDA – «Асоціація професійних хорових диригентів» у США), допомагаючи налагодити зв'язок між відповідними державними і громадськими інститутами, міністерствами, керівниками і менеджерами хорів.

Interkultur стала найголовнішою організацією в світі з проведення великих музичних заходів у хоровій сцені. На сьогоднішній день Interkultur організовує щорічно близько 14 хорових конкурсів і фестивалів у всьому світі.

В це товариство входять не тільки важливі особистості з областей культури, економіки і політики багатьох націй, але перш за все хори і

оркестри, союзи і організації з галузі культури: до Ради Всесвітніх Хорових Зустрічей («Council der World Choir Games») входять визнані хорові експерти з 80 країн.

Interkultur проводить Всесвітні Хорові Зустрічі, а також організовує континентальні заходи, як наприклад, Європейські та Азіатські Хорові Зустрічі. Основний сенс всіх заходів Інтеркультура полягає в тому, що до участі в них допускаються не тільки кращі хори, а й всі хори будь-якого рівня підготовки. Тут вони відкривають для себе новий, багатогранний світ хорового співу – радісний, відкритий, повний позитивних емоцій, – та вони відчують величезне задоволення співати разом. На дружніх концертах, конкурсах і фестивалях зростає взаємоповага та відкриття для себе інших культур, а разом з тим і нову якість для спільного майбутнього в об'єднуючому світі. Розглянемо докладніше.

Всесвітні Хорові Зустрічі (або Хорові Олімпіади), які спираються на античну олімпійську ідею, є основною складовою заходів Товариства ІНТЕРКУЛЬТУРА. Вони проводяться раз на два роки в різних містах світу, які співпрацюють з Товариством. Як і в спорті, співаки представляють свою націю, змагаючись один з одним у 30-ти різних категоріях за золоті, срібні та бронзові медалі, але особливо за найвищу нагороду «Чемпіон Всесвітніх Хорових Зустрічей». Неважливо, – будь то дитячий, жіночий або чоловічий хори, фольклорний, джазовий або госпел-колектив – всі вони отримують незалежну і професійну оцінку міжнародного журі. Це журі працює за чітко продуманою оцінюючою системою, яка розроблялася Товариством Interkultur зі знаком якості «Musica Mundi» протягом багатьох років і яка гарантує найвищу якість і справедливі оцінки.

Починаючи з першого конкурсу, проведеного Товариством Інтеркультура у 1988 році в Будапешті, постійно вдосконалювалася система, покладена в основу всіх конкурсів. За всіма заходами Товариства Interkultur гарантом стоїть знак якості Musica Mundi (див. Додаток Б, п. 39). Він гарантує

можливість порівняння всіх конкурсів між собою і він встановив в хоровому світі нові стандарти.

Критерії «знаку якості» Асоціації Musica Mundi є наступними: міжнародний характер заходів; численні можливості зустрічей учасників; висока частка молоді серед учасників; можливість вибору серед численних категорій для всіх видів хорів і хорових жанрів; на кожному конкурсі представлені різні ступені складності; особливо враховані творчі можливості дитячих хорів і хорів з музичною підготовкою; оцінка виступів за єдиною системою обліку балів (30-бальна система на всіх конкурсах (крім великих заходів; 100-бальна система на Всесвітніх Хорових Нарадах; окрема система оцінок при визначенні місць на конкурсах гран-прі); оцінки виставляє компетентне міжнародне журі (як правило, 5 або 7 членів журі); кожен конкурс повинен включати в себе такі елементи педагогіки як: творчі консультації та підтримка компетентними фахівцями з моменту подачі заявки до нагородження призами, поради фахівців перед конкурсом, репетиції з членами міжнародного журі після конкурсу, інтенсивні обговорення виступів з хормейстерами і представниками хорів, семінари для хормейстерів і молодих диригентів, результати хорових конкурсів враховані в таблиці світового рейтингу Interkultur (див. Додаток Б, п. 39).

На першій Хоровий олімпіаді в м. Лінці (Австрія, 2000 р.) зустрілися понад 15 000 учасників з 60-ти країн, щоб вперше брати участь в цьому унікальному міжнародному хоровому конкурсі. 342 хори виступали на 403 конкурсних концертах в 28 категоріях (більш докладно див. на сайті – Додаток Б, п. 32). Найуспішніші хори представляли Угорщину, Китай, Німеччину, Індонезію і Росію; 51 хоровий експерт працював в міжнародному журі. Представники світового хорового співтовариства затвердили Резолюцію про ситуацію і проблеми хорової музики, яка була вручена Міжнародній Музичній Раді (ІМС) ЮНЕСКО.

До теперішнього часу Interkultur, проводячи заходи в Німеччині, Австрії, Республіці Корея, Індонезії, Ізраїлі, Італії, на Мальті, в Іспанії, Сербії, Чехії,

Швеції, Угорщини, Малайзії, В'єтнамі, Китаї та США, є найвагомішою організацією міжнародного культурного обміну. На заходах Міжнародного хорового конкурсу ім. Р. Шумана в м. Цвіккау (2017) засновник товариства, президент Гюнтер Тіч в своєму вітальному слові поділився з усіма присутніми своєю мрією поєднати змагання олімпійського характеру (хорові конкурси) зі спортивною олімпіадою і проводити цей захід одночасно в одному місці. Адже ці обидві ідеї засновані на загальних ідеалах: змагання за лаври перемоги в чесному змаганні і з взаємною повагою, незважаючи на походження і світогляд. Зустріч молоді всього світу в галузях хорового співу та спорту мала б сенс, і вона цілком можлива – це фантазія, яка може справдитися.

Цікаво, що товариство Interkultur веде ще просвітницьку та мотивуючу діяльність, регулярно висловлює своє визнання та підтримку спеціальними нагородами за видатні заслуги в області хорового співу:

- Хоровий Приз за сприяння миру на землі;
- Хорове місто світу;

Розглянемо докладніше.

«Хоровий Приз за сприяння миру на землі» вручається окремим особам або організаціям, які хоровою музикою внесли видатний внесок у збереження миру на землі. «Спів сприяє миру, взаєморозумінню і добру, а також наводить мости для подолання політичних, соціальних, релігійних і національних відмінностей» – вказується на сайті Інтеркультура. Ця нагорода вручається Товариством як приклад того, що хорова музика може позитивно вплинути на почуття любові і миру на нашій землі. Раніше цей приз називався «Приз за збереження миру на землі» і був вручений німецькому хормейстеру Готтхільфу Фішеру у 2006 році. За його нинішньої назви приз було вперше вручено на Всесвітніх Хорових Нарадах в Ризі в 2014 р. Кандидати на цю нагороду були номіновані Світовою хоровою Радою (World Choir Council).

Звання «Хорове місто світу» – присуджується місту, в якому є умови для активного хорового життя і велике число діючих хорів, які виступають на міжнародному рівні. Крім цього, таке місто повинне значною мірою

підтримувати хорову діяльність дітей і молоді, дотримуватися педагогічної концепції з розвитку хорової музики і підтримувати зарубіжні контакти, а також бути готовим до проведення міжнародних заходів. Цього звання вже були удостоєні міста Гуанчжоу (Китай) і Грац (Австрія).

Світова Хорова Рада – World Choir Council – це вищий міжнародний консультативний орган Інтеркультури по художнім питанням заходів. Щоб об'єктивно представляти хорове співтовариство в усьому світі, до роботи в Раді запрошуються по одному хоровому представнику від кожної країни. Так, 80 країн вже представлені в Хоровій Раді. Ці представники зустрічаються регулярно один раз на два роки під час Всесвітніх Хорових Зустрічей і обмінюються один з одним інформацією про стан хорового життя та заходах в своїх країнах. Крім того, вони обговорюють важливі актуальні питання, що стосуються хорової музики. У період між такими зустрічами члени Ради спілкуються в щомісячному новинному виданні «Обговорення в Раді» («Council Talk» – див. Додаток Б., п. 25).

Всесвітні Хорові Зустрічі пропонують всім зацікавленим учасникам широку палітру майстер-класів і семінарів. В рамках цих заходів хори, диригенти та окремі учасники познайомляться з міжнародною хоровою літературою, різними вокальними напрямками і різноманітними способами інтерпретації. Співпраця з іншими виконавцями та професійні поради хорових експертів допоможуть учасникам цих семінарів наочно і образно придбати абсолютно новий досвід роботи з хоровою музикою.

На Всесвітні Хорові Зустрічі запрошуються хори усього світу. Хори можуть взяти участь в наступних заходах: в 29-ти категоріях конкурсу, в заходах консультативного характеру з участю зарубіжних диригентів і членів журі. Крім цього, хори-учасники можуть виступити з хорами усього світу на дружніх концертах або в Фестивальному хорі, а також брати участь в майстер-класах та семінарах, які будуть проводитися під час Всесвітніх Хорових Зустрічей. Номінації заходів наступні: А – Конкурси; В – Оцінка без участі в Конкурсі; С – Дружні концерти; D – Фестивальний хор.

А – Конкурси

Для участі у Всесвітніх Хорових Нарадах запрошуються всі аматорські хори світу. Захід надає всім хоровим колективам – хорам з багатим досвідом, а також хорам з невеликим досвідом участі на міжнародній сцені – рівні можливості участі у конкурсах.

У рамках Всесвітніх Хорових Зустрічей проводяться два конкурси – конкурс Чемпіонів і Відкритий Конкурс. Обидва ці конкурси дають хоровим колективам можливість виступити на відповідному їм рівні.

Конкурс Чемпіонів.

Художній комітет приймає рішення про те, які хори можуть брати участь у «Конкурсі чемпіонів». Аматорські хори можуть подати Заявку на участь в ньому, пред'явивши комітету документи про свою кваліфікацію або делегування на участь. Цей Конкурс проводиться для хорів з відповідним закордонним конкурсним досвідом, які вже продемонстрували свою виконавську майстерність на концертах і міжнародних хорових конкурсах. «Конкурс чемпіонів» проводиться у 28 різних категоріях.

Відкритий Конкурс.

У цьому конкурсі можуть брати участь усі аматорські хори незалежно від їх актуального художнього рівня, відповідно до ідеї Всесвітніх Хорових Зустрічей, в якій мовиться «Участь – це вища честь». «Відкритий Конкурс» проводиться у 26 різних категоріях.

В – Оцінка виступу хору без участі в конкурсі

Ці можливості участі у Всесвітніх Хорових Нарадах пропонуються всім хоровим колективам, незалежно від того, беруть участь вони в конкурсі чи ні, які хочуть отримати рекомендації та зауваження по таким аспектам як інтерпретація, звучання і виконання, а також художні імпульси. Всі зацікавлені хори можуть брати участь в Концерті з обговоренням та / або в Репетиції з закордонним диригентом.

Концерт з обговоренням

А) Концерт з обговоренням для хорів, що беруть участь в конкурсі:

До проведення конкурсів в рамках Всесвітніх Хорових Зустрічей хори можуть подати Заявку для виконання своєї програми перед висококваліфікованим журі з досвідом оцінювання хорів на конкурсах. Ця традиція Товариства Interkultur є багатим джерелом натхнення завдяки обміну різних думок і підходів. Хори, які скористаються цією можливістю, отримають рекомендації та зауваження по таким аспектам як інтерпретація, якість звучання і виконання. Результати виступу на концерті з обговоренням не роблять ніякого впливу на оцінки виступу хору в конкурсі.

Б) Концерт з обговоренням для хорів, НЕ беручих участь у конкурсі:

До участі запрошуються всі хори, які не бажають брати участь в одному з конкурсів, але хочуть придбати міжнародний досвід участі у Всесвітніх Хорових Нарадах. Хори-учасники виступлять перед закордонним журі з програмою з 3 творів, тривалістю максимум 15 хв.

Після виконання програми хорові експерти спочатку обговорять її коротко між собою, а потім поділяться своєю думкою з хором у відкритій і дружній атмосфері. Хор отримає від журі рекомендації для свого виступу в конкурсі і для майбутньої участі в міжнародних конкурсах. Усім хорам-учасникам вручать офіційний сертифікат про участь у Всесвітніх Хорових Нарадах.

Репетиція з закордонним диригентом:

Всі хори – незалежно від того, беруть участь вони в конкурсі чи ні – можуть провести репетицію з визнаним закордонним диригентом.

Оргкомітет просить заздалегідь підготувати один хоровий твір. Визнаний зарубіжний хоровий експерт репетирує його з вашим хором і дає нові художні ідеї та імпульси. Хори, які беруть участь у конкурсі, отримають сертифікат про участь в репетиції і рекомендацію для участі в майбутньому міжнародному хоровому конкурсі.

С – дружні концерти

За традицією Всесвітніх Хорових Зустрічей хори можуть виступати на численних концертах і громадських майданчиках. Хори самих різних країн

світу будуть зустрічатися один з одним на дружніх концертах і разом виступати на громадських майданчиках.

Участь в такому концерті дасть кожному хору шанс продемонструвати музичні традиції і національні костюми своєї країни.

Крім цього, для участі в дружньому концерті і культурного обміну можуть подати Заявку також хори, інструментальні групи і танцювальні ансамблі, які не беруть участі в конкурсі.

D – фестивальний хор

Всесвітні Хорові Зустрічі – це великі заходи в концертних залах міст мирного значення, що дозволяють вести телевізійні трансляції та створювати сценічні вистави. Ці яскраві шоу створюють незабутню атмосферу для хорового співу. Вражає широка музична палітра від фрагментів хорових симфонічних творів до популярної музики.

Для участі в цих проектах необхідно отримати схвалення Художнього комітету. Крім цього, всім учасникам необхідно самостійно підготувати музичну програму і вивчити її так, щоб бути готовими виступити з нею на заключних репетиціях.

Ідея Всесвітніх Хорових Зустрічей виникла з прагнення спонукати людей різних націй, яких об'єднує хоровий спів, змагатися в мирному конкурсі один з одним. Ця ідея повинна ефективно демонструвати спільну діяльність націй в області мистецтва, бути прикладом для наслідування і кожен раз відкривати нові можливості спільної діяльності.

Підводячи підсумок можна сказати, що кожен з цих європейських співтовариств, які проводять конкурси-фестивалі є престижними, так як у кожного є історія, спадщина і традиція; є своя репертуарна політика; в рамках акції проводяться різні семінари, майстер-класи; велика кількість учасників з різних країн і т.д.

В кожній країні наявні національні хорові асоціації, товариства тощо і вони мають змогу зробити перший крок до світового визнання, отримавши членство у перелічених організаціях. Наприклад, у 2018 році Всеукраїнське

хорове товариство ім. М. Леонтовича набуло членства в Європейській хоровій асоціації Europa Cantat.

У світовій практиці широку прихильність до хорового співу вважають ознакою здорового, повноцінно розвиненого цивілізованого суспільства. Діючи в глобальному масштабі, хорові спільноти сприяють спільній творчості, що само по собі символізує високий рівень культури і духовного зростання населення країни; служать єдиним інформаційним і консультаційним центром для всіх, хто має відношення до мистецтва спільного співу, і сприяють формуванню хорового руху.

Не менш важливим завданням хорового товариства є налагодження комунікації між хоровими спільнотами, школами, колективами, в тому числі зльотів, фестивалів, конкурсів світового рівня, підняття престижу вітчизняних хорових заходів. Для цього важливо участь хорових колективів країни в авторитетних міжнародних хорових і музичних подіях. З метою широкого обміну творчим досвідом Україна вже йде шляхом забезпечення широкої взаємодії вітчизняних хорових колективів з аналогічними колективами за кордоном, але поки що цей рух є недостатнім.

2.2 Особливості функціонування хорових конкурсів і фестивалів в Україні.

Україна, через низку політичних і соціокультурних обставин, тривалий час перебувала поза світових хорових змагальних тенденцій, хоча й презентувала свої надбання в гастрольній діяльності (згадаємо тури капели під орудою О. Кошиця, концертну діяльність П. Демуцького та ін.). Згодом наша країна була задіяна до цього глобального конкурсно-фестивального руху шляхом участі національних хорових колективів не лише в загальноукраїнських (а раніше – республіканських та всесоюзних), але і в міжнародних акціях: наприклад, участь радянських хорів в першому всесвітньому фестивалі молоді та студентів в Празі (1947), перемога одеського

студентського хору в 1957 році в шостому фестивалі, перемога Миколаївської академічної капели «Сонячний струм» та ін.

На сьогоднішній день хорові конкурсно-фестивальні проекти (особливо відкриті за останнє десятиліття), що проводяться в Україні із назвою «міжнародний» часто не мають такого статусу за європейськими та світовими нормами, є досить комерційними заходами, що обумовлюється: складом учасників і складом журі, певними фінансовими та репертуарними умовами (наприклад, зустрічаємо конкурси із певним оргвнеском, вимогою представити 1 – 2 твори та гарантією отримання диплома лауреата), відсутністю належної медійної та загальної рекламної підтримки, тощо. Порівнюючи із всесвітньовідомими міжнародними конкурсами та фестивалями, нажаль, ми поки що можемо констатувати, що «не за назвою, а за суттю» належного міжнародного рівня конкурсно-фестивальних хорових проектів в нашій країні, на даний час, поки не існує. Але справжньою потужною рушійною силою в розвитку вітчизняного хорового мистецтва є національні (або Всеукраїнські) конкурси та фестивалі. Чому склалась така картина? – Спробуємо розібратись та дослідити тенденції розвитку національних конкурсно-фестивальних форм.

Крім того, вважаємо, що дуже важливо і цінно аналізувати тенденції розвитку окремих престижних, «брендових» хорових конкурсів та фестивалів для того, щоб організувати міжнародні хорові заходи високого рівня на теренах України та за участі українських організаторів (див. зауваження на це також в роботі [207, с. 109, 113]).

На початку 1990-х років Україна відновила незалежність, вступивши в новий історико-культурний виток свого розвитку. У спадок ми отримали низку музично-культурологічних проблем, пов'язаних з особливостями радянської культурної політики, яка передбачала: повний ідеологічний контроль держави за художніми процесами і митцями, критику західноєвропейського шляху розвитку, в тому числі і музичного авангарду як «буржуазного» та «ідейно чужого», майже повну «герметичність» (культурні контакти вітались тільки в межах соціалістичних держав, а закордонні гастролі були пов'язані з великою

кількістю перешкод та умовностей), домінування колективного над індивідуальним, «загальнонаціонального» над національним (нагадаємо відому тезу про загальнонаціональний або «адекватно-народний» виконавський стиль, де перед колективами ставилися завдання «бути репрезентатором усіх різноманітних пісенних ареалів України» (цит. за [21, с. 201]) та ін.

Саме на початку 1990-х років Україна почала активну вільну інтеграцію в європейське інформаційне поле, знайомство із світовими тенденціями, презентацію національної академічної хорової школи, пошук власних шляхів розвитку та підвищення рівня конкурентноспроможності, у наслідок чого, в певних стильових напрямках скоротилося технічне та виконавсько-технологічне «відставання» вітчизняної музичної культури від світової; відбувся аналіз власних досягнень та підсилилася робота щодо презентації української композиторської, виконавської (співацької та хорової), диригентської шкіл.

Якими ж є особливості стратифікації конкурсно-фестивального руху в сучасній Україні?

З початку 90-х років минулого століття кількість міжнародних і всеукраїнських конкурсів та фестивалів в Україні стрімко зростає. За інформацією, яку ми знайшли в Довіднику щодо міжнародних та всеукраїнських культурно-мистецьких заходів в регіонах України (2008 рік видання), з радянських часів в Україні досі діють 18 фестивалів, в 1990-х роках засновано ще 58, а в 2000-х – понад 130. Станом на 2008 рік в Україні діяли 172 фестивалі різних напрямків і видів мистецтв (з них 109 міжнародних і 63 всеукраїнських), 35 конкурсів (19 міжнародних і 16 всеукраїнських) [114]. Вважаємо, що станом на сьогоднішній день ця кількість ще збільшилась, адже лише за останні роки з'явилась тенденції, коли організаторами конкурсно-фестивальних заходів стали школи мистецтв, творчі угруповання, приватні особи і т.д. Ще раз наголосимо, що в цій кількості конкурсно-фестивальних форм далеко не всі акції відповідають належним вимогам національної

нормативно-правової бази та міжнародним стандартам з використання міжнародного та всеукраїнського статусів. Але ми зосередимо свою увагу на заходах, що мають багаторічну славу історію, зарекомендували себе як авторитетні конкурси та фестивалі в професійних хормейстерських колах за критеріями: склад журі, конкурсні вимоги, відкритість та прозорість результатів оцінювання та можливість отримання аргументації, можливість спілкування з членами журі для професійної консультації щодо виступу.

Як згадувалось вище, фестивально-конкурсна традиція має давню історію, яка пов'язана з раннім етапом становлення суспільства, з тривалою еволюцією, певною трансформацією, в якій різних видів та напрямків музикування, в тому числі суто в хоровій творчості, отримали значення культурно-мистецького явища.

Пострадянська міжнародна конкурсно-фестивальна модель полягала у вимогах певної кількості західноєвропейської музики, потім пропонувалось включати в репертуар вітчизняну класику та сучасну музику. Важливим показником «міжнародності» ставала участь в конкурсі іноземних колективів та представників інших країн в складі журі. Окремим творчим «іспитом» для колективу ставала участь в ієрархічних національних конкурсах та оглядах. Так, С. Лисецький пише: «Для кожного колективу художньої самодіяльності участь в районних, міських, обласних оглядах є своєрідним іспитом, який сприяє розвитку колективу. Але особливим випробуванням є участь колективу в республіканському огляді. Так як, по-перше, в нього не так просто пройти через огляди-конкурси в межах області; по-друге, в Києві колектив змагається з кращими в Україні; по-третє, тут працювати в журі запрошуються найвидатніші музиканти, найвідоміші хорові диригенти» [100, с. 40].

Фестивалі та конкурси – завжди були важливим фактором пропаганди хорового мистецтва та національної культури. Масштабні творчі заходи були покликані сприяти розвитку культурних зв'язків між народами, висуванню молодих талантів. Сьогодні в рамках конкурсно-фестивальних заходів проводяться міжнародні асамблеї найбільших музичних організацій та

хорових товариств, наукові конференції, симпозиуми, майстер-класи за участю зарубіжних композиторів і виконавців, концерти кращих учасників; складовою частиною ряду фестивалів стають бліц-курси виконавської і композиторської майстерності, тощо. Підтвердження цьому ми знаходимо в програмі міжнародного фестивалю-конкурсу хорового та вокального мистецтва ім. Ф. І. Шаляпіна (Ялта, Україна), в якому передбачались окремі концертні виступи вокалістів і колективів після конкурсного прослуховування; майстер-класи; підвищення кваліфікації для педагогів і вокалістів професіоналів. Під час фестивалів-конкурсів проходили майстер-класи та творчі зустрічі, а також унікальні семінари Російської Громадської Академії Голосу. Теми для семінарів були наступними: «Основи голосоведення і деякі проблеми гігієни голосу», «Вокально-сценічна майстерність виконавців» та ін. (див. Додаток Б, п.7).

Розглянемо організаційні особливості та стратегії, що можуть стати в нагоді керівнику хорового колективу при ознайомленні з умовами будь-якого конкурсно-фестивального проекту.

Вказаний вище фестиваль-конкурс є прикладом тієї конкурсно-фестивальної форми, де основним організаційним ядром є не лише оргкомітет, але й художня рада, яку очолює художній керівник фестивалю. У повноваження оргкомітету входить технічне та організаційне забезпечення заходу; до повноважень художньої ради – формування концепції фестивалю, репертуарна і виконавська політика. Іноді конкурсно-фестивальний захід не має відокремленої художньої ради і тоді оргкомітет є реальним виконавцем фестивальної політики, коли кожен її член відповідає за конкретно доручену йому ділянку роботи, або за окремі проекти, що мають бути проконтрольовані ним.

Організаційно-виконавський апарат заходу очолює директор фестивалю (конкурсу), який входить до ради фестивалю, організовує і втілює конкретні пропозиції, опрацьовані радою. Іноді глава оргкомітету виконує обов'язки директора, і тоді ця посада відсутня взагалі. Сам оргкомітет (часто і директор)

найчастіше складається з працівників концертного (учбового) закладу, творчої спілки або громадської організації, яка є фактичним засновником заходу.

Дозволимо собі вийти за межі мистецтвознавчих та суто хорознавчих питань та приділити увагу організаційним (маркетинговим та менеджерським) особливостям конкурсно-фестивальних хорових заходів, адже відомо, що досить часто саме хорові лідери, керівники хорових колективів стають на чолі художніх рад або оргкомітетів, стають представниками засновників конкурсу чи фестивалю. Такий підхід ґрунтується на аналізі організаційних принципів багатьох конкурсів, в яких ми брали участь особисто, як керівник хорового колективу «Ave musica», а також на практичному особистому досвіді організації конкурсів та фестивалів як голови Громадської організації «Українська хорова асоціація».

Отже, зауважимо, що в практичній організації будь-якої конкурсно-фестивальної форми існують два етапи: створення конкретної програми творчої акції та забезпечення її публічної презентації.

Перший етап передбачає втілення концепції заходу в процесі формування програми, підбір учасників та запрошених виконавців, здійснення фандрайзингу компанії (фінансове забезпечення проекту). Безумовно, цей етап носить соціокультурну спрямованість і залежить від практичних комунікаційних здібностей організаторів: наявність персональних контактів і професійного авторитету, знання іноземних мов, вміння зацікавити потенційних виконавців, гостей своїм проектом тощо. На цьому етапі роль художньої ради найголовніша.

Другий етап – проведення самого фестивалю, це перш за все передбачає вже технічне (з боку менеджменту) забезпечення реалізації ще умовної програми. Виняткова роль тут належить виконавчому апарату під керівництвом директора, оскільки важливо підібрати зали адекватно до запланованих концертів, правильно обрати технічне устаткування, організувати PR-компанію (відповідний імідж заходи і його реклама), спланувати адресний

напрямок окремих концертів і забезпечити цільову аудиторію (використовуючи різні види маркетингу).

Часто існує невідповідність між проведенням цих двох етапів фестивального менеджменту.

На думку Ф. Матарассо та Ч. Лендрі, продукт культури може бути геніальним, але без маркетингу та дистрибуції про нього ніхто не дізнається і не побачить [219]. Тому соціально-економічний потенціал культури, і хорової в тому числі, неможливо використовувати без якісного менеджменту, а без інвестицій в професійне вдосконалення рівень творчих та організаційно-трудових ресурсів буде в занепаді. У досвідчених та відомих майстрів культури більше шансів на комерційний успіх в країнах з високим рівнем розвитку продуктивних сил. Однак і у нас успіх може бути підкріплений якісним менеджментом і маркетингом. Наприклад, якщо потенційні учасники чи глядачі не знають захід, він організований вперше, або не набув належної популярності в останньому випуску тощо, то доцільно застосувати «стимулюючий маркетинг» – влаштовувати систему знижок щодо організаційного внеску (див. наприклад умови хорових конкурсів Interkultur), активно рекламувати нові умови чи спеціальні призи та можливості (див. конкурсно-фестивальні заходи громадської організації «Яскрава країна» (див. Додаток Б, п. 22) та ін. Крім того, зауважимо на особливостях локації конкурсно-фестивальних заходів та питанні туристичної доцільності, адже відомо, що часто квитки на фестивальні концерти у багатьох містах продають в комплекті або навіть в пакеті туристичних послуг. Об'єднання відпочинку, державних або регіональних свят (на кшталт Дня міста) з конкурсно-фестивальним заходом сприяє популяризації творчої акції.

Як вказує М Швед, фестивальні менеджери Фрей і О'Гален встановили «життєвий цикл фестивалів», який притаманний західноєвропейськими країнами. Так, спочатку цікавий для широкого глядача фестиваль підтримується владою, проте з часом, вона його неодмінно робить залежним та бюрократизує. Креативні кола, протестуючи проти цього, створюють

альтернативний фестиваль, в якому намагаються реалізувати або цілком нову ідею, або протилежну попередньому заходу, або не до кінця реалізований задум попередньої акції. Отже, починається життєвий цикл нового фестивалю. Виникнення нових фестивалів та зростання їх кількості можна вважати наслідком попиту на них (див. докладно [207, с.105]).

Форми організації і проведення фестивалів-конкурсів, їх регламент, періодичність, художній зміст, досить різні. Конкурси проводяться в столицях держав, великих культурних центрах, курортних містах; однак нерідко місцем їх проведення обираються менш популярні серед широкого кола глядачів місця, наприклад, пов'язані з життям і творчістю музикантів, на честь яких проходить конкурс. В якості приклада наведемо міжнародний хоровий конкурс ім. П. Муравського, що був започаткований ще за життя маестро та проводився на батьківщині митця в селі Дмитрашківка Піщанського району Вінницької області (див. Додаток Б., п. 9). Зокрема, в першому випуску конкурсу Павло Муравський був Почесним Головою журі, проводив майстер-клас, виступив як диригент на закритті заходу. Головою журі був Анатолій Авдієвський. Співзасновниками Міжнародного хорового конкурсу-фестивалю імені Павла Муравського були названі Благодійна організація «Фонд імені Павла Муравського», Піщанські районна рада та районна державна адміністрація Вінницької області, Міжнародна громадська організація українців «Четверта Хвиля», Міжнародна громадська організація «Україна-Польща-Німеччина». Крім того, Міжнародний хоровий конкурс-фестиваль проводився за підтримки Міністерства культури і туризму України, Міністерства закордонних справ України, Національної всеукраїнської музичної спілки.

Існують також хорові конкурси та фестивалі, які не мають постійного місця, то вони проводяться в різних містах і навіть країнах. Організаторами конкурсів виступають різні музичні установи, міська влада, творчі товариства, асоціації, а також урядові органи, в деяких випадках – приватні особи, комерційні фірми. У колишніх соціалістичних країнах організацією конкурсів

відали спеціальні державні установи; проведення конкурсів субсидувалося державою. Зараз до цієї традиції долучаються нові підходи: з'являються конкурси та фестивалі, що підтримуються за рахунок спонсорської допомоги, створені приватними особами та установами; з великим оргвнеском за колектив та окремим внеском за кожного учасника; туристичним пакетом послуг і т.д., конкурси ексклюзивні, тобто «на один випуск».

В роботі М. Шведа знаходимо, що Г. Гельмс, досліджуючи процес організації фестивалів, пропонує виокремлювати три типи: перший тип – це акція, яку фінансує комунальна громада під управлінням спеціальної художньої ради; другий тип «фестиваль музикантів», які організують приватні фонди або громадські організації; третій тип представляє країна як національне надбання [207, с. 101].

В українських реаліях, на жаль поки що не можна виокремити перший тип процесу організації фестивалю. Вважаємо, що в нашій країні можна виділити два типи організації фестивалів. Перший тип частково співпадає з типологією Г. Гельмса – «фестиваль музикантів» – що його проводять приватні фонди або громадські організації. Фінансування відбувається в основному за рахунок грантів з частковою часткою українського державного і переважно місцевого бюджету (для національних проектів і забезпечення перебування в Україні іноземних гостей).

Другий, частково співпадає з третім типом за Г. Гельмсом, тобто такий, який фінансується країною як «національне надбання». Рівень спонсорської підтримки таких заходів досить низький, тут переважає демократичний спосіб формування конкурсно-фестивальних програм.

При виборі конкурсно-фестивальної форми щодо участі свого хорового колективу варто зважувати на наступні ознаки: «бюджетні» програми передбачають, що харчування та/або проживання забезпечує запрошуюча сторона (оргкомітети фестивалів-конкурсів, фонд, асоціація тощо). Також, в залежності від умов колективу можуть покриватися витрати на дорогу повністю або частково. Натомість, бюджетні фестивалі пред'являють жорсткі

вимоги щодо вікового та кількісного складу хорового колективу; також обов'язковим буде попередній відбір за відеозаписами.

З власного досвіду участі в змаганнях за фінансової підтримки оргкомітету наведемо послідовність подій.

За 4 – 6 місяців до бюджетного фестивалю-конкурсу припиняється прийом заявок, починається обробка інформації. Засідання оргкомітетів проводяться за 3-5 місяців: затверджуються кандидатури учасників і висилаються іменні запрошення. З цього моменту починається анонсування колективів-учасників, рекламна кампанія фестивалю-конкурсу, і, власне, починається активна підготовка самого колективу.

За віковими вимогами фестивалі та конкурси можна розмежувати на дитячі, дорослі та ветеранські (із позначкою «вік+»). Але найчастіше ми зустрінемо поділ на номінації чи вікові категорії. Так в дитячо-юнацькій номінації це скоріше за все зустрінемо такий поділ: молодша вікова група (від 7 до 10 років); середня вікова група (від 11 до 13); старша вікова юніорська група (від 14 до 17 років); молодіжно-професійна вікова група (18 – 28 років).

Існують також поділ на більшу кількість категорій (див., наприклад фестиваль-конкурс «Sunni Fest» (Одеса), бувають змішані категорії, коли передбачається участь виконавців різних віків.

Звертаючись до положення Всеукраїнського фестивалю духовного співу «Від Різдва до Різдва» (Дніпропетровськ, Україна – див. Додаток Б., п.5), звернемо увагу на вказані різні хорові номінації. Це: аматорські (з будинків культури, середніх і вищих навчальних закладів); навчальні (з училищ культури, музичних і педагогічних училищ, вузів з музичними факультетами), професійні (з філармонії, консерваторій, музичних ВНЗ); дитячі (з загальноосвітніх, музичних шкіл і палаців культури).

У цьому фестивалі також присутній поділ на церковні хорові колективи: церковно-приходські; духовних закладів (із семінарій, регентських шкіл); дитячі (з недільної школи).

А в умовах Всеукраїнського конкурсу хорового мистецтва ім. Лесі Українки (Луцьк – див. Додаток Б, п. 16) зазначено, що брати участь можуть академічні хорові капели та камерні хори по 3 номінаціям: А – змішані хорові капели, камерні хори; Б – чоловічі хорові капели, камерні хори; В – жіночі хорові капели, камерні хори.

Підемо далі. В Україні хорові фестивалі та конкурси існують в декількох виконавсько-стильових та жанрово-стильових напрямках: академічному (світському), духовному і народному (фольклорному).

Що стосується академічних (світських) конкурсно-фестивальних форм, то це є найбільш демократичним видом заходу, адже основною вимогою постає тип звуковидобування, а репертуарні вимоги, як правило, вирізняються загальною спрямованістю до презентації а) музики різних стилів; б) музики певного історичного проміжку або стильового напрямку (наприклад, сучасної музики від 1950 – по теперішній час).

Головною метою духовних фестивалів є духовно-моральне виховання народу, прилучення до кращих зразків духовної православної музики. Серед українських духовних фестивалів відзначимо, як найбільш відомі наступні тематичні (концептуальні) заходи: Всеукраїнський фестиваль духовного співу «Від Різдва до Різдва» (Дніпро), різдвяний фестиваль «Велика коляда» (Львів), відкритий фестиваль хорового та ансамблевого співу «Вогонь Різдва горить, палає, колядка поміж всіх лунає» (Одеса), відкритий міський фестиваль духовної музики «Різдвяні дзвони» (Чорноморськ) та ін.

Творчі змагання в народному напрямку проводяться здебільшого в формі конкурсу-фестивалю, де основною метою визначається збереження та презентація традиційної народної пісенної культури, знаходження шляхів подальшого розвитку традиційного музикування, зокрема в галузі гуртового співу. В якості прикладу назвемо: Всеукраїнський конкурс фольклорних колективів «Сорочинський ярмарок» (Полтавська обл.); Всеукраїнський фестиваль-конкурс народної творчості «Червона калина» (Кривий Ріг), Всеукраїнський фестиваль-конкурс народної творчості аматорських

колективів та виконавців «Слобожанський спас» (Сватове) і т.д. Окремо варто відзначити, що в цих заходах можуть брати участь і академічні хорові колективи і тут важливим постає питання фольклорних зразків в репертуарі академічного хору (див. докладно [193]).

На сьогоднішній день окремого суто хорового конкурсу чи фестивалю стосовно сучасної музики в Україні немає. Можемо лише наголосити на хорових подіях на «КиївМюзікФест» (Київ), «Констрасти» (Львів), «Два дні та дві ночі» сучасної музики (Одеса).

Класична (академічна), народна, духовна, сучасна музика вимагає особливих знань і навичок, а значить професійної підготовки і вузької фахової спеціалізації в кожному напрямку. Саме тому не вся ця музика є в репертуарі кожного виконавця-хориста, диригента, хору, але існують колективи і солісти, які присвячують себе виконанню конкретних напрямків (наприклад, ансамбль старовинної пісні «Джерело», The Hilliard Ensemble – квіртет з Британії, львівський ансамбль «A cappella Leopoldis» та ін.).

Якщо продовжити наше звернення до стильового критерію, то привертають увагу фахівців і фестивалі та конкурси, які спрямовані на презентацію музичної традиції якоїсь окремої епохи або стилю. Серед акцій, присвячених музиці попередніх епох є «Фестиваль давньої музики у Львові» та «Співаємо канон» (м. Львів).

Наступні дві групи конкурсно-фестивальних форм ґрунтуються на принципі залучення тих чи інших учасників, що стає основою концептуального формату. Такими є фестивалі, які ґрунтуються на певний виконавський апарат – це може бути симфонічний оркестр, хор, диригент, ансамбль. Це свято для виконавців конкретного профілю, оскільки чимало виконавських конкурсів проходять у форматі фестивалів-конкурсів, які присвячені популяризації виконавського мистецтва. Серед українських суто виконавських фестивалів відзначимо: Хор-Фест «Золотоверхий Київ» (Київ), міжнародний хоровий фестиваль «Південна Пальміра» (Одеса), Всеукраїнський конкурс хорових диригентів (Київ), Всеукраїнський конкурс

хорових диригентів ім. О. Тимошенка (Ніжин), Всеукраїнський конкурс хорових диригентів ім. Д. Загорецького (Одеса) та ін.

Як ми вже вказували вище, фестивалі та конкурси можуть проходити не тільки періодично (традиційно – щороку або раз на два роки), але і ексклюзивно, один раз. «Одноразові» фестивалі, як правило, присвячені знаковій даті, або інспіровані конкретними хронологічними певними факторами, або мають дещо експериментальний напрямок. Більшість фестивалів мають постійні терміни проведення. Тривалість проведення фестивалів різна – від 7 – 10 днів до 2-х і більше місяців.

Значення фестивалів-конкурсів залежить від художньої співпраці, соціологічних і національно-економічних факторів. В останні десятиліття в конкурсно-фестивальному русі представлені майже всі музичні жанри, враховуються всі жанрово-стильові тенденції музичного життя, типи та види хорів.

Аналіз конкурсно-фестивального життя в Україні дає підстави, наслідуючи та адаптуючи класифікацію, представлену в роботі М. Шведа [207], також поділити заходи на акції, які створені за монографічним (або іменним), концептуальним і демократичним принципами.

Монографічні форми за звичай присвячені творчості одного композитора або виконавця. Серед монографічно спрямованих можна виділити два види фестивалів. У першому випадку фестиваль організовується спеціально для святкування ювілейної дати сучасного художника або класика: тоді акція має ексклюзивний характер. Наприклад, в Україні проходили фестивалі, присвячені ювілеям М. Скорика, М. Колеси, Є. Станковича, В. Сильвестрова. І в цьому випадку вони є іменними.

У другому випадку фестиваль проводиться щорічно, незалежно від будь-якої пам'ятної дати. Зазвичай, він присвячений творчості досить популярного митця, творчість якого є самодостатньою для цілісності інтерпретації та інспірує велике коло послідовників (тоді вже йде мова про презентацію та школу митця). Наприклад: хоровий фестиваль ім. К. К. Пігорова та конкурс

хорових диригентів ім. Д. Загрецького (Одеса), хоровий фестиваль ім. М. Леонтовича (Київ), міжнародний хоровий фестиваль ім. П. Муравського (Вінницька обл.), Палкін-фест (Харків) та ін.

Концептуальний принцип організації передбачає проведення фестивалю згідно з конкретною ідеєю або темою. Концепція може ґрунтуватися як на тематичній спрямованості, так і на використанні певного складу учасників. Наприклад, Всеукраїнський конкурс юніорів вокально-хорового мистецтва «Перлини моєї країни» пам'яті А. Авдієвського (Одеса, 2016) єднає в собі концептуальний (конкурс серед юніорів) та іменний підходи; також вище ми вказували на концептуальні різдвяні фестивалі, такими ж є пасхальні фести.

Демократичний принцип не передбачає дотримання в процесі програмування фестивалю якихось особливих обмежень; конкурсно-фестивальна програма обирається в довільній формі. Це особливо помітно в деяких фестивалях сучасної музики, де кожен може взяти участь в акції. Так, в Києві (йдеться про «Київ Музик Фест») – це демократичний фестиваль, в якому кожен член Спілки композиторів може отримати десять хвилин фестивального часу; конкурси, які проводить «Українська хорова асоціація» передбачає довільний вибір програми, а обмеження існують лише в тривалості виступу.

Тематичний діапазон українських фестивалів дуже різноманітний – від фестивалів загального типу до фестивалів, присвячених окремим музичним стилям, композиторам, виконавцям; від презентації певної національної школи до популяризації культурних досягнень регіону. Наприклад, міжнародний фестиваль мистецтв в Одеській опері вказує своєю метою включення Одеси в світовий культурний контекст і залучення вітчизняного глядача до досягнень класичного мистецтва (див. Додаток Б., п. 17).

Що стосується конкурсів, які передбачають творчі змагання в декілька турів, то зауважимо, що в хоровій творчості зазвичай буває 2, максимум 3 тури, де перший тур – це прослуховування в меншій локальності (наприклад районний відбірковий тур або «осередковий», як в конкурсі ім. М.

Леонтовича) або прослуховування відеозапису з виступом колективу з програмою не пізніше попереднього року. На деяких особливо складних конкурсах проводиться дуже жорсткий попередній відбір з метою недопущення до офлайн-змагання недостатньо підготовлених претендентів. Після цього, колективи, допущені до другого туру, виконують вже безпосередньо конкурсну програму, після чого підводяться підсумки і відбувається розподіл місць. На більш складних і професійних фестивалях-конкурсах існує ще й третій тур, де йде змагання найкращих учасників або так звана «боротьба за Гран-Прі», тобто ті, хто зайняв перші місця в своїх номінаціях, можуть взяти участь в додатковому турі за головну нагороду конкурсу. До кожного наступного туру допускається обмежене число учасників.

Важливою складовою хорової творчості і її конкурсно-фестивального напрямку в тому числі є не тільки виконавська, але й слухацька творчість. Публіка на конкурсах та фестивалях – це, з одного боку, тематичне творче зібрання людей, яким пропонується певний музичний продукт, а з іншого – дуже часто саме саме слухацький запит цих зборів і формує репертуарну політику концертних заходів, конкурсів, фестивалів.

Особливостями глядацької аудиторії у другій половині ХХ століття цікавилися багато вчених, серед них – Т. Адорно, Б. Шеффер, М. Філіп'як та ін., які з'ясували, що структура слухацької аудиторії того чи іншого мистецького продукту є вагомою ланкою ланцюжка «композитор-виконавець – слухач» («творець – відтворювач – реципієнт»), яке впливає на мистецькі процеси.

Цікавим є спостереження, що до початку ХХ століття вплив аудиторії на творчість був більш вагомим – від позитивних відгуків залежала кар'єра виконавця, композитора. Якщо новий твір не подобався «господарям», де працював музикант (або при церкві, або при дворі аристократа), – він міг бути звільнений. Згодом, в концертних залах і оперних театрах схвальне або негативне сприйняття прем'єри безпосередньо впливало на подальший

контракт з відповідним композитором чи виконавцем, сам твір та його виконавці отримували критичні статті, відгуки, есе (див. наприклад [66]).

З появою нової музики ситуація в корені змінилася, оскільки нова музика була направлена сама на себе – «мистецтво для мистецтва», трактувалася як мистецтво для «обраних», мало значення концептуального, рафінованого та елітарного (див. у [201]). На певному етапі спостерігався гострий період суперечок, коли людину, якщо вона не розуміла нових підходів, експериментів, називали «традиціоналістом», «не здатним прийняти творчість майбутнього». Але поступово нова музика зібрала свою аудиторію, отримала свої форми спілкування зі слухачем (див. наприклад міжнародний фестиваль «Два дня і дві ночі» сучасної музики Міжнародної громадської організації «Асоціація «Нова музика» (Одеса)).

Ще одне цікаве спостереження стосовно слухацької творчості знаходимо в роботі М. Шведа [207]. Зокрема, автор вказує на те, що будь-яку публіку створюють колективи зацікавлених слухачів, які в свою чергу формують спеціальні групи – аудиторії. З посиланням на дослідження М. Філіпьяка, автор наводить кілька відмінностей, що на його думку відрізняє «публіку» від «аудиторії»: публіка формується спонтанно, під впливом особливих подій; є нетривалою спільнотою; функціонує на стільки довго, на скільки тривати саме видовище або подія; має статичний характер, так як є спільнотою, створеною несподівано; припиняє цікавитися подією, угамувавши свої інформаційні, розважальні потреби; не має інформаційних традицій [207, с. 66].

Натомість аудиторія – це «результат цехових дій, обумовлених попитом на конкретну інформацію або явище»; вона є сталою спільнотою, що не підлягає впливу одиничних видовищ або явищ (іноді завдяки тривалому спілкуванню з джерелом інформації); має динамічний характер, оскільки є спільнотою, яка себе відтворює. «Аудиторія створює власні інформаційні традиції, які систематично взаємодіють і шукають свого первинного джерела» [207, с. 66].

Публіка хорових конкурсів-фестивалів, за М. Шведом, має характер саме аудиторії, оскільки не є тимчасовою, орієнтованою на миттєву розвагу, а формується під впливом інформаційно-комунікативних традицій і конкретного заходу. Натомість в фестивальних проектах, дружніх концертах і т.д. ми зустрічаємось саме з публікою, що може й не мати вподобань щодо хорової творчості і традицій хорової музики.

Можна сказати, що хорові конкурси-фестивалі на сучасному етапі зазнають труднощів – кількість музичних конкурсів-фестивалів стрімко зростає, створюючи конкуренцію як за конкурсантів, так і за слухача. Як наслідок – розмивається концептуальна спрямованість тієї чи іншої акції, відбувається своєрідне «перереформатування» конкурсів та фестивалів, поділення на а) розважальний напрямок та б) елітарний напрямок. Але на нашу думку, то ще не є сталим явищем, але є процесом і ми можемо лише спостерігати окремі прояви цієї тенденції.

Також слід додати, що однією з найважливіших серед багатьох функцій, які виконуються в положеннях конкурсів та фестивалів хорової музики в Україні є: активна популяризація хорової творчості як гуртового музикування на основі інтонаційності та майстерності володіння голосом; залучення публіки до світової класики, національних надбань та сучасних здобутків; пропаганда національної класичної та сучасної музики; «відкриття нових імен» молодих виконавців; формування образу (іміджу) культури держави.

Доцільно коротко розглянути кілька акцій, які є виконавськими хоровими фестивалями з широкою репертуарною палітрою для визначення особливостей фестивально-конкурсного виконавства в хоровому мистецтві сучасної України.

Перший республіканський (нині – Всеукраїнський) **конкурс хорових колективів ім. М. Д. Леонтовича** пройшов у 1989 році, в Києві, який був організований Міністерством культури УРСР і Музичним товариством України – надалі справу продовжили їх правонаступники Міністерство

культури і мистецтв України та Національна всеукраїнська музична спілка. Періодичність проведення заходу – один раз в три роки.

Як вказано на сайті конкурсу, метою заходу організатори вказують збереження і розвиток українських хорових традицій, пам'яті геніального творця класичних обробок українських народних пісень Миколи Дмитровича Леонтовича. Олег Тимошенко, народний артист України, каже: «Його часто порівнюють з Бахом в хоровій музиці, в хорових мініатюрах, і це дійсно справедливо» (див. Додаток Б., п. 3).

Як нам відомо, з історії, що в його трьох відбіркових турах (місцевому, регіональному (осередковому) та національному) першого хорового конкурсу був задіяний практично весь існуючий на той час виконавський хоровий потенціал України. Це була серйозна альтернатива формальним «показовим» заходам минулого. Два дні виступів хорових колективів в Малому залі Київської консерваторії (11-12 травня 1989 р.), два дні II туру в Колонному залі ім. М. В. Лисенка Державної філармонії України (13-14 травня) і заключний концерт в приміщенні Державного заслуженого академічного театру опери та балету ім. Т. Г. Шевченка (15 травня) засвідчили загальне піднесення рівня хорового мистецтва в Україні (див. Додаток Б., п.3). На тлі помітного зростання виконавської майстерності професійних колективів, аматорський хоровий рух також не залишився на місці, а навпаки, вперше в історії української хорової культури наблизився в цьому плані до професіоналів. Відбувся якісно новий крок на шляху самовдосконалення. На цьому конкурсі він проявився у консолідації діячів хорового мистецтва, – хтось виступав, хтось оцінював, інші тільки слухали, але всіх об'єднувало бажання відродити і оновити традиції української хорової культури.

У конкурсі були представлені:

- багатожанровість – звучали обробки народних пісень, хорові мініатюри, циклічні композиції, масштабні твори, хорові поеми, балади і т.д. ;
- широкий спектр хорових колективів – дитячі, навчальні, самодіяльні, камерні, великі капели, однорідні (жіночі, чоловічі), змішані та ін..

У цьому конкурсі чітко визначилася паритетність духовної і світської хорової музики у виконавській практиці більшості хорів. Хормейстери В.Мальцев, В.Кучеровській, Е.Білявській, П.Горохов, В.Палкін, Г.Ліознов, М.Годзінській, М.Коцал, Е.Віноградова, А.Вацек, Л.Ятло та інші з винятковою переконливістю презентували свою майстерність.

Спеціальними призами нагороджували колективи, які не боялися включати в свій репертуар твори сучасних композиторів. Як казала на одній з церемоній нагородження лауреатів Леся Дичко, секретар Спілки композиторів України: «Хори повинні сміливо братися за нову музику. Вони не повинні боятися авангардизму».

Той перший конкурс, проведений в Києві на межі 1980-1990-х років, виявив ще цілу низку проблем. Як вказує А. Лащенко, проявилася криза чоловічих хорів, які в минулому були характерним видом гуртового співу, а в радянські часи значно поступилися жіночим колективам, які, як відомо, менш характерні для української традиції. Конкурс «відфільтрував» так звані «псевдонародні» хори, які просто не змогли конкурувати з колективами академічного напрямку. Разом з тим багато народних хорів побачили свою перспективу в союзі фольклору з академічним співом [94, с. 74].

Всеукраїнський фестиваль духовного співу «Від Різдва до Різдва» існує з 1993 року і щорічно проходить в місті Дніпро. Цей фестиваль належить до «змагальних» видів, адже в ньому працює журі та відбувається нагородження лауреатів.

За час свого існування фестиваль залучив безліч сильних і серйозних учасників, а також журі з різних регіонів країни. Дійсно, за більш ніж 25 років діяльності фестивалю глядачами та учасниками заходів в рамках фестивалю стали близько 100 000 жителів і гостей міста різного віку; на фестивальнойній сцені виступило понад 1 300 колективів та взяли участь близько 30 000 учасників з різних міст України (Києва, Сімферополя, Вінниці, Луцька, Запоріжжя, Одеси, Полтави, Рівного, Харкова, Бердичева, Бердянська, Партеніта та ін.), Росії, Білорусі. Як свідчить історія фестивалю, у I-му

фестивалі духовного співу «Від Різдва до Різдва» у 1993 році взяли участь 17 колективів з 5 міст України. А ювілейний XX фестиваль прийняв близько 80 хорових колективів з 27 міст України та колективів з Мінська (Білорусь) і Тирасполя (Придністров'я) (див. Додаток Б., п.5).

За роки проведення фестивалю покращився рівень володіння текстами церковно-богослужбових творів, співацько-виконавський рівень, все частіше привертає увагу оригінальність аранжування творів, а концертні костюми учасників фестивалю стали більш сценічно привабливими.

Положення цього фестивалю щорічно поширюється через засоби масової інформації та інтернет, проводяться прес-конференції з організаторами та учасниками фестивалю; запрошення на фестиваль розсилаються до органів місцевого самоврядування інших міст України.

Завдяки проведенню фестивалю в місті розвинулася мережа хорових колективів, керівники яких обмінюються досвідом і музичним матеріалом, завдяки чому великий пласт невідомих раніше широкому колу музичних творів знайшов своїх слухачів.

Міжнародний хоровий фестиваль-конкурс «Південна Пальміра» вперше відбувся у 1994 році, в м.Одесі. Засновником, художнім керівником і директором фестивалю протягом 14 років був Олександр Володимирович Зайцев – хормейстер, диригент, викладач; з 2008 року захід очолює Марина Зайцева.

За час існування фестивалю в ньому взяли участь понад 400 хорових колективів з України, Росії, Білорусії, Польщі, Італії, Болгарії, Вірменії, Казахстану, Молдови та інших країн. Відбулося понад 700 конкурсно-концертних виступів в концертних залах обласної філармонії, музичної академії ім. А. В. Нежданової, літературного музею, музею західно-східного мистецтва, окружного будинку офіцерів, євангельської реформаторської і пресвітеріанської церкви м.Одеси та ін.

«Південна Пальміра» – один з найстаріших хорових конкурсів в СНД та перший зі статусом «міжнародний» в Україні з моменту проголошення її

незалежності. Це демократичний конкурс, котрий проходить в 1 тур, а в своїх умовах передбачає виконання різностильових та різнохарактерних творів; в ньому відсутній обов'язковий конкурсний твір. Протягом багатьох років очолює журі – Леся Василівна Дичко.

Окрему цікавість викликає *Всеукраїнський фестиваль-конкурс колективів народного хорового співу ім. Порфирія Демуцького*, що вперше відбувся в 1995 році в Києві. Як видно з назви, цей конкурс поєднує тематичний (концептуальний), монографічний (іменний) підходи: проект названо на честь видатного фольклориста, хорового диригента і громадського діяча, який відіграв велику роль у розвитку української народної музичної культури. Цільова аудиторія конкурсантив – хорові колективи, що володіють народним стилем звуковидобування та є носіями «етнонаціональної традиції» (за о. Бенч).

Засновниками фестивалю-конкурсу є Національна всеукраїнська музична спілка, Національний заслужений академічний український народний хор України імені Григорія Верьовки, Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського та Асоціація НВМС “Всеукраїнське хорове товариство ім. Миколи Леонтовича”. Цей фестиваль-конкурс проводиться за підтримки Міністерства культури України.

Цей фестиваль-конкурс колективів народного хорового співу проводиться з метою збереження і популяризації народної пісенної творчості, унікальних зразків групового співу, широкого показу великих художніх багатств народної хорової поліфонії і виконавських стилів, а також з метою вшанування імені фольклориста, хорового диригента і громадського діяча, славного художника – патріота української пісні Порфирія Даниловича Демуцького, який зіграв значну роль у розвитку української музичної культури. Періодичність проведення цього заходу раз на три роки.

Щодо конкурсних вимог, то спостерігаємо традиційні часові обмеження – колективи-учасники виконують програму тривалістю до 20 хвилин; наявність монографічних вимог – не менше двох творів в конкурсному виступі

мають бути в опрацюванні П. Демуцького (один з них – без супроводу); спрямованість на підтримку локальної традиції – наступною вимогою є презентація аутентичної пісні, записаної у тому регіоні України, який репрезентує хор (бажано без супроводу); та дотримання демократичного підходу – останній твір конкурсного репертуару може бути обраний на вибір керівника хору.

Щодо жанрово-стильової спрямованості хорових колективів-конкурсантів та організаційних засад, то у вимогах 2019 року знаходимо: «У Фестивалі-конкурсі беруть участь аматорські та учбові хорові колективи незалежно від їх відомчої належності. Проїзд, добові та проживання для іногородніх учасників забезпечують організації, що відряджають колективи на Фестиваль-конкурс» (див. Додаток Б., п. 2).

Фестиваль хорової музики «Золотоверхий Київ» був організований у 1996 році, в Києві хормейстером, керівником камерного хору «Київ» Миколою Гобдичем. Цей фестиваль присвячений презентації кращих зразків хорового мистецтва і академічних хорових колективів України. Його мета, як каже М. Гобдич: «проповідувати національну хорову культуру, адже вона така багата, що може задовольнити смаки найвибагливіших: середньовічна монументальність, барокова вишуканість, класична суворість, романтична схвильованість, сучасна різноплановість» [94, с. 93].

Цей фестиваль, можна стверджувати, несе в собі «мету відродження національних шедеврів, хорових раритетів», а також виконання партитур сучасних українських композиторів [39]. Щороку до програми фестивалю входять авторський концерт певного сучасного українського композитора або концертний проект, який передбачає кілька сучасних імен. Серед «творчих портретів» в жанрах хорової музики протягом історії фестивалю були представлені класики української сучасної музики В. Сильвестров, Л. Дичко, Є. Станкович, М. Скорик, Ю. Алжнев, В. Степурко та ін. [174]. Акція демонструє цікаве з'єднання творчих портретів фігур класика минулих епох і сучасного автора, в результаті виникли цікаві «тандеми»: М. Березовський – В.

Рунчак, М. Дилецький – М. Скорик, М. Вербицький – В. Зубицький, що створює місток між епохами та презентує національну хорову школу в її історичному, часовому вимірі.

Що стосується політики фестивалю, то організатори акції запрошують колектив і віддають йому майданчик, програму формує сам художній керівник колективу (див. наприклад програму V хор-фесту – Додаток Б, п.14).

Унікальність форуму також – у створенні особливої аури спілкування запрошених з усіх куточків України найпрогресивніших хормейстерів, в поступовому зміцненні художньо культурологічної установки кожного чергового фестивалю і т.д. Ці та деякі інші авторські проекти М. Гобдича сприймаються, як прояви справжнього злету музичної культури України.

«Золотоверхий Київ» – протягом багатьох років (останній випуск фестивалю відбувся в 2011 році) був відомим і вагомим фестивалем хорового мистецтва в Україні, який не тільки пропагував виконавське мистецтво хорових колективів, а й презентував українську музику самих різних стилевих напрямків, створюючи галереї портрети-образи хорової творчості провідних українських майстрів сучасності. Хоровий фестиваль, в слідстві свого масштабного розмаху, набрав значення всеукраїнської акції, а значить перетворився в вагомий засіб впливу київської школи на вітчизняну хорову культуру в цілому (див. докладніше [137]).

Національна всеукраїнська музична спілка, що є засновником і головним організатором *Всеукраїнського конкурсу ім. Б. Лятошинського*, в пам'ять про геніального творця, поставила собі за мету накреслити нові русла вивчення і пропаганди його творчості, як в українській, так і загальноєвропейській музичній культурі, зрозуміти багатство, велич і силу впливу художнього дару (див. Додаток Б., п.8).

З історії проекту – прем'єра Першого Конкурсу відбулася в м.Києві в 2007 році від назвою Всеукраїнський конкурс хорових колективів і малих вокальних форм ім. Б. Лятошинського. У 2011 році відбувся Другий Всеукраїнський конкурс імені Бориса Лятошинського, жанрові рамки якого

були розширені. Конкурс проводився за такими номінаціями: вокально-хоровий жанр (змішані хори; чоловічі хори; жіночі хори; камерні хори; вокальні ансамблі; вокальні дуети; сольний спів); інструментальний жанр (камерні оркестри; інструментальні ансамблі; солісти-інструменталісти).

З ініціативи Національної всеукраїнської музичної спілки затверджена і виготовлена спеціальна нагорода – «Золота медаль Бориса Лятошинського», якою нагороджуються кращі виконавці творів композитора.

Хоровий фестиваль пам'яті ім. К. К. Пігрова присвячений засновнику одеської хорової школи, видатному майстру, професору Костянтину Костянтиновичу Пігрову. Проходить з періодичністю раз на п'ять років, починаючи з 2006. Засновником є Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової, а організатором – кафедра хорового диригування.

До участі у фестивалі запрошуються провідні хорові колективи України під керівництвом випускників кафедри хорового диригування ОНМА імені А. В. Нежданової – вихованців школи К. К. Пігрова.

Звернемося до історії фестивалю 2011 року, простежимо, які акції проходять в рамках даного заходу. На сайті ОНМА імені А.В. Нежданової знаходимо: «У 2011 році /.../ протягом жовтня та листопада відбувся хоровий фестиваль пам'яті К. К. Пігрова. Урочисте святкування було відкрито 22 жовтня концертом Національного заслуженого академічного українського народного хору імені Г. Верьовки під керівництвом вихованця одеської хорової школи, Героя України, Народного артиста СРСР і України, Заслуженого діяча мистецтв України, Лауреата Державної премії України імені Т. Шевченка, державної премії СРСР, професора, академіка АПН України, академіка АМУ А. Т. Авдієвського. У жовтні відбувся також концерт Житомирської хорової капели «Орея» (худ. Кер. – заслужений діяч мистецтв України О. О. Вацека)/.../ 4 листопада ... відбувся концерт провідних дитячих хорових колективів м. Одеси; 5 листопада відбувся концерт студентських хорових колективів. 6 листопада ... відбулося урочисте закриття фестивалю – виступ лауреата Міжнародних конкурсів студентського хору одеської

Національної музичної академії імені А. В. Нежданової...» (див. докладно – Додаток Б., п.21).

Хоча репертуарі умови цього фестивалю є демократичними, але дана акція є монографічним фестивалем з особливими умовами: захід присвячений пам'яті засновника одеської хорової школи К.К.Пігрову, і до участі в ньому запрошувались колективи під орудою випускників Пігровської школи.

У контексті нашого аналізу слід звернути увагу на *динаміку розвитку* фестивалів.

Фестивалі на Україні працюють швидше з однаковою стабільністю, ніж регресують, оскільки вони відрізняються один від іншого, у кожного своя концепція, на яку впливає середовище тієї території, на якій проходить акція та ще багато чинників. Вважаємо, що регрес буде тоді, коли фестивалі будуть схожі один на одного за своєю концепцією.

Для світового значення необхідні чималі творчі та організаційні зусилля, відповідні фестивальні структури, фінанси, преса, реклама і т.д. Проте всеукраїнського значення набувають майже всі фестивалі, які в достатній мірі запрошують до участі авторитетних виконавців з інших міст (хоровий конкурс ім. М. Леонтовича, «Золотоверхий Київ», «Від Різдва до Різдва» та ін..).

Останнім часом почався активний ріст, так званих «фестивалів мистецтв». Це особливий прояв сучасної святково-музичної культури. Її специфіка полягає в відображенні загальної тенденції діалогу і синтезу різних видів мистецтв. Такі фестивалі, як правило, містять кілька складових – музичну, театральну, образотворчу, танцювальну та ін.. Головна функція таких заходів – презентація сучасного мистецтва в цьому багатстві його проявів. Вони створюють, крім того, сприятливі умови для масової комунікації.

Фестиваль мистецтв як художнє явище сприяє здійсненню діалогу між країнами і регіонами, дозволяє продемонструвати національні та етнокультурні досягнення. При цьому широко задіяні нові художні технології, в єдиному художньому прояві здійснюється взаємодія між різними видами мистецтв.

Прикладом фестивалю такого типу є щорічний Міжнародний фестиваль мистецтв «Fort.Misiia», який проводиться з 2009 року в с. Поповичі (Львівська область) [141]. В концертах фестивалю 2011 року, для прикладу, взяли участь не лише хорові колективи, ансамблі, але й львівські рок-групи «Оратанія», «Swamp FM», «Bazooka band», «Niagara», «Анна», «Мертвий півень», рок-колективи з Польщі та США, а також групи, які працюють в руслі етнічної музики – «ShockolaD», «Гайдамаки», «Перкалаба».

Назвемо ще кілька подібних заходів, які проходять в Україні. Це Фестиваль мистецтв України (заснований в 2008 р. згідно з указом Президента України для сприяння розвитку академічного, традиційного народного та сучасного мистецтв, професійної та аматорського творчості, популяризації етнічних і культурних традицій регіонів України); Всеукраїнський фестиваль мистецтв «Карпатські зорі» (Косів, з 2009 р.); дитячо-юнацький Всеукраїнський фестиваль мистецтв «Зі Злагодою в серці» (Дніпро, 2000 р.) і багато інших [165, с.200-201].

Рівень значення і престижності будь-якого українського фестивалю залежить від його концептуальності, якості запропонованої продукції, активності міжнародних контактів.

Підводячи підсумок можна стверджувати, що кожен хоровий конкурс та фестиваль мають об'єднуючі параметри – насамперед це творчі зустрічі на певних умовах конкурування, але й відрізняються один від одного за багатьма складовими, і в цьому є спеціалізація певного фестивалю-конкурсу, його унікальність.

2.3. Формування нових напрямків: конкурсно-фестивальні онлайн-заходи.

Хорові фестивалі і конкурси – популярний напрям розвитку аматорської творчості в світі, адже майже в кожній школі, при кожному церковному приході і в кожному університеті є свій хор. Дитячі, дорослі, чоловічі, жіночі, змішані хори настільки популярні, що не дивно, що виникає бажання

з'ясувати, хто ж краще, дзвінкіше, яскравіше, ефектніше, чий репертуар зможе здивувати. Найчастіше мета подібних хорових фестивалів та конкурсів не перемога, а взаємозбагачення досвідом, підтримка початківців, стимуляція створення нових хорових змагань, залучення молоді та всіх бажаючих до духовної спадщини спільного виконання класичних творів тощо.

Як говорилося раніше, багаторічна практика виробила певні принципи проведення конкурсів, яких дотримуються організатори різних змагань. Чи є всі ці напрями сталими? Чи не можлива поява нових форм?

Хотілося б відзначити, що в останнє десятиліття почали з'являтися інтернет-конкурси. Рік 2020 вніс свої корективи, і в діяльності хорових колективів дистанційні конкурси стали єдиною вадливою формою. Тож чи можна говорити про появу нової конкурсно-фестивальної форми, чи варто відноситися до дистанційних конкурсів та фестивалів як до виклику часу і до технічних експериментів? – відповідь на це питання можлива в майбутньому. Але розглянемо специфіку тих заходів, в яких ми змогли взяти участь і які організовували.

Слід одразу наголосити на двох провідних напрямках онлайн-конкурсів: 1) коли надається запис колективу з реального часу (фактичне колективне музикування, зафіксоване у відео без зупинки камери та втручання будь-яких обробок) та 2) результат «зведення» окремих записів в єдине звучання (уявне колективне музикування, як результат інтернет-можливостей). Вказані підходи стали відправною ризикою у формуванні таких конкурсно-фестивальних форм як дистанційний конкурс та конкурс віртуальних хорів, адже сам підхід до роботи за цими двома новітніми типами хорових колективів корінно відрізняється: в першому вимагається інтенсивна робота хормейстера, а в другому – звукорежисера та майстра ІТ-технологій.

Наголосимо також на суттєвих фахових відмінностях цих фестивалів-конкурсів від традиційних: у першому випадку це можливість переписувати виступ безліч разів і надсилати до оргкомітету найкращий дубль; відсутність процесу колективного музикування в реальному часі прослуховування

виступу; можливість для журі прослухати виконання учасників необмежену кількість разів; можливість презентації для мільйонної публіки інтернету з усіх кінців світу з доступом 24/7; в другому випадку – відсутність суттєвих аспектів хорового мистецтва, як то ансамблювання, вибудовування єдиного інтонаційно-художнього тексту музичного твору, підкорення диригентській волі; відсутність колективного музикування в офлайн режимі, що замінюються іт-технологічним підходом – «ефектом реального життя» та «реального музикування».

З фінансового боку, такого роду фестивалі та конкурси дуже вигідні для колективів, оскільки оплата за проживання, харчування, дорогу тут не потрібні. Основне грошове навантаження йде на оплату оргвнеску за участь.

Як же можна стати учасником такого роду фестивалю-конкурсу? Щоб розібратися в специфіці даного змагання для прикладу ми візьмемо сербський інтернет-конкурс – «Internet Music Competition» (див. Додаток Б., п. 37). Для початку необхідно свій виступ зняти на відео, до якого висуваються певні умови:

- як доказ того, що відеозапис призначен для «Internet Music Competition», диригент (або один з учасників хору) зобов'язаний перед виконанням конкурсної програми вимовити назву колективу та в якій категорії беруть участь;

- відеозапис повинен бути відправлений в flv форматі (який можна скачати в інтернеті);

- на відеозаписі мають бути всі учасники хору та диригента;

- конкурсна програма має виконуватись у форматі конкурсного виступу та дозволяється використання мікрофонів;

- зупинка відеокамери під час конкурсної програми не допускається;

- відеозапис, який не відповідає цим вимогам, буде повернутий учаснику з пропозицією надати «новий», який буде відповідати всім умовам конкурсу.

У члени журі цього фестивалю-конкурсу обираються з ряду відомих музичних педагогів, видатних діячів культури, диригентів, відомих музикантів, при цьому всі члени журі з різних країн. До складу входять не менше 3-х в кожній конкурсній дисципліні. Після закінчення прослуховування учасників «Internet Music Competition» в певній конкурсній дисципліні, член журі відправляє заповнений електронний зразок на офіційний E-mail організатора.

Як правило, такі фестивалі-конкурси, у яких велика кількість конкурсних номінацій, проходять в кілька циклів, так, перші два тижні оцінюються певні 5-6 номінацій, після чого журі викладають свої результати на сайті конкурсу, після чого, наступні два тижні інші 5-6 номінацій, і таким чином прослуховування всіх учасників проходить протягом двох місяців. Після закінчення всіх номінацій «Internet Music Competition» дипломи всім конкурсантам відправляються поштою на адресу установи, яку учасник представляє.

Інший напрямок представляє конкурування віртуальних або online-хорів. Як відомо, перший експеримент із створення віртуального хору належить Еріку Вітакру. Піонером в галузі online-конкурсів стала Interkultur, яка в 2020 році оголосила I міжнародний конкурс online-хорів. Тут, не були ще прописані досить виразно і чітко конкурсні вимоги, тому, як свідчить відео виступів учасників (відео було викладено на youtube-платформі для загального голосування «вподобайками»), були представлені і віртуальні хори і традиційні відео-записи. Але частка віртуальних хорів переважала і, як ми вже вказували, важливою постала робота звукорежисерів та ІТ-спеціалістів. З української сторони в конкурсі брав участь дівочий хор школи ім. М. Лисенка під орудою Ю. Пучко, котрий представив дві роботи з якісним звуковим та відео-рядом (Додаток Б., пп. 31; 32).

Але й цей напрям не стає на місці. На сьогодні оголошено про початок другого проекту, де на учасників будуть очікувати нагороди за найкращу відео-співпрацю двох хорів. Як зазначає на сайті Interkultur: «Таким чином ми

хочемо стимулювати подальший розвиток нашого девізу – «Співи разом об'єднує нації», навіть у той час, коли подорожі не є простими чи можливими. Interkultur з нетерпінням чекає відео хорів, які вже знають один одного, можливо завдяки нашим минулим подіям, і, звичайно, підтримують хори, які хочуть знайти хор-партнерів для цього проекту» (Додаток Б., п. 41).

Щодо умов участі, то вказується наступна інформація: два нині існуючі аматорські хори можуть до 25.11.2020 року подати ще не опубліковане хорове відео з твором на свій вибір, яке буде представлено на INTERKULTUR.TV не пізніше 1 грудня 2020 року.

Нагорода планується для переможців у категоріях "Хори акапельно" та "Хори з акомпанементом", а переможці будуть опубліковані на сайті до 24 грудня. Усі учасники отримають Диплом учасника, а журі може присудити додаткові спеціальні призи. «Основними критеріями оцінки для всіх конкурсних робіт будуть розглядати креативність, хорове виконання та постановку» (Додаток Б., п. 41).

В Україні одна з найперших стала запроваджувати та почала проводити інтернет-конкурси громадська організація «Українська Хорова Асоціація». Ще у 2016 році асоціація організувала та провела два інтернет-конкурси: Міжнародний інтернет-конкурс мистецтв «Music Modern» та Міжнародний інтернет-конкурс мистецтв «Musical South Palmyra» мета і завдання яких були наступними: популяризація різноманітної сучасної музики; виявлення і розвиток молодих талантів; професійне вдосконалення викладачів і поширення кращої практики їх роботи; обмін творчими досягненнями і можливість встановлення тісних контактів між дитячими і дорослими творчими колективами, солістами з різних міст і країн.

Це не були хорові конкурси; більш того, в першому випуску не було хорових номінацій, але це був перший досвід. В умовах сьогодення інтернет-заходи вийшли на перше місце, і галузь хорової творчості, як ми позначили вище, швидко розвивається в цьому напрямку, трансформуючи саме уявлення про хоровий спів, як гуртову одномоментну творчість людей.

Як ми вказували вище, структура фестивально-конкурсного руху являє собою розгалужену і достатньо складну ієрархічну систему, де, як магістральні, ми пропонуємо виокремлювати тенденції локалізації та глобалізації. В цьому контексті онлайн-заходи безумовно є відображенням тенденції глобалізації.

Серед функцій, які виконують онлайн-конкурси та фестивалі хорової музики варто відзначити наступні: активна популяризація хорової творчості, залучення широкого кола виконавців та слухачів до світової класики, пропаганда хорової музики, виявлення нових талановитих виконавців, композиторів, лідерів-керівників, об'єднання виконавців з різних куточків країни та світу, заохочення широких верств людей до хорової творчості.

Наголошуємо, що для організації будь-якого фестивалю чи конкурсу, в тому числі і онлайн-заходів, необхідні чималі творчі та організаційні зусилля, відповідні фінанси, преса, реклама і т.д. Отже, організаційний рівень – це дуже важливий момент, оскільки без людського ресурсу та достатнього фінансування проведення заходу на високому рівні неможливо. В реаліях онлайн-акцій всі організаційні питання трансформуються і (в широкому узагальненні) на перший план виходять: загальна концепція заходу (треба надіслати запис хорового виступу чи створити продукт під назвою віртуальний хор); вибір стратегії (відкритий для слухачів конкурс чи закритий – доступ мають тільки члени журі), ресурсу (монтаж виступів як загального концерту і наступний виклад його на ютуб-каналі; застосування системи посилань; застосування можливостей демонстрації екрану в zoom тощо) та формату нагородження переможців (електронне посилання, на дипломи; змонтований гала-концерт; поштові витрати на розсилку дипломів та сертифікатів тощо).

Не менш хвилюючим для колективу і його керівника є його конкуренти (колективи, з якими буде змагатися хор в своїх номінаціях і вікових категоріях) і послідовність його виступу на фестивалі-конкурсі. Яким же способом проходить розподіл номерів учасників? В традиційних офлайн конкурсах та фестивалях порядок виступу хорових колективів і вокальних

ансамблів визначається шляхом жеребкування. Жеребкування проводиться в кожній категорії окремо. Якщо на фестивалі-конкурсі не передбачається жеребкування, то визначення послідовності виступів може бути за випадковим вибором або в алфавітному порядку. В онлайн-заходах це питання знімається: всі виступи викладають окремо, з доступом за посиланням, і кожен член журі або слухач може переглядати виступи у лише йому зручній послідовності: можна повертатися, порівнювати і т.д.

За якими ж принципами журі оцінює виступи учасників? Перш за все, хотілося б наголосити, що в традиційному форматі конкурсне прослуховування проводиться в присутності публіки, але бувають «закриті» прослуховування, тобто присутні тільки журі і самі конкурсанти, але цей варіант зустрічається вкрай рідко. Онлайн-заходи нівелюють це питання: за умови «закритого» прослуховування конкурсний виступ можуть дивитися усі, в кого є посилання; за умови відкритого – будь-хто, кого цікавить хорový спів, або випадково відкрилась сторінка.

З огляду на досвід багатьох всеукраїнських та міжнародних фестивалів-конкурсів, в тому числі онлайн та дистанційних можна виділити основні критерії оцінювання виступів учасників: чистота інтонації та виразність співу; технічний рівень виконуваних творів; відповідність репертуару виконавським можливостям і віковій категорії виконавця; діапазон голосу (колективу); втілення художнього образу, емоційність виконання; володіння динамічною палітрою звуку; складність репертуару; стилістичне розмаїття програми; інтерпретація і її відповідність нотному тексту; майстерність і культура виконання (підібраний образ, поведінка на сцені; естетика костюмів і реквізиту); якість акомпанементу (якщо є); якість відео запису та звуку.

Яким способом проходить оцінювання виступів хорových колективів? Методи роботи журі та принципи оцінки конкурсантів різні:

1. Таємне виставлення балів членами журі, після чого у них вилучаються листки з оцінюванням;
2. Відкрите голосування;

3. За принципом обговорення.

В онлайн режимі провідними стає перший тип, коли листи з оцінками надсилаються на e-mail адресу оргкомітету, та третій, що відбувається на zoom-платформі.

Розподіл призових місць проводиться на підставі протоколу журі та кількості набраних балів на конкурсній програмі. Розрахунок балів проводиться на підставі рекомендованих критеріїв з виставленням балів кожним членом журі. Але максимальність оцінок різна: від 10-бальної до 40-бальної системи (як правило), але зустрічається і до 100 балів.

Будь-яке порушення регламенту конкурсу тягне за собою втрату балів при оцінці виступу колективу. До порушень регламенту відносяться: перевищення заданого часу звучання; невиконання вимог щодо репертуарного пункту; невідповідність виконуваних творів заявлених у конкурсній програмі в заявочному формулярі; невідповідність кількості учасників в заявці (коли учасників більше, ніж вказано в анкеті).

Іноді такі порушення призводять до дискваліфікації колективу. Журі конкурсу має право приймати рішення про скорочення програми або припинення виконання, що виходить за рамки регламенту. Якщо конкурс проводиться в кілька турів, то бали виставляються окремо в кожному турі, тобто не підсумовуються. Переможці визначаються за підсумками останнього туру.

Присудження нагород різноманітно. Але головне, що об'єднує нагородження переможців фестивалів-конкурсів – це нагородження за номінаціями та віковими категоріями. Також журі визначає кращого учасника конкурсу (незалежно від номінації), якому присуджується звання «Володар Гран-Прі» з врученням диплома і спеціальної медалі. Колективи, які не стали лауреатами, нагороджуються дипломами учасника конкурсу, а також, залежно від досягнутих конкурсантами результатів, журі має право присудити не всі лауреатські ступеня; ділити лауреатство (на деяких конкурсах ділять все, крім першого ступеня) між учасниками; присуджувати або не присуджувати звання

лауреата та «Володар Гран-Прі» конкурсу. Громадські та інші організації, спонсори, журі та оргкомітет конкурсу, а також окремі видатні діячі культури мають право встановлювати спеціальні призи та премії учасникам конкурсу. Всі нагороди вручаються тільки за згодою оргкомітету та журі конкурсу. Наприклад: за вибором журі можуть бути присуджені дипломи за краще виконання: творів а cappella; твору сучасного композитора; народної пісні; за яскраву різнохарактерну програму; кращому диригенту і т.д.

Цікаво, але зустрічаються також конкурси, в яких присудження місць йде в зворотному порядку, тобто: бронзовий диплом I ступеня буде нижче, ніж бронзовий диплом III ступеня, теж стосується срібних і золотих дипломів.

За правилами фестивалів-конкурсів рішення журі є остаточними і перегляду не підлягають. Але в професійних моножанрових конкурсах, як правило, буде круглий стіл з членами журі, де можливо буде почути загальні зауваження та побажання, отримати консультацію щодо свого виступу.

Прослуховування та оцінювання учасників будь якого конкурсу чи фестивалю на конкурентній основі здійснює журі в складі відомих діячів культури і мистецтва. Однак існує ще і така практика, коли в члени журі обираються диригенти, чії хори, раніше на даному фестивалі-конкурсі стали володарями Гран-Прі. Так, в журі XIV Всеукраїнського фестивалю духовних піснеспівів «Від Різдва до Різдва» (Дніпро) був запрошений видатний хормейстер В'ячеслав Палкін: «Визнання високої виконавсько-диригентської майстерності стало запрошення в цьому році його керівника – народного артиста України, лауреата Національної премії України імені Тараса Шевченка, члена-кореспондента АМУ, професора В. С. Палкіна до складу журі цього фестивалю» [135, с.192].

І на завершення цього розділу хотілося б підкреслити, що шлях підготовки хорового колективу до сучасного фестивально-конкурсного виступу вельми тернистий і складний, дуже багато чого потрібно зробити, щоб заплановане здійснилося. Кожен керівник, обираючи хорові змагання для свого хору повинен собі чітко уявляти, що необхідно на даному етапі для його

колективу, для цього потрібно уважно і ретельно вивчати всі пункти конкретного фестивалю-конкурсу, щоб бути готовим до вирішення будь-яких питань та труднощів.

Публічний виступ хору як соціокультурне явище здавна було основною формою спілкування композитора, виконавця і слухача за посередництвом інтонаційно-художньої мови музики і її експресивно-музичного мовлення. Сам виступ завжди був чимось чудовим, святковим, багатовимірним явищем живого спілкування на основі художньо-музичної інтонаційності. Безумовно, високі технології пропонують нам неймовірні можливості, але, на нашу думку, унікальну і неповторну атмосферу хорového концерту не можуть відобразити ні теле – , радіо – комунікації, ні сучасні звукозаписні технології, ні онлайн-заходи.

Висновки до розділу 2.

1. Запропоновані аналітичні розвідки щодо особливостей функціонування, творчих та організаційних стратегій хорových конкурсів та фестивалів дозволили наголосити на значенні авторитетності та престижу заходу; виокремити вузько-локальні (шкільні, районні), регіональні (міські, обласні), національні та міжнародні конкурсно-фестивальні заходи.

2. Наголошено, що в галузі хоровой творчості є можливим виокремлювати конкурси композиторів, хорів, хорových диригентів. Наступними критеріями класифікації виступають: а) форми організації і проведення конкурсно-фестивальних заходів; б) завдання і принципи проведення; в) художні особливості заходу; г) особливості оцінювання та нагородження учасників. В якості прикладів наведено аналітичні розвідки, щодо діяльності найпрестижніших європейських хорových конкурсів – т. зв. «європейська шістка» – що сформували асоціацію та однойменний конкурс «Гран-прі Європи з хорového співу». Підкреслено, що могутньою рушійною силою в конкурсно-фестивальному русі постають громадські організації,

хорові асоціації, культурні співтовариства, що взяли на себе загально-організаційні, менеджерські, рекламні та ін. функції; діяльність яких є яскравою ілюстрацією тенденції до фахової професійної самоорганізації.

3. Розглянуті особливості стратифікації конкурсно-фестивального руху в сучасній Україні з хронологічними межами від 90-х років ХХ століття до теперішнього часу дозволили дійти наступних висновків: діяєвою та рушійною силою в хоровому конкурсно-фестивальному русі України постають на міжнародні, але Всеукраїнські конкурси та фестивалі. В галузі організації конкурсно-фестивального хорових заходів підкреслюються особливості менеджменту як новітньої функції в діяльності диригента-хормейстера. Наголошується, що в практичній організації будь-якої конкурсно-фестивальної форми існують два етапи: створення конкретної програми творчої акції та забезпечення її публічної презентації.

4. Аналіз специфіки організації дистанційних конкурсів та фестивалів дав можливість виокремити два провідні напрямки: дистанційний конкурс із записом колективу в певному часі гуртового музикування та віртуальний хор, як результат «зведення» окремих записів в єдине звучання. Розглянуті тенденції дозволили дійти висновку про відкритість питання щодо конкурсно-фестивальних онлайн-заходів, які знаходяться в стані активного формування та про наукову перспективність подальшої розробки даного напрямку.

РОЗДІЛ 3.
ВИКОНАВСЬКО-ІНТЕРПРЕТАТИВНІ АСПЕКТИ
КОНКУРСНО-ФЕСТИВАЛЬНОЇ ХОРОВОЇ ТВОРЧОСТІ

3.1. Специфіка формування конкурсної програми хорового колективу.

Формування конкурсних-фестивальних програм – один з найважливіших стратегічних чинників в підготовці до участі в творчому змаганні; це презентація обраної концепції в діяльності колективу чи виконавця. Іншою мовою, спеціальне програмування виступу, спільно з високоякісним виконавством, забезпечує успіх і визнання в будь-якому конкурсному-фестивальному заході.

Яким же повинен бути конкурсний репертуар колективу? – Перш за все, керівник повинен визначити рівень підготовки своїх хористів, загальний виконавський рівень всього хору, передбачати терміни початку конкурсу та темпи розучування нового матеріалу, врахувати поточні та перспективні виконавські можливості колективу. Після цього необхідною умовою є коректний відбір репертуару, який би відповідав вимогам конкурсному-фестивального заходу, вказаним виконавським параметрам та відображав художньо-естетичні інтереси хору.

Конкурсно-фестивальний репертуар хору має характеризуватися не тільки його змістовністю і художніми достоїнствами, що само собою

зрозуміло, але і рядом інших суттєвих чинників. Головні з них: актуальність, доступність, різноманітність, переконливість.

За С. Казачковим актуальність твору визначається: інтонаційним ладом і характером музичної мови, близьким з тих чи інших причин сучасному учаснику хору; тематикою і змістом літературно-поетичного тексту, наявністю в ньому ідей, думок, мотивів і асоціацій, захоплюючих для співаків хору. Актуальним може бути твір будь-якої епохи і народності. З музики старовинної та зарубіжної до нас часом доходять цікаві і навіть гостро хвилюють, співзвучні нам інтонації, теми, думки і почуття [77, с.278]

На сьогоднішній день в репертуарі хорових колективів знаходить місце музика різних напрямків та стилів, виступ хорового колективу не можна уявити без сучасної музики в репертуарі (звичайно, якщо це не концепційний захід, або колектив не є активним репрезентантом, наприклад, старовинної музики).

Актуальність репертуару (і не лише конкурсного, але й концертно-поточного) підтримується вмілою і розумною побудовою програми: відомо, що навіть найцікавіші твори «заспіваються», якщо їх безперервно і довго виконувати. Ось чому репертуарна політика в цілому, та конкурсна зокрема повинні продумуватись керівником з великою ретельністю.

Доступність репертуару забезпечується відповідністю до художньо-технічного розвитку хору, тому при складанні репертуару обов'язково слід враховувати не лише амбіційні спрямування диригента, але й кількісний склад хору та його якісний стан. Виконання надскладних творів, прагнення до популярного репертуару – «хорових хітів» – за відсутності необхідних умінь призводить до недосконалого виступу, закріплення інтонаційних, ритмічних та ін. помилок, виховує поблажливе ставлення до неякісного виконання. По-перше, робота лише над складним репертуаром вимагатиме постійного максимального напруження слуху, уваги, голосу, що неодмінно призведе до надмірної втоми учасників хору: по-друге, інтерес до музичної діяльності буде поступово згасати, тому що, не досягнувши потрібних результатів, своїх

«маленьких вершин», не отримують повного задоволення від своєї діяльності. Тому в хоровому репертуарі обов'язково повинні бути твори, які не становлять великої складності виконання для даного колективу.

Поряд з цим, в репертуарі будь-якого хорового колективу необхідна наявність творів, що все ж таки представляють собою певні труднощі для розучування і виконання в даному колективі (маються на увазі такі труднощі, які можна подолати в процесі роботи): такі твори стимулюють діяльність хору, змушують гранично розкривати можливості учасників, а в кінцевому рахунку, колектив, розучивши складний твір в своєму розвитку робить «крок вперед». Іншою мовою – це принцип побудови навчання на високому рівні складності.

Таким чином, підсумуємо, що перевантаження програм складними за змістом і технічно важкими творами загрожує багатьма бідами. Однак не менш небезпечна й інша крайність – недооцінка можливостей хору і заниження рівня програми. Результат в обох випадках один і той самий: у хору виникає зневіра в своїх силах і творча депресія; конкурсно-фестивальний виступ замість очікуваного тріумфу та задоволення від презентації своєї творчості приносить невдоволення та розчарування.

За вимогами багатьох конкурсів та фестивалів частина репертуару має бути представлена з композицій «авторів своєї країни», з авторських обробок і перекладень; також прикрашають конкурсний репертуар маловідомі або забуті, але цікаві твори.

Відповідно конкурсно-фестивальний репертуар творчого колективу складається, з урахуванням всього вищезазначеного, але все ж таки «дорожнім вказівником» стає виконання репертуарних вимог. Серед найбільш поширених вкажемо: включення в виступ хору творів композиторів різних епох, сучасних композиторів, композиторів своєї країни, регіону, обробки народних пісень (вітчизняних, інших народів), духовні піснеспіви.

Наявність вимог щодо обов'язкового твору дає можливість конкурсантам оцінити передбачасий виконавський рівень заходу та презентувати власний художньо-інтонаційний образ твору. Зазвичай цю вимогу щодо обов'язкового

твору використовують іменні фестивалі-конкурси, наприклад: хорový конкурс ім. М. Леонтовича, де обов'язковою умовою для участі є виконання творів Леонтовича. Це дозволяє краще виявити рівень колективу. Наявність обов'язкового твору надає фестивалю-конкурсу значущості, та підкреслює статус професійного. Деякі конкурси, залучаючи до себе широке коло учасників, воліють зберігати високий професійний рівень та вимогливість. Вони пропонують учасникам кілька ступенів труднощів, наприклад: I ступінь – з обов'язковим твором і II – без обов'язкового твору та ін.

Нерідко в репертуарній програмі оргкомітет вимагає обов'язкове виконання твору композитора епохи бароко, ренесансу, романтизму, вітчизняного автора. І, зазвичай, вказують обов'язкове виконання твору без супроводу. Якщо фестиваль-конкурс дуже складний і проходить в кілька турів, то обов'язковий твір в кожному турі різний.

Таким чином, наголосимо, що підбір конкурсно-фестивального репертуару – це складне, багатопланове завдання керівника хору. Малий досвід роботи з хором часто не дозволяє керівнику правильно визначити, що може хор виконати на належному виконавському рівні, а що йому поки що недоступне. Коректний підбір репертуару залежить і від знання керівником хорової літератури. Чим глибше і ширше ці знання, тим більше можливостей у керівника колективу правильно підібрати потрібний і цікавий репертуар. Допитливість і творче бажання вивчати хорову, та ширше – музичну літературу різних епох і народів – необхідна умова для успішної роботи з колективом.

Відрізняються своєю концептуальною стрункністю конкурсно-фестивальні програми, які сформовані за тематичним принципом. Вибір тематики може бути дуже різним: це програми соціальної спрямованості (наприклад, образ жінки в музиці), орієнтовані на духовну або популярну хорову музику, створення творчого портрета окремого композитора (часто в контексті його сучасників) і т.д.

Найцікавішою і інтригуючою частиною програми будь-якого серйозного музичного фестивалю є прем'єра. Під терміном «світова прем'єра» позначається абсолютне перше виконання, а ось «українська прем'єра» передбачає перше виконання в Україні.

В репертуарі будь-якого успішного хору наявність ось таких «ексклюзивів» є візитною карткою колективу. На декількох престижних європейських конкурсах є окрема номінація «композиторський конкурс» творів, які написані не пізніше 3-х років тому. Так, в 2006 році студентський хор «Classic Chorus» Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової був удостоєний I премії на міжнародному хоровому конкурсі «Florilege vocal de Tours» (м. Тур, Франція) в композиторському конкурсі за твір Ю. Гомельської¹⁰ «Шепотіти, говорити, співати...», а світова прем'єра цього твору відбулася саме на цьому конкурсі [119, с.24-25].

Обробки народних пісень – один з важливих пластів репертуару. При виборі пісенного фольклору висувається ряд завдань: як донести до слухача первозданну чистоту народної пісні і в той же час не перетворити його в застиглий меморіал? І як розчути живе дихання народної пісні, презентувати її в сучасній обробці, якими виразними засобами наблизити її до сьогоденного слухача? – Спроба відповісти на ці питання буде потребувати окремої розгорнутої дискусії, і відповідь остаточно не буде знайдена, оскільки це не можливо: в питанні прочитання художнього тексту твору завжди концентрувати увагу буде постать інтерпретатора.

Погодимося з тією точкою зору, що особливу майстерність демонструє той інтерпретатор, який наважується звернутися до «заспіваних» та «нав'язливо-народних» зразків. Особливо складно і цікаво спробувати скинути з них виконавські штампи, побачити знову джерельну чистоту справжньої

¹⁰ Твори Ю. Гомельської неодноразово були удостоєні перших премій на міжнародних конкурсах, відомо, що хоровий твір «Зимова пастораль» отримав I премію в хоровому конкурсі «Wallace Prize» Гілдохолл-школи музики і драми (Лондон, Великобританія) під час навчання композитора в аспірантурі [149, с. 171].

мелодії. І тут нам імпонує вислів В. Москаленка: «Реконструйована інтерпретатором музична ідея – це зхавжди ідея-симбіоз. З одного боку, вона характеризує провідні смислові начала в «творі композитора». З іншого боку – являє власну думку інтерпретатора» [116, с. 174].

І ще одне серйозне питання, яке стоїть перед виконавцем-інтерпретатором: чи потрібно театралізувати пісню, адже захоплення фольклорним театром, під впливом пануючої шоу-культури, стало масовим. Що робити, щоб не «переступити поріг», щоб театралізація не виглядала навмисною, «навченою»? – «Порадитися» з самою піснею: в нотному тексті міститься та міра, яка не дозволить чуйному інтерпретатору звернути пісню в «ілюстрацію», або – що ще гірше – інсценування. Способи інтерпретації, виконавська манера, саме ставлення до виконуваної музики – все це повинно змінюватися в залежності від образів та смислів, що є в пісні і що хоче «сказати» виконавець, і в цьому теж проявляється життєздатність фольклору.

Але театралізація, візуалізація – то не лише питання виконання народної пісні. Хоча є певна кількість робіт, що присвячена питанням театралізації в хоровій творчості (наприклад, роботи Ю. Гриненко [53], Ю. Мостової [117], Т. Овчиннікової [129], Н. Кіреєвої [83], Є. Бондар [30] та ін.), хотілося трохи докладніше зупинитися на цьому питанні.

Можна говорити, що сучасна хорова культура розвивається під знаком всеосяжного синтезу (див. в роботі Є. Бондар [30]). Особливу роль в ньому грає тенденція до візуалізації. У сфері музичного мистецтва вплив законів видовищних форм з їх естетикою і мовними закономірностями набуває принципового значення. Можна сказати, що хорова театралізація, художньо-стильовий синтез хорової музики та театру – одне з найцікавіших напрямків сучасної хорової творчості. Це – актуальний сучасний напрям академічного хорового мистецтва, основу якого складає вокально-сценічне дійство, що перетворює традиційно-статичний хоровий концерт в театральну-хорову виставу.

«Театрально-хорова вистава» як виконавська концепція, на нашу думку може бути розглянута в єдності і взаємодії композиторського і виконавського текстів, тобто, як вид творчої діяльності, що передбачає прочитання, осмислення, інтерпретацію, виконання і зворотній зв'язок (слухацьку реакцію). Створення хорového театру засновано на новому типі інтонаційно-театралізованого мислення, на музично-режисерському підході композитора і диригента-інтерпретатора, і, в ідеальному варіанті, буде втілюватися універсальними співаками-акторами. Можливо такий підхід буде формувати наступну тематику для педагогічних, хорознавчих, наукових розвідок.

Театралізація в музичному мистецтві може проявлятися по-різному: в драматургічному розвитку, в музичній і тембровій персоніфікації, а також зовнішнім чином – як рух виконавців по сцені, візуалізація музичного образу. Зовнішня театралізація не тільки несе в собі візуальну модернізацію концерту, перетворюючи його у виставу, але й відкриває нові шляхи акустичних прийомів з активізацією просторової складової: рух хористів-виконавців по сцені тягне за собою звуковий рух, стереофонічні ефекти. Театралізація зовнішня – збагачення хорової музики шляхом позамузичних засобів – це те, що дозволяє кожному слухачеві, який спеціально не стежить за драматургічним розвитком, вловлює лише красу тембрів, визначити за цими позамузичними ознаками хоровий твір як театралізований. У театралізованих музичних творах можуть гармонійно поєднуватися і різні види суміжних мистецтв. Порівнюючи музику з іншими видами мистецтва, В.Л. Живов пише: «Музика здатна розкрити лише загальний їх характер, що виражає той чи інший емоційний стан. Коли ж вона вступає у взаємодію з будь-яким зовнішнім музичним засобом – словом, картиною, конкретним зоровим чином, – її виражальні можливості значно розширюються і посилюються»[69, с.27].

Як ми зазначали вище, в поточному та конкурсно-фестивальному репертуарі хорového колективу обов'язково повинні бути твори сучасних композиторів. Освоєння сучасної музичної мови має певні виконавські труднощі, головну причину яких вбачаємо в інерції нашого музичного

мислення, вихованого на музиці ХІХ століття. І звичайно, дуже важливо говорити про значимість виконання творів а cappella, які є обов'язковими на будь-якому фестивалі-конкурсі.

Сучасний період розвитку хорової а cappella музичної пов'язаний з тяжінням до нових жанрових утворень, розгорнутих концертних форм, з втіленням актуальних і значних тем, а також до пошуків різноманітних засобів музичної виразності, властивих музиці ХХІ століття. Безсумнівно, що хорова а cappella музика ХХ – ХХІ століття – важливий пласт сучасної національної культури, що увібрав в себе багато якостей музики попереднього століття і специфіку авторських творчих стилів композиторів (див. докладно в роботах О. Батовської [16], І. Бутаєва [35], Л. Серганюк [160]). Однією з нових сторін українських хорових творів є тенденція до жанрового збагачення, пов'язана з жанровим перетворенням, жанровим насиченням і розширенням жанрових меж. Підставою для жанрового збагачення виступив феномен художнього синтезу, що в хоровій галузі виявив себе у вигляді: впровадження в хорову музику специфічних особливостей інструментальної музики; органічного сплаву новітніх і стародавніх стилістичних принципів хорового письма в умовах реконструкції старовинних хорових жанрів; проникнення в музично-хоровий контекст позамузичних складових, перш за все, сценічного, дійового, що презентує творчу думку на основі асоціативного ряду (див. докладніше в роботах Є. Андрос [4], В. Блудової [26], Л. Веккер [40], Є. Бондар [29; 30]).

В даний час спостерігається інтенсивний процес жанрового перевтілення «старого» і «нового» всередині конкретного жанрового виду (хорової музики). Цей процес взаємопроникнення окремих рис, в свою чергу, позитивно впливає на розвиток основних внутрішніх закономірностей того чи іншого жанру, який сформувався протягом століть. Так, наприклад, сучасний хоровий концерт відчув вплив інших музичних жанрів (його драматургія часом симфонічна), але й асимілював досягнення старовинного хорового концерту.

Даний етап музичної культури відзначений освоєнням нових виразних ресурсів хорів а cappella, засобів музичної мови і мовлення. Розуміння та

засвоєння цих нових тенденцій, орієнтування в жанрово-стильових, художньо-інтонаційних тенденціях стане запорукою як вдало підібраного репертуару, так і його виконавського втілення.

Таким чином, проблема конкурсно-фестивального репертуару є одним з основних питань не тільки у вихованні хорового колективу, а й в успішній концертної та фестивально-конкурсній діяльності. Можна стверджувати, що у вдало підібраному репертуарі лежить 50% успішності хору.

Після складання програми на конкурс-фестиваль або концерт важливим стає наступний крок – це виконання твору, виконавська інтерпретація. Особливо важливим стає виконання обов'язкових творів та «прем'єр», де немає сформованого «еталону» звучання.

Більш того, розглядаючи положення різних фестивалів та конкурсів можна з'ясувати, що інколи має місце спеціальна виконавська відзнака, як приз «за художню інтерпретацію сучасного твору».

Виконання музичного твору, інтерпретація авторського тексту – процес складний і суперечливий. У ньому переплітаються уява і мислення, свідоме й інтуїтивне, оригінальне і запозичене, емоційна захопленість і кропітка праця.

Інтерпретація є підсумком пізнання твору в різних аспектах, його розшифровку за допомогою різних «кодів». Для створення високохудожньої інтерпретації хоровий диригент повинен мати достатній обсяг музично-теоретичних і спеціальних знань, зокрема, конкретні знання у галузі історичного розвитку музичних стилів і засобів, хорознавства, а також володіти музичною сприйнятливістю, художнім чуттям, інтуїцією, без яких неможливо знайти вірне художнє рішення.

Слова відомого диригента А.М. Пазовського є тому підтвердженням: «Поки допитлива думка і чуйне серце диригента не відчують за нотними знаками живу душу композитора, ці знаки залишаться не більше, як умовним, мертвим шифром. Тільки після того, як диригент розкриє для самого себе таємничий авторський задум нотного запису, він зможе засобами свого

мистецтва, через натхненний їм творчий колектив, запалити і слухача» [134, с.103].

З спробами осмислення і, відповідно, інтерпретації авторського композиторського тексту, будь-який виконавець стикається кожного разу, коли починає роботу над новим твором, особливо якщо прем'єра. «Чистий виконавський лист» партитури заворює своєю новизною і незвіданістю, збуджує і притягує. І, якщо раніше вже виконуваний твір, який прозвучав на концерті або ж був записаний за допомогою аудіо або відеоапаратури, пропонує виконавцю переосмислення вже «приготованого» продукту, то ще не виконаний твір, вимагає зовсім іншого підходу. У цьому випадку виконавець, нарівні з композитором, стає творцем (співавтором) того, про що автор, найчастіше, і не підозрює (і ось тоді всі стріли критики будуть пущені не тільки в його адресу, але і на адресу композитора). Як часто, за допомогою виконавця, народжувалися шедеври світової музичної літератури, і скільки творів залишилося забутими, саме «завдяки його зусиллям»? – Перший виконавець іноді вирішує долю нового творіння, наповнюючи його звучання своїми фарбами і смислами; іноді додає або нівелює нюанси, цезури, змінює штрихи, використовує ту чи іншу інтонацію і т.д. А найголовніше – в процесі ознайомлення, розучування і «шліфування» партитури, визначає засоби виразності, за допомогою яких він ці кольори виявить і змусить заграти всіма фарбами. Довіряючи свій твір тому чи іншому виконавцю, композитор стає його заручником (винятком може служити лише його власне виконання) до того моменту, поки не закінчиться концертний \ конкурсний виступ і не пролунають перші оплески.

Постає питання: до якої міри виконавець може змінити авторський задум, як і за допомогою яких прийомів це відбувається, де грань дозволеного, і де точка «неповернення»? Особливо слід відзначити той факт, що практично всі композитори, спочатку, з великою недовірою ставляться до виправлень, поправок, ремарок виконавця, якому вони пропонують до виконання свій твір. Ексклюзивом і довірою творця можуть користуватися лише ті музиканти, чий

виконавський авторитет незаперечний, хто володіє достатніми волевими якостями, відстоюючи свої принципи і переконання в постійних творчих суперечках з автором, хто досконально знає особливості стилю композитора і не боїться що-небудь додати або прибрати (в рідкісних випадках без узгодження з композитором) в авторській версії твору. Цей виконавський авторитет завойовується талантом і довгими роками успішної виконавської практики [88; 92; 93]. Інша «доля» в творів, які були спеціально написані в якості обов'язкових до участі в конкурсі. Тут в композитора вже немає права вибору виконавця. Але є можливість почути одразу декілька інтерпретацій.

Особливу роль в прем'єрному показі, а значить і в народженні того чи іншого твору, грав і, що не менш важливо, грає донині, якісний склад виконавців-однодумців, фактично співавторів композитора. Отже, умовно процес творчої співпраці композитор – виконавець (в нашому випадку – диригент-хормейстер) можна розділити на три періоди:

- *Перший період* – це ообиста робота хормейстера над текстом. Тут визначаються, з'ясовуються та редагуються видимі авторські помилки (описки, опечатки); проектується можливі технічні рішення задач, пов'язані з наступним, репетиційним, етапом роботи над твором: орфоепія (в співі), ритмічний ансамбль, динаміка, поліфонічні прийоми і ін.

- *Другий період* – репетиційний, де в процесі розучування стають явними виконавські особливості, труднощі, «пропозиції по удосконаленню». На узгодження цих питань витрачається багато часу, оскільки кожне виправлення або доповнення вимагає осмислення і може бути перевірено тільки в реальному звучанні і при програнні на інструменті (тут і голос, і оркестр, і хор можна розглядати як звучний інструмент).

- *Третій період* – це саме виконання (або ж запис) твору. Визначальними тут є виключно агогічні відступи, що виникли в репетиційний період і пов'язані безпосередньо з творчим осмисленням того, що відбувається на сцені. Звісно ж, що ніякі інші відступи від авторського тексту, крім агогічних, на цьому етапі вже неможливі.

І, якщо перший і другий періоди допускають варіантність тих чи інших дій виконавця, то на третьому такі дії виключені. Від послідовності і взаємодії всіх періодів залежить народження і подальше творче життя нового твору.

Саме ці хормейстерсько-редакторські зміни в партитурі і їх реалізація під час репетиційного процесу, а, в кінцевому підсумку, під час концертного виконання створюють необхідний автором образ.

Дещо інший шлях в підготовці конкурсної прем'єри – тут виконавець позбавлений можливості безпосереднього діалогу з композитором в підготовчому та репетиційному етапах. Тому на Додаток Є всіх перелічених якостей, додамо ще творчу сміливість в презентації свого бачення авторського текста. Саме такий підхід вимагається і в підготовці «обов'язкових» конкурсних творів. Звернемося до їх аналізу на основі власного практичного виконавського досвіду та комплексу музикознавчих підходів.

3.2. Обов'язкові твори в палітрі конкурсно-фестивального руху.

Отже, окреме місце в конкурсно-фестивальному хоровому русі займають фестивалі та конкурси, в яких є вимога обов'язкового твору або прем'єрного виконання твору, що був написаний на замовлення організаторів. Зазвичай це фестивалі та/або конкурси сучасної музики, які орієнтовані на новий, художній продукт. Іноді фестивалі інших груп (зокрема жанрові або виконавські) долучають до своїх програм не тільки прем'єри, а й замовлені, профінансовані твори, що підсилює функціональну дію цих фестивальних форматів. До таких акцій частково належать українські «Музичні прем'єри сезону», конкурс ім. Б. Бартока (Угорщина) та ін.

Розглянемо докладніше твори, які були оголошені обов'язковими для різних хорових конкурсів та були підготовлені та виконанні аматорським камерним хором «Ave musica» під керівництвом автора цієї роботи (виконавські версії містяться на каналі youtube.com та на сайтах конкурсів) .

У Міжнародному хоровому конкурсі Г. Музическу в м. Ясси, Румунія обов'язковим було виконання твору Г. Музическу. Нами був обраний **Хоровий концерт № 1**, що є яскравим зразком індивідуального композиторського стилю класика хорового мистецтва ХІХ ст., творча біографія якого пов'язана і з українською, з російською, з румунською та з молдавською музичною культурою. На формування композиторського стилю Г. Музическу впливали художньо-естетичні засади хорової музики російських композиторів ХІХ століття, що в свою чергу вплинуло на інтерес композитора, з одного боку, до православної церковної співочої традиції, з іншого – до національного фольклору як основі композиторської творчості та музичного виховання.

Проблеми поглибленого вивчення церковної музики завжди хвилювали Г. Музическу, тому одним з перших в Молдові він звернувся до запису церковної музики і народних пісень за допомогою сучасної нотації, для більш доступного викладу. Перекладення церковного співу на західну нотацію (лінійний нотний лист) мало багато заперечень з боку Святого Синоду, який не допускав можливості транскрипції через те, що незмінна передача церковних мелодій лінійним нотним листом неможлива, так як в церковній музиці існують деякі знаки, які не знаходять відповідності в західній нотації. З метою довести свою правоту, Музическу видав ряд статей під загальною назвою «Studiul corurilor bisericești», в яких поряд зі значенням виконання церковних гімнів в школі автор доводить необхідність лінійного нотного письма для більш швидкого освоєння церковної музики. Згодом лінійний запис церковної музики дозволили композитору створити шкільний репертуар, що включає в себе зразки канонічних наспівів (показова у цьому плані його збірка обробок церковних гімнів «Imnele Sfintei Liturghii»). Показовим для хорового стилю Г. Музическу також є і той факт, що він прагнув до органічної єдності інтонаційно-мелодійної природи церковних піснеспівів та автентичного фольклору (див. про це: [184]).

В основу Хорового концерту № 1 Г. Музическу покладено біблійний текст Псалмів Давида – в трьох частинах композиції звучать Псалми №№ 23, 150, 142. Загальна драматургія концерту побудована за принципом контрастного зіставлення частин: динамічні та активні крайні частини контрастують з повільною другою частиною, що дозволяє говорити про традиційну модель концертного жанру, до якої звертається композитор у своєму творі. Всі три частини написані в мажорних тональностях (В – Es – В), що підкреслює загальний характер музики, обумовлений образним змістом тексту псалмів – молитовне вихваляння і прославляння Господа.

І частина має урочистий характер, музична виразність відбиває образну побудову біблійного тексту (прославлення Всемогутнього і Милостивого Бога в строфах 23 Псалма): він представлений в контрастних типах хорової фактури, що становлять структурні розділи загальної композиції. В основі початкового розділу («Хто зійде на гору Господню?») – помірний і спокійний рух голосів (сопрано, альт, тенор) в стрункої гармонійної вертикалі з короткими фрагментами мелодизації фактури. Основна мелодія, що проходить у сопрано соло, в загальному своєму напрямку спрямована до своєї мелодійної вершини (f), її підтримує мірний крок акордової вертикалі, і таке фактурне співвідношення можна розглядати як звукове вираження процесу сходження, образ якого присутній у вербальному тексті. Повний тембрових обсяг з підключенням басів в наступних чотирьох тактах виступає яскравим контрастом: скандуючи акорди на forte запитують «Хто встане на святе місце Його?», Поступово згасаючи динамічно. Заключна восьмитактова побудова повертає зосереджений спокійний рух хорових голосів, який було задано початковим музичним тематизмом.

У другому розділі тричасної композиції («Той отримає від Бога свого благословення») хорова фактура організована за принципом чергування прозорого і щільного звучання, більш рухливий темп підсилює виразний тембровий колорит, що контрастує з однорідним щільним звучанням першого розділу.

Заключний розділ («Врата підійміть свої верхи...») виконує функцію динамічної репризи, він значно перевищує експозиційну частину в масштабному відношенні, хорова фактура тут відрізняється різноманітністю і контрастністю, більш розвинений гармонійний план. Композитор використовує прийоми імітаційного викладу, мелодизації акордової вертикалі, педалі. Імітаційний виклад мелодії у альтів і басів в початковій побудові ущільнюється вступом тенорів і сопрано, тематизм яких побудований на секвенціях (*tutti*). Щільна фактура змінюється полегшеним звучанням співставленням хорових голосів («Хто він цей Цар Слави?»), Відповіддю на питання, що звучить в тексті, є репліки альтів, побудовані на інтонації малої секунди («Господь Сил») і хоральні фрази сопрано, тенорів і басів («Він цар Слави»). Хоральний склад фактури зберігається до кінця частини, акордова вертикаль хорової партитури виконує функцію коди, яка стверджує музичний образ гімнічного славослов'я.

II частина, в основу якої покладено текст Псалма 142 («Господи, почуй молитву мою, почуй благання моє, у правді Своїй...»), є ліричним центром загальної композиції, її драматургічна функція зумовила і вибір музично-виразних засобів, які застосовує Г. Музическу. Повільний темп, переважно тиха динаміка, ясність і простота голосоведіння, прозора і однорідна фактура – все це додає звучанню хору піднесений і просвітлений характер, що втілює світлий молитовний стан. Щирість молитовного звернення до Бога, відбита в псалмодійних текстах, трактується композитором відповідно до богослужбової православної традиції: це не сентиментальні «душевні виливи», але світле почуття надії на порятунок своєї душі і усвідомлення гріховності свого земного існування. Відповідно, музична виразність II частини позбавлена сентиментальних проявів лірики – вона стримана, строга і виключає емоційні сплески. Особливо це відноситься до крайніх розділів, фактурна організація яких вкрай аскетична і являє собою строгу гармонійну вертикаль без всяких мелодійних надмірностей. Більш розвинена фактура притаманна середньому розділу, який будується за принципом чергування соло хорових голосів (альти

– сопрано – басы – тенори), що переходять в крещендууче tutti, яке призводить до короткого імітаційного фрагменту. Зміна фактурного профілю даної частини циклу пов'язана з його розроблювальною функцією, яка дає можливість композитору використовувати в межах короткого відрізка часу різноманітність прийомів розвитку вихідного тематичного матеріалу. При цьому короткі масштаби розроблювального розділу виключають можливість емоційного нагнітання у зв'язку з ліричним змістом вербального тексту. Відхилення в мінорну тональність (паралельний c-moll) дещо затемнює тембровий хоровий колорит, який отримує ламентозне забарвлення за рахунок введення затримань (інтонація подиху) у сопрано і тенорів і фрагментарною розпівністю (у других сопрано). Однак в цілому варто відзначити, що композитору в повній мірі вдається уникнути драматичності хорового звучання, властивої багатьом зразкам класико-романтичних композиторських інтерпретацій літургійного тексту.

III фінальна частина Концерту на текст 150 псалма («Хваліть Господа у святих Його») багато в чому порівнянна з класичними зразками хорових поліфонічних форм, їй притаманні динамізм і композиційна стрункість. Тематичний розвиток побудовано на поліфонічній розробці двох контрастних тем, які експонуються в басовому і теноровому голосах, а потім проходять у альтів і сопрано. В процесі інтенсивного перетворення цього вихідного тематизма композитор звертається до таких прийомів: співставлення хорових партій, імітації, проведення теми в зверненні, ритмічне дроблення, мотивний розвиток – тобто весь арсенал класичної поліфонічної техніки західноєвропейської традиції. Кульмінаційний заключний розділ фіналу повертає суворість гармонійної вертикалі, в якій відсутня розпівність текстових складів і переважає виклад псалмодійного типу, адаптований для хорової фактури.

Стильова своєрідність хорового концерту Г. Музическу обумовлена основними творчими установками композитора, які, з одного боку були пов'язані з адаптацією фольклорних традицій румунської та молдавської

музики до стильового канону православного богослужбового співочого мистецтва, з іншого – на освоєння того композиторського стилю, який був сформований в надрах російської композиторської школи XIX століття і спирався як на досягнення вітчизняної композиторської практики, так і на багатовікові традиції західноєвропейського музичного мистецтва. Перша пов'язана з національним контекстом творчості Г. Музическу, оскільки за свідченнями дослідників, в балкано-дунайському регіоні ще в VI столітті були поширені монастирі, в яких звучала стародавня візантійська монодія. Надалі, вона була переведена на румунську мову і стала основою національної православної богослужбової музики, традиції якої збережені донині. Ще одна традиція румунської православної музики, пов'язана з партесним хором стилем, прийшла в даний географічний регіон набагато пізніше, але отримала вельми значне поширення: гармонійний спів як альтернатива візантійській монодії відомо з 1780-х років, його зміцнення в церковно-співочій практиці пов'язане з ім'ям архімандрита Паїсія Величковського. Ця стильова лінія досягла свого найвищого розвитку на рубежі XIX-XX ст. саме в творчості Г. Музическу, що спирався на творчий досвід видатних представників російської музичної культури (А. Гречанінова, П. Чеснокова, А. Аренського, П. Чайковського, А. Нікольського, А. Кастальського, В. Калинникова). В цей же час в румунської та молдавської церковної музики зміцнилася і та лінія композиторської творчості, яка пов'язана з традиціями західного католицького музичного стилю, засновником якої став класик національного музичного мистецтва Г. Мандичевський, який отримав свою освіту у Відні.

Відзначимо також, що в своєму Хоровому концерті Г. Музическу в якості основної мети ставив для себе не стільки особливе розкриття змісту тексту, а його максимальне наближення до автентичного звучання співу. Що ж стосується до художності образу як такого, то композитор цілком покладався на «програму» першотвору, піклуючись тільки про елементарну відповідність загального змісту характеру музики. Що ж стосується композиторського трактування жанру хорового концерту, то воно явно було сформовано на

основі класико-романтичної жанрової моделі, якої в своєму виконанні ми й намагались дотримувати. Від классицистського концерту твір румунського композитора успадкував багаточасність, пов'язану зі змінами темпу, метру, тональності, фактури. Крім того, виявляються характеристики, властиві романтичному стилю: монотематизм, значний ступінь динамізації. Зазначена модель набуває особливого значення в творчості найбільших російських майстрів кінця XIX – початку XX століття: А. Нікольського, А. Гречанінова, С. Рахманінова та інших.

Також наприклад у Іспанії на XXX міжнародному фестивалі «DE MÚSICA DE CANTONIGRÒS» (м. Вік) обов'язковим було заявлено твір **«Мадригал» Кристофора Тальтабулла**. Цей твір є зразком хорової творчості іспанського композитора першої половини XX століття, який відомий як автор фортепіанних, симфонічних і хорових творів, а також як видатний педагог. На формування індивідуального стилю Тальтабулла вплинули такі видатні постаті європейського музичного мистецтва рубежу XIX-XX ст. як Макс Регер і Жан Коклен. «Мадригал» написаний на поетичний текст Пере Серафі. Відомого каталонського художника і поета XVI століття, відомого під прізвиськом «грек», оскільки ймовірно, він був родом з Греції, але життя його було пов'язано з Іспанією. Витоки його поетичного стилю кореняться в ліричній поезії епохи Відродження, він зазнав впливу Петрарки і вважається одним з найбільших його послідовників серед іспанських поетів. Поетичний текст, який покладено в основу хорової композиції іспанського композитора, взято зі збірки віршів Серафі *Dos llibres*, опублікованих у 1565 р. У даному збірнику представлені традиційної для ренесансної поезії жанрів Мадригалу, сонету, послань і т.п. Таким чином, іспанський композитор XX століття, визначаючи свій твір як мадригал, апелює до певного історичного стилю, в контексті якого і формується художньо-стильова концепція хорової мініатюри. Мадригальний стиль твору К. Тальтабулла позначений, в першу чергу, на рівні поетичної основи: використання каталонської мови відповідає тому розумінню специфіки Мадригалу як жанру поетичної творчості, яке склалося в епоху

Ренесансу (італ. *Madrigale*, від лат. *Matricale* – пісня на рідній мові). З XIV століття під поетичним мадригалом зазвичай мали на увазі твори, спеціально створені для музичного втілення.

Образно-змістовна сторона поезії Пере Серафі також відповідає класичній мадригальній тематиці – любовна тематика, яка відображала складний і суперечливий світ людських почуттів і вимагала нових засобів свого поетичного і музичного втілення. Як відомо, коло образів, до яких зверталися поети в своїх мадригалах був дуже різноманітний: від любовної тематики до політичної сатири, а поетичний стиль відрізнявся химерністю і аллегоричністю, крізь які пробивалися живі людські почуття, інтерес до особистості та її внутрішнього світу. Д. Кірнарська, кажучи про стильові особливості Мадригалу як провідного жанру світського музичного мистецтва XVI ст., зазначає: «Мадригал перевернув з ніг на голову всю музичну систему епохи Відродження: зруйнувалася рівна і гармонійна мелодійна пластика меси... зник і незмінний *cantus firmus*, фундамент музичного цілого... звичні методи розвитку «строного письма»... поступилися місцем емоційним і мелодійним контрастам епізодів, кожен з яких максимально виразно намагався донести закладену в тексті поетичну думку» [84, с. 191].

Перше, що необхідно відзначити в творі К. Тальтабулла – це жива виразність фразування, що з'єднує природність мовної інтонації з мелодійною красою чисто музичної властивості. Слово, його зміст, його інтонація є основним джерелом музичної виразності, і це повною мірою відповідає жанровому стилю Мадригал, який з часів К. Монтеверді і К. Джезуальдо складався під безпосереднім впливом поетичного джерела композиторського творчого натхнення. Отже, першою відправною точкою постав переклад поетичного тексту. Другою – природна краса хорового звучання, яка забезпечується шляхом використання таких прийомів як рельєфність тембрових пластів, рухливість їх змін, контрастність динамічних зіставлень, постійна гра світла і тіні, які успадковують колористичне відкриття мадригальної техніки знаменитих італійських майстрів. Традиції давньої

музики збагатилися в творчості іспанського композитора і досягненнями імпресіонізму, під впливом якого він перебував протягом своєї творчої біографії – це знайшло яскраве вираження в його хорівій музиці, в тому числі «Мадригалі».

Загальна композиція «Мадригалу» побудована за принципом чергування приспіву зі строфами поетичного тексту, що знаходить своє відображення в чергуванні типів хорової фактури в відповідних розділах. Так, для приспіву характерна хоральність, гармонійне чотирьохголосся силабічного типу, строфи ж являють собою вільний фактурний варіант, музично-художня ідея якого полягає в органічній єдності поетичного слова і музичної інтонації. Незважаючи на фактурну строгість і ритмічну мірність, звуковий образ приспіву вирізняється вишуканістю і барвистістю – це досягається гармонійним колоритом (часті альтерації, використання септаккордів, застосуванням барвистих співзвуч, що виникають в результаті лінеарного голосоведення). У співвідношенні з тихою динамікою гармонійним нюансуванням утворює виразний в тембровому відношенні звуковий простір, в якому кожен хорівій голос є важливим структурним елементом, його можна уподібнити фарбі, кольору, за рахунок якого формується звукова тканина. Навіть всередині суворої хоральної фактури присутній принцип слідування за текстом, що виражено в членуванні музичних фраз відповідно до фраз поетичного тексту (т.8). Також відзначимо і принцип індивідуалізації хорових голосів, який в приспіві є фрагментарним, але може розцінюватися як невід'ємна ознака мадригального стилю і реалізується тут у вигляді виспівування окремих складів вербального тексту, «розхитує» ритмічну рівномірність акордової фактури (тт. 4-6).

Перша строфа вносить пожвавлення і контрастує із статикою хорального приспіву: змінюється метрична організація музичного матеріалу (4/4 змінюється 2/4), а кожен з хорових голосів має індивідуальний тематизм, що гранично контрастує з попередньою акордовою вертикаллю. В результаті досягається ефект контрастного багатоголосся, що додає хорівій фактурі

вишуканість іншого роду ніж в приспіві: при більш простому гармонійному розвитку (переважно *fis-moll*, в який фрагментарно вкрапляється *Fis-dur* – типове для імпресіонізму «мерехтіння» однойменних мажора-мінору) композитор зосереджує свою увагу на мелодико-ритмічній стороні музики, досягаючи тонкого інтонаційного нюансування. Прийом імітаційного викладу в даному випадку набуває колористичний сенс, який найбільшою мірою реалізується в другому розділі строфи, побудованому на почерговому включенні сопрано, альтів, тенорів і басів, утворюючи першу кульмінацію.

Характерно, що найбільш яскрава стильова ознака мадригального стилю (хроматична інтонація) в першій строфі відсутня: логіка мелодійного розвитку виключає хроматіку, в той час як гармонійна вертикаль хорової фактури позиціонує виразну ідею хроматизму, але в дещо іншому смисловому ключі (тонально-гармонійна колористика, властива імпресіоністській стилістиці). Таким чином, можна зробити висновок про те, що індивідуальне композиторське мислення К. Тальтабулла синтезує стильові принципи різних історичних епох, породжуючи унікальний приклад мадригального стилю в ХХ столітті.

Друга строфа «Мадригалу» більшою мірою пов'язана з мадригальною стилістикою, оскільки в ній хроматіка набуває провідного виразного значення, а імітаційний виклад зведено до мінімуму – в результаті чого утворюється рельєфна в музичному плані фактура. Мелодійний малюнок партії сопрано (квінтовий хід в поєднанні з альтерованими ступенями основної тональності) знаходить декламаційно-мовний характер і особливу інтонаційну експресивність, що дозволяє співвідносити її звучання з «схвильованим стилем» мадригалів К. Монтеверді. У альтів присутня «інтонація подиху» (спадна мала секунда), що настільки часто використовується в італійських мадригалах ХVІ ст. Хроматизм становить основу мелодійної лінії тенорів, яка підпорядкована принципу хроматичного співвідношення звуків, і не дивлячись на те, що в ритмічному плані тенорова партія простіша (рівномірний рух чвертями) – її вокальна інтонація не поступається в своїй експресивності

верхньому голосу сопрано. Найбільш простим виявляється нижній голос, функція якого полягає в урівноваженні мелодійної свободи інших голосів: дворазове повторення висхідного ходу надає басовій партії мелодійну і ритмічну стабільність і зберігає гармонійний фундамент контрастного багатоголосся.

А у Литві м. Вільнюс на міжнародному фестивалі-конкурсі духовної хорової музики «*Laudate Dominum*» обов'язковий твір був написаний **Юріусом Кальцасом спеціально для цього конкурсу і мав відповідну назву - «*Laudate Dominum*»**. Отже, перед нашим колективом постало завдання прем'єрного виконання. Тож на які чинники ми звертали увагу насамперед.

Зауважуємо, що даний твір є яскравою сучасною композиторською інтерпретацією канонічного тексту 116 Псалма, в якій знайшли оригінальне втілення різні музичні традиції – від архаїчного литовського фольклору до співу католицької церкви і сучасного музичного мислення. Обираючи в якості текстової основи свого твору найкоротший біблійний текст (116 псалму має всього два рядки: *Alleluja. 1. Laudate Dominum, omnes gentes, laudate eum, omnes populi. 2. Quoniam confirmata est super nos misericordia ejus, et veritas Domini manet in aeternum.* – *Аллилуя. Хвалить Господа, всі народи, прославляйте Його, всі народи, бо велика милість Його над нами й істина Його [перебуває] довіку. Аллилуя*), композитор прагне до максимального використання різноманітних засобів вираження. В результаті дана хорова композиція в музичному відношенні набагато складніше, ніж простий (вже хоча б в силу свого обсягу) біблійний текст. Музична мова твору Ю. Кальцаса відрізняється складністю гармонійної, ритмічної, мелодико-інтонаційної, щільністю хорової фактури, яка вимагає чіткої диференціації складових її структурних елементів.

Композитор додає до тексту псалма також коротке славослів'я (*Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto, sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum. Amen. Слава Отцю і Сину, і Святому Духу, і нині, і повсякчас, і на віки віків. амінь*), в результаті чого додається додатковий рядок

і посилюється хвалебний сенс псалмодійного тексту. Останній зумовив стильовий вигляд музики, який успадковує традиції мелізматичного співу католицької богослужбової музики. Особливо яскраво це проявилось в заключному розділі композиції, яка виконують функцію коди: композиторська ремарка «святково» вказує на прямі аналогії до юбіляцій (лат. *Jubilus* – «радість») – алілуйних розспівів григоріанського хоралу. При цьому композитор замінює слово «*alleluja*» словом «*amen*», яке розспівується висхідними і спадними пасажами у всіх хорових голосах – це додає звучанню радісний характер і відображає основний зміст тексту: псалом закликає всі народи хвалити Бога за його милість, яка повинна з'явитися в майбутньому. Відповідно, мова йде, з одного боку, про подячноту його розумінні, а з іншого – про пророчий.

Композиційна логіка твору вибудована за принципом чергування текстових рядків, за якими «закріплюється» певний комплекс виражальних засобів. При цьому в драматургії відсутній принцип контрастного протиставлення музичного тематизму, всі структурні розділи співвідносяться між собою за принципом похідного контрасту (подальша тема похідна від попередньої). При цьому метроритмічна і тональна сторона хорової партитури відрізняється граничною мобільністю: кожен наступний розділ композиції відрізняється від попереднього або внутритактовим розміром, або тональністю (вступ – 10/8 – 3/4, перший розділ – 4/4, другий – 3/4 (G), третій – 4/4, четвертий – 7/8 – 10/8 – 3/4 (B), п'ятий – 7/8 – 9/8 – 5/8 – 3/4 (G), шостий – 3/4. Подібна метрична нестійкість, з одного боку, пов'язана з принципом органічної єдності вокальної мелодики і вербального тексту, властивого для канонічних текстомузикальних форм християнського богослужіння (на ранніх етапах свого історичного розвитку, котрий не відав тактового поділу мотиву). З іншого ж – вона безпосередньо пов'язана з традиціями литовського музичного фольклору, і зокрема – з архаїчними формами вокального багатоголосся, які відомі як литовські сутартінес (літ. *sutartine*, від *sutarti* – ладити, бути в злагоді). Для сутартінес характерні ритмічна свобода, велика

кількість синкопованого ритму, відсутність розвиненої ладової системи, рух голосів паралельними секундами і велика кількість терцових ходів, куплетна форма (заспів-приспів) і самостійність кожного з голосів.

Якщо ж говорити про музично-виразний комплекс даного твору, то в якості його основних компонентів виділимо ладо-тональний рівень, гармонійний, метроритмічний і фактурний.

Так, відсутність ладової і тональної визначеності обумовлена терцовим стрічковим рухом голосів, який показовий для більшості розділів композиції і демонструє тембральну мобільність, переходячи з одного голосу в інший. Взаємодіючи з іншими голосами, такі стрічки утворюють діссонантно гармонійну вертикаль, яка не відповідає функціональним значенням тієї чи іншої тональності. Симптоматично, що композитор не виставляє ключові знаки на початку твору, а ставить їх «по ходу» розвитку музичного матеріалу, програмуючи таким чином можливість «випадкових» комбінацій мелодійних ліній хорових партій. І навіть ті епізоди твору, в яких присутні ключові знаки, не мають чітко вираженого тонального центру, тут можливо говорити лише про ладові центри. Підсилює цей ефект і часта зміна ключових знаків, що виключає будь-яку тональну стійкість. Такий композиторський підхід апелює до ранніх форм ладового мислення, яке властиво фольклорним зразкам і являє собою самотутнє явище литовської музичної традиції.

Говорячи про гармонійний компонент, необхідно відзначити його похідність від мелодійної горизонталі: гармонійна вертикаль формується в даному випадку відповідно до взаємодії контрастних мелодійних ліній-голосів хорової партитури. Результатом такої взаємодії є досить часте виникнення терпких дисонуючих співзвучень нетерцової будови, інтервал секунди в даному випадку виділяємо в якості домінуючого гармонійного елемента, який повідомляє твору литовського композитора вельми специфічне звучання і відтворює традиції сутартінес (див., наприклад, тт. 12-15, т. 5). Навіть там, де присутня тональна виразність гармонії – секунда все одно «розмиває» терцову структуру вертикалі (тт. 6-7). Особливим гармонійним колоритом виділяється

короткий вступ: в межах чотирьох тактів хорові голоси нашаровуються один на одного в кварто-квінтове співвідношенні і утримують утворюючу «порожню» гармонію на педалі, яка служить фоном для виразної мелодії у сопрано з характерним синкопованим ритмом і змінним метром.

Ритмічна сторона твору Ю. Кальцаса відрізняється широким застосуванням синкоп, що задано на самому початку твору і декларативно винесено в основний мелодійний рельєф хорової фактури (тт. 3-4, 6-7), а потім утворює прийом варіантного розвитку вихідного тематизму.

Фактурний компонент, в основі якого лежить принцип співвідношення хорових голосів, збудований за типом контрастного багатоголосся, в якому можна знайти схожість з так званими контрастними сутартінес (в яких багатоголосся організовано за принципом контрапункту різних мелодійних ліній) і гетерофонія (поєднання в голосах варіантів однієї мелодії). Як приклад контрастного типу фактури, наведемо перший розділ (від т. 6), гетерофонія – другий розділ (від т. 17).

На закінчення відзначимо, що в історії західноєвропейської хорової музики 116 псалм неодноразово використовувався в якості текстової основи різних композиторських творів. До нього зверталися такі композитори як Дж. Палестріна, К. Монтеверді, А. Вівальді, В. Моцарт; в XX столітті відомі твори А. Пярта і К. Пендерецького. Твір Ю. Кальцаса з повним правом можна розглядати як ще один приклад індивідуально-композиторського переосмислення канонічного тексту в умовах художньо-естетичних нормативів музичного мистецтва сучасності.

На прикладі вимог одного з найпопулярніших у хоровому світі фестивалю-конкуру – Охридського хорового фестивалю котрий проводиться кожен рік на прикінці серпня в Македонії (див. Додаток Б., п. 38) – розглянемо декілька з обов'язкових творів.

Перший твір: **«Желка Мома» – Драгана Шуплевского (1933-2001pp.)** – македонського композитора, який є найбільшим представником національної хорової традиції, видатним хоровим диригентом і педагогом, громадським

діячем і яскравою творчою фігурою музичної культури Р. Македонії. Хоровий стиль Д. Шуплевського органічно пов'язаний з балканським музичним фольклором, що проявляється на різних рівнях музичної мови його творів – ладогармонічному, мелодико-інтонаційному, ритмічному, фактурному. Це обумовлює явну репрезентативність його хорових творів в плані національно-культурної самобутності, а також персоніфікує загальний стильовий вигляд балканської музики. В його основі – ритмічна різноманітність, специфічна гнучкість метра, обумовлена принципом змінності, мелодійна варіативність і свобода архітектоники. У ладовому відношенні відзначимо діатонічність і часту присутність пентатоніки. Національна специфіка також виявляється і в особливостях виконавської традиції вокально-хорового співу, що наслідує візантійські традиції церковно-співацької культури після християнізації: переважає двухголосся (3-голосся зустрічається вкрай рідко).

Зазначені стильові риси притаманні хоровій композиції «Желка мома», хорова фактура якої організована за принципом співвідношення двох тематичних пластів, зосереджених в різних хорових голосах. Вони мобільні в тембровому відношенні, оскільки тема переміщується по різних партіях і дублюються різними хоровими партіями. Причому це дублювання не є буквальним, а побудовано за принципом ритмічної і мелодійної варіативності, що надає інтонаційну гнучкість хоровому звучанню. Так, наприклад, в першій строфі композиції чітко виокремлені два основних фактурних пласта – мелодія і акомпанемент – які переміщуються по різних голосах: в першому реченні (тт. 1-5) мелодійна лінія звучить у сопрано і тенорів, гармонійна підтримка (основний тон) – у альтів і басів; при цьому голоси викладені імітаційно, що обумовлює яскравий і активний ритмічний контур хорового звучання, який має явний танцювальний характер і співвідноситься із фольклорною стилістикою (чому відповідає і загальне темпове авторське позначення композиції – помірно швидко, а також слід враховувати пунктирний ритм початкової поспівки). У другій строфі (тт. 6-9) мелодія викладена у сопрано і частково у альтів, акомпануюча функція представлена у тенорів і басів. Третя

строфа (тт. 10-13) повторює розподіл мелодійних функцій 1-ої строфи. В результаті мобільного принципу викладу мелодійного контуру музичного тематизму експозиційний розділ хорової композиції має ритмічну і мелодійну динаміку, темброву рельєфність. Подібний принцип присутній протягом всієї композиції, його застосування пов'язане з традиціями балканського пісенно-танцювального фольклору, для якого характерна варіантність тематичного розвитку.

Відзначимо також строфічну форму даного твору, безпосередньо пов'язану з фольклорними традиціями. Саме вона забезпечує особливу гнучкість і «плинність» музичного матеріалу, що слідує за словом, за поетичним текстом. Кожна наступна строфа відрізняється своїм мелодійним і ритмічним малюнком, їх різноманітність забезпечує досить щільну хорову фактуру і тим самим компенсує фонетичний принцип співвідношення вербального тексту і його музичного оформлення. Так, у другій строфі присутній імітаційний виклад голосів, у третій – синкопований ритм, в четвертій – відхилення в паралельну мінорну тональність, в шостій – відхилення в мінорну тональність VII ступені, імітація, а також секвенція в мелодійній лінії (тт. 79-81), паузи в басовій партії, в заключній строфі – чітка фактурна вертикаль (збіг ритмічного малюнка різних мелодійних ліній хорових голосів), що контрастує попереднім варіантам музично-тематичного розвитку.

Національний колорит твору Д. Шуплевського обумовлений також і діатонічною ладовою організацією музичного матеріалу, в пісні практично відсутня хроматика (за невеликим винятком у другій строфі і фрагменті з відхиленням в паралельний мінор). У цьому ж плані розглядаємо і мелодійний діапазон основного тематизму: для нього характерний кварто-квінтовий обсяг (іноді октавний), крім того, інтервал кварта досить часто присутній в мелодиці, що надає музиці яскравого фольклорного колориту. І в цьому ж смислового ряду варто розглядати поспівковий принцип, що лежить в основі формування мелодійної структури даного твору і безпосередньо пов'язаний з

фольклорними витокami національної хорової музики. У кожній з мелодійних ліній окремо взятої строфи можна виділити її окремі структурні елементи (поспівки), які виступають «будівельним матеріалом» загального мелодійного профілю хорової композиції. Саме з цих поспівок і варто розпочинати роботу над вказаним твором, поступово нашаровуючи інші прийоми.

Другий твір: «Хваліть ім'я Господнє» композитора **Атанаса Бадева** написаний для змішаного хору а capella. Твір є яскравим зразком композиторського стилю А. Бадева (1860-1908), який в історії македонської та болгарської музики з'явився носієм православної хорової традиції. Цьому значною мірою сприяли і особливості його творчої біографії: професійне становлення композитора пов'язано з російською композиторською школою: він навчався в Московській Синодальній школі, а також у М. Римського-Корсакова і М. Балакірева; його професійна діяльність була пов'язана з керівництвом самодіяльними хоровими колективами різних болгарських регіонів, репертуарними пріоритетами яких виступали зразки російської літургійної музики. Найвищим досягненням композитора заслужено вважається Літургія Іоанна Златоуста – першого в історії Болгарської Православної церкви авторського твору, створеного на основі національної специфіки православної співочої традиції Болгарії.

А. Бадев був також відомим збирачем народної музики – він першим розробив метроритмічну систему македонського і болгарського музичного фольклору, що знайшло своє втілення у численних хорових обробках композитора (див. про це [223]).

«Хвалите имя Господне» є надзвичайно показовим твором для індивідуального стилю А. Бадева, жанрово-стильовими орієнтирами якого були церковно-співочі основи хорової музики та їх рецепція в сучасній композиторській творчості (див., наприклад духовні твори П. Чайковського, О. Архангельського, П. Чеснокова та ін.) .

В основу композиційної будови піснеспівів А. Бадева покладена строфічна структура, характерна для текстомузикальних форм канонічних

церковних піснеспівів і заснована на принципі слідування музики за вербальним текстом. Шість строф утворюють цілісну композицію з неконтрастним співвідношенням структурних елементів: незважаючи на наявність тональних відхилень і модуляцій, присутніх в ході ладотонального і гармонійного розвитку тематизму, загальний емоційно-виразний контур твору зберігає стриманість і рівність, не порушуючи зосереджено-піднесений характер звучання хорової фактури (чому також сприяє повільний темп *Adagio* і досить скупий динамічний рельєф). Кожна зі строф являє собою класичний восьмитактовий період (початковий і заключний більш розгорнуті – 10 і 9 тактів), в рамках якого здійснюється процес розробки вихідного тематичного ядра, викладеного в темі басів на початку твору (затактовий висхідний квартовий хід з подальшим плавним низхідним поступовим рухом мелодії на словах «Хваліть...»). У початковому десятитактовому періоді основна тема відразу ж викладається імітаційно (баси-сопрано-альти-тенори), за рахунок чого експозиція музичного матеріалу набуває активність і фактурну насиченість – це можна розцінювати як вихідний імпульс подальшого тематичного розвитку.

Кожна з строф побудована на ритмічному і мелодійному варіаціонуванні початкової теми, що підсилює розспівність окремих складів тексту (що закладено вже в першій строфі), хоча фонетичний принцип співвідношення слова і музики, характерний для канонічного стилю церковних піснеспівів, тут також присутній.

Так, друга строфа починається виразною мелодійною лінією у сопрано (ритмічне дроблення восьмими тривалостями квартової інтонації h-e в т.11), яка потім імітаційно проходить у басів, тенорів і альтів і повторюється в верхньому голосі в кінці періоду. Коротке відхилення в паралельну мінорну тональність (e-moll) на початку другої строфи надає звучанню найбільш м'який відтінок, і в поєднанні із зазначеною більш рухомою мелодикою обумовлює легкий контраст з першою строфою. У третій строфі принцип мелодизації хорових груп зберігається: він посилюється в крайніх голосах

(баси і сопрано), в той час як в середніх (тенор і альт) дрібні тривалості присутні в меншій мірі. Тому силлабічний виклад (склад-звук), превалюючий в середніх голосах, в комплексі з опорними сильними долями басів створює гармонійну вертикаль, на тлі якої розгортається мелодія сопрано (в якій мелодійна інтонація «загострюється» синкопою в т. 21). Мінорна тональність (h-moll) і розвинуте голосоведення надають хоровому звучанню ліризм. Наступна четверта строфа знову звучить в основній тональності G-dur. Функції хорових голосів в ній змінюються в порівнянні з попередньою: тут можна говорити про принцип контрастної поліфонії щодо самостійності мелодійних ліній у сопрано, альтів і басів (тт. 27-29). На тлі цього мелодійного сплетіння особливо яскраво, з гімничним відтінком, звучить тема в теноровій партії – рівномірний рух великими тривалостями з виразним квінтовым ходом спочатку (від т. 29). П'ята строфа контрастує в ладовому відношенні: однойменний g-moll «затемнює» загальний тон хорової фактури, яка, до того ж стає більш стриманою в музичному плані. Дрібні тривалості лише одноразово імітаційно проходять у альтів, тенорів і басів, розспів тексту тут звучить переважно рівномірними великими тривалостями. У заключній шостій строфі образний зміст тексту (багаторазово повторюється вихваляє вигук «Алілуя!») Виводить на перший план мелодійну виразність верхнього регістру в партії сопрано (яку можна розглядати в якості символічного вираження ангельського співу), в той час як інші голоси зібрані в вертикальну фактуру, максимально наближену до суворого звучання церковного співу.

Зазначена активність мелодійного і ритмічного варіювання основного тематизму в повній мірі компенсує простоту текстової основи даного піснеспіву (багаторазове повторення слова «хвалите»). Однак ритмоінтонаційна насиченість хорової фактури залишається в рамках експресивного тону молитовного прославлення, жодним чином не виходячи в простір відкритої емоційності. Цей факт говорить про основну художню ідею твору А. Бадева, підпорядкованої втіленню звукового образу церковного співу і успадкування хорової традиції православної культури.

Також у сусідній Болгарії організатори конкурсу «*The International choir festival "Chernomorski zvutsi"*» (Міжнародний хоровий фестиваль «Чорноморські звуки» – див. Додаток Б, п.20) пропонують на вибір декілька творів болгарських композиторів в якості обов'язкових для виконання у конкурсній програмі, окрім тих творів які колектив на свій розсуд представляє за вимогами положення конкурсу. Один з тих творів, котрий був обраний і представлений нами в конкурсному виступі, ми розглянемо докладніше.

Це твір болгарського композитора **Добрі Хрїстова** – «**Благослови, душе моя Господа**» з «**Православних співів Всенощного пильнування**». Почнемо з того, що означений збірник пісень відрізняється багатством хорової фактури, задіяної композитором: від строгого хорального багатоголосся, витриманого в традиції партесного співу, хорового шестиголосного *divisi*, поєднання або протиставлення партії соліста з хором, які виконують розпівну мелодію, нерідко з дублюванням, в дусі московської школи співу на основі стародавніх наспівів або вільних авторських композицій. У той же час Д. Христов спирається і на досвід візантійського співу, використовуючи ісон і акордові педалі. У співах Всенощного пильнування, згідно їх змісту та співочої традиції, звучать всі чотири типи мелодики – псалмодія, мелодика силабічного, невматичного і мелізматичного типу.

В основі піснеспіву «Благослови, душе моя Господа» лежить текст Псалма 103 (так званого «передпочаткового»), який виконує вступну функцію в службі Всенощного бдіння. Оскільки повний текст псалма, послідовно описує дні творіння і «захоплення славою Божою в природі», то він відрізняється великою тривалістю, а тому зазвичай співаються тільки деякі, вибрані вірші з нього. За старою традицією пропонується сольне виконання вступного вірша і початку самого псалма. За Статутом псалом співається за віршами на два хори, з обов'язковими («покладеними») приспіваними після кожного вірша. Авторська версія хорової гармонізації даного піснеспіву стала результатом попереднього композиторського опрацювання її структури і

виконавської традиції. Як зазначає В. Невзорова, «авторські плани і підходи відображені в першому багатосторінковому рукопису Всеношної, яку можна вважати своєрідним проектом майбутнього музичного оформлення служби, що проводилася в храмі Олександра Невського в Софії, де Д. Христов служив регентом» [125, с. 28].

Піснеспіву в трактуванні Д. Христова властива строфічна структура. Композитор не використав другий приспів до 103 псалму («Дивна діла Твоя Господи»), немає і віршів, до яких він додається, як це можна бачити в хоровому викладі, наприклад, в аналогічному творі С. Рахманінова. У творі Д. Христова відсутня також і заключна алілуя. Загальна архітектоніка композиції тяжіє до тричастинності. Крайні розділи з текстом «Благослови, душе моя, Господа» і «Слава Тобі, Господи» утворені за допомогою гомофонно-гармонійної тканини, характерною для партесного багатоголосся, а середні («Благословен еси, Господи», «возвеличити еси зело», а також повторення «Благословен еси, Господи») вирізняються поліфонізованою фактурою, формуючи багатоголосся змінного типу.

Початковий розділ на текст «Благослови, душе моя, Господа» відтворює традиційні принципи гармонізації старовинних розспівів: мелодія тенора, як правило, дублюється в партії сопрано в верхню сексту (в першому чотирьохтакті), широкі кварто-квінтові ходи басів спираються на основні функції лада. Але вже в наступному чотирьохтакті, який являє собою традицію, що зустрічається в багатьох мелодіях з цим текстом виспівування першого складу в смисловому центрі першої строфи (слові «Господа»), відбуваються суттєві зміни: мелодизований бас з переважно поступовим рухом поєднується з мелодизацією інших голосів (крім витриманого альтя), дублювання сопрано-тенор зникає з тим, щоб відновитися в каденції. Регулярність (періодичність) повторення ритмічної формули чверть – дві восьмих – дві чверті досягає своєї кульмінації в каденції (за рахунок ритмічного дроблення).

Зазначені риси піснеспівів в творі Д. Христова багато в чому відповідають стильовим ознакам пізніх розспівів російської православної церкви (Київського, болгарського і грецького), таким як: строфічність, метроритмічна регулярність, простота мелодійної лінії, опора на основні ладові основи. Навіть відхилення в субдомінанту, що виокремлює розспів на певному слові, виконано мелодійними засобами, при плавному поступовому русі голосів. Це дозволяє говорити скоріше про модальності, ніж про тональності. Принципові зміни, внесені композитором в традиційну мелодику, стосуються, перш за все, її перенесення в іншу метроритмічну систему – регулярну акцентну, в розмірі 4/4. Крім того, Д. Христов дещо змістив опорні звуки мелодії, орнаментував її дрібними тривалостями шляхом дроблення пульсуючих чвертей на восьмі за допомогою техніки дімінуція, заснованої на принципі членування великих тривалостей на ряд дрібніших.

Музичне прочитання композитором псалма Благослови, душе моя, Господа виявляє не тільки безсумнівне походження згаданої стилістики розспівів, але і слідування нормам гармонізації древніх мелодій, прийнятим в давньоросійській церковно-співочій традиції. Акордові розділи чергуються з поліфонічними. Помірна кількість дисонансів, використання їх в якості проходячих звуків або затримань, відсутність хроматизмів наближають багатоголосся в цій роботі Д. Христова до того, що часто називається «суворим стилем» російської церковної музики: мається на увазі дотримання плавності і дисципліни голосоведення, вивіреного і логічного. Введення відхилень в тональності найближчого споріднення (C – e – a – D) як гармонійних фарб виконує завдання підсилення, концентрації музичної виразності, що проявляється, крім гармонії, в підйомі мелодійної лінії в високий регістр, посилення динаміки (особливо розділ «Господи Боже мій»).

Робота з тембрами виявляється у виспівуванні фрази «возвеличити еси зело». Слід зазначити також і речитацию баса на той же текст, що відсилає до старовинної практики сольного виконання віршів псалма. В останньому приспіві «Благословен еси, Господи» використовується чотириголосне фугато

з попарним тоніко-домінантовим співвідношенням нижніх і верхніх голосів – імітаційна побудова, яка виявляється тонально замкнутою (e – e). Повернення до G-dur чергового вірша відбувається вже після кадансу. В цілому весь середній розділ, в свою чергу, тонально замкнутий (G – e – G).

При всій розробленості багатоголосної фактури, що виявляється в підвищеній увазі до деталей, а також активному тонально-гармонійному розвитку в середніх розділах, в творі повністю виключено використання сентиментальних інтонацій і «пряних» гармоній. Це означає, що композитор строго дотримувався стилістики давнього співу. Однак очевидно, що він визнавав за поліфонічною обробкою канонічних наспівів здатність висловити глибинний емоційний сенс, прихований в співі, про що свого часу говорив найбільший фахівець в області православного церковного співу І. Гарднер: «При контрапунктично-мелодійній обробці кожен голос є цінна фарба на музичній палітрі художника-гармонізатора. Його проникливість в дух, загальну налаштованість і ідею древньої мелодії і буде полягати в тому умінні розпорядитися кожним окремим голосом, як живописець розпоряджається фарбами і геніальним, часто невловимим мазком змінює весь настрій картини, змушуючи її оживати, зачіпаючи в душі глядача-слухача якусь таємну струну і тим змушуючи нашу думку і почуття йти по абсолютно новому руслу» [49].

Звернемо увагу на «іменний» (в нашій термінології) конкурс Béla Bartók International Choir Competition (Дебрецен, Угорщина). В цьому конкурсі є 2 обов'язкових твори: в 1 турі виконується обов'язковий твір Б. Бартока, а в 2 турі обов'язковим є твір сучасного композитора Угорщини. Більш того, кожної каденції перелік обов'язкових творів змінюється (див. Додаток В).

В 2013 році в якості керівника камерного хору «Ave musica» автор дисертації брав участь у 25-му ювілейному конкурсі. Хотілося б окремо відзначити особливості тих творів, які були запропоновані організаторами в якості обов'язкових.

Б. Барток. «Az elado lany» («Дівчина на виданні»)

Вказана хорова композиція являє собою яскравий зразок композиторської обробки фольклорного матеріалу і втілює неофольклористській стиль Б. Бартока. Будучи найбільшим знавцем угорської народної музики, Б. Барток, зібрав і записав, і систематизував кілька тисяч народних пісень і танцювальних мелодій, він написав багато наукових досліджень, присвячених не тільки угорському, але і циганському, румунському, болгарському фольклору; ним опубліковано ряд збірок народних пісень, серед яких – «Фонд угорської народної музики», «Угорська народна музика». На основі угорського музичного фольклору композитором створено ряд музичних творів різних жанрів – від музично-сценічних до камерно-вокальних творів. Б. Барток творчо переосмислював використовуваний фольклорний матеріал (пісні і танці), збагачуючи його оригінальною, відмінною від фольклорного першоджерела сучасною музичною мовою. Своєрідний, яскраво індивідуальний, гостро сучасний, новаторський неофольклоризм Б. Бартока висунув його музику на одне з перших місць в музичному мистецтві ХХ століття, багато в чому визначивши шляхи його подальшого розвитку.

Стильова своєрідність даної хорової композиції пов'язана з її метроритмічною стороною, для якої показова часта зміна розміру в процесі розвитку, що є основною і найголовнішою стильовою ознакою угорського фольклору (і балканського, в цілому). Цей прийом активно використовується Б. Бартоком в середньому розробковому розділі (від ц. 4): тут представлені розміри 2/4, 3/4, 5/8, 6/8, їх зміни надають хоровому звучанню динамічну моторику, безперервність тематичного розвитку, таку характерну для народних пісенно-танцювальних жанрів. Відзначимо, що композитором не так часто застосовується синкопований ритм, який також показовий для угорського фольклору: він використаний лише в заключному розділі твору (від ц. 12), але зате в перебільшеному варіанті, оскільки всі хорові партії звучать в одному ритмі, але з різними мелодійними малюнками. Зазначений розділ починається прямо з синкопованої теми в розмірі 7/8, що надає музиці

специфічний народний колорит, а поступове динамічне наростання до forte в кульмінації (ц. 13), а потім спад до повного загасання на pp максимально розширює і підсилює виразну палітру мірно повторюваного синкопованого ритму, демонструючи тембровий колорит хорового звучання. Підсилює цей ефект також і щільність хорової фактури, яка досягається за рахунок використання прийому *divisi*: кожна з хорових партій розділена на два голоси, кожен з яких мають свою мелодійну лінію, але поєднуючись з іншими іноді утворюють дубліровку. Завдяки цьому створюється звуковий ефект гетерофонії, давнього багатоголосся, що підсилює в обробці Б. Бартока фольклорний колорит.

Фольклорна стилістика обробки проявляється також і в принципі співвідношення голосів, який диференційований по тембровому принципу – чергування чоловічих і жіночих голосів: основна тема проходить спочатку у сопрано і альтів, а потім у тенорів і басів (перше проведення теми), потім навпаки (друге проведення теми) – створюється ефект тембрового співставлення.

У розробчому розділі голоси вступають імітаційно від нижнього до верхнього регістрів; в динамічній репризі застосовується такий самий прийом. За рахунок постійного застосування імітацій композитор йде по шляху поліфонізації хорової фактури: безперервний імітаційний процес обумовлює звуковий ефект фуги, чому сприяє і швидкий темп композиції, в якому розчиняється подальша поліфонічна розробка музичного тематизму.

В цілому складається дуже яскраве слухове враження гранично динамічної і фактурно насиченої музики, яка в стильовому відношенні явно співвідносна з народними піснями, з іншого – з традиціями західноєвропейської поліфонічної композиції. Сприяє цьому також і прийом *divisi*, який ущільнює хорову фактуру, робить більш об'ємним звучання і створює алузії на хоровий стиль західноєвропейської ренесансної музики, що органічно вписується в естетику бартоковського неокласицизму, що зумовило звернення композитора до стильових нормативів музичного мистецтва

докласичного періоду. Розгляд поліфонічного мислення Б. Бартока можливо здійснювати з різних позицій – драматургічної та формотворчої ролі поліфонічних прийомів, зв'язку з традиціями поліфонічної техніки Баха і більш ранніх епох, більш часткових проблем.

Одним з найбільш актуальних аспектів є відображення в поліфонічному письмі угорського композитора принципів народно-пісенного багатоголосся, в зв'язку з чим, враховуючи важливу роль поліфонічних прийомів і методів розвитку в його творчості, дослідники говорять про варіантно-поліфонічний розвиток в творах Б. Бартока. І виділяють в якості його основних характеристик лаконічність і структурне оформлення тем-фраз, тем-мотивів, а також імітаційні прийоми тематичного розвитку (зміна інтерваліки, ритміки, порядку вступів голосів) [107].

Особливості голосоведення в пісні пов'язані з принципом варіантного тематичного розвитку, характерного для фольклорної традиції і широко застосовується Б. Бартоком як композитором ХХ століття. Для музичної композиції ХХ століття характерні складні синтетичні явища, які об'єднують в єдину композиційну структуру різноманітні і одночасно глибоко пов'язані в своєму генезі елементи.

До таких належить і варіантна техніка, генезис якої пов'язаний з вокальною музикою, як зазначає О. Верба [41, с. 13-17]. Б. Барток істотно розширив варіантну техніку хорового письма, спираючись на традиції обрядового фольклору; в його хорових обробках народних пісень часто відсутня традиційно експонована тема, з її подальшим, як правило, варіаційним розвитком. Замість цього він пропонує тематизм дещо іншого виду – так званого «формульного типу» (термін М. Друскіна, який музикознавець застосовував до композиційної техніки І. Стравінського [63]), для якого визначальним фактором є ритмічний і фактурний компоненти (поряд з мелодійним). Тема в даному випадку стає якоюсь нестабільною структурою, яка існує в кількох рівноправних варіантах, і в цьому полягають безпосередній зв'язок з фольклором, де відсутня категорія «тема» з її подальшим розвитком, а

є якась симетрична модель, реалізована в послідовності варіантів куплетів» [41, с. 16].

У аналізованому хоровому творі Б. Бартока значення ритмічного параметра музичного тематизму важко переоцінити: він виступає найважливішим організуючим фактором, всілякі зрушення акцентів, переміщення, варіювання інтонаційних наголосів орієнтовані на фонетику угорської мови, гру мовними акцентами в хоровому співі. Завдяки частим і дробовим варіантним повторенням, і ритмічною безперервністю цього процесу, основний тематизм набуває рис остинато (що відображено навіть на графічному рівні хорової партитури).

Специфіку голосоведення тут визначає і техніка мотивного розвитку, яка широко застосовується Бартоком-неофольклорістом і заснована на поспівковому тематизмі: всілякі звуковисотні, темброві і метроритмічні трансформації таких мотивів-поспівок обумовлюють логіку руху голосів, утворюючи тематичні «блоки» з яскраво вираженими темброво-динамічними характеристиками (обсяг, щільність, гучність і т.п.). Прикладом таких блоків може послужити згаданий вище заключний розділ твору, або ж співвідношення першого і другого проведення теми у жіночих голосів, в якому трансформується ритмічні і мелодійні параметри (початок і ц. 1), а також початкові проведення в середньому розділі у чоловіків (ц. 4).

Що стосується гармонії, то вона проявляється в прямій залежності від логіки голосоведення, в якій відсутній принцип тонально-функціонального співвідношення голосів, відповідно гармонійної мови твору угорського композитора властива деяка різкість і «пряність», обумовлена великою кількістю всіляких вертикальних співзвуч нетерцової структури. При цьому, однак, на опорних частках як правило припадають милозвучні акорди, в яких відчутна тональна основа (тт. 21, 22, 23, 55, 61, 80). Таким чином, в засвоєнні цього твору основну увагу зосереджувало питання голосоведення та форма, загальна драматургія твору.

Твір видатного угорського композитора **Яноша Дешені**. «Епітафія поетові» є яскравим зразком його хорового стилю, широко представленого безліччю різноманітних творів для різних хорових складів.

В основі композиції – поетичний текст Р. М. Рільке, в якому відображений символічні образи троянди і сну, пов'язані в змістовному сенсі вірші австрійського поета з ідеєю смерті. Починаючи з епохи романтизму в літературній і поетичній творчості можна говорити про троянду як про символ почуття любові, краси, молодості, щастя. Показовим є також філософський аспект цього поетичного образу: троянда наводить на спогади і на роздуми про вічне. Для романтизму характерний мотив швидкоплинності земного буття, що співставляється із швидкістю в'янення прекрасної квітки. У поезії символізму цей мотив ще більш посилюється. Так, трагічне світовідчуття Р. М. Рільке, усвідомлення неминучості кінця земного буття, знайшло втілення у власній епітафії: своє людське призначення поет співвідніс з образом троянди, який виражає у нього ідею мистецтва, прекрасного, любові, життя, а образ сну часто в символістській поезії є символом кордонів людського існування – реального та ірреального, земного життя і смерті:

«Роза, о чиста подвійність почуттів, каприз:

Бути нічийм сном під вагою стількох століть».

Образний зміст поетичного тексту визначило загальний характер музики: звучання хору має широкий динамічний і інтонаційно-експресивний діапазон – від приглушеного і примарного до відверто надривного, наближеного до вигуку, присутня також і декламаційність, що підсилює напруженість вокальної інтонації.

Дивним виразним ефектом виявляється і прийом поступового поділу хорових партій на два голоси, що обумовлює «пульсацію» щільності і обсягу звукового простору. Композитор використовує принцип мобільності *divisi* відповідно до образного змісту тексту. У невеликих композиційних масштабах композитору вдалося створити надзвичайно яскраву темброву палітру, охопити широкий спектр виразних прийомів, в результаті чого даний твір є

надзвичайно виразним в плані демонстрації виконавських можливостей хорового колективу.

Зазначена якість має пряме відношення до композиційної структури, яка вибудовується за принципом контрастного протиставлення окремих епізодів, що наслідують логіку строфічної форми.

Так, початковий розділ, побудований на повторенні різними голосами слова «троянда», виконує функцію експозиції основного поетичного образу. Тиха динаміка, повільний темп, мірний «заколисуючий» фон сопрано і альтів, що переходить потім до сопрано, на тлі якого звучить спадна мелодія верхнього голосу, розчиняється в напівтоновому «зітханні» у тенорів і басів, – такими виразними засобами створюється примарне, ніби застигле, звучання. Тут можна говорити про музичний образ сну, смислове значення якого посилюється гармонійною стороною музики: дисонантні співзвуччя, що виникають в результаті мелодійного руху голосів, утворюють досить похмурий, і навіть зловісний колорит, який може сприйматися в явному співвідношенні з темою смерті, зумовленої жанровим змістом епітафії.

Другий розділ гранично контрастний, він сильно відрізняється в фактурному, темповому і ритмічному плані, оскільки музичний тематизм тут зовсім іншого роду. Фігурації дрібними тривалостями, велика кількість пауз, гострий ритм, короткі тривалості здатні фіксувати слова «троянда» і «каприз» як смислові центри поетичного тексту; велика кількість хроматики – все це формує експресіоністську стилістику музичного вираження, яка посилюється в кульмінації, виділеної зміною метра (ц. 3). Октавний унісон і гармонійна вертикаль подальшого співзвуччя, що звучить як кластер на слові «чистий», а також наступний за цим тихий «шепіт» шістнадцятими на слові «протиріччя», утворюють яскравий емоційний сплеск, підсилену експресію вокально-хорового інтонування.

Третій розділ повертає стан сну-заціпеніння, чому сприяє тихий і мелодійний рух хорових голосів: фактура як би прозора, але метрична розбіжність голосів надає їй деяку «в'язкість», яка з часом розрядиться до

другої кульмінації (тризвук es-moll, в яке буквально «вмонтований» розспів слова «бути» у тенорів – тт. 27-29). Наступний за цим декламаційний фрагмент – тріолі зі «стрибками»-вигуками на широкий інтервал (септиму і квінту у сопрано, сексту і кварту у тенорів) на словах «під вагою».

Заключний епізод виконує репризну функцію, в якій посилений виразний ефект за допомогою гліссандуючого «подиху» сопрано (ц. 5) і більш статичною мелодійною лінією (великі тривалості у сопрано) на тлі «колискової» у альтів і басів, яка в останніх тактах твору трансформується в інтонацію подиху (тт. 45-46). Фінальне скандування альтами, тенорами і басами слова «ніхто» стверджує трагічний сенс поетичного тексту М. Рільке, це відчуття посилено і тональною семантикою: тут вперше присутня тональна визначеність у вигляді h-moll – тональності, за якої у європейській музичній традиції з часів І. Баха міцно закріпилася семантика скорботи. Більш того, алюзії виникають і на знаменитий бетховенський мотив долі (інакше як розцінювати зміну розміру).

Таким чином, в проаналізованих творах привертає увагу їх багатогранність та широка палітра щодо виконавської інтерпретації у відтворенні та поданні художнього тексту. І тут важливим виявляється «попередній план побудови і провідних смислових орієнтирів майбутнього музичного твору» [116, с. 169].

Важливою категорією постає інтерпретація авторського тексту, яка у великій мірі залежить від творчої особистості диригента.

3.3. Творча особистість диригента в контексті конкурсно-фестивального руху.

Питанню особливих якостей диригента, диригента хормейстера, хорового лідера, його функціям та якостям присвячена певна кількість робіт, а також окремі статті (вказемо, наприклад роботи Л. Бутенка Л. [36], Т. Грум-

Гржимайло [54], С. Казачок [76], Р. Кофмна [88], А. Мартинюк [109], Ю. Пучко [142-144], І. Талгам [179] та ще багато інших). Більш того, наголосимо на тому, що вбачаємо в діяльності диригента дві лінії: статичну (традиційну) та новітньо-перемінну (остаточно не сформовану).

Статичний або традиційний параметр пов'язано як із професійними вимогами – побудови репетиційного процесу, підбору репертуару, розучування творів та презентація їх публіці тощо; так і організаційними – комплектаціями хорового колективу, вибір концертних та фестивально-конкурсних заходів, організація репетиційного та концертного розкладу, костюми, поїдки і т.д.

До новітньо-перемінного параметру відносимо ті якості, які з'являються як відповідь на сучасні вимоги часу. До професійно-хорових новітніх вимог ми відносимо – володіння методами прочитання та інтерпретації сучасних засобів нотації (як справедливо вказувала Є. Бондар - «формування нової «моделі» диригента як виконавця-аналітика, виконавця-дослідника» [29]); володіння різними видами звуковидобування та звуковедення (сьогодні в концерті хору можуть «співіснувати» твори академічні та джазові; композитори створюють музику, вимагаючи єднання народного та академічного типів звуковидобування, тощо). Крім того, «функції диригента-хормейстера розширюються від «хорового майстра» до співтворця проекту: він окреслює коло завдань, які мають бути вирішені безпосередньо в хоровому класі, та працює в цьому напрямку; корегує місцезнаходження хору на сцені, уточнює виконавські акторські чи хореографічні можливості хористів; при метро-ритмічних складнощах з'ясовує розбіжності в диригентських трактовках та режисерсько-сценографічних; вибудовує драматургічну роль хору у взаємозв'язку з авторською та режисерською партитурою; встановлює попередні домовленості з постановочною групою про домінуючі психологічні та фахово-технологічні принципи звуковедення; бере участь у корекції постановочних рішень аж до корекції (можливо редукації) моментів в оркестровці тощо» [30, с.341]. До організаційних новітніх вимог відносимо

якості менеджера, маркетолога, медійного спікера і лідера, звукорежисера, а можливо й ІТ-фахівця.

Наслідуючи результати дослідження Є. Бондар, звернемо увагу на такі диригентські стратегії та підходи, що з'явилися протягом останнього десятиліття і ще не відомо чи увійдуть вони з часом до «традиційних» вимог до диригента-хормейстера, чи залишаться тимчасовим явищем. Мова йже про наступні підходи:

- «відмова від «чистоти» традиційних напрямків та вокально-хорових стилів та залучення різноманітних прийомів побутового звуковидобування як епатаж;
- презентація записаного та електронно обробленого нашарування голосів як вид нової творчості, що руйнує самі витoki та сутність хорової творчості;
- взаємодія хорового, театрального, хореографічного, кінематографічного і візуального видів мистецтва (єднання хорового чи інструментально-хорового твору з відеоісталеяцією, роботою світлорежисерів тощо, а також з мас-медіа — створення відеокліпів, участь в рекламі та ін.);
- застосування комп'ютерних програм та їх «диригентів» — спів-працю диригентів-хормейстерів зі звукорежисерами як нову альтернативну реальність творення і буття хорових творів;
- використання вебсайтів та інтернет-простору як нових концертних платформ з доступом 24/7» [30, с.343].

Отже, як ми вказували в нашій статті [221], від побудови репетиційно-підготовчого, загально-організаційного, психолого-педагогічного процесів залежить успішність хорового колективу в цілому, та участь в будь-якому конкурсno-фестивальному заході зокрема.

Кожен керівник повинен планувати творчу діяльність свого хорового колективу. Особливо важливим є поточне та перспективне планування, вибір мети. Безумовно, вона повинна бути привабливою як для керівника, так і для кожного учасника хорового колективу.

Близька мета переважно спрямована на вирішення поточних справ. Так, для молодого колективу це може бути згуртування колективу і заохочення хористів для участі в регулярних репетиціях.

Середня перспектива – це процес проектування певних заходів, які дещо зсунутих в часі: це участь в концертах, конкурсах, фестивалях протягом року.

Дальня або далека мета передбачає перспективне планування до декількох років, де можливою рушійною силою стає амбіція до участі в найпрестижніших конкурсно-фестивальних заходах. Перспективна мета і завдання, які пов'язані з нею, вимагають від диригента і колективу значних зусиль і дають результати тільки як наслідок продуманої і спланованої організації хороших занять, використання сучасних науково-виховних методик і активної творчої діяльності всього колективу.

Саме такий підхід на нашу думку, дозволяє стратегічно вибудовувати діяльність хорového колективу (та й окремого виконавця також), сприяти його професійному зростанню тощо.

Наведемо приклад структури перспективного плану розвитку хорového колективу:

1. Завдання колективу на даний термін (3 – 5 років).
2. Перспективи розвитку контингенту співаків, а також організації додаткових колективів-супутників.
3. Перспективи змін у нових підходах і концепціях хорového навчання і виховання, використання інноваційних технологій і засобів навчання.
4. Потреба хорového колективу в нових творчих кадрах, зв'язку з композиторами і аранжувальниками.
5. Нові перспективні форми творчої та педагогічної діяльності колективу (організація фестивалів і конкурсів, підвищення кваліфікації педагогічних кадрів).

6. Розвиток матеріально-технічної бази хору і його науково-методичного оснащення (репетиційні приміщення, підготовка постійного концертного залу, отримання нових технічних засобів).

7. Перспективний маркетинг-план (здійснення концертної діяльності хорового колективу, аудіозапис, підготовка відеозапису основних концертів). Останнє дуже важливо як для колективу, так і для історії взагалі, оскільки запис твору на CD є фактично увічненням виконавської інтерпретації. Як говорив С. Дорогий: «Весь свой запал, как руководителя Капеллы, я потратил на эстраду, а надо было больше писаться для фонда радио и на грампластинки» [100, с. 52]. Крім того, на будь-який престижний фестиваль-конкурс (а також в онлайн-конкурс) необхідно надіслати CD або відеозапис для проходження відбіркового туру, тому наявність таких записів є обов'язковою умовою, нагальною необхідністю сучасного хорового колективу.

Не кожен музикант-виконавець здатний до диригентської професійної діяльності, оскільки вона вимагає конкретних спеціалізованих психофізіологічних (фізичної сили, м'язової активності і пластичної виразності рухів) і характерологічних (сильного, врівноваженого і рухомого типу темпераменту, самостійності, цілеспрямованості, наполегливості та стійкості) властивостей.

Традиційно, наприклад фахівці з музичної педагогіки (В. Мусін, С. Казачков) і музичної психології (Л. Бочкар'єв, І. Букреєв, Р. Кофман, В. Ражніков), виокремлюють три складові професійної діяльності диригента: *виконавська, педагогічна і управлінська (лідерсько-менеджерська)*. Участь в будь-якому конкурсному-фестивальному заході вимагає застосування всіх трьох напрямків одночасно.

Виконавська діяльність вимагає від диригента комплексу спеціалізованих, психофізіологічних і характерологічних властивостей. Так, активна концертна, конкурсна практика вимагає гарного фізичного здоров'я диригента, загартованості, м'язової активності, оскільки професія вимагає обов'язково пластичної, виразної передачі характеру музичних інтонацій

протягом усього концертного виступу; цілого комплексу спеціальних знань, починаючи від загальної історії музики до фонетики та акустики голосового апарату; фахових вмінь та навичок – від побудови процесу вивчення твору до його сценічної презентації, від відчуття загальної метричної пульсації до процесу диригування, що здатен транслювати на високому художньо-технічному рівні найменші вимоги диригента. Крім того, відомо, що конкурсно-фестивальна діяльність хористів і диригента відбувається в умовах постійного стресу. Тому успішність професійної діяльності диригента залежить також і від психодинамічних особливостей його темпераменту і характеру, а саме – рівня нейротизму (психологічної нестійкості). Оптимальними умовами для диригентської діяльності є врівноваженість і непохитність, які відповідають рівню нейротизму в з'єднанні з екстравертністю. Екстравертам, на відміну від інтровертів, властива товариськість, звернення в зовнішній світ, здатність легко пристосовуватися до соціального середовища. Як зазначає В. Петрушин, саме екстраверти з низьким рівнем нейротизму стають вправними організаторами, диригентами і концертними виконавцями. В результаті самовиховання, професію диригента може опанувати музикант з недостатніми психічними і фізичними якостями. Головне, що природні диригентсько-негативні особливості характеру та темпераменту у диригента-хормейстера, що має любов до професії, під впливом самовиховання і самовдосконалення змінюються (інформація за [169]).

Професійна діяльність хорового диригента та лідера вимагає розвитку всіх компонентів музикальності, а також потребує виховання спеціального музичного мислення, що сприяє осягненню і усвідомлення емоційно-естетичного сенсу хорового твору в цілому та дозволяє не лише якісно реагувати в поточному процесі виконання, але й формувати майбутнє звучання наступного фрагменту (в одеській хоровій школі в цьому сенсі часто застосовується поняття «перспективне мислення» (див. в роботах А. Серебрі [161; 162])).

Як відомо, в ході музичного мислення, знаходимо в працях О. Ростовського [151] та О. Рудницької [152], взаємодіють дві сторони: об'єктивна і суб'єктивна. Функціонування першої забезпечує логічна сторона, яка допомагає диригенту гнучко і швидко оперувати нотною інформацією, аналізувати, виділяти провідну музичну ідею, порівнювати драматургічні елементи образу, синтезувати всі елементи виконавської інтерпретації. Іншою мовою, об'єктивна, логічна сторона музичного мислення диригента хору формує продуктивність, вимагає оригінальності і рухливості музично-слухових і розумових дій. Інша, суб'єктивна або образна сторона музичного мислення, спирається на мелодичний і гармонійний слух, емоційний та практичний досвід, образні слухові уявлення і емоційно-естетичну чуйність. Саме образне мислення забезпечує унікальність прочитання, сприяє формуванню навичок неповторно та експресивно демонструвати свої емоції в диригентській міміці та пластиці. Зауважимо також, що сучасна музична педагогіка і психологія дозволяють диригенту широко використовувати знання щодо художніх емоцій і методик розвитку емоційної сфери у співаків-хористів. Тож можемо наголосити ще на одній необхідній якості сучасного диригента-хормейстера – обізнаність в психолого-педагогічній галузі.

Особистий і професійний ріст диригента пов'язаний з його вольовою діяльністю. Про необхідність сили волі диригента, який повинен впливати як на себе, так і на хористів, висловлювалися відомі диригенти Ш. Мюнш, Р. Кофман, В. Мусін, П. Чесноков і т.д. «Диригувати – значить змусити колектив виконувати так, як того хоче диригент» – Н. А. Малько наголошує на необхідності організуючої участі волі: «Якщо вольовий початок є важливим для кожного виконавця-інструменталіста, то для диригента воно грає зовсім особливу роль, бо воля необхідна йому не тільки в сенсі організації своєї особистої діяльності, але також для вольового впливу на інших живих виконавців – оркестр або хор. К того, цей вплив має бути також узагальнюючим, бо у кожного окремого члена оркестру або хору є своя власна воля, яка може сприяти задуму диригента або бути недостатньою, порушуючи

ансамбль, або проявляти себе в іншому напрямку, паралізуючи всі виконання в цілому» [106 , с. 17]. К. Пігров, розглядаючи вольовий вплив, вказує: «Диригент повинен сам зрозуміти, відчутти музичний твір, а потім передати своє розуміння музики хору, змусити весь хоровий колектив мислити і відчувати під час виконання музичного твору так, як мислить і відчуває він сам» [206, с. 129-130].

Диригентська воля повинна виявлятися не тільки в виконавстві, а й у здатності активно і толерантно домагатися свідомо поставленої мети, долаючи зовнішні та внутрішні перешкоди. Вольові уміння виявляються також в здатності диригента гальмувати незадоволені імпульси, посилюючи бажані. У цьому плані найбільш значними вміннями диригента є витримка (уміння керувати собою в стані гніву, страху, відчаю або роздратування), наполегливість (вміння витримувати перевтому на шляху до досягнення мети), самостійність (уміння спиратися у своїй професійній діяльності на власні знання, вміння і інтуїцію), виконавська надійність, яка проявляється як здатність до саморегуляції, витриманості, стабільності і підготовленості до концертного, фестивально-конкурсного виступу.

Педагогічна діяльність керівника проявляється через його педагогічну майстерність, здатність виховувати і вчити співаків хору, через вміння спілкуватися, любов до дітей, зацікавленість в освоєнні сучасних освітніх технологій [169, с. 179-182].

Розглянемо ефективність діяльності диригента хору як його керівника. Цьому питанню були присвчені роботи Р. Кофмана [88], А. Мартинюк [109], Ю. Пучко [142 – 144] та ін. Узагальнемо цю інформацію і запропонуємо до ознайомлення найбільш цікаві та суттєві моменти.

Так, визнання діяльності керівника проходить в процесі формування його авторитету, який виражається в почутті довіри і поваги до диригента хору. Довіра співаків і колег в свою чергу складається з переконаності в певних заслугах, професійній компетентності і моральних якостях диригента

хору. Авторитет залежить і від так званого «стилю управління» та керування хоровим колективом.

Вже традиційно стилі управління поділяють на *жорсткий, м'який і партнерський* (див. докладно [169, с.182 - 184]).

Як свідчать результати педагогічних досліджень, в реальній хоровій практиці досить часто всі стилі об'єднуються між собою, все залежить від стадії розвитку хорового колективу. Управлінська діяльність диригента вимагає від нього застосування проміжних стилів педагогічного спілкування. У творчому хоровому колективі найбільш продуктивним є спілкування на основі зацікавленості в спільній творчій діяльності, головною умовою якого є спілкування на основі дружніх відносин. Недоцільним вважається спілкування-заякування, яке частіше за все використовують диригенти, які не вміють організувати ситуацію зацікавленості спільної діяльності. Іноді вчителі-диригенти використовують спілкування-загравання, що теж не сприяє зростанню авторитету керівника хору [169, с. 182-184].

Важливим фактором підготовки хорового колективу до активної концертно-виконавської, фестивально-конкурсної діяльності є його освіта, виховання і навчання. Саме вони стають основою і способом постійного творчого зростання хорової культури диригента і його колективу. Керівник, який піклується про освіту свого колективу, думає не тільки про своє успішне майбутнє, але і про гармонізацію і прогрес сучасної України. Таким чином, навчально-виховний процес, який відбувається в хорі, підносить його роль як центр духовності, стає носієм національних цінностей.

У педагогіці існує думка про комплексність та цілісність педагогічного процесу, в якому вирішуються суспільно необхідні завдання гармонійного виховання і навчання [62]. Головна мета виховання в хорі – це не лише формування творчої особистості співака, але формування «творчого обличчя» всього колективу, формування творчого і життєвого, професійно-етичного *credo*, створення умов для самореалізації та самовдосконалення.

Загальновідомо, що будь-який процес виховання потрапляє під вплив багатьох чинників як об'єктивного (соціальний і культурний статус сімей, традицій, менталітет країни), так і суб'єктивного характеру (особисті психічні властивості, ціннісні орієнтири, система відносин до світу, «образ світу» (за О. Соколом) тощо).

Виховання, в тому числі і співаків хору і колективу в цілому, і самовиховання керівника, повинно спиратися на певні психологічні та педагогічні принципи, які досить докладно розглянуті в спеціальній літературі (див. докладно [7; 15; 20; 52; 62; 147; 151; 152] та ін.). Дозволимо собі наголосити на окремих з них. Так, солідаризуючись з роботою Т. Смірної [169, сс. 192 - 196], та з урахуванням теми нашого дослідження, виокремимо:

а) принцип особистісного підходу, що вимагає від керівника вивчення індивідуальних особливостей, рис характеру, звичок співаків, а також діагностики рівня сформованості їх особистих якостей (мислення, мотивів, інтересів), ціннісних орієнтирів. Особистісний підхід обумовлюється свідомим розумінням і урахуванням вікових особливостей співаків;

б) принцип стимулювання співаків до самовиховання та самоорганізації, а також, враховуємо необхідність власного самовиховання, самовдосконалення та самоосвіти;

в) принцип національного виховання стимулює звернення до джерел української хорової культури, співочих традицій України; формує свідоме ставлення до етнонаціонального та академічного національного звукового еталону; сприяє вдосконаленню в презентації національної хорової школи.

Важливою умовою етики співаків хору є знання про правила поведінки в творчому колективі, на репетиціях, концертах, фестивалях, конкурсах, в поїздках. Окремо варто звертати увагу на виховання сценічної витривалості, адже не завжди є можливість відпочинку, іноді черга до конкурсного виступу затягується, іноді доводиться виступати одразу по прибутті на конкурс чи фестиваль. Основними методами такого морально-етичного виховання є

особистий приклад диригента, опора на традиції та звичаї, що вже існують в колективі.

Підводячи підсумок ролі диригента в підготовці хорového колективу до участі в фестивалі-конкурсі, можна стверджувати, що керівник для успішного виступу і організації заходу повинен мати багато якостей: бути організатором, менеджером, педагогом, хормейстером, артистом-виконавцем, володіти вольовим впливом, як в організації, так і у виконанні, фактично, виходячи на рівень універсального лідера. Застосування методів виховання вимагає від диригента цілеспрямованості та наполегливості в гармонійному поєднанні з тактовністю і коректністю. Педагогічні дослідження вказують на те, що ефективність методів роботи всебічно залежить від розуміння керівником умов і причин їх застосування. Але, разом з тим наголосимо на тому, що в умовах сьогодення важлими і необхідним стає перегляд педагогічних установок, щодо виховання диригентів-хормейстерів.

Висновки до розділу 3.

1. Представлені аналітичні розвідки та узагальнення з особистої практичної діяльності автора цього дослідження дозволили дійти висновків про те, що будь-яка конкурсно-фестивальна програма формується в залежності від художніх особливостей заходу, складу та можливостей колективу, номінації, часових обмежень. Диригентсько-виконавською стратегією може бути обраний принцип контрасту або на концептуальна основа (творчість одного композитора, певна тематика, тощо). Важливою складовою конкурсно-фестивальної програми вказана наявність або відсутність обов'язкового твору.

2. У виконавській презентації конкурсної програми підкреслюється значення композиторської та диригентської співтворчості в формування художньо-музичного тексту твору, стильова коректність інтерпретації, підвищена увага та актуальність тенденції театралізації. Наголошується на

двоїстій природі театралізації в хорovій творчості: на внутрішньому, музичному та на зовнішньому (візуальному) рівнях.

3. Аналіз творів, що в різний час були оголошені обов'язковими для різних хорovих конкурсів, спирається на власний виконавський досвід автора та зосереджує увагу на особливостях формотворення, музичної мови і виконавського мовлення тощо. Серед виконавських труднощів «прем'єр» особливо відмічається відсутність сформованого еталону звучання, а отже наголошується на особливій «виконавській моделі» (В. Сумарокова) диригента в контексті участі в конкурсно-фестивальному русі.

4. Розглянуті особливості диригентських функцій в процесі підготовки хорovого колективу, підкреслили значущість менеджерських, лідерських якостей, фахову обізнаність та компетентність у підборі репертуару та в побудові репетиційно-підготовчого, загально-організаційного, психолого-педагогічного процесів від яких залежить успішність конкурсно-фестивального виступу.

ВИСНОВКИ

Результати дослідження дозволяють зробити теоретичні, науково-методичні, практичні узагальнення:

1. Представлена концепція є першою спробою наукового осмислення як сталих, так і новітніх конкурсно-фестивальних форм в галузі хорової творчості, самого явища конкурсно-фестивального руху як особливої форми творчої комунікації та процесу інтонаційно-художньої презентації особистісного змісту хорового твору в формі сценічного виступу на певних конкурентних засадах. Доведено, що конкурсно-фестивальний рух постає відображенням широких процесів в галузі музичного мистецтва та сучасної хорової творчості зокрема, зумовлюючи нові системні тенденції, як в композиторській, так і у виконавській та творчо-організаційних сферах. Відповідно до теми роботи до термінологічного кола понять про конкурсно-фестивальні форми та явища конкурсно-фестивального руху включені поняття професійності, престижу, бренда. Особливим ракурсом роботи став напрям академічного хорового мистецтва.

2. Генезис конкурсно-фестивального руху та його форм розглянуто із зверненням до етимології та в історичній динаміці; аналітико-реферативна робота надала можливості до відтворення ретроспективи конкурсно-фестивального руху. Сучасний етап розкритий за допомогою аналізу функцій: комунікативної; змагальної; просвітницької; розважальної; мотиваційної.

З'ясовано, що музичні конкурси та фестивалі, як творчі діяння змагального типу, мають давню історію та ієрархічні властивості: в них виявляється якість творів і майстерність виконання (диригування),

визначається найкращий твір, (хор, диригент), залучається як робота професійного журі, так і широка увага публіки.

Виявлено, що конкурси та фестивалі постають відображенням культурних та мистецьких процесів глобалізації та локалізації, що виявляються на рівнях статусу заходу, його мети, завдань, репертуарних засад та ін.

Підкреслено, що сучасні нам музичні фестивалі і конкурси, в своїх сталих формах наслідують соціокультурний досвід діяння в музичній творчості, але, разом з тим, демонструють здатність до оновлення та трансформації. Зокрема, наголошено на існуванні сталих моделей конкурсів та фестивалів, а також вказано на певне стирання межі між явищами творчого конкурсу та фестивалю, на поширенні синтез-форми «конкурс-фестиваль». З іншого боку, тенденції до конкурсно-фестивальних онлайн-форм є виявом специфічних можливостей сучасних технологій, відповіддю на культурні, історичні, економічні вимоги сьогодення, визначним фактором в обґрунтуванні поняття інтернет-культури та віртуальної творчості щодо хорового жанру. Наголошено, що конкурсно-фестивальний онлайн-рух, як унікальний інформаційно-комунікативний канал сучасних процесів хорової творчості, надає організаторам, глядачам і учасникам можливості відкритого діалогу для обміну досвідом з вітчизняними та зарубіжними майстрами через участь в творчих змаганнях, конференціях, семінарах, майстер-класах, а також можливості необмеженої кількості переглядів.

3. З позиції вивчення хорового конкурсно-фестивального руху було виявлено, що творчі змагання існують як системне явище, як органічна частина музично-творчого процесу в цілому, а також творчого зростання митця (колективу), творення і сприйняття музики. Широке визнання музичних фестивалів і конкурсів, з одного боку, призвело до узагальнення деяких організаційних питань, обміну досвідом серед засновників і встановлення певних загальних норм проведення конкурсів; з іншого боку, сформувало необхідність розробки особливих умов для кожного конкурсу або фестивалю.

4. Простежуючи якісний розвиток хорового конкурсно-фестивального руху, ми виявили, що творчі комунікації змагального та позазмагального характеру проходять а) на різних рівнях узагальнення, статусу та специфіки презентації – глобальному (міжнародному, світовому) та локальному (вузько-локальному (районному, міському), регіональному (обласному), національному); б) в різних якісних критеріях професійної підготовки (професійні та аматорські, дорослі та дитячі, і т.д.); в) в різних формах проведення (відкриті, закриті; тематичні, демократичні і т.д.); г) з різними музично-просвітницькими завданнями (поширення власних культурних традицій, презентація національної культури, залучення до формування загальнонаціональних еталонів тощо).

Наголошено, що в хоровій творчості прийнято виокремлювати конкурсно-фестивальні форми для участі хорів, хорових диригентів та, опосередковано, композиторів. Критеріями класифікації заходів виступають: а) статус; б) форми організації, періодичність та локація; в) завдання і принципи проведення; г) художні вимоги (тематика, репертуарна політика); д) особливості оцінювання та нагородження учасників.

Таким чином, з точки зору як хорової творчості, так і музичного менеджменту сформована певна система, орієнтування в якій дозволить керівникові колективу передбачити художню цінність даного творчого змагання і визначити тип конкурсу-фестивалю стосовно якісно-професійного рівня вимог до учасників та складу журі, умов проведення, матеріальних витрат (комерційний, приватний, державний, змішаний).

5. З позиції вивчення тенденцій конкурсно-фестивальних онлайн-форм відкривається нове розуміння хорової творчості в інтернет-форматі, як таке, що залежить від організаційно-виконавських вимог та параметрів, засобів творення художньо-музичного образу. Зв'язок понять про сучасну хорову творчість, конкурсно-фестивальний рух та інтернет-можливості дозволяє розглядати поняття про дистанційний конкурс як узагальнення хоча й нової, але вже розгалуженої сфери засобів утворення художньо-музичного

виконавського тексту. Взаємодія вищезазначених понять стає певною вказівкою на те, що зміст новітніх конкурсно-фестивальних форм та тенденцій вимагає нових контекстуальних методів дослідження хорової творчості як системи художньо-естетичного інтернет-буття.

6. Наголошено, що одним з найскладніших моментів у підготовці до участі в будь-якій конкурсно-фестивальній формі є підбір репертуару, що може базуватися на принципі контрасту, концепції чи особистого бачення диригента в залежності від форми проведення, тематики та типу заходу, у підпорядкуванні до художнього задуму керівника колективу (диригента-хормейстера).

З'ясовано, що тематичний діапазон конкурсно-фестивальних форм дуже різноманітний – від фестивалів узагальненого типу до монографічних, тематичних (концептуальних) заходів. Відзначено зростання кількості заходів, які спрямовані на презентацію певної музичної традиції, епохи або стилю. Таким чином, музично-історичний аспект стає предметом конкурсно-фестивальних концепцій, а певні жанрово-стильові напрями не тільки вимагають особливої підготовки колективу і диригента, а й дозволяють виявити видатних фахівців в певній виконавській галузі, досліджувати, зберігати та пропагувати хорову музику означеного напрямку. Важливою складовою конкурсно-фестивальної програми визначено наявність обов'язкового твору та/або «прем'єрного» виконання.

Відзначено, що сучасна хорова культура розвивається під знаком всеосяжного синтезу. У сфері хорової творчості в контексті конкурсно-фестивального руху особливу роль відіграє тенденція до візуалізації: вплив законів видовищних форм з їх естетикою і мовними закономірностями набуває принципового значення та відзначається членами журі, підтримується глядацькою аудиторією. Серед контактів найбільш дієвим і плідним визначено взаємодію хорової музики і театру з його видовищністю та подієвістю.

7. Аналіз окремих хорових творів, які увійшли до циклу обов'язкових у міжнародних хорових конкурсах, спирається на хорознавчі та загальні

музикознавчі підходи, є обумовленим власним практичним виконавським досвідом та приводить до фахового розуміння музичного тексту, що включає до себе широкий спектр засобів виразності хорової звучності, високий рівень виконавської складності та пояснює критерії відбору цих творів в якості обов'язкових. Серед виконавських особливостей та труднощів «прем'єр» відмічаємо ефект першопрочитання та відсутність сформованого еталону звучання.

8. Дисертаційне дослідження відкриває особливі аспекти проблеми розширення диригентських функцій в контексті конкурсно-фестивального руху, як такої, що до сьогодні не має спеціальної теоретичної, методологічної бази. Питання концепційних функцій диригента в означеному ракурсі постає новим з точки зору культурологічної, музикознавчої, виконавської теорій, потребує виходу за межі суто музичної творчості – до галузі маркетингу та менеджменту; підкреслюються особливі функції диригента в підготовчо-репетиційному процесі і, таким чином, дисертація виявляє методологічну єдність спеціального хорознавчого, системного диригентського та комплексного менеджерського (лідерського) підходів до хорової творчості.

Виявлені в нашому дослідженні тенденції розвитку конкурсно-фестивального руху в хоровій творчості сприяють розумінню сучасних проблем хорової творчості та вимог хорового виконавського мистецтва. Представлені матеріали та результати дослідження можуть надати нове поле для роздумів над питаннями еволюції творчих змагань, стати «точкою відліку» для подальшої розробки необхідного наукового музикознавчого та хорознавчого інструментарію.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Акопян Л. О. Анализ глубинной структуры музыкального текста. М.: Практика, 1995. 256 с.
2. Андреев А. К истории европейской музыкальной интонационности: Введение и часть первая. М.: Музыка, 1996. 192 с.
3. Андрійчук П. Українське народне хорове мистецтво як сценічний виразник традиційного народного гуртового співу. Українські культурні дослідження. URL: http://www.culturalstudies.in.ua/zv_2009-3.php (Дата звернення: 30.12.19).
4. Андрос Є. Сприймання. Філософський енциклопедичний словник. К.: Абрис, 2002. 744 с.
5. Антоненко О.М. Хорова культура Західної України: провідні тенденції розвитку (кінець XVIII – початок XX ст.ст.). // URL: <http://conference.mdpu.org.ua/viewtopic.php?t=673> Дата доступу: 21.01.2020 р.
6. Анцыферова Л. Психология формирования и развития личности. М.: Наука, 1981. 366 с.
7. Апраксина О. Методика музыкального воспитания в школе: учеб. пособие для студентов пед. ин-тов. М.: Просвещение, 1983. 224с.
8. Арановский М. О психологических предпосылках предметно-пространственных слуховых представлений. *Проблемы музыкального мышления: сб. статей* М.: Музыка. 1974. 336 с.

9. Арановский М. Музыкальный текст: структура и свойства. М., 1998. 343 с.
10. Асафьев Б. Избр. труды: в 5-ти т. М.: АН СССР, 1957. Т. 5. 388 с.
11. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс: 2е изд. Л.: Музыка, 1971. Книга 2я. 376 с.
12. Асафьев Б. О хоровом искусстве. Л.: Музыка, 1980. 212 с.
13. Асафьев Б. Речевая интонация. Л.: Музыка, 1965. 136 с.
14. Бабий А. Музыкальное образование на Украине после Октября. Советская музыка, 1935. №1. С. 31-40.
15. Балдынюк Д. И. Системное исследование культуры общения педагога: теоретический аспект: дис. ... канд. пед. наук / К., 1989. 151 с.
16. Батовська О. Сучасне академічне хорове мистецтво а саpella як системний музично-виконавський феномен: дис. ... докт. мистецтв.: 17.00.03 / Одес. нац. муз. академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2019. 518 с.
17. Батюк И. К проблеме исполнения Новой хоровой музыки XX века.: автореф. дисс.... кандидат искусствоведения: 17.00.02/ М.: МГК, 1999. 26 с.
18. Батюк И. Современная хоровая музыка: теория и исполнение.: Очерки М.: МГК им. П.И. Чайковского, 1999. 192с.
19. Безбородова Л. Дирижирование. М.: Просвещение, 1990. 156 с.
20. Белкин А. Возрастная педагогика. / Екатеринбург : УГЛУ, 1999. 271с.
21. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів: Актуалізація звичаєвої традиції: Навч. посіб. К.: Ред. журн. «Укр. Світ», 2002. 440 с.
22. Бермес І. Організаційні засади музичного фестивального руху в Україні. Культурологічна думка, 2015, № 8. С. 150-155.
23. Бергсон А. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 1. М.: Моск. клуб, 1992. 336 с.
24. Білогубка А. Співвідношення слова і музики в хорових творах як виконавська проблема. *Українське музикознавство*. Київ : Музична Україна. 1975. Вип.10. С. 202-219.

25. Білявський Є. Засвоєння сучасної музичної мови в хорі. Київ : Музична Україна, 1984. 40 с.
26. Блудова В. Природа и структура художественного восприятия. *Эстетические очерки*. Вып. 4. М. : Музыка, 1977.
27. Бобыкина И. Московский хор молодежи. М. : Радянський композитор, 1979. –136 с.
28. Бондар Є. Надекспресивне інтонування в контексті сучасної хорової творчості: автореф. дис...канд. мистецтвознав. 17.00.03/ Одес. держ. муз. акад. ім. А.В,Нежданової, 2005. 16 с.
29. Бондар Є. Сучасна хорова творчість: інтонаційно-експресивний вимір: монографія. Одеса: Астропринт, 2018. 196 с.
30. Бондар Є. Художньо-стильовий синтез як феномен сучасної хорової творчості : монографія. Одеса: Астропринт, 2019. 388 с.
31. Бондарь Е. Факторы формирования репертуара учебного хора: национальное и инонациональное. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА ім. А. В. Нежданової*. Одеса : Друкарський дім, 2007. Випуск 8, кн.. 1. 290 с.
32. Бондарь Є. Духовний хоровий концерт: сучасні перетворення жанру. *Науковий вісник од. держ. муз. академ. ім. А.В. Нежданової*. Одеса : Друкарський дім, 2006. Вип.7, Кн.2. С. 198- 212
33. Бондаренко А. И вечный Бах. *Музыкальная жизнь. Фестивали*. Москва, 2011. № 4. 80 с.
34. Бордовская Н. О методах и формах самоуправления в процессе обучения. *Совершенствование форм и методов учебно-воспитательного процесса в школе и вузе*. Л.: ЛГПИ им. А. И. Герцена, КарГПИ, 1990. С. 38-40.
35. Бутаев И. О хоровом пении без сопровождения. *Сборник статей. Хоровое пение в художественной самодеятельности*. М., 1960. 104 с.
36. Бутенко Л. Мастер и музыка. *Музыкальный вестник ОГМА им. А.В.Неждановой*. Одесса, 2005. № 1-2 (3-4). 32 с.

37. Бутенко Л. Оперно-хорове виконавство. Одеса: ОДМА, 2002. –265 с.
38. Ваганова Ольга Вікторівна. Роль засобів масової комунікації у процесі глобалізації: дисертація канд. політ. наук: 23.00.03 / Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка. - К., 2003. 179 с.
39. Васильченко Г. «Золотоверхий Київ» в осеннем Киеве. URL: <http://zn.ua/articles/9134?section=newspaper> Дата доступу: 21.01.2021 р.
40. Веккер Л. Психические процессы. : в 3-х т. Л.: ЛГУ, 19М. 74. Т. 3. 342 с.
41. Верба О. Жанровое пространство вариантной техники письма: от средневековой полифонии к современной музыкальной композиции. Южно-Российский музыкальный альманах: *Научный журнал. Ростов-на-Дону: РГК (академия) им. С.В. Рахманинова*, 2010. N 1 (6). С. 13-17.
42. Верди И. Хоровое творчество Д. Загребского. К 60-летию со дня рождения. Одесса, 1984. 46 с.
43. Возняк Т. Ретроспективна політологія. Епоха Кучми. Pre-Ющенко. Незалежний культурологічний журнал "І". Львів. 2010.179 с.
44. Возняк С. Глобалізація як виклик людству // URL: <http://www.ji.lviv.ua/ji-library/Vozniak/polit-kuchma/globalizac.htm#0> Дата доступу: 03.04.2020.
45. Выготский Л. Вопросы теории и истории психологии.: Собр. Соч. в 6 т.: *Проблемы развития психики*. М.: Педагогика, 1982. Т. 3. 487 с.
46. Выготский Л. Психика, сознание, бессознательное. *Психология сознания*. СПб: Питер, 2001. С.31-46.
47. Гаджиев Р. О глобализации и глобализме. *Феномен глобализации в ракурсе социально-философского осмысления*. URL : <https://elib.bsu.by/bitstream/123456789/103132/1/43-46.pdf>. Дата доступу 05.04.2020.
48. Гадамер Х. Текст и интерпретация. *Герменевтика и деконструкция* / под ред. Штегмайера В., Франка Х., Маркова Б. В. СПб., 1999. С. 202–242.

49. Гарднер И. К вопросу о переложении церковных распевов для хора. Собрание духовных песнопений: для хора без сопровождения. Москва, Сан-Франциско, 2008. URL: http://seminaria.ru/chsing/gardner_perelozh.pdf. Дата доступа: 21.01.2021 р.
50. Глобальні проблеми сучасності. Глобалізація як предмет філософського аналізу. Програма. Харків, 2019. 15 с. URL: <http://psi.nuczu.edu.ua/images/topmenu/kafedry/kafedra-socialnyh-i-gumanitarnyh-dyscyplin/GPS-1.1.pdf> Дата доступа: 21.01.2021 р.
51. Гречуха Н.Г. Неоміфологічні тенденції в хоровому мистецтві України 80-90-х років ХХ століття : автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.01. Київський національний університет культури і мистецтв. Київ., 2007. 28 с.
52. Грибкова, О. Формирование творческого общения в условиях дирижерско-хоровой деятельности студентов: дис ... канд. пед. наук 13.00.02/ Москва, 2003. 160 с.
53. Гриненко Ю. Перформанс как явление современного отечественного искусства. URL: <http://www.e-reading.mobi/book.php?book=1020016>. – дата доступа: 21.01.2021 р.
54. Грум-Гржимайло Т. Об искусстве дирижёра. *Новое в жизни, науке и технике. Серия «Искусство»*. М.: Знание, 1973. В.7. 40 с.
55. Грум-Гржимайло Т. Музыкальное исполнительство. *Исполнительская культура, рождённая Октябрём*. М.: Знание, 1984. 160 с.
56. Губанов Я. Кластер как интонация. *Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования*. К.: Музична Україна, 1989. С. 74-82.
57. Губанов Я. Кластер як компонент сучасного музичного мислення (на прикладі української сучасної музики 70-80 років). *Українське музикознавство*. К.: Музична Україна, 1989. Вип. 24. С. 118-126.
58. Дедусенко Ж. Деякі стилеутворюючі фактори у виконавському мистецтві. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики

- освіти: Збірник наукових праць. Вип.15. Харків: ХДУМ ім. І.П. Котляревського, 2005. С. 64-70.
59. Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М.: Сов.композитор, 1986. 206с.
 60. Дженков В. Теория и практика музыкального исполнительства. Сборник научных трудов. Киев, 1989. 211 с.
 61. Дмитриевский Г. Хороведение и управление хором: Элементарный курс. М.: Ленинград, 1948. 90 с.
 62. Долматова М. Генезис філософсько-психолого-педагогічного поняття категорії досвіду у педагогічній науці. *Проблеми соціальної роботи: філософія, психологія, соціологія*. К.:Освіта, 2016. № 1 (7). С 23- 30.
 63. Друскин М. Игорь Стравинский. Личность. Творчество, Взгляды. Ленинград, Москва: Советский композитор, 1974. 222 с.
 64. Дубинец Е. О претворении средневекового художественного канона в музыке XX века: На примере творчества Арво Пярта и Юрия Буцко 70-80-х гг. М.: МГК им. П.И. Чайковского,1993. 125с.
 65. Дубинец Е. Знаки звуков (о современной музыкальной нотации). К.: Гамаюн, 1999. 310 с.
 66. Дьячкова О., Берденникова К. Калейдоскоп «Прем'ер». *Музыка*. 2001. №4-5. С. 2-5.
 67. Егоров О. Теорія і практика роботи з хором. Київ.: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1961. 238 с.
 68. Жарик А. Вчера, сегодня и завтра «Киев Мюзик Феста» Один из первых музыкальных фестивалей Украины отпраздновал свое 20-летие URL: <http://www.day.kiev.ua/281403> Дата доступа: 21.01.2021 р.
 69. Живов В. Теория хорового исполнительства. М.: Эдиториал УРСС, 1998. 180 с.
 70. Живов В. Хоровое исполнительство: Теория. Методика. Практика: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. М.: ВЛАДОС, 2003. 272 с.

71. Зубенко Д. Розвиток фестивального руху в сучасній Україні. Вісник НТУУ «КПІ». Політологія. Соціологія. Право. 2011. № 4(12). С. 110–114.
72. Зуев С. Сучасний культурний простір та семіотика музичного фестивалю (на матеріалах Харькова) : дис...канд. мист. Харків, 2007. 207 с.
73. Зязюн І. Естетичний досвід особи. Формування та сфери вияву. К.: Вища школа, 1976. 172 с.
74. Ігнатченко Г. Фактура і форма – процес: принципи композиційного взаємозв'язку. *Українське музикознавство*. Київ: Музична Україна, 1989. Вип. 24. С. 75-83.
75. Иванов-Радкевич А. Пособие для начинающих дирижеров. М.: «Музыка», 1977. 119 с.
76. Казачков С. Дирижер хора — артист и педагог / Казанск. гос. консерватория. Казань, 1998. 308 с.
77. Казачков С. От урока к концерту. К., 1990. 337 с.
78. Казачков С. Дирижерский аппарат и его постановка. М.: Музыка, 1967. 110 с.
79. Кан-Шпейер Р. Руководство по дирижированию. *Дирижерское исполнительство. Практика. История. Эстетика*. М.: Музыка, 1975. 631 с.
80. Кант И. Антропология с прагматической точки зрения.: Сочинения: в 6-ти т. М.: Мысль, 1966. Т. 6. С. 349.
81. Келдыш Ю. Музыкальная энциклопедия. М.: «Советская энциклопедия», 1974. Т.2. 960 с.
82. Келдыш Ю. Музыкальный энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1990. 672 с.
83. Киреева Н. Хоровая театрализация: коммуникативные аспекты: автореф. Канд. искусств.: спец. 17.00.09 – Теория и история искусства. Саратов, 2010. URL : <https://pandia.ru/text/78/358/1603.php> (Дата звернення 30.12.2019)

84. Кирнарская Д. Классическая музыка для всех. Средневековье. Ренессанс. Барокко. Классицизм. Москва: Слово, 2020. 432 с.
85. Киященко Н. Теория эстетического воспитания. М.: Искусство, 1979. 255 с.
86. Корінець З. До проблеми слухової діяльності та співацького інтонування в навчальному хорі майбутнього вчителя музики. *Молодь і ринок*. Дрогобич, 2011. № 11 (82). С. 48 – 53.
87. Корсавин М. Мысли о дирижерском искусстве. О.: «Пласке» ЗАТ, 2008. 156 с.
88. Кофман Р. Виховання диригента: психологічні особливості. К. : Музична Україна, 1986. 126 с.
89. Кошкарева Н. Хоровая композиция в современной отечественной музыке: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / М.: Московская гос. Консерватория им. П.И. Чайковского, 2007. 34 с.
90. Краснощёков В. И. Вопросы хороведения. М.: Музыка, 1968. 299 с.
91. Кривець Н. Всесвітні фестивалі молоді і студентів. Енциклопедичний словник-довідник. С.145-149. <http://history.org.ua/LiberUA/978-966-02-4859-5/108.pdf>. Дата доступу: 20.01.2020 р.
92. Лактионов А. Координаты индивидуального опыта. Харьков.: Основа, 2010. 366с.
93. Лактіонов О. Структурно-динамічна організація індивідуального досвіду: Автореф. дис. ... д-ра психол. наук: 19.00.01 / К.: Нац. ун-т ім. Т.Шевченка, 2000. 36 с.
94. Лашенко А. З історії київської хорової школи. К.: Муз. Україна, 2007. 197 с.
95. Лашенко А. Новітні тенденції сучасного хорового мистецтва. *Музичне виконавство. Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського*. – К.: Кий, 2001. Випуск 18, кн.. 7. 302 с.

96. Лашенко А. Проблеми дослідження вітчизняної хорової культури. *Українське музикознавство. Музична україністика в контексті світової культури (науково-методичний збірник)*. К., 1998. Випуск 28. 190 с.
97. Лашенко А. Українське хорове мистецтво ХХ ст. *Музичне виконавство: Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського*. К: спец. друк. н. журналів НАН України, 2000. вип.14. Кн.6. С. 18-31.
98. Лашенко А. Хоровая культура: аспекты изучения и развития. К.: Муз. Україна, 1989. 136 с.
99. Летичевська О. Свято хорової музики. *Хрещатик*. 1995. 1 лист., № 164 (963). URL: <http://kmf.karabits.com/press/2/195.html> (Дата звернення: 30.12.19).
100. Лисецький. С. Хоровий диригент Семен Дорогий: м.Вишневе.: ПП «Альфа студія», 2004. 112 с.
101. Лосев А. Форма – Стиль – Выражение. – М.: Мысль, 1995. – 944 с.
102. Лукіна О. Тема Різдва в українській композиторській творчості (кінець ХХ — початок ХХІ століття): магістерська робота. Одеса, 2011. 141 с.
103. Ляшенко І. Національні традиції в музиці як історичний процес. К.: Муз. Україна, 1973. 326 с.
104. Мазель Л. А. Вопросы анализа музыки. М.: Сов. композитор, 1991. 376 с.
105. Максимов В. Анализ ситуации художественного восприятия. Восприятие музыки. М.: Музыка, 1980. С. 54–90.
106. Малько Н. Основы техники дирижирования. Л. : Музыка, 1965. 218 с.
107. Мартынов И. Бела Барток. Москва: Советский композитор, 1968. 288 с.
108. Мартинюк Я., Сушик І. Українська та зарубіжна культура. Конспект лекцій. Луцьк: ЛНТУ, 2015. 54 с.
109. Мартинюк А. Диригентсько-хорова школа в українській освіті. *Теоретичні та практичні засади культурології*: Запоріжжя: ЗДУ, 2000. Вип. 3. С. 106–112.
110. Маслоу А. Мотивация и личность. СПб. □ С.-П.: Питер, 2008. 530с.

111. Маталаев Л. Н. Основы дирижерской техники: Методическое пособие. М.: Сов. композитор, 1986. 208 с.
112. Медушевский В. Духовно-нравственный анализ музыки. Стиль и стилевой анализ: глава URL: <http://www.portal-slovo.ru/art/35815.php>. Дата доступа: 21.01.2021 р.
113. Меньшиков А. М. Фестиваль как социокультурный феномен современного театрального процесса: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2004. 18 с.
114. Міжнародні та Всеукраїнські культурно-мистецькі заходи регіонів України. Довідник. Київ: УКПЦ «Дружба», 2008. 59 с.
115. Мид Дж. Г. Теория «Я» и психологическая антропология. Социальная психология и общество. Портал психологических изданий PsyJournals.ru, 2011.№1.. стр. 31-43.
116. Москаленко В. Лекции по музыкальной интерпретации: учеб. пособ. К., 2012. 272 с.
117. Мостова Ю. Театралізація хорових творів як метод художньої інтерпретації: дис. ... канд. мистецтв.: 17.00.03. / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Х., 2003. 158 с.
118. Мужчиль В. Мобильность трёхкомпонентной структуры инструментального источника звука в музыке XX века. *Формування творчої особистості в інформаційному просторі сучасної культури: зб. наук.-метод. пр.* Харків.: Нове слово, 2011. С. 248–251.
119. Музыкальный вестник № 3-4 (9-10). *газета Одесской государственной музыкальной академии им. А.В.Неждановой.* Одесса, 2006. 47 с.
120. Музыкальные конкурсы в прошлом и настоящем. Справочник. М.: Москва, 1966. - 304 с., тв. пер.
121. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 319 с.
122. Назайкинский Е. Музыка звуковой мир. Тембр фони́зм сонорность. *Вопросы теории музыки.* М.:Советская музыка. 1986. №12. С. 75-82.

123. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. М.: Музыка, 1972. 383 с.
124. Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке. М.: ВЛАДОС, 2003. 248 с.
125. Невзорова В. Благослови, душе моя, господя Д. Христова: к проблеме гармонизации традиционных распевов: *Anuar științific: Muzica, teatru, arte plastice*, Chișinău, 2009, № 1-2 (8-9). с. 26–30.
126. Нечаева Н. Музыка XX века в современном образовательном процессе. Ярославский педагогический вестник. Ярославль.:ИЯА, 2008. №1 (54). 286 с.
127. Николаева П. Семиотика фестиваля как формы праздничной культуры : дисс. канд. культурологии. Краснодар, 2010. 229 с.
128. Новий тлумачний словник української мови в 3 томах / укл. В. Яременко, О.Сліпущко.– Вид. 2. – К.: Аконт, 2003.
129. Овчинникова Т. Хоровой театр в современной отечественной музыкальной культуре : дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Ростов-на-Дону: Ростовская государственная консерватория (академия) им. С.В. Рахманинова, 2009. 215 с.
130. Ольхов К. Вопросы теории дирижерской техники и обучения хоровых дирижеров. Л.: Музыка, 1979. 200 с.
131. Осеннева М. С., Самарин В. А. Хоровой класс и практическая работа с хором: Учеб. пособие для студ муз. фак. пед. учеб. заведений. М.: Издательский центр «Академия», 2003. 192 с.
132. Островский А. О преодолении ладовой инерции при восприятии и интонировании современной музыки. *Вопросы методики воспитания слуха*. Л.: Музыка, 1967. с. 5 - 27.
133. Падалка Г. Формирование эстетических идеалов и вкусов будущих учителей музыки : автореферат дис. ... доктора педагогических наук : 13.00.01 / Киев : гос. пед. ин-т им. А. М. Горького. 1989. 47 с.
134. Пазовский А. Записки дирижера. М.: Советский композитор, 1968. 558 с.

135. Палкін І. В'ячеслав Палкін. Шляхами хорového мистецтва: науково-популярне видання. Х.: СПДФО Бровін О.В, 2011. 306 с.
136. Панов В. Опыт. *Большая советская энциклопедия*. М.: Сов. энциклопедия, 1974. Т. 18. 2010с. С. 1377–1378.
137. Пархоменко Л. Золотоверхий Київ // Енциклопедія Сучасної України: електронна версія [веб-сайт] / гол. редкол.: І.М. Дзюба, А.І. Жуковський, М.Г. Железняк та ін.; НАН України, НТШ. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2006. URL: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=17001 (дата доступу 27.01.2020)
138. Пигров К. Хоровая культура и мое участие в ней / ред.-сост. А. Серебри. Одесса: ОГК, 2001. 50 с.
139. Пигров К. Руководство хором. М.: Музыка, 1966. 285 с.
140. Пиж'янова Н. Виконавський хорový фольклоризм як історичне регіональне явище (на прикладі творчої діяльності П. Демуцького). дис. ... канд. мистецтв.: 17.00.03 / Одес. нац. муз. академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2017. 201 с.
141. Петренко Л. «Fort.Missia-2009»: з полігону військового – полігон мистецький. URL : <https://www.dw.com/uk/fortmissia-2009-%D0%B7-%D0%BF%D0%BE%D0%BB%D1%96%D0%B3%D0%BE%D0%BD%D1%83-%D0%B2%D1%96%D0%B9%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D0%BE%D0%B3%D0%BE-%D0%BF%D0%BE%D0%BB%D1%96%D0%B3%D0%BE%D0%BD-%D0%BC%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B5%D1%86%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B9/a-4470742> (дата доступу 21.09.2012).
142. Пучко Ю. Діяльність диригента-хормейстера як соціокультурний феномен: автореф. дис. ... канд. мист.: 26.00.01. К., 2009. 20 с.

143. Пучко Ю. Особливості професійних якостей диригента-хормейстера: мислення, емоції, воля. *Мистецтвознавчі записки*. К.: Міленіум, 2005. Вип. 7. С. 60–66.
144. Пучко Ю. Сучасна хорова музика: до питання інтерпретації. *Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство*. К., 2007. Вип. 23. С. 184–192.
145. Ражников В. Общий обзор литературы по психологии восприятия музыки. *Вопр. психологии*. М.: Москва, 1975. № 4. 290с.
146. Реброва О. Формування художньо-ментального досвіду майбутніх учителів музики та хореографії в контексті поліпарадигмальної методології. *Наук. записки Тернопільського націон. пед. ун-ту ім. В.Гнатюка. Серія: Педагогіка*. 2013. № 4. С. 18-23.
147. Резникова Е. И. Фестиваль искусств как синтетическое художественное пространство : диссертация ... кандидата искусствоведения : 17.00.09.-теория, истори искусств. Санкт-Петербург, 2006. 186 с.
148. Розенберг Р. Одесская государственная консерватория им. А.В.Неждановой 1913 – 1988. Одесса: Облполиграфия, 1988. 12 с.
149. Розенберг Р. Одесская композиторская школа : К 100-летию основания и 75-летию Одесской организации НСКУ. Одесса : Астропринт, 2013. 328 с.
150. Розин В.М. Исследование музыкальной реальности и выразительных средств музыки // Выразительные средства музыки: Межвуз. сб. – Красноярск: Изд-во Краснояр. Ун-та, 1988. – С. 6-26.
151. Ростовський О. Музична педагогіка. Навчальні програми, методичні рекомендації та матеріали : навч. посіб. Ніжин.: Видавництво НДУ ім. М.Гоголя, 2008. 191 с.
152. Рудницька О. Педагогіка : загальна та мистецька : навч. Посіб. Тернопіль.: Навчальна книга. Богдан, 2005. 360 с.
153. Савенко С. Особенности национального фестивально-конкурсного хорового движения рубежа XX – XXI веков. *Музичне мистецтво і*

- культура. *Науковий вісник ОНМА ім. А.В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2012. Вип. 15. С. 430–438.
154. Савенко С. Генезис конкурсно-фестивального движения в хоровом жанре: формирование традиционных моделей. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОНМА ім. А.В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2014. Вип. 19. С. 452–461.
155. Савенко С. Особенности функционирования фестивально-конкурсного движения в хоровом жанре. *Проблеми сучасності: мистецтво, культура, педагогіка*. Луганск: Вид-во ЛДАКМ, 2014. Вип. 29. С. 121–129.
156. Самарин В. Хороведение и хоровая аранжировка. М.: Академия, 2002. 352 с.
157. Свинина Н. Жизненный опыт учащихся в контексте личностно ориентированного образования. *Педагогіка*. М.: Академия, 2001. №7. с. 27 – 31.
158. Семененко Н. Актуальні аспекти сучасного функціонування інтерфейсу «композитор — виконавець — музичний простір». *Музична україністика: сучасний вимір*: зб. наук. ст. пам'яті композитора й музикознавця, д-ра мистецтвозн., проф. Антона Мухи / Нац. акад. наук України, Ін-т мистецтвозн., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. К., 2009. С. 94–104.
159. Сенченко Л. Українська сучасна хорова література. Рівне.: РДГУ, 2002. 80 с.
160. Серганюк Л. Стилистика украинской акапельной хоровой оперы (на материале творчества Л. Дичко): дис. ... канд. искусств.: 17.00.03 / Ин-т искусств., фольклористики и этнологии им. М. Рильского НАН Украины. К., 2004. 233 с.
161. Серебри А. Воспитание хоровых дирижеров школы К. К. Пигрова в Одесской консерватории им. А. В. Неждановой. *Одесская консерватория. Забытые имена, новые страницы*. Одесса: ОКФА, 1994. 248 с.

162. Серебри А. Школа професора Пигрова // Одессе – 200. – 1993. – №211 (549). – 18 декабрия.
163. Сибірякова-Хіловська М. Зміст процесу формування досвіду сприйняття поліфонії у майбутніх учителів музики. *Науковий вісник: Зб. наук. праць. Випуск: Мистецька освіта: Сучасний стан і перспективи розвитку*. Ч.1. Одеса.: ПДПУ ім. К.Д.Ушинського, 2006. С.94 – 102.
164. Сичова О. Фестиваль мистецтв як соціокультурний феномен сучасної України. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. : зб. наук. статей. Ін-т мистецтв Прикарпатського нац. ун-у ім. В. Стефаника; Івано-Франківськ ,2012-2013. Вип. 26–27. С.96-100.*
165. Сичова О. Типи мистецьких фестивалів і конкурсів у сучасній Україні. *Мистецтвознавчі записки*. Київ : Мілленіум, 2013. Вип. 24. С. 257–262.
166. Сікорська І. Здобудки та проблеми музичного життя України 90-х років ХХ ст. *Музика*. 2002. № 1-2. С.2-6.
167. Словник з регіональної політики [Електронний ресурс] — Режим доступу: <http://www.eiu.org.ua/index.php?page=883>. Дата доступу: 03.03.2019.
168. Соціологія: навч. посіб. [В. Г. Городенко, О. В. Гілюн, А. В. Демічева та ін.]. — К.: Видавничий центр «Академія». — 2003. — 559 с.
169. Смирнова Т. Хорознавство (історія, теорія, методика): Навчальний посібник. Харків: «Федорко», 2013. 212 с.
170. Сокол А. Стилистика музикальної речі и терминологические ремарки: дисс.... докт. искусствоведения. Рукопись. Одесса, 1996. 451 с.
171. Сохор А. О задачах исследования музыкального восприятия. Художественное восприятие. Л.: Наука, 1971. С. 325–334.
172. Станіславська К. І. Мистецько-видовищні форми сучасної культури. Вид. 2-е, переробл. і доповн. Київ: НАКККіМ, 2016. 353 с.
173. Станкевич М. Від теорії естетики до теорії мистецтва. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. : зб. наук. статей.*

- Ин-т мистецтв Прикарпатського нац. ун-у ім. В. Стефаника; Івано-Франківськ, 2012-2013. Вип. 26–27. С.260-266.*
174. Степанченко Г. «Золотоверхий Київ» представляє: Леся Дычко URL: <http://zn.ua/articles/18242> Дата доступу: 21.01.2021 р.
175. Стригина Е. Музыка XX века: учебное пособие для студентов музыкальных училищ и вузов. Бийск.: Издательский дом «Бия», 2006. 280 с.
176. Степурко В. Основи музичної композиції: навч. посіб. К.: НАКККіМ, 2011. 152 с.
177. Стулова Г. Хоровой класс. М.: Просвещение, 1988. 156 с.
178. Сумарокова В. Традиції та новаторство у пошуках сучасної моделі виконавця. *Професійна мистецька освіта: діалог традицій та інновацій: Тези доповідей Всеукраїнської науково-практичної конференції*. К., 2000. С. 122-123
179. Талгам И. Несведущий маэстро. Принципы управления шести великих дирижеров XX века / пер. с англ. Ю. Змеевой. М.: Манн, Иванов и Фербер, 2017. 224 с.
180. Тевлин Б. Новые проблемы хоровой музыки. М.: Советская музыка, 1979. № 7. С. 37 - 39.
181. Тевлин Б. Работа с хором. Методика. М.: Советская музыка, 1972. 156 с.
182. Темкин В. Формирование целостного восприятия музыкальных произведений в процессе обучения хоровому дирижированию : автореф. дис. канд. пед. наук / М. Сов.композитор, 1968. 32 с.
183. Теплов Б. Психология музыкальных способностей. М.: Ленинград, 1947. 326 с.
184. Тетеля М. Педагогические идеи в творческом наследии Гавриила Музическу. URL: http://revista.amtap.md/wp-content/files_mf/151913215135_tetelea_IdeilepedagogiceinmostenirealuiGavriIMusicescu.pdf]. Дата доступу: 21.01.2021 р.

185. Терборн Г. Глобализация и неравенство: проблемы концептуализации и объяснения /Пер. с английского: Ирина Тартаковская / статья. журнал "Социологическое обозрение". 2005, т. 4, № 1, с. 31–62.
186. Титова Т. О пространственно-временной модели восприятия одноголосия и многоголосия. *Восприятие музыки*. М.: Музыка, 1980. С. 156–166.
187. Туриніна О. Психологія творчості : Навч. посіб. К. : МАУП, 2007. 160 с.
188. Удовик С. Глобализация: семиотические подходы. Издательство «Ваклер». 2002. 480с.
189. Философский энциклопедический словарь / ред. Л. Ф. Ильичев, П. Н. Федосеев, С. М. Ковалев, В. Г. Панов. М.: Сов. энциклопедия, 1983. 840 с.
190. Федина Е. Биеннале и фестивали как форма актуализации современного искусства : дисс...канд. искусствовед. СПб, 2009. 210 с.
191. Федорова И. Метаморфозы современного концертного выступления. Київське музикознавство: зб. ст. К.: Київський ін-т музики ім. М. Глієра, 2012. Вип. 44. С. 207–210.
192. Федюра С. Хорове виконавство на сучасному етапі. Психолого-педагогічні науки. К.:Освіта ,2013. №1. С.71-76.
193. Фурдичко А. Фольклоризм у репертуарі сучасних українських академічних хорів. *Народознавчі зошити*. 2017. № 6 (138). С. 1569–1577.
194. Холопова В. Композитор Альфред Шнитке. Аркаим, 2003г. URL: <http://yanko.lib.ru/books/music/schnittke-holopova.htm> Дата доступу: 21.01.2021 р.
195. Холопова В. Теория музыкальных эмоций: опыт разработки проблемы. *Музыкальная психология и психотерапия: научно-метод. журнал для музыкантов, психологов и психотерапевтов*; М.:Академия, 2010. № 5 (20). С. 27–55.

196. Хорова музика в контексті мистецької освіти: матеріали обл. наук.-практ. конф. (Кам'янець-Подільський, 14 травня 2015 року). Управління к-ри, туризму, націон. та реліг. Хмельницької обл. держ. адмін.; Хмельницький обл. наук.-метод. центр к-ри і мист. / Редкол.: Т.С.Стан, В.О.Вибодовська, Т.О.Совинська. Хмельницький,.: Поілля, 2015. 208 с.
197. Хорове мистецтво у вищій школі: проблеми і перспективи професійної підготовки : зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф. (м. Івано-Франківськ, 25-26 жовтня 2013 р.) /ред.-упоряд. Г. Карась, Л. Серганюк] Івано-Франківськ. : ДВНЗ “Пед.Нац.ун-т ім. В. Стефаника”, 2013. 131 с.
198. Хорове мистецтво України та його подвижники : матеріали II міжнар.наук-практ. конф. (Дрогобич, 18-19 жовтня 2012 року) / Ред.-упор. П.Гушоватий, З.Гнатів. Дрогобич : Редакційно-видавничий відділ ДДПУ ім. І.Франка. 2012. 308 с.
199. Хорове мистецтво України та його подвижники : матеріали V Міжнар. наук.-практ. інтернет-конфер., (Дрогобич, 20 – 21 жовтня 2016 року) / редкол. І. Л. Бермес, В. В. Полюга. Дрогобич : Редакційно-видавничий відділ Дрогобицького держ.пед.ун-ту ім.І. Франка, 2016. URL: http://ddpu.drohobych.net/?page_id=5182. – Дата доступу: 21.01.2021 р.
200. Чабанный В. Методология управления любительским хоровым коллективом. *Вестник СПбГУКИ*. СПб., 2012. № 2 (11), июнь. С. 160–169.
201. Чередниченко Т. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи. М.: Новое литературное обозрение, 2002. 592 с, илл.
202. Чесноков П. Хор і керування ним.: Посібник для хорових диригентів.: вид.3 М.: Державне музичне видавництво, 1961. 240 с.
203. Шамина Л. Работа с самодеятельным хоровым коллективом. М.: Музыка, 1983. 345с.
204. Шаповалова Л. Духовная реальность музыкального произведения и методы её познания. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та*

- теорії і практики освіти. Харківський державний університет мистецтв ім. П. Котляревського. Харків, 2014. Вип. 40. С.11 – 32.*
205. Шатова И. Развитие понятия «музыкальное мышление» в теории хорового исполнительства (к постановке проблемы). *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА ім. А. В. Нежданової. Одеса: Друкарський дім, 2007. Випуск 8, кн.. 2. 326 с.*
206. Шатова И. Стиливые основы одесской хоровой школы : монографія. Одесса : Астропринт, 2013. 184 с.
207. Швед М. Тенденції розвитку міжнародних фестивалів сучасної музики. Львів: СПОЛОМ, 2010. 440 с.
208. Шип С. В. Музыкальная речь и язык музыки (теоретическое исследование). Одесса, 2001. 296 с.
209. Широкова Е. Музыкальный фестиваль в диалоге культур. Автореф. канд. культурологии по спец.24.00.01 теория и история культуры. СПб, 2013. 22 с.
210. Шмаков В. Закон синархии. М.: София, 2016. 320 с.
211. Штейнпресс Б., Ямпольский И. Энциклопедический музыкальный словарь. Изд. 2-е, испр. и доп. М., Сов. энциклопедия, 1966. 632 с.
212. Энкельман Николаус Б. Харизма. Личностные качества как средство достижения успеха в профессиональной и личной жизни. АО «Интерэксперт» Москва 2000. с.271
213. Юркевич П. Философские произведения./П.Д. Юркевич М.: Правда, 1990. 670 с.
214. Яковенко С. Актуальные проблемы исполнения современной вокальной музыки: диссерт. в форме науч. докл. М.: МГК, 1997. 57 с.
215. Яковлев М. Конкурсы. Музыкальная энциклопедия в 6 томах. Т2. М.: Советская энциклопедия, 1974. С.904 – 909.
216. Яковлев М. Фестивали. Музыкальная энциклопедия в 6 томах. Т5. М.: Советская энциклопедия, 1981. С.792 –794.

217. Davies J. B. The psychology of Music. London. Hutchinson.: Oxford University Press.,1980. 240 p.
218. Doflein E. Musicfeste und Musikfeststil. Melos, 1927, Jahrg. 6, №2
219. Matarasso F., Landry Ch. Balancing act : twenty-one strategic dilemmas in cultural policy. Cultural Policies Research and Development Unit Policy. Note No. 4. Council of Europe Publishing, 1999. 40 p.
220. Savenko S. Competitiile corale internationale si tendintele actuale. *Studii de muzicologie*. Iasi: Editura QI, 2016. vol. XI. P. 188–193.
221. Savenko S. The creative personality of the conductor in the context of contest – Festival activity. *Studii de muzicologie*. Iasi: Editura Artes, 2017. vol. XII. P. 198–206.
222. Stoll D.G. Music Festivals of the World. New York, Macmillan: Pergamon Press, 1963. 310 P.
223. Kapakas B. Muzicki tvorci vo Makedonija. Skople. 1970. 272 P.

ДОДАТОК А

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті у наукових фахових виданнях України, затверджених МОН

України як фахові за напрямом «мистецтвознавство»:

1. Савенко С. Особенности национального фестивально-конкурсного хорового движения рубежа XX – XXI веков. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОНМА ім. А.В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2012. Вип. 15. С. 430–438.
2. Савенко С. Генезис конкурсно-фестивального движения в хоровом жанре: формирование традиционных моделей. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОНМА ім. А.В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2014. Вип. 19. С. 452–461.

3. Савенко С. Особенности функционирования фестивально-конкурсного движения в хоровом жанре. *Проблеми сучасності: мистецтво, культура, педагогіка*. Луганск: Вид-во ЛДАКМ, 2014. Вип. 29. С. 121–129.

Статті у наукових періодичних іноземних фахових виданнях:

4. Savenko S. Competitiile corale internationale si tendintele actuale. *Studii de muzicologie*. Iasi: Editura QI, 2016. vol. XI. P. 188–193.

5. Savenko S. The creative personality of the conductor in the context of contest – Festival activity. *Studii de muzicologie*. Iasi: Editura Artes, 2017. vol. XII. P. 198–206.

АПРОБАЦІЯ РЕЗУЛЬТАТІВ ДОСЛІДЖЕННЯ

Апробація матеріалів дослідження здійснена на сумісних засіданнях кафедри теорії музики і композиції та кафедри історії музики та музичної етнографії, а також у формі наукових доповідей (загальною кількістю 13), а саме на:

Міжнародних конференціях – «Трансформація музичної освіти і культури в Україні» (Одеса, 2012, 2013, 2014); «Одеська композиторська школа в світовій музичній культурі» (Одеса, 2012); «Музичне мистецтво та культура: Захід-Схід» (Одеса, 2013); «Теоретико-методологічні аспекти мистецької освіти: здобутки, проблеми та перспективи» (Умань, 2014, 2015); «Arta Sonora» (Румунія, Яси, 2017); «Культура, освіта, творчість: світові технології, авторські ідеї, традиції і новаторство» (Одеса, 2019).

Всеукраїнських конференціях – «Одеська хорова школа: традиції та новації» (Одеса, 2016); «Різдвяні піснеспіви у сучасній хоровій культурі» (Одеса, 2020);

Міжнародних семінарах – «Болгарская современная хоровая музыка» (Болгарія, м. Балчик, 2017); «Міжнародний науково-творчий семінар хорових асоціацій Україна – Литва» (Одеса, 2019).

ДОДАТОК Б

Інтернет-ресурс: офіційні сторінки конкурсів та фестивалів:

1. Всеукраїнський конкурс хорових дирижерів URL: <https://religions.unian.ua/religinossociety/360584-v-sumah-proshel-vseukrainskiy-konkurs-horovyih-dirijerov.html> (Дата звернення 30.12.2019)
2. Всеукраїнський фестиваль-конкурс колективів народного хорового співу ім. Порфирія Демуцького. URL: <https://muzunion.com/?p=415#more-415> (Дата звернення 30.12.2019)
3. Всеукраїнський конкурс хорових колективів ім. М. Леонтовича. URL: https://muzunion.com/?page_id=81 (Дата звернення 30.02.2020)

4. Всеукраїнський відкритий фестиваль-конкурс вокально-хорового мистецтва «Дзвінки голоси» (м. Суми). URL : <http://www.culturalstudies.in.ua/konferencia-fest-2011.php> (Дата звернення 27.11.2017)
5. Всеукраїнський фестиваль духовного співу «Від Різдва до Різдва» URL: <https://dniprorada.gov.ua/uk/page/polozhennya-pro-hh-vseukrainskij-festival-duhovnogo-pisnespivu-vid-rizdva-do-rizdva-2013-rik> (Дата звернення 20.12.2018)
6. Всеукраїнський конкурс вокального і дитригентського хорового мистецтва. URL : <http://www.lgiki.com.ua/competitions/i-vseukrainskiy-konkurs-vokalnogo-i-dirizhersko-horovogo-masterstva-%3C%3Cviva-la-voce%3E%3E> (Дата звернення 10.11.2015)
7. Конкурс ім. Ф. Шаляпіна. URL : <http://shalyapin.ucoz.com/> (Дата звернення 30.05.2015)
8. Конкурс композиторів ім. Б. Лятошинського. URL: <https://kharkivmusicfest.com/konkurs-kompozytoriv> (Дата звернення 28.01.2020).
9. Міжнародний фестиваль хорового співу імені Павла Муравського URL : <http://usim4.eukrainians.net/ua/archive/2010/novyny171a.htm> (Дата звернення 25.05.2015)
10. Музыкальные династии в Одессе. URL : <http://www.odessa.ua/ru/announce/25648/> (Дата звернення 05.02.2015)
11. Музыкальные фестивали. Единый информационный портал. URL.: <http://music-festivals.ru/festivals/khorovye-festivali>(Дата звернення 05.02.2015)
12. Музыканты Нежина выступают на конкурсе. URL : <http://despravda.com/muzykanty-nezhina-vystupayut-na-konkurse> (Дата звернення 30.12.2019)
13. Областной конкурс хоровой и вокальной музыки «Наполним музыкой сердца». URL : <http://www.tgpi.ru/news/03-04->

2012/1?fbclid=IwAR1SnZRbQ34eD5Yjh3Zi0fdRSpIUUE7GalnStsXPoKU8T
A3oi61oOmP1cVg (Дата звернення 08.11.2018)

14. П'ятий фест-хор "Золотоверхий Київ" URL : <http://сск-г71.narod.ru/ua/festival.htm> - Золотоверхий Київ (Дата звернення 25.12.2019)
15. Положення міжнародного хорового конкурсу Ялта – Вікторія. URL : <http://vkontakte.ru/club5324983> (Дата звернення 30.10.2015)
16. Положення про проведення V Всеукраїнського конкурсу хорового мистецтва імені Лесі Українки. URL : http://www.nmck-volyn.com.ua/news_detail.php?id=19 (Дата звернення 30.12.2019)
17. Рождественский фестиваль – 2013. Одесский национальный академический театр оперы и балета. URL: <http://opera.odessa.ua/ru/festivali/rojdestvenskiy-festival/rojdestvenskiy-festival-2013.html> (Дата звернення 30.01.2018)
18. Самодеятельность музыкальная. История конкурсов. URL : <http://www.belcanto.ru/samod.html> (Дата звернення 15.09.2016)
19. Хорове товариство ім. М. Леонтовича: історія та сьогодні. URL : <https://choircommunity.com.ua/choircommunity-history/> (Дата звернення 28.01.2020).
20. Черноморски звуци. Хоров фестивал. URL : <https://www.chernomorskizvutsi.com/> (Дата звернення 20.12.2019)
21. Ювілей кафедри хорового диригування (фестиваль К.К. Пігрова). URL : http://odma.edu.ua/competition/fest/archive/2011/135_years_kk_pigrov (Дата звернення 20.12.2019)
22. Яскрава країна. URL: <http://y-k.com.ua/o-nas> (Дата звернення 20.12.2019)
23. Concorso Internazionale di Composizione Corale dedicato a Dante. URL: <http://www.andci.org/> (Дата звернення 29.11.2019).
24. Certamen Coral de Tolosa. URL: <https://www.cittolosa.com/certamen-coral/> (Дата звернення 29.01.2020).

25. Council Talk. URL: <https://www.interkultur.com/es/sobre/world-choir-games/details/news/council-talk-a-new-way-to-connect/> (Дата звернення 29.01.2020).
26. Eric Ericson Award, the world's most prestigious competition for young choir conductors, will be held in 2021. <https://news.cision.com/berwaldhallen/r/eric-ericson-award-the-world-s-most-prestigious-competition-for-young-choir-conductors--will-be-held,c3308423> / (Дата звернення 25.06.2020).
27. Europa cantat festival URL: <https://europeanchoralassociation.org/activities/ec-festival/> (Дата звернення 29.01.2020).
28. European Choral Association. URL: <https://europeanchoralassociation.org/> (Дата звернення 29.01.2020).
29. European Grand Prix for Choral Singing URL: <http://www.gpeuropa.com/> (Дата звернення 29.01.2020)
30. Fosco Corti International Competition for choral conductors 2021. URL : <https://www.feniarco.it/en/projects/international-competition-for-choral-conductors-2021> (Дата звернення 29.01.2020).
31. Intercultura. Kamerniy devichiy Khor by Lysenko (Ukraine). Eric Esenvaldes. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=17rX1smew4o&fbclid=IwAR0Z2WTN47eqVBzTnsRGTud4Pd7h1SoxBJeJ9M97otsZ8Br3n24I2PbsTSI> (Дата звернення 10.07.2020)
32. Intercultura. *Kamerniy devichiy Khor by Lysenko (Ukraine) Yevgen Stankovich - "Folk-opera "Tsvit paporoti" (IV part "Zakluchni kupala")"* URL : https://www.youtube.com/watch?v=Gct6k338pJo&fbclid=IwAR3kEyWTt50Zg_tTNPSnL-_X4uZNRSFrgsqVuoskzhFUfzs5qOtDjmlTgzI (Дата звернення 10.07.2020)

33. International competition for young conductors. URL: <https://europeanchoralassociation.org/activities/awards-and-competitions/international-competition-for-young-conductors/> (Дата звернення 29.01.2020).
34. International May Choir Competition «Prof. G. Dimitrov» URL: <https://fccvarna.bg/festivals/2019/40th-international-may-choir-competition-prof-georgi-dimitrov/> (Дата звернення 29.11.2019).
35. International Choral Competition Maribor URL: <https://www.jskd.si/maribor/en/index.html> (Дата звернення 29.11.2019).
36. 35. [International choir competitions & festivals: INTERKULTUR.](https://www.interkultur.com/ru/) URL : <https://www.interkultur.com/ru/> (Дата звернення 20.12.2019).
37. [Internet Music Competition](http://www.musiccompetition.eu/) URL : <http://www.musiccompetition.eu/> (Дата звернення 25.01.2020).
38. OhridChoirFestival. URL : <http://www.ohridchoirfestival.com/> (Дата звернення 30.12.2019)
39. MUSICA MUNDI. URL : <https://www.musicamundi.org/> (Дата звернення 30.12.2019)
40. The International Federation for Choral Music. URL : <https://www.ifcm.net/> (Дата звернення 29.01.2020)
41. The second online choir competition of Interrculture. URL : https://www.interkultur.com/ru/newsroom/interkultur-news/details/news/second-interkultur-video-award-to-be-launched/?fbclid=iwar16v_ypc9l9v1glgc7biidtv5zbmV61c9auuqnk8y4-buzpsezq0kzpv44 (Дата звернення 10.07.2019)
42. The Polyphonic "Guido D'arezzo" URL : <https://www.polifonico.org/en> (Дата звернення 10.07.2019)
43. The Béla Bartók International Choir Competition. URL : <http://www.egpchoral.com/the-bela-bartok-international-choir-competition-debrecen-2020-cancelled/> (Дата звернення 10.07.2019)

44. *Florilège Vocal de Tours* URL : <http://florilegevocal.com/en/home/> (Дата звернення 10.07.2019)

ДОДАТОК В

Перелік обов'язкових творів

Міжнародного хорового конкурсу ім. Бели Бартока

1961

Szokolay Sándor: Istár pokoljárása (Weöres Sándor költeményére, Gulyás Györgynek szóló ajánlással) – Пекло Істара (з рекомендацією до поеми Шандора Вереша, Дьєрдя Гуляса)

1970

Szokolay Sándor: Magyar kóruszิมfónia (Ady Endre verssoraira) – Угорська симфонія для хору

1972

Durkó Zsolt: Kantáta No. 1. (Ady Endre verssoraira)
Láng István: In memoriam N.N. (Pilinszky János verseire)

1974

Balázs Árpád: Két pasztellkép – Дві пастельні картини

Fehér András: Homo sapiens No. 2.

Kocsár Miklós: Tuzciterák (Nagy László versére)

Petrovics Emil: Lassú táncnóta (Nagy László versére) – Повільна танцювальна пісня

Sárai Tibor: Debrecen dícsérete – Похвала Дебрецену

1978

Balázs Árpád: Két tájkép – Два пейзажи

Bárdos Lajos: Cantemus

Kocsár Miklós: Csili-csali nóták (Weöres Sándor verseire)

Maros Rudolf: Cseremisiz népdalok – народні пісні Черемошу

Szokolay Sándor: Aforizmák – Афоризми

1980

Balázs Árpád: Héjariasztó (hajdú-bihari mondókák nyomán)

Kocsár Miklós: Csodafiú-szarvas (Nagy László versére) – Чудо-хлопчик-олень

Lendvay Kamilló: Sotto voce no. 2. (Paul Verlaine versére, Tóth Árpád ford.)

Orbán György: Motetta

Soproni József: Cséplődalok angasnyóból – Пісні молотьби

Szokolay Sándor: Tabernákulum (Pilinszky János verseire) – Скинія

Vajda János: Ave Maris Stella

1982

Durkó Zsolt: Széchenyi-oratórium (A Hitel, Világ, Stádium, Kelet Népe című művek soraira) – ораторія Сечені

1984

Csemiczky Miklós: Előhívó ének (Csoóri Sándor versére) – Розвиваюча пісня

Farkas Ferenc: Jelenések (Jékely Zoltán versére) - Одкровення

Vajda János: Tristis est anima mea

1986

Petrovics Emil: VI. kantáta "Megpihenünk!" (A. Csehov Ványa bácsi c. színművéből Szonja zárómonológja) – VI. кантата "Відпочинемо!" (Заключний монолог Сонжі з п'єси А. Чехова "Дядько Ваня")

1988

Reményi Attila: Hét gyermekkar (Simkó Tibor verseire) – Сім фактів для дітей (на вірші Тібора Сімко)

Reményi Attila: 121. Zsoltár – 121 Псалом

Bozay Attila: Hat női kar (Vajda János versére) – Nádas tavon – Шість жіночих фактів – На озері Надас

Orbán György: Stabat Mater
Vajda János: Rapszódia (Petofi Sándor kérdéseire)

1992

Vántus István: Hangcsoporthok – Звукові групи
Abrudbányay Zoltán: Colours - Кольори
Király László: Ködben – У тумані
Kalmár László: Ian Sol Recidit
Csemiczky Miklós: Ave Maria

1994

Tóth Péter: Hold-ének (Weöres Sándor verseire) – Місячна пісня
Szúnyogh Balázs: Három gyermekkar bolgár népi szövegeke (Nagy László fordításai) – на болгарські народні тексти
Bánkövi Gyula: Három gyermekkar – три дитячі пісні
Kovács Zoltán: A csámpás legény (Petőfi Sándor verse) - Холостяк
Stollár Xénia: Mindannyian (férfikar Weöres Sándor verseire) – Усі вони
Tallér Zsófia: Hívogató (Kiss Benedek versére) - Запрошення
Balassa Sándor: Damjanich imája op. 48. - Молитва
Hamar Zsolt: Ad te levavi

1998

Hollós Máté: Altató és dal (Thomas Dekker és Algernon Charles Swinburne verseire) – Спляча красуня
Kocsár Miklós: Ave Maria
Mohay Miklós: Nuntiat Angelus (Hymnus Egidii Carlieri ad festum Recollectionis 1457 Beatae Mariae Virginis)
Bozay Attila: Négy vegyeskar Balassi Bálint verseire Op. 41. – Чотири змішані хори

2000

Reményi Attila: Öt gyermekkar – П'ять пісень для дітей
Csemiczky Miklós: Vox dilecti mei
Kurai József: Frau Musica – Фрау музика

2002

Huszár Lajos: Angyali üdvözlét – Янгольські привітання
Gyöngyösi Levente: Vihar (Szilágyi Domokos versére) - Буря
Fekete Gyula: Bú kél velem – Ласкаво просимо
Küzdés (Kölcsey Ferenc verseire) - Бої
Csemiczky Miklós: Cantata Bucolica (Csokonai – kantáta)

2004

Tallér Zsófia: Odi et amo (Catullus)
Horváth Barnabás: Süni Dani

Kocsár Miklós: Super flumina Babilonis
Orbán György: Requiem

2006

Maróti Emese: Gyermekláncfű * - Дитяча кульбаба - *твір отримав нагороду в конкурсі композиторів Хорового конкурсу*
Nyitrai László: Csudálkozás az életem * (József Attila) – Чудо в житті - *твір отримав нагороду в конкурсі композиторів Хорового конкурсу*
Szőnyi Erzsébet: Dániel éneke (Babits Mihály) – Пісня про Данила
Vajda János: Pater Noster (Váradi Szabolcs)

2008

Csiky Boldizsár: Ecloga
Meskó Ilona: Jingle Ring
Selmeczi György: A szerelem és irgalom dalai (Shakespeare oratórium) – Пісні про кохання і милосердя
Zombola Péter: Gloria* - *твір отримав нагороду в конкурсі композиторів Хорового конкурсу*

2010

Megyeri Krisztina: Elvarázsolt évszakok (Kányádi Sándor verseire) – Зачаровані пори року
Gyöngyösi Levente: Missa Vanitas vanitatum (oratórium)
Kákonyi Árpád: 151. Zsoltár – Псалом 151

2012

Szalai Katalin: Lucalánc (négy gyermekkar Pungor András verseire) Лукаланк (чотири дитячі хори)
Horváth Márton Levente: Jubilate Deo (LXVI. zsoltár)
Szabó Barna: Tudom ... (Walther von der Vogelweide verse, Orbán Ottó fordítása) – Я знаю...
Beischer-Matyó Tamás: Farewell to the Little Good (William Shakespeare soraira)

2014

Tallér Zsófia: Pert em Heru (Kilépés a fénybe)
Bella Máté: Az otthon éjjel (Karafiáth Orsolya verse)
Huszár Lajos: Strafe mich nicht in deinem Zorn – Вдома вночі

2016

Huszár Lajos: Resurrectio (Feltámadási oratórium) - Воскресіння
Andorka Péter: Kirakós (Bartos Erika verseire) - Головоломка
Ott Rezső: Romeo's Farewell (Shakespeare nyomán) – Прощання Ромео
Solti Árpád: Last Statements – Останні заяви
Virágh András Gábor: O sacrum convivium

2018

Kovács Zoltán: Missa Pannonica

Dragony Tímea: Sonnet CIX (Shakespeare)

Kecskés D. Balázs: Alleluja

Varga Judit: A Wreath (George Herbert)

Zarándy Ákos: A sötétség vidám dalaiból (Jász Attila verseire): Вінок (Джордж Герберт) та Від веселих пісень темряви (до віршів Аттіли Яша)

2020

Children's choirs:

Semi-finals	Miklós Kocsár: Csili-csali nóták II. Áll a ladik... III. Birka-iskola
Finals	Ede Terényi: „...cum dulci jubilo” (Grafycolor)

Youth choirs:

	<u>Youth Equal Voices</u>
Semi-finals	Béla Bartók: Bánat (EMB 1757)
Finals	Péter Andorka: Laudate Dominum

	<u>Mixed Youth Choirs</u>
Semi-finals	György Orbán: Nunc dimittis (Ars Nova – AN051)
Finals	Jenő Pertis: Három szerelmes vers I. Nehéz szívem II. Altató

Equal voices

	<u>Female Choirs</u>
Semi-finals	József Karai: Hodie Christus natus est
Finals	Levente Gyöngyösi: Missa Lux et Origo – Sanctus

	<u>Male Choirs</u>
Semi-finals	Sándor Szokolay: Három epigramma régi stílusban
Finals	Béla Bartók: Székely dalok – movement 2, 3, 4

Chamber choirs

Semi-finals	Ilona Meskó: Vivat, crescat, floreat!
Finals	János Vajda: Jubilate Deo

Mixed choirs

Semi-finals	Rezső Ott: Romeo's Farewell
Finals	Miklós Csemiczky: Deus creator omnium

ДОДАТОК Г

Перелік обов'язкових творів

Міжнародного поліфонічного конкурсу Guido d'Arezzo (Італія)

Категорія А:

- змішані зори

JOSQUIN DESPREZ, *Veni Sancte Spiritus* (SSATTB)

CAMILLE SAINT-SAËNS, *Calme de nuit*, Op. 68 n. 1 (SATB)

CLAUDIO FERRARA, *Occhi Miei Lassi*, 1° premio sez. A al 5° Concorso

Canta Petrarca 2020

- однорідні хори.

JOSQUIN DESPREZ, *Ave verum corpus* (SSA)

CAMILLE SAINT-SAËNS, *Tantum ergo*, Op. 5 (SSA e pianoforte o organo)

GIANPIERO CASTAGNA, *Pianto antico*, 1° premio sez. B al 5° Concorso

di composizione "Canta Petrarca" 2020

JOSQUIN DESPREZ, *Liber generationis*, secunda pars (TTB)

CHARLES GOUNOD, *Ave verum*, CG 152 (TTBB)

GIANPIERO CASTAGNA, *Pianto antico*, 1° premio sez. B al 5°

Concorso di composizione "Canta Petrarca" 2020

- дитячі хори

CRISOSTOMO RONDINI, *Candidi facti sunt* (2 voci e accompagnamento)

CHARLES GOUNOD, *Sub tuum praesidium*, (2 voci e accompagnamento)

BENJAMIN BRITTEN, *Old Abram Brown*, (4 voci e accompagnamento)

ДОДАТОК Д

Перелік вимог до конкурсної програми

Certamen Coral de Tolosa (2021)

Категорія 1 - Камерні хори

1 тур

а) Обов'язковий твір

- Змішані голоси: Lastozko Zubiya, Javier Bello-Portu (1920-2004).
- Однорідні голоси: Itsasoaino Dago, Джосу Ельбердін (1976) .

б) Популярний баскський твір або твір з текстом на баскській мові

в) Твір з фольклору країни хору популярного характеру.

г) Популярні твори (фольклор, джаз, естрада, шоу-хор...).

2 тур.

а) Обов'язковий твір;

- Змішані голоси: Laudate Pueri, Хав'єр Бусто (1949) .
- Рівні голоси: Bizitzaren Basoan, Єва Угальде (1973)

б) Твір, складений до 1800 року .

в) Твір, складений між 1801 і 1980 роками .

г) Твір, складений після 1980 року .

Категорія 2 - Дитячі хори

а) Обов'язковий твір: Колорезько Кайола, Давид Азурза (1968)

б) Популярний баскський твір або твір з текстом на баскській мові.

в) 2 або 3 твори на вибір.

ДОДАТОК Є

Конкурсні вимоги до участі в International Choral Competition Maribor (2021 р.)

1 тур. Обов'язкова програма:

- Композиція Якобуса Гандля Галлуса за власним вибором хору (під ред. Monumenta Artis Musicae Sloveniae - MAMS SASA, Любляна),

- Композиції з романтичного періоду власного вибору хору, не написано до 1920 року

- обов'язкова Словенської Народної пісня;

2 тур. Довільна програма

- хори виконують не менше 2 оригінальних композицій (*народні пісні та їх аранжування заборонені!*).

- Програму потрібно співати акапельно.

- Композиції з обов'язкової програми не допускаються до довільної програми;

3 тур. Гран-прі 16-го Міжнародного хорового конкурсу Gallus - Марібор 2021 р.

- Програма повинна включати принаймні 3 композиції.

- З обов'язкової чи довільної програми можна повторити лише одну композицію.

- Тільки одна композиція може бути народною піснею.

- Тільки одна композиція може мати інструментальний супровід, якщо це прописано в оригінальній партитурі композиції.