

КОРИФЕЙ НАЦІОНАЛЬНОГО ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА: ХОРОВА ШКОЛА ПАВЛА МУРАВЬСЬКОГО (ДО 110-РІЧЧЯ ВІД НАРОДЖЕННЯ)

Бенч О. Г.

ВСТУП

Геніальний хоровий диригент і педагог Павло Іванович Муравський (1914-2014) увійшов в історію хорового мистецтва передусім завдяки тому, що створив власну хорову школу, ім'я якій «Хорова школа Муравського», створив власну концепцію інтерпретації як класичних, так і фольклорних зразків в академічному хоровому мистецтві, виховав кілька поколінь хормейстерів і співаків. Павло Муравський – це патріарх українського хорового мистецтва ХХ-ХХІ століть, «український музичний Конфуцій», так його називають студенти і шанувальники таланту. Основоположну світоглядну вимогу до хорового співу й життя митець сформулював так: «Чистота співу – Чистота життя». Його плідну, талановиту мистецько-педагогічну працю відзначено почесними і вченими званнями й державними нагородами: Герой України (2009), народний артист України (1960), заслужений діяч мистецтв України (1951), професор (1976), лауреат національної премії України імені Т. Г. Шевченка (1979), Золота медаль Академії мистецтв України (1999), Премія імені В. Вернадського (2001), почесний академік Національної академії мистецтв України (2004), Орден «За заслуги» III, II, I ступенів (1994, 1999, 2004).

Зі століття свого життя 80 років маестро віддав діяльності на ниві української хорової культури – витворив свій виконавський стиль і потужну хорову школу, на базі якої розгорнули мистецьку діяльність більш як тисяча його учнів-послідовників. Павло Муравський як художній керівник хорових капел «Трембіта» (1948-1964) і «Думка» (1964-1969), хору імені Платона Майбороди (1985-1986), студентського хору Київської консерваторії (нині Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського (1965-2014)) диригував чистим серцем й чутливою душею, навчав мудрості співу на основі власної хорової методи – нетемперованого співу а капела.

Особистість Павла Івановича перебувала в полі високої творчої енергетики видатних митців його часу: композиторів, диригентів, співаків, які допомагали, підтримували й раділи його успіхам. Це мистецьке оточення, спілкування з яким посилювало творчі інтенції

педагога й митця, і в якому генерувалися його ідеї, було надзвичайно багатим духовно й творчо. До нього належали: Нестор Городовенко, Натан Рахлін, Станіслав Людкевич, Пилип Козицький, Левко Ревуцький, Борис Лятошинський, Микола Колесса, Анатолій Кос-Анатольський, Євген Козак, Борис Гмиря, Іван Козловський, Сергій Козачков, Владислав Соколов, Клавдій Птиця, Григорій Ширма, Роберт Шоу, тощо. Деякі з них представляли інші етнічні культури, але їхня праця й розуміння виняткової ролі національних культур резонували з позицією П. Муравського.

Упродовж життя найбільшим його досягненням митця стало створення глибоко національного культурного феномену – *хору Муравського*¹, який за своїм мистецько-педагогічним значенням у хоровій культурі набув масштабів *хорової школи*. Творчим осердям цього феномену є індивідуальний художній стиль, що яскраво вирізняє постать Маестро серед інших визначних диригентів другої половини ХХ – початку ХХІ століть.

1. Мистецтво Павла Муравського в історико-культурних паралелях

Осмислюючи феномен П. Муравського, варто збагнути, що поява такої талановитої, яскравої й плідної у своїй спрямованості на розвиток національного мистецтва особистості не була випадковою. Уродженець Поділля², у період опанування фахом – навчанні у Київському музичному технікумі (1930–1934) і Київській консерваторії (1936–1941) – він здобув вишкіл в одному з центрів культивування питомих засад співочого мистецтва – багатій традиціями Київській хоровій школі. У її межах і в колективному набутку багатьох поколінь національні джерела виявляли й продовжували себе через діяльність геніальних, обдарованих індивідуальностей. Вони, як і задані вище попередники та сучасники П. Муравського, у своїх досягненнях посилювали значення української вокально-хорової традиції у Світі й захоплювали його унікальною красою українського співу. Однак, в умовах насадження радянського уніфікованого типу культури, її надбання класичного рівня, репрезентовані у той час уже за кордоном Олександром Кошицем, Нестором Городовенком і Дмитром Котком, цілеспрямовано

¹ Під цим поняттям маємо на увазі індивідуально-виконавський стиль у різних колективах, за час роботи з якими П. Муравський могутньою енергією свого таланту прилучив до висот нашої хорової традиції тисячі співаків. Це – капели «Трембіта» (1948–1964) і «Думка» (1964–1969), хор ім. П. Майбороди (1985–86) і студентський хор Київської консерваторії нині Національна музична академія України імені П. І. Чайковського з 1965 до останніх років життя.

² П. Муравський народився 30 липня 1914 року в селі Дмитрашківка Ольгопільського повіту Кам'янець-Подільської губернії (тепер Піщанського району Вінницької області).

винищувалися. Їхнє місце посідала усереднена, зденаціоналізована за суттю модель народного хорового співу. Для впровадження цієї нової моделі готувалося нове покоління хорових диригентів.

Одним із тих, хто в умовах тоталітарного режиму, всупереч соціальним замовленням 1930-х, воєнних і перших повоєнних років, а також усіх наступних дещо відмінних між собою десятиліть зміг зберегти, утвердити й донести до наших днів чистоту, природність і красу української хорової традиції був Павло Муравський. Своїм мистецтвом інтерпретації Маєстро підпорядкував їй навіть академічні принципи, які зміг узгодити з успадкованими від своїх учителів високохудожніми переконаннями.

Павло Муравський виробив своє неповторне хорове мовлення. Кожен диригент уміє «зчитувати» стилістику хорового твору з партитури, володіє принципами роботи з хором і основами техніки хорового диригування. На цьому побудований весь складний комплекс академічного навчання професії диригента, хоча оволодіння технікою не означає реального вміння створення справді творчого колективу. Можна виконувати музику на пристойному технічному рівні, мати ефектний сценічний імідж, навіть бути достатньо емоційним і яскравим. Але таке виконавство ніколи не явить Світові національної неповторності мистецького явища. Сприймаючи музичну мову як даність і основу для вияву власного світовідчуття, П. Муравський через інтонування цієї мови виявив своє неповторне обдарування.

Павло Муравський досяг того рівня живого інтонування наявних текстів, на якому засобами музичної мови одночасно виявляється глибинна образність української музичної культури і набуваються її нові смислові значення. Найбільш вражаючими елементами й принципами в художньому стилі Павла Муравського є досконалість інтонації, точність створюваного настрою та особлива краса звуку, які у сукупності формують своєрідний звуковий ідеал. Маючи цей звуковий образ співу в своєму слуховому передчутті й володіючи «мовою почуттів» різних культур, Павло Іванович завжди забезпечував хоровому звучанню національну своєрідність. Його індивідуальне виконавство несло в собі неповторні ознаки національного духу, глибокого й органічного проникнення в національну ментальність, і тим самим набуваючи загальнолюдського значення. Преса багатьох країн зарубіжжя, де виступав П. Муравський зі своїм навчальним хором, високо поцінювала талант Маєстро. За суттю ці відгуки дуже близькі до рецензій на виступи хору О. Кошиця. Справжнім тріумфом став виступ хору студентів Київської консерваторії на міжнародному хоровому фестивалі в Канаді, де він у складі 26 співаків виборов перше місце серед

84 кращих хорів Світу. Канадська преса зазначила: «У всьому і всюди українці співали як Ангели. Муравський продовжував дивувати виконанням українських пісень і тим самим продемонстрував уміння бездоганно виконувати різні нюанси в музиці»³. Або: «Муравський диригує великою мірою так, як маляр-митець малює... Він часто починає фразу і тоді слухає, з руками схрещеними на грудях»⁴.

У притаманних Муравському підходах до хорового звучання та інтерпретації української музики уособлено глибоку істинність, а отже – позачасовість етичних та естетичних ідеалів. У спілкуванні з ним народжується дуже важливе розуміння: час, як абстрактна категорія, для нього не існує, незмінною залишається лише пульсація «серця культури». У такому сприйнятті час втрачає профанну лінійність і набуває позачасової суті, при цьому «минуле, сьогодення і майбутнє не відділені одне від одного але є вимірами актуальності»⁵. Внаслідок цього набуває очевидності, що митець глибоко відчував закономірності, про які свідчили філософи минулого й сучасності: «...не варто вважати, що циклічний час це механічне повторення сущого, навпроти, це вічне розкриття сущого. Повторення не виключає розходження: весна приходить періодично в тій самій формі, але це ніколи не та ж сама весна. Звертання до джерел – не просте повернення до минулого: це звертання до того, що знаходиться поза часом, до того, що є. За допомогою обрядового дійства, людина знову затверджується в самій собі; вона повертається до джерела для нового починання»⁶.

На основі виокремлених С. Кримським трьох послідовно сформованих культурно-історичних часових домінант⁷, у цьому ж контексті апелювання П. Муравського до «позачасового» найбільше споріднене з категоріями традиційного українського світогляду. Для осягнення цієї «позачасовості» в нашій співочій традиції й простеження відповідності елементів цих глибинних витоків у творчості

³ Гемблетон Р. Хор Київської консерваторії здійснив надзвичайний подвиг. *The Toronto Star*. Канада : Торонто, 20 червня 1993. С.

⁴ Шмідт І. Надзвичайний виступ українців. *The Spectator*. Канада : Гамільтон, 21 червня 1993. С.

⁵ Гаврилук Т. Сакральний простір і час як посередник природного та надприродного світів. *Міфологічний простір і час у сучасній культурі*. Матеріали міжнародної наукової конференції. Київ : Новий Акрополь, 2003. С. 30–33.

⁶ Там само.

⁷ Вчений прийшов до висновків про те, що у давніх аграрних цивілізаціях (а отже, і праслов'янських і праукраїнських) час осмислювався як циклічний і замкнутий, співпадаючий з вічністю і водночас нетотожний з певними етапами минулого, теперішнього і майбутнього. Згідно з християнським світоглядом, час – це відведений людині інтервал між початком та кінцем світу, обмежений лінійний час у межах одного гігантського циклу. І нарешті у контексті розвитку цивілізації час мислиться як невеликий проміжок теперішнього.

П. Муравського звернемося до кількох прикладів. Передусім ідеться про зафіксовані в подорожньому щоденнику сирійця Павла Алеппського – сина Антіохійського Патріарха Макарія III (друга половина XVII ст.)⁸ важливі особливості української національної традиції, до яких нині звертаються різні дослідники. Першим українським поселенням на шляху патріаршої місії була Дмитрашківка, мешканці якої одразу викликали в знатних подорожніх захоплення як «благословенний народ»: їх побожність та благочестя для антиохійців були «просто таки дивовижними»⁹. У місцевій церкві святого Димитрія Павло Алеппський почув спів і зробив запис, який нині вже став хрестоматійним: «Та ніщо так не дивувало нас, як врода маленьких хлопчиків і їхній спів, що виконувався від усього серця, в гармонії зі старшими...спів козаків тішить душу й відганяє журбу, бо приємний, іде від усього серця й неначе з одних вуст... Вони дуже люблять ніжні і солодкі мелодії»¹⁰.

У цьому селі, на околицях якого донині зберігаються сліди давньої трипільської культури, через 260 років і теж улітку народиться Павло Муравський. У сільській дерев'яній церкві, зруйнованій більшовиками наприкінці 1920-х років, малий Павло співав у церковному хорі. Згодом Павло Іванович згадуватиме: «Церковні співаки співали з нот. Хор співав тоді багато хорів Миколи Леонтовича, Кирила Стеценка, Миколи Лисенка. Відтоді моя душа вже прилучилася до тих пісень і хорового співу. Цей сільський хор мандрував по найближчих селах... Яка то була радість в душі й краса»¹¹. Цілком імовірно, що специфічна тембральність, традиція інтонування була збережена у манері відтворення у ті часи й композиторських текстів. Адже цитоване визнання свідчить і про захоплення красою виконуваних зразків, і осягнення їх сутності як незвичайного, виняткового феномену. Такі глибокі й тривкі дитячі враження справді могли визначити не просто вибір майбутнього фаху, а й глибинність осягнення будь-якого авторського музичного твору або фольклорного пісенного зразка. Вельми показово, що в 1981 році після відвідання репетиції хору студентів Київської консерваторії під орудою Павла Муравського ще один сирієць – ректор консерваторії міста Алеппо Фашим Фанса у книзі відгуків записав: «Слухав хор студентів Київської консерваторії, яким

⁸ Дорога із Сирії до Москви пролягала через Україну. У цій подорожі патріарха супроводжував його син Павла, який виконував обов'язки секретаря патріарха і одночасно вів записки. Згодом вони були укладені Павлом Алеппським у книгу «Подорож патріарха Макарія». У Західній Європі (Англії і Франції) ця книга була відома значно раніше, ніж у Російській імперії, де вона була видрукувана наприкінці XIX ст.

⁹ Бенч О.Г. Павло Муравський. Феномен одного життя. Київ : Дніпро, 2002. С. 41.

¹⁰ Там само.

¹¹ Там само . С.46.

керує відомий музикант Павло Іванович Муравський. Він диригував хором натхненно і з експресією. Він співпереживав музику безупинно і явився для мене диригентом світового рівня. Хор звучить прекрасно і є зразком високомистецького еталону...»¹².

Відтак «безупинне співпереживання музики» і «натхнення експресією» виявляються формою тієї констатованої у XVII ст. гармонії, співочого душевного втішання «від усього серця й неначе з одних вуст».

Наступний ключовий аспект у формуванні творчого кредо Павла Муравського пов'язаний з незабутніми враженнями від співу капели «Думка» під керуванням Нестора Городовенка у залі Київської філармонії (1930). Це був вершинний рік у довоєнній діяльності капели, яка щойно повернулася з гастролей у Франції й здобула звання «заслуженої». У той час колектив ще утримував манеру, сформовану її керівником у співпраці з О. Кошицем, К. Стеценком та іншими визначними представниками українського диригентського мистецтва кінця 1910 – початку 1920 років. У 1937 році, в період звільнення Н. Городовенка з посади художнього керівника «Думки», П. Муравський прийшов до капели на хорову практику¹³. Втім, певна «компенсація» цієї втрати все ж відбулася: упродовж 1937-1938 років Павло Іванович опановував репетиційну методику видатного Натана Рахліна з філармонічним симфонічним оркестром. Цей диригент став для молодого митця зразком досконалості техніки диригування і «магічної сили» впливу на оркестр. Відтак, обидва ці факти виявляють значення «усного перейняття» «живої традиції» від визначних виконавців, що загалом типово для української співочої традиції. Елементи методики Рахліна¹⁴, які згодом виявляться й у творчості П. Муравського, зосереджені довкола її головного принципу – від звуку

¹² Домашній архів Павла Муравського.

¹³ Тоді, під час випадкової зустрічі, Нестор Городовенко сказав молодому студенту: «Чув про Вас дуже добрі відгуки. Думаю, що з Вами ми скоро зустрінемося і будемо разом працювати...». » [2, с. 151]. Та, як згадує Павло Муравський, «Городовенко мав прямий, сміливий і незалежний характер. Він не вмів пристосовуватися до ситуацій часу, як це буває з багатьма диригентами, а при тому тоталітарному режимі такий характер не був у моді. Тому комуністи його так і не повернули назад у капелу» [с. 151]. Та все ж цілком символічні паралелі з життєвими колізіями першого керівника «Думки» виникали. У рік вступу П. Муравського до Київського музичного технікуму (1930) Н. Городовенко очолив диригентсько-хорове відділення музично-драматичного інституту ім. М. Лисенка. У рік звільнення Городовенка з кафедри, молодого Муравського було зараховано до числа студентів. У 1948-му році Городовенко переїхав до Канади, а Муравського призначено художнім керівником капели «Трембіта», де він і почав розробку основ власного виконавського стилю. І, врешті, у рік смерті Нестора Городовенка (1964) Павла Муравського призначено художнім керівником капели «Думка», а через рік він почав педагогічну працю і очолив хоровий клас Київської консерваторії.

¹⁴ Визнання спадкоємності було взаємним. Згодом, у 1967-му році, Натан Рахлін після успішного виступу капели «Думка» скаже Муравському, що він був і його учнем.

до стилю, «від чистоти одного окремо проспіваного звуку до чистоти і краси звучання цілого хорового твору»¹⁵.

Показово, що навіть із цілком певною локацією виступів – залом Київської філармонії – пов'язані найважливіші віхи творчої діяльності Маєстро. Тут він отримав національне визнання, провівши свій перший концерт уже як художній керівник і головний диригент львівської капели «Трембіта»¹⁶ в 1949 році перед усією музичною громадськістю Києва.

Згодом, у 1964 році, після звітнього концерту як художнього керівника й головного диригента капели «Думка», Платон Майборода визначить якісно новий етап у виконавському мистецтві цієї капели. Справді, за кілька років його керівництва було відновлено питомий щедротембральний спосіб українського академічного співу, поліпшилася якість звукотворення : «майже однорідно, чисто і музично виразно звучали групи хору, «Думка» виступила перед нами в новій якості»¹⁷.

Під час «хрущовської відлиги», за певного цензурного пом'якшення щодо українських первнів у мистецтві, П. Муравський відновив або вперше виконав з капелою чимало знакових для української музичної культури творів. Серед них були такі полотна, як кантати М. Лисенка, «Кавказ» і «Заповіт» С. Людкевича, сторінки з хорової Шевченкіани Ф. Надененка, А. Штогаренка, Є. Козака, прем'єри опусів Б. Лятошинського, М. Колесси, Г. Майбороди, І. Шамо¹⁸.

¹⁵ Бенч-Шокало О. Український хоровий спів: актуалізація звичаєвої традиції: навч. посіб. Київ : Український Світ, 2002. С. 151.

¹⁶ Методика, яку Павло Муравський запровадив вперше у капелі Трембіта, згодом утвердив і в капелі «Думка» і в хорі студентів Київської консерваторії/Національній музичній академії України ім.П.І.Чайковського. Як згадував Муравський: «Не всім ця методика видалася приємною, бо вивчати репертуар без музичного супроводу значно трудніше, ніж без супроводу. Досить швидко всі відчули якість цієї методики... Стався випадок. Треба було їхати на гастролі в Прибалтику, а концертмейстер раптово занедужала. Довелося взяти камертон і підібрати такі твори, які можна виконувати без супроводу фортепіано». Наслідки таких реалій істотно змінили не тільки методику роботи самого керівника, але й спричинили загальну зміну ситуації з творчою роботою у різних хорових колективах: «... слух на концертах і на репетиціях настільки загострився, що співакам фортепіано вже видалося фальшивим... І відтоді капела всі репетиції провадила тільки під камертон. Досить швидко всі відчули підвищення якості свого співу. Праця без музичного супроводу – нелегка. До неї треба звикнути, переключитися не тільки думкою, а й душею. І можу сказати, що ця методика – єдина для піднесення якості хорового співу» [Фондоархів автора].

¹⁷ Майборода Г. Багатообіцяючий дебют. *Культура і життя*. 27.05.1965.

¹⁸ У цій залі 27 квітня 1969 р. пройде останній концерт Павла Муравського з його духовно близьким другом Борисом Романовичем Гмирею, який для Муравського був найяскравішим взірцем досконалості й професійності співу. 1 серпня 1969 року співак раптово помер, а 16 серпня виїшов несподіваний для всіх наказ Міністерства культури, яким П. Муравського було звільнено з посади художнього керівника і головного диригента капели «Думка». Звукорежисер Леонід Більчинський, який всі роки працював поруч з Муравським скаже: «Звільнивши Павла Муравського за принципову позицію щодо кадрової політики тодішнього Міністерства культури, капела «Думка», позбувшись такого обдарованого диригента, відразу понизила свій художній рівень...» [І. с. 25-26].

Вірний природному покликанню, Павло Іванович далі втілював свої мистецькі принципи у праці зі студентським хором Київської консерваторії. Уже у 1970-1980-х роках у залі філармонії цей колектив представляв складні хорові програми з симфонічним оркестром: твори В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена, Й. Гайдна, Г. Малера, О. Скрибіна, І. Стравінського, тощо. Така репертуарна політика спиралась на глибинні установки, які митець зміг донести до колективу. Як і в гуртовому співі, що складав основу української хорової традиції, він передусім створював аналогію з глибоко самотньою, специфічною ситуацією навчання певному зразку чи перейняття манери: «Робота диригента з хором – це тонкий творчий процес, який складається з малих і великих завдань. Щоб ці завдання зреалізувалися, між хором і диригентом має бути творче взаєморозуміння... Репетиції й концерт повинні створювати атмосферу довіри, розуміння і симпатії»¹⁹. Такі положення засадничою канвою організовували його діяльність, мотивуючи мистецтво у будь-яких обставинах: «Найперше, чим зобов'язаний займатися диригент-хормейстер – постійно, систематично, наполегливо і щиро працювати над підвищенням виконавської майстерності свого хорового колективу. Для цього необхідно спрямувати всі свої творчі здібності за методикою акапельного співу. Треба вміти знайти красу не тільки в цілому хоровому творі, а й у кожному акорді, в кожній заспіваній ноті. Але й це ще не все вирішить, не забезпечить повністю високого рівня мистецького співу, якщо не буде створено відповідних умов для творчої праці»²⁰.

На цю основу він накладав умову екології голосу і розуміння кінцевого спрямування процесу навчання. При чому, така позиція була адекватною і для студентів, і вже професійних митців: «Ми виховуємо концертуючих диригентів, підготовка яких вимагає додаткових умінь. Від диригента-концертанта вимагається, окрім музичних здібностей, ще й фізична витривалість, і особливо добрий стан співочого голосу. Ці чинники необхідно вимогливіше враховувати при вступі на диригентсько-хоровий факультет, бо вони негативно виявляються уже в першому семестрі навчання. У хоровому класі робота вимагає від студента постійної максимальної уваги і повної віддачі своєї творчої енергії. ... Я часто повторюю нашій молоді, що справжній диригент служить мистецтву віддано й щиро і любить його понад усе на світі»²¹.

¹⁹ Бенч О. Павло Муравський. Феномен одного життя. Київ : Дніпро. С. 540.

²⁰ Там само. С. 539.

²¹ Там само. С. 540.

2. Методика роботи з хоровим колективом

З огляду на такі передумови творчої праці, підхід П. Муравського до хору не можна обмежувати терміном «методика». Система роботи талановитого Майстра над хоровим звуком як феноменальним інструментом міцно ґрунтується у його власній філософсько-етичній системі. Один з її постулатів полягав в усвідомленні того, що диригент має сам постійно прагнути до ідеалу звучання і мати в собі силу волі підтримувати цей взірець співу. Цим викликана постійна праця над собою як основоположний принцип професійної діяльності: найменша стагнація дуже швидко породжує регрес керівника і вводить у цей же стан його колектив, який, неухильно знижуючи професійний рівень, стає самодіяльним. Тому, постійно вивіряючи щодо таких постулатів підготовчо-репетиційний процес, Павло Іванович проникав у духовну сутність музики й відтворював ті її спектри, що приховані у синтезі вербальної компоненти і вокальної інтонації. Цю сутність античні й ранньо-середньовічні філософи називали «гармонією сфер» (*harmonia mundi*), «небесною гармонією» (*harmonia caelestis*) або «світовою музикою» (*musica mundana*). Властивий для них принцип «почути нечутне» так само присутній і в системі Муравського: він опосередковано апелює до тих властивостей звуку, які не обмежуються одною пласкою точкою, а виявляють потенціал об'єму, простору, глибини, тобто є стереофонічними.

Хорова методика Павла Івановича Муравського – це результат його хорової практики. Він плекав її понад вісім десятиліть і на цій основі сформував унікальний високомистецький феномен, який має назву – *хор Муравського*. Звучання *хору Муравського* не має аналогів у музичному просторі сучасності й миттєво впізнається внаслідок характерності того звукового ідеалу, що вирізняє його спів серед інших сучасних хорових колективів. В Україні були хори, які могли конкурувати з *хором Муравського* в кількісному вимірі жанрової й стильової розмаїтості, обсязі репертуару, але не в якості співу. Визначний диригент був переконаний: щоб досягти високого професійного рівня звучання, а потім і утримати хор на цьому рівні, необхідно наполегливо працювати над феноменом об'ємного хорового звуку, не випускаючи з уваги жодної, найменшої інтонаційної неточності. Він цілеспрямовано працював над подоланням так званого «падіння інтонації», яке виникало або могло виникати внаслідок зміни манери інтонування чи навіть вокалізації, або менш «мілких» причин дезорієнтації слухового апарату хористів (змін вокальної позиції, теситури, звичних акустичних умов тощо). Але для цього потрібно було долати базові недоліки системи музичного виховання у більшості тогочасних училищах, які виявлялися

уже під час вступних іспитів. Маестро з гіркою констатував, що він постійно зустрічався з недостатнім відчуттям чистоти вокальної природи, самої інтонації. Він вважав, що такий недолік зумовлений не поганими музично-слуховими даними, а тим, що за період навчання в музичних школах слух виховується лише в межах темперованої шкали. Цим було зумовлене бачення ним диференційованого вивчення сольфеджіо вже в музичних школах. Сольфеджіо з вокальною специфікою, заснованою на принципах акапельного співу, мало б забезпечувати відповідну слухову підготовку передусім для тих учнів, які визначали свою професію як хормейстерську чи диригентську: «Доводиться спостерігати, як добре абітурієнти реагують на інструментальне звучання і як не точно, між нотами співають вокальні мелодії. Але згодом ті студенти, які приходять на перший курс, співають разом зі студентами старших, уже підготовлених курсів, і досить швидко засвоюють чисту вокальну інтонацію»²².

Тому упродовж творчої діяльності диригент випрацьовував і вдосконалював систему правил²³, якими він керувався для набуття у співі виразної *вокально-мистецької інтонації* (термін П. Муравського). Ці правила Муравський ніколи не виголошував відокремлено від живого виконавського процесу. В них він напрочуд органічно відтворював результати осмислення безпосереднього живого звуку, миттєво фіксуючи і коректуючи особливості живого процесу. Для їх занотовування необхідно було роками бути присутнім на репетиціях. Їх позірна простота не означає легкості практичної реалізації. Основні труднощі полягають у тому, що диригент хору зобов'язаний сам володіти системою практичних знань і вміти відтворювати музичний матеріал власним голосом так, щоб для хористів це стало взірцем наслідування. Тому диригент, який лише пояснює і не підкріплює своїх міркувань власним і при цьому якомога досконалішим показом, є, за визначенням Муравського, «диригентом-розмовником».

У процесі репетиційної роботи П. Муравський, спираючись на якість звуку, формував стиль виконання твору поетапно і надзвичайно скрупульозно. Оскільки в будь-якому колективі, а тим більше студентському, постійно втрачається певна частка «вишколених» професіоналів і відбувається поповнення співаками, не знайомими з основоположними принципами самого функціонування колективу як уже відшліфованої цілісності, визначний митець передусім працював над створенням органічного і доброзичливого середовища. Відтак забезпечувалися умови для введення всіх співаків саме як «хору» у той

²² Бенч О. Павло Муравський. Феномен одного життя. Київ : Дніпро. С. 452.

²³ Ці правила він позначав терміном *вузлики*.

творчий стан, коли буде досягнуто найвищого рівня ансамблевого скріплення у хорових партіях. Саме у цьому стані, вважав Павло Муравський, будуть подолані недоліки недосконалості системи музичного виховання і навіть рояль з його темперованою шкалою не зможе порушити міцності виконуваної тональності²⁴. А отже, «концентричні кола» довкола кінцевої мети діяльності хорового колективу – концертного представлення будь-якого твору – щоразу неначе змінювали ієрархічне визначення одне щодо одного, утворюючи альянз динамічно-оновлюючого колообігу. Після забезпечення цієї базової умови кожна репетиція реалізовувалась у відповідності з чітко окресленим завданням, а мистецьке втілення хорового твору відбувалося упродовж двох основних етапів. Насамперед велася ґрунтовна робота над засвоєнням хорової технології, від якої, за переконанням П. Муравського, на дев'яносто відсотків залежить якість виконання твору. Праця починалася з освоєння основних компонентів хорової звучності – *інтонації* й *тембру*. На цьому етапі відбувалася напружена розумова праця над звуками у межах тактової сегментації. Муравський проводив цю роботу лише акапельно, і з кожною хоровою групою чи партією окремо. Такий підхід був глибоко продуманим і реалізовував методичні напрацювання, що виявилися плідними у праці з різними відомими колективами.

Робота з хоровими групами займала основні позиції в репетиційному процесі навіть тоді, коли хор уже вивчив твір. Імовірно, тут виявлявся певний вплив на Павла Муравського методики американського диригента Роберта Шоу. Ще в 1962 році під час зустрічі у Львові Р. Шоу відкрив П. Муравському секрет своєї методики: основну роботу він присвячував досконалему оволодінню кожним співаком і кожною окремою групою своєї хорової партії. Остаточну зведену репетицію американський митець міг провести навіть перед самим концертом.

²⁴ Оскільки акапельність була одним з базових положень його методики, пояснення її доцільності з різних ракурсів – етнічної традиції, ефективності навчання тощо – він пояснював «Люди нашої України мають чудовий голосовий «матеріал». Диригентам треба вміти розпорядитися цим «матеріалом». На жаль, дуже мало таких диригентів, які вміють досягти високого виконавського рівня. І не тому, що вони не володіють достатнім музичним слухом, а тому, що він хоч і добрий, але темперований, і не дає можливості керівникові реагувати на менші інтонаційні відхилення, ніж на півтон. А спів на рівні темперованої шкали не є мистецьким. А що треба робити, аби досягти високого мистецько-виконавського рівня? В першу чергу, відмовитися від репетицій за допомогою музичного інструменту і провадити репетиції виключно голосом під камертон. Це дасть можливість і диригентам, і співакам загострити свій внутрішній слух настільки, що кожен зможе реагувати на найменші інтонаційні відхилення. Така робота поступово увійде в творчу звичку, і здаватиметься не такою складною, як спочатку. Мине якийсь час, і всі відчують творче зростання хорового колективу. Це не означає, що треба відмовитися від творів, які написані для хору з фортепіано. Йдеться про саму репетиційну роботу, яку треба вести без допомоги інструменту. А супровід корисно підключити за дві-три репетиції до концерту» [1. с. 538-539].

Український майстер працював за таким самим принципом, часто повторюючи, що кожен хорист повинен співати свою хорову партію так, наче він виконує сольний твір. Тому після вивчення хорового твору Муравський приймав у кожного співака хору його партію.

Показово, що важливою складовою процесу репетиційної роботи з хоровим колективом займала *розспіванка*. Система розспіванок, яку розробив Павло Муравський, допомагає реалізувати низку конкретних мистецьких завдань. Ця система залишалася сталою упродовж багатьох років і принципово не змінювалася, хоча інколи й доповнювалася кількома різновидами основних елементів. З року в рік ці розспіванки повторювалися й передавалися від одного покоління студентів до іншого, набуваючи значення елементу усної традиції. Студенти засвоювали їх, вивчали напам'ять, а значення кожної з них диригент пояснював у процесі репетиційної роботи. Розспіванки, які застосовував П. Муравський, були розраховані на розвиток вокально-мистецької інтонації та подолання багатьох принципових вад, які хорист виявляв у процесі співу. Тому, виводячи їх на рівень усного передавання, диригент працював над уведенням втілених у них елементів вокальної техніки в систему генетичної пам'яті, а самих хористів виховував як талановитих носіїв цієї традиції.

Показово, що загальні умови виконавського процесу в його праці також враховувалися. Наприклад, Павло Іванович часто наголошував, що в умовах цивілізованого міста люди постійно перебувають під тиском різноманітних шумів, тому внутрішній слух співаків та диригентів приглушується. Через це втрачається точність реакції на інтонацію при співі. Й саме дотримання моделей розспіванки забезпечує можливість налаштувати внутрішній слух на необхідний співочий лад. Диригент завжди проводив розспіванку на малій динаміці і в повільному темпі. В цих умовах співак має можливість поєднати три важливі для співу умови: *подумати, почути, включити голосові можливості*. Усі інші виконавські засоби – штрихи, динаміку, темпоритм, агогіку тощо П. Муравський випрацьовував на зведених репетиціях. Розспіванка, як і весь репетиційний процес, проходила без допомоги музичного супроводу – акапельно. Кожна з розспіванок, які П. Муравський запроваджував у хорі, мала своє конкретне завдання. А загальна їх система, яку розробив Павло Іванович, спрямовувалась на опанування *чистоти звуковисотного інтонування* і на вироблення *єдиного академічного тембру* (термін П. Муравського).

Однією з основоположних є вправа на *засвоєння прими* і формування *єдиного тембру* при артикуляції різних голосних. П. Муравський часто повторював, що прима у співі має бути «дзвінка як золото і чиста як

сльоза», і шкодував, що диригенти мало уваги звертають на інтонування прими, вважаючи, що цей інтервал дуже легко співати. Однак, якщо враховувати *вокально-мистецьку інтонацію*, то це завдання належить до досить важких. При співі прими інтонація весь час «хитається», відхиляється від необхідної звуковисотності вниз чи вгору. Цього можна уникнути, якщо налаштовувати співаків при співі подумки орієнтуватись на підвищення інтонації у напрямку до найближчого хроматичного підвищення, але не досягати його. Тому будь-яка прима, що повторюється або утримується упродовж кількох тактів, щоразу інтонується з тенденцією до загострення, особливо, коли вона припадає на тактову риску.

Важливе місце в системі розспіванок займає і вправа на *точність інтонування* діатонічних і хроматичних півтонів, а також великих секунд, малих і великих терцій, кварта і квінти. Спів *хроматичної гами* спрямований на загострення слуху, чистоти інтонування хроматичних та діатонічних півтонів: угору загострюються хроматичні й приглушуються діатонічні, а вниз – навпаки. Спів *цілотнової гами* посилює слухове сприйняття великих секунд, які при співі вгору загострюються, а при співі вниз, навпаки – приглушуються. Ця вправа дає можливість внутрішньому слухові звикати до інтонування великих секунд незалежно від ладових зв'язків. Спів *терціями* сприяє формуванню різних голосних у єдиному *академічному тембрі* й умінні переносити ці тембральні звукові точки в різні регістри. Для вироблення *єдиного тембру* голосні звуки «е», «и», «і» при співі майстер вчив наближати до губ і «відводити» звук від горла. Для рівності звучання необхідно було навчитися переносити звук, особливо на високих нотах: чим нижчий звук, тим ближче до губ і далі від горла. При формуванні голосних «о» чи «у» тембральне оформлення є природним; вони одразу дають правдивий академічний тембральний звуковий напрям. Натомість «е», «и», «і» при співі дуже легко переходять на горлове звучання і набувають різкого відтінку. Тому їх необхідно штучно «підтягувати», орієнтуючись на природні голосні, оформлюючи їх наближено до співу голосної «о».

Під час розспіванок П. Муравський також постійно фіксував увагу співаків на тембровому звучанні. Тембр він розглядав, виходячи з образної драматургії твору й часто наголошував, що в залежності від змісту твору вирізняються *темніший* чи *світліший* відтінки. Наприклад, у хорі М. Леонтовича «Козака несуть» тембральне забарвлення звуку має бути зовсім інше, ніж у жартівливих опрацюваннях «За городом качки пливуть» або в хорі «Чорнушко-душко». Різні тембральні відтінки потрібно застосовувати і в межах одного твору: так, у «Прялі» по-

різному озвучуються епізоди «Ой пряду, пряду», «А свекруха йде» та «А мій милий йде». Але всі ці тембральні «мікровідхилення», як вважав П. Муравський, повинні здійснюватися в межах єдиного *академічного тембру*.

Ще одне важливе правило полягало в тому, що темперована шкала не має гнучкої інтонаційної градації, як, наприклад, скрипка, тому для неї *соль-дієз* і *ля-бемоль* звучать однаково. А при співі, як і при грі на скрипці, необхідно враховувати менші від півтону відхилення. Відповідно кожен ноту потрібно інтонувати так, щоб враховувати специфіку кожного інтервалу. Так, при співі малої секунди *соль-соль-дієз* цей інтервал звучатиме гостріше, ніж у темперованій шкалі (наприклад, на фортепіано), а *соль-ля-бемоль* – глухіше. І тому при розучуванні увага звертається конкретно на кожний інтервал, враховуючи специфіку його інтонування. Так, у мажорі всі треті й сьомі ступені П. Муравський інтонує вище, гостріше, ніж інші, а в мінорі гостріше інтонує другий і п'ятий ступені. Крім цього, в кожній тональності під час руху мелодії вгору інтонуються гостро: хроматичні півтони, великі секунди, великі терції, збільшена кварта, квінта, октава. П. Муравський звертає увагу на те, що інтервали, які вгору інтонуються гостро, вниз інтонуються навпаки – глухо. Поступово і співаки, й диригент звикають до цієї методики, і слух у хористів загострюється до такої міри, що вони починають відчувати найменші інтонаційні відхилення. До розспіванки поступово долучаються і ті найскладніші інтервали, які присутні у партитурі твору, що вивчається хором.

У репетиційній роботі П. Муравський радив позначати в партитурі чи поголосниках ті ноти, на які необхідно звернути особливу увагу. Ноти, позначені кружечком потрібно було інтонувати *гостро*, а ноти, позначені стрілкою – *глухо*. Усі партитури, які він виконував, мають безліч таких позначок, адже Маєстро вимагав інтонаційно осмисленого співу, а не просто механічного сольфеджування. Описуваний принцип вводив у механізм слухового передчуття навик точної зорової орієнтації. Коли співак дивиться у ноти і там є відповідні позначення щодо звуковисотного інтонування, то на цій основі задіюються органічні зв'язки між слухом і зором. Це переконання не було випадковим, а базувалося на дотичних спостереженнях. Муравський стверджував: якщо у нотному тексті позначається динамічна шкала, то співак одразу реагує, де співати *тихо*, а де *голосно*. Аналогічно він реагуватиме на звуковисотну інтонацію, якщо диригент позначить її. Співак дивиться і вже наперед знає, яка має бути звуковисотність і який тембр. Тоді у підготовчому процесі до виконання твору або опанування певним стилем активізується постійний контроль і осмислення. Згодом це стає

постійною навичкою і закріплюється назавжди. Якщо піаніст, наприклад, під час виконання твору однаково реагує на всі ноти, то співак має чутливо реагувати на кожну ноту зокрема, враховуючи інтонаційні відхилення на $\frac{1}{4}$ чи $\frac{1}{8}$ тону. В іншому випадку спів не матиме належного мистецького рівня.

У процесі репетиції П. Муравський вивчав твори у доволі вузьких рамках динамічної градації і в дуже повільному темпі. Таке правило застосовувалось для того, щоб внутрішній слух упевнено зафіксував вокальну інтонацію й відповідний звукотембр. Тому він працював над нівелюванням такої типової для хорового співу помилки, як посилення динаміки звучання при висхідному русі задля нівелювання загрози форсування звучання впритул до крику. Переконавання щодо необхідності витримування однакової динаміки (як правило, *piano*) незалежно від напрямку руху мелодичної лінії різко підносить рівень слухового самоконтролю та ансамблювання. Важливу увагу в процесі співу П. Муравський надавав *інтонаційній інерції*. Про це явище диригент повинен знати, щоб уникнути її. Інтонаційна інерція виникає при русі у низхідному напрямку, і особливо у тих фрагментах, де вона припадає на гострі інтервали (наприклад, на діатонічний півтон). Диригент мусить штучно підвищувати нижній звук такого півтону, інакше інтонація постійно понижуватиметься за мелодичною інерцією.

Коли інтонаційне й тембральне звучання було опрацьоване до належної досконалості, П. Муравський зосереджувався на темпоритмі твору. Для створення відчуття органічності й природності темпоритму він застерігав від такого явища, як *ритмічна інерція*. Суть ритмічної інерції полягає в наступному: коли звучать довші ноти, наприклад чвертки, а після них з'являються восьмі, то ці чвертки впливають на восьмі й їх розтягують, і тоді звучання стає важке й ніби ліниве. Щоб уникнути такого ефекту, Павло Іванович радив хормейстерам створювати ефект ущільнення вісімкових тривалостей (але в тому ж темпі). Часто виникав і зворотній ефект – скорочення тривалостей четвертних нот після вісімок. У такому разі, він вважав, створюється «куце», «діряве», неповноцінне звучання. Уникнути цього недоліку можна, якщо дещо «розтягувати» вісімки.

Павло Муравський загострював увагу і на інших аспектах типової ритміки, виробляючи навик вільного оперування базовими ритмо-інтонаційними формулами. Наприклад, як не дивно, виконавцям нелегко дається точно виконання такого ритмічного сполучення, як четвертна з крапкою і вісімка. В цьому випадку легко отримати неповноцінну, скорочену поспівку. Уникнути цього недоліку можна тільки тоді, коли дуже глибоко витримувати «крапку», а вісімку співати удвічі швидше,

неначе стискаючи в часі. У тих випадках, коли звучать довші ноти (половинні чи цілі), є небезпека отримати скорочені, мляві музичні фрази, бо кожна довга нота в кінці має властивість звужуватися, іти *на конус*. Вирішення таких проблем полягає у способі штучного витримування ноти до кінця з тенденцією на крещендо. В усіх цих випадках вирішальну роль відіграє дихання.

Особливу роль у хоровому виконанні митець надавав *агогіці*, яку, як він стверджував, детально не позначає жоден композитор. Однак для музики вона є дуже важливою, – присутня в кожній ноті, в кожному такті, оскільки передусім визначає різні модифікації темпу. Адже у кожній хоровій партитурі закладено цілком певний темпоритм, у якому й відбувається розгортання музичної образності. Тому, окрім загального темпу, усередині окремих частин існують різні темпові градації. Вони органічно входять в основний темп, однак надають звучанню виразнішої рельєфності. П. Муравський як диригент виявляв велику майстерність в умінні віднайти живе ритмічне дихання в кількох нотах чи музичних фразах, виявляючи закладене в них велике багатство агогіки як потенціалу внутрішнього руху хорового твору.

Звичайно, в ході опрацювання того чи іншого твору виникало безліч ситуативних нюансів. Та загалом система правил методики репетиційної роботи визначного диригента зводиться до кількох найважливіших принципів, якими він керувався сам і які були покладені в основу виховання майбутніх диригентів. Найважливіші принципи методики репетиційної роботи:

1. Найважча робота при підготовці хорового твору – це вміння провести *хорову технологію*. Вона потребує від диригента знань про найважливіші компоненти хорової звучності. Ця робота вимагає від диригента і співаків значного часу й великого терпіння. Та саме вона закладає міцну вокальну основу і виконавську культуру. Мистецька практика підтверджує, що ті твори, які вивчені на основі такої технології, довго зберігають свій високий рівень. За сталості виконавського складу навіть після тривалої перерви, коли твір було вилучено з репертуару, при поновленні в програмі він зберігає якості останніх репетицій. Після того, як відпрацьовано хорову технологію, для диригента залишається легша робота – інтерпретація хорового твору;

2. усі складні інтонаційні, ритмічні, динамічні й інші виконавські елементи диригент має перевіряти на собі. Він мусить не раз і не двічі проспівати всі хорові партії. Адже у випадках виникнення складностей для диригента, співакам істотно складніше опанувати такими фрагментами з технічного огляду. Наприклад: композитор у своєму творі позначив *крещендо* й *димінуйендо*, але це не означає, що їх треба

виконувати саме з зазначеного місця. Диригент, проспівуючи хорові партії, повинен знайти найвигідніші аспекти їх мистецького виконання і з технічного огляду, і задля посилення виразності інтерпретації. І тому початок крещендо або димінуендо може мати свій початок раніше або пізніше, ніж визначено у тексті;

3. вивчення твору, кожної хорової партії слід проводити а-капельно, без музичної підтримки і навіть супроводу за його наявності. Так виробляється навик контролю вокально точного хорового інтонування (утримання унісону хоровою партією або, за потреби, її групами), а також розвиває відчуття єдиного академічного тембру та інших елементів хорової звучності;

4. при вивченні хорових партій потрібно відійти від «інтервального» співу мелодії й натомість випрацювати вміння враховувати вокальну інтонацію кожної ноти. Частину з них, як зазначалось вище, необхідно інтонувати гостро, а частину глухо. Якщо диригент знає про це, то завдяки мобільності його слухового контролю реакція на такі моменти буде вчасною і точною;

5. Павло Муравський вважав, що коли у співі відчувається постійна звукова протяжність (за його метафорою – звукова «нитка»), це означає, що ви співаєте вокально. Диригент повинен навчити хор співати *вокальним звуком* (ще один специфічний термін, застосовуваний Майстром), який залежить від стану й положення діафрагми. Голос і культура співу розвиваються тільки при середній динаміці, на основі кантиленного звучання, без акцентів, протягуванням кожної довшої ноти після коротшої. Тому, щоб досягти плавності звукової лінії, він наголошував на необхідності застосування своєрідної візуалізації: виконавці повинні уявляти, неначе здійснюється намотування «звукової нитки на клубок». Павло Муравський дуже часто і диригував за таким принципом. Коли хор співав скороченими нотами та ще й з акцентами, то Маєстро характеризував таке виконання як *розмовний звук*. Така техніка має суттєву ваду: *розмовний звук* при крещендо стає крикливим, грубим, неприємним, а при димінуендо – обривається. Для запобігання крикливому, різкому звуку при значній динаміці треба пильнувати, щоб діафрагма завжди була міцніша за силу звуку, а при тихій – не дозволяла диханню перериватись і створювати навіть найменші «звукові ями»;

6. кожен співак, який не володіє кантиленним співом, не може вважатися професіоналом. Також і диригент-хормейстер, який не в змозі навчити кантиленного співу співака або групу співаків, теж не може вважатися професіоналом. Навчити цьому вмінню може тільки той диригент, який сам володіє високою співочою культурою;

7. для кантиленного співу необхідна ритмічна повноцінна витримка кожної ноти. Якщо нота недоспівана, то наступна за нею нота прозвучить з акцентом. А якщо нота повністю витримана, а перехід на наступну буде повільний, то відбудеться спонтанна затримка темпу. Щоб не допустити цього, треба повністю витримувати довжину нот і швидко (удвічі швидше темпу) переходити на наступну ноту. Повноцінне виконання мелодії істотно ускладнюють приголосні звуки (б, в, г, д, н, м, л), які замикають голосовий апарат швидше, ніж потрібно, і скорочують її звучання. Цей ефект виникає тоді, коли хорист при співі вимовляє приголосні звуки швидше, ніж це потрібно. У цих випадках звук обривається, з'являються «шпарини» і втрачається зв'язність звуковедення. Диригент наголошував на цій ваді: *замикання звуку* породжує «куций, різаний спів». Приголосний звук завжди має «сісти» на голосний, який повинен повністю заповнити всю тривалість ноти;

8. для кантиленного співу і наповненого, насиченого звучання дуже важливо навчитися володіти *діафрагмою* і *диханням*. При співі діафрагма завжди має бути у підтягнутому, активному положенні. Цей орган змінює своє положення при зміні динаміки від *форте* до *піано*: на димінундо вона трохи піднімається й пом'якшується, а на кресцендо – зміцнюється. Також положення змінюється при плавному переході на далекий інтервал. Тому цією навичкою зобов'язаний володіти диригент і в процесі практичних занять передавати її співакам. Дихання завжди треба брати удвічі швидше того темпу, в якому виконується твір. Особливо цей навик важливий у швидких темпах, а також у випадках, коли дихання припадає перед тактовою рискою. В такому разі його треба брати майже на тактовій рисці, дуже швидко, щоб не спізнитися з першою долею і не затримати темпоритм виконання;

9. коли метр хорового твору – $\frac{3}{4}$, то третя доля завжди дещо скорочується. Потрібно пильнувати і протягувати цю останню долю в такті майже до тактової риси, після чого дихання брати спокійно, але коротко. А коли метр є $\frac{4}{4}$, то необхідно протягувати вже третю й четверту долі. Таким чином, диригент досягає повноцінного кантиленного звучання. Наприклад, ось як П. Муравський пояснював виконання заданого у тридольному метрі «Щедрика» М. Леонтовича: «Щедрик» – це не танець, «Щедрик» – це пісня» – стверджував Маєстро. Тому, на словах «ще-дрик-ще-дрик» не можна укорочувати останню чверть, її треба виспівати до кінця, аж на тактову риску. А коли хор співає останнє «ластівочка» і ліниво розтягує останні склади, то виходить, наче «ластівочка летіла, летіла і вже не мала сили далі летіти

та й сіла... А вона ж прилетіла з доброю звісткою – радість принесла! Тому тут треба до кінця зберігати звукову «пружину» й енергію співу»²⁵.

10. для розвитку дихання й техніки кантиленного співу дуже корисно під час співу кожному коротку ноту після довшої скорочувати, а довгу після коротких співати ще довше. А для зберігання рівного темпу необхідно після закінчення фрази чи окремої ноти переходити на наступну дуже швидко, без акцентів. Раціонально використовувати взятє дихання, щоб мати можливість на одне дихання проспівати якомога більше нот у кантиленному характері;

11. рівень професіоналізму співака визначається рівнем хору, в якому він співає, співак у хорі високого класу постійно творчо зростатиме. Виконавець з гарними вокальними даними в хорі з низькими творчими можливостями залишається на рівні того колективу, в якому співає, оскільки у протилежному випадку він виокремлюватиметься з загального ансамблю й створюватиме ще істотніші вади. Співак, який часто переходить з одного хору до іншого, завжди залишається на рівні гіршого хорового колективу;

12. професіоналом-хормейстером може бути тільки той, хто вміє при розучуванні хорового твору провести інтонаційну хорову технологію всіх хорових партій і досягти академічного звуку, тобто взірцевого для певного типу професійної традиції. В іншому випадку він залишиться диригентом, який уміє красиво диригувати за схемами під рояль, але такий рівень не сприятиме піднесенню хорового мистецтва. А в концертних виступах його хор матиме успіх тільки серед непідготовлених слухачів.

У результаті планомірного впровадження цих настанов і заміщення стереотипу «академічного хориста» дієвою моделлю вслуховування у звук і розуміння його закономірностей, Павло Іванович досяг мети: хор диригентсько-хорового факультету перетворився з навчального у навчально-концертний; з'явилося розуміння критеріїв професійного, мистецького виконавського рівня. А отже, вже перший випуск хорового класу під керівництвом П. Муравського започаткував поширення його методики на рівні хорової школи.

3. Термінологія і технологія Павла Муравського

Для реалізації концепції *вокального звуку* або *техніки кантиленного співу* П. Муравський застосовував свої пояснення або корегував значну частину типових для хорознавства термінів, які використовуються для означення конкретного виконавського явища чи якогось певного прийому. Значну частку його творчого досвіду акумульовано в таких

²⁵ Бенч О. Павло Муравський. Феномен одного життя. Київ : Дніпро, 2002. С. 529.

авторських або авторизованих термінах; вони являють спосіб мислення диригента у вербальних тлумаченнях результатів його духовно-мистецької практики. Водночас вони виявляють глибинні архетипи української мовної культури, що не тільки служили Майстру впливовим інструментом у поясненні характеру виконання, а й привносили в академічну професійну практику живе відчуття глибинних джерел, національних витоків будь-якого твору і стилю. А особливо ця авторизація термінології відтворювала етос української традиційної співочої культури.

Закономірно, що в процесі розвитку професійного виконавства західного типу значна частка термінології буда запозичена з інших мов, зокрема, – *ансамбль, стрій, розспівка, обробка*, тощо. Деякі з цих термінів створюють поняттєву двозначність. Така ситуація виникла через те, що українське хорознавство як наука склалося на базі практичного досвіду російських хорових диригентів – П. Чеснокова, В. Краснощоківа, Г. Соколова. З них тільки підручник К. Пігрова «Керування хором» було опубліковано в Києві у 1962 році в перекладі з російської мови за загальною редакцією визначного українського диригента О. Мінківського. Тому в періоди розквіту обдарування П. Муравського та його мистецької зрілості загальне калькування термінології було цілком звичним явищем і не викликало істотного, концепційно обґрунтованого спротиву внаслідок тогочасних культурно-ідеологічних обставин.

У процесі спостереження за практичними заняттями хорового класу визначного диригента було виявлено низку нових понять, якими він позначав конкретні виконавські реалії чи засоби виразності. Показовим є вже згадуваний вище факт, що П. Муравський поза живим звучанням, тобто поза репетиційною роботою, ніколи не пояснював сутності своїх висловлювань. Вони виникали лише на практичних заняттях як реакція на результат співу хору або як прагнення зреалізувати з хором те надзавдання, яке він формулював для конкретної репетиції. Крім цього, у процесі роботи над репертуаром П. Муравський дуже рідко користувався загальноживаною хорознавчою термінологією. Деякі поняття він зовсім не застосовував до хорового співу, натомість запровадив свої, які вже згадувалися у зв'язку з попередньо аналізованими проблемами: *вокально-мистецька інтонація, ритмічна та інтонаційна інерція, лад у співі, співочі конуси, замикання звуку, розмовний звук* та ін.

Так, наприклад, поняття, яке до сьогодні найчастіше вживають диригенти-практики, – *стрий хору* – сприймається двозначно внаслідок контекстів його вживання у розмовних ситуаціях. Виходячи зі

сміслових особливостей української мови й мислення, *стрій* – це вбрання хору («Дівчата вбрані у чудові *строї*») або *ряд, шереха* («Тоді, дівчино, заплачеш, як мене в *строю* побачиш»). Найадекватніше цьому поняттю відповідає українське – *лад*. Цей термін є органічним. І саме його вживав П. Муравський у процесі репетиційної роботи. Таке принципове заміщення митець пояснював своїм розумінням бажаного результату живого звучання, що співати треба так, щоб був лад у всьому, і жити треба так само.

Павло Іванович чітко розмежовував поняття *хоровий клас* і *диригентська техніка*. Він розглядав хоровий клас як лабораторію для плекання високих взірців співу. Цей взірець студенти мають перейняти, щоб потім використовувати його у своїй практиці як досягнути від свого наставника модель звукового ідеалу – закономірно, різну в різних жанрах, образно-тематичних чи драматургічних варіантах. Отже, Маєстро наполягав на принципі функціонування хорової школи як живої традиції, властивої фольклорній культурі. Павло Іванович вважав, що всі фахові знання, які засвоює студент у процесі навчання, повинні впливати зі специфіки практичної роботи в хоровому класі. На практичних заняттях у його хоровому класі студенти отримували безпосереднє знання про найважливіші компоненти хорової звучності – інтонацію, тембр, динаміку, агогіку, темпоритм, про розвиток образної драматургії твору та інші у безпосередньому зв'язку з національною лексично-понятійною базою.

Павло Муравський був переконаний, що диригентська технологія, яку студенти опановують у вищих музично-навчальних закладах, необхідна для досконалого концертного виконання твору, для повнозначного розкриття художнього образу. Але цьому повинна передувати наполеглива й тривала робота з опанування хорової технології з метою піднесення творчої інтерпретації до відповідності високим мистецьким вимогам. Тому на репетиціях техніка диригування в сенсі механічного відтворення графічних моделей, хоч би з яких досконалих підручників вона була запозичена чи від якого наставника була скопійована, може не тільки не допомагати хоровому співу, але й шкодити йому. Такий парадокс виникає при надто пильному стеженні хористів за диригентськими жестами вчителя. Водночас завжди, в ауфтактах, у кінці окремих нот звук «стягується» й створюються *звукові конуси*, від яких музична фраза скорочується і втрачається кантилена. І тому закінчення фраз і окремих нот має здійснюватися не за рукою керівника, а за закономірностями звучання музики. Тому на репетиціях треба менше вдаватися до «тактування», а більше – намагаючись відчутти його об'ємність і наповненість у кожен конкретний момент і в

перспективі розгортання – «тягнути» звук. І цю *звукову нитку* диригент повинен відчувати у власних руках.

Відтак протистояння Майстра з академічною системою було очевидне. Адже, як правило, технологія диригування в класі зводиться до систематизації технічних прийомів. Робота з техніки диригування – це різноманітні графічні зображення рук диригентів, положення ніг і тулуба. Вони детально описують, як дати ауфтакт, як показати форте, піано, кресcendo, димінундо, як тримати паличку і як диригувати без неї. Чи можливо в диригуванні розробити методику, аналогічну до методики навчання гри на фортепіано, скрипці або співу? Багато диригентів, у тому числі й П. Муравський, вважають, що це не тільки неможливо, але й шкідливо: наше мистецтво, хоч і належить до міксових індивідуально-колективних форм, більшою мірою обумовлене специфічними ознаками, ніж будь-яке інше виконавство. А тому закономірним є обстоювання думки про те, що професійні навички хорових диригентів істотно відмінні від інструменталістів. Ця різниця полягає в тому, що диригенти хорів повинні володіти вокальною інтонацією і вміти створювати в хоровому звучанні єдиний хоровий *академічний тембр*. Між диригентами хору і оркестру спільною є лише схематична основа техніки диригування і загальні теоретичні знання. П. Муравський був також переконаний, що динаміку музичного руху неможливо передати за допомогою статичних схем, які фіксують якийсь один момент із цілісного процесу руху музики. Поза результатом звучання, тобто живим процесом, технологія перетворюється в суму статичних моментів. Мануальна техніка й її правильний розвиток повністю залежать від практичної основи живого спілкування з хором. Техніка має розвиватися на живому звучанні творів різного характеру й стилю, коли учень відчуває нерозривну єдність між своїм виконавським наміром, технічними прийомами й результатом, тобто вловлює застосування того чи іншого прийому.

Немає необхідності витрачати час на вивчення тих речей, які є природними для здібної людини – наприклад, рухи рук. Для обдарованих учнів мануальна техніка не є важкою, вони легко засвоюють її за короткий період. Відірвані від звучання вправи, які виведені академічною методикою на рівень «автоматичного» відтворення – «чіткі схеми», «удар рукою», «відбиття» стають наслідком механістичного мислення. Тому виникає і градування якості фахових навичок серед хорових диригентів. Маестро поділяв їх на три групи: *диригенти, які розмовляють, диригенти, які махають, і диригенти, які диригують*. «Диригенти-розмовники дуже гарно і довго пояснюють, як потрібно співати, але хор від цього не zazвучить. Диригенти-«махальники» дуже темпераментно, енергійно розмахують руками, але

хор теж не звучить. І лише справжні диригенти, які працюють над хоровою технологією досягають професійного результату. Ці диригенти вміють поєднувати працю над технологією з працею над художніми образами. Обидві ці сфери пов'язані так, що мистецький рівень твору визначається технологічною сферою, яка у хоровому співі є найскладнішою і найвідповідальнішою»²⁶.

У розумінні Маєстро, особливим, специфічним обдаруванням диригента є відчуття афтакту, відсутність якого як природної мистецької риси, фактично, неможливо компенсувати. Якщо такі недоліки, як вади слуху чи відчуття ритму успішно долалися в результаті систематичності необхідних занять, то робота над випрацюванням відчуття афтакту для педагога обертається марною втратою дорожнього часу. Цим, властиво, і пояснювалася відмова Павла Івановича вести предмет «техніка диригування», яку останніми роками запровадили як спеціальність, занедаючи тим самим основу виховання диригента – хоровий клас. Він переконував своїх колег, що краще навчати майбутнього диригента у хоровому класі майстерності співу, ніж витратити час на техніку диригування для випадкового студента.

Показник, який якнайкраще виявляє рівень обдарування й таланту, – це безпосередня репетиційна робота, манера вивчення твору з колективом, адже техніка диригування під фортепіано (навіть з двома концертмейстерами) і техніка за пультом з хором істотно відрізняються: «Наприклад, за фортепіано, на динаміці форте студент диригує сильним і великим жестом, а з хором розучувати твір потрібно тільки на малій динаміці й м'яким лаконічним жестом. Під фортепіано студент чітко диригує написаний розмір, а з хором успішно диригуватиме тоді, коли рука протягує вокальний звук. Диригент, тактуючи схеми перед хором, не тільки не допомагає у звучанні хору, а навіть шкодить. Під фортепіано сильні й слабкі долі тактів звучать, не змінюючи загального характеру, а в звучанні хору слабкі долі послаблюють рівність звуку. А це шкідливо впливає на мистецьке виконання. Диригент, який про це знає, може запобігти такій проблемі. Він повинен не просто тактувати слабкі долі, а протягувати їх дуже «скупим» жестом, тоді всі ноти звучатимуть повноцінно і професійно. Диригувати на репетиціях найкраще лаконічним жестом, менше тактувати, а більше протягувати звук. Техніка диригування потрібна вже для концерту. А щоб хор мав усі необхідні мистецькі переваги на сцені, мусить бути дуже детально проведена «чорнова робота». При такій роботі потрібно менше працювати руками, а більше слухати звучання хору»²⁷. Натомість у сучасних музичних закладах України поширюється незрозуміла практика – оцінювати успіхи студентів диригентсько-хорового

²⁶ Бенч О. Павло Муравський. Феномен одного життя. Київ : Дніпро, 2002. С. 533.

²⁷ Бенч О. Павло Муравський. Феномен одного життя. Київ : Дніпро, 2002. С 532-533.

факультету лише за технікою диригування. Якщо цього становища не виправити, то студенти надалі ставитимуться до хору як до чогось другорядного, додаткового. Маестро зазначав, що чудовими диригентами ставали насамперед музиканти-вихованці прекрасного хору чи симфонічного оркестру і які спеціально не займалися технікою диригування.

Велике значення для роботи з хором має темп, у якому диригент проводить репетицію. Зазвичай, цей аспект випускається з уваги під час уроків зі студентами у класі диригування «під рояль». Павло Муравський у цьому зв'язку наголошував, що найкращий спосіб проведення хорової репетиції – це середній темп, в окремих моментах – з прискоренням або сповільненням.

Павло Муравський, ставши перед хором, налаштовував себе на абсолют: він творив за принципом «велике в малому», фокусуючи всі хорові голоси в одну *чисту звукову точку*, від чого посилювалася чистота і краса співу. Тому звуковий ідеал виявлявся не завдяки абстрактній любові до співу, а конкретній любові до одного конкретного хорового звуку. Більше того, у поясненнях П. Муравського чітко виявлялися філософсько-естетичні критерії з тим особливим розумінням природи звучання, адже людські голоси, вібруючи у цій *чистій звуковій точці*, налаштовуються на всеєдину гармонію, а від цього в людську душу прибувала радість і лад. Така організованість у співі є виявом не зовнішньої згуртованості людей, а їхньої внутрішньої налаштованості на гармонію, їхньої світоглядної зорієнтованості на ідеальне. Тому хор у нашій культурі є модулем суспільної самоорганізації, в якому діють внутрішні ладуючі, культуроорганізуючі чинники. А налаштувати цей людський музичний організм на цілісне звучання може тільки диригент із надзвичайно розвиненим музичним чуттям.

Важливе місце Маестро відводив і вибору репертуару. Завдяки праці в цій царині він прокладав шлях до досягнення й збереження тих віковичних цінностей, які допоможуть зберегти національну звичаєву традицію через чистоту хорового співу на противагу засиллю поверхової звукової стихії. Така концентрація не тільки не обмежувала художній світогляд його хористів, а й сприяла глибокому осмисленню специфіки різних стилізованих пластів. У результаті осмисленого перейняття досвіду диригентів-практиків вихованці цілком були здатні для, принаймні, утримання мистецтва на високому професійному рівні.

Особливе ставлення Павло Іванович виявляв і до самої професії диригента. Її він трактував виключно з позиції покликання, протиставляючи пасіонарність діяльності керівника хорового колективу обмеженню кваліфікації лише оволодінням основами мануальної техніки й теоретичними знаннями. Одна з основних тез П. Муравського: диригентом хору можна стати тільки в процесі ретельного «живого» навчання: це вимагає постійного вслуховування в природу осмисленого

й емоційно наповненого хорового звучання усіх учасників колективу. Таким твердженням він інтуїтивно закладав у свідомість вихованців основоположні принципи хороспіву як сакрального дійства, що єднає не тільки його безпосередніх учасників, а й випроміненням творчої енергії захоплює увагу і світовідчуття його реципієнтів.

У такому ж пасіонарному ключі, із усвідомленням коду звичаєвої традиції та його проявів у кожній народній пісні, трактували фольклорну спадщину більшість з видатних українських композиторів і диригентів минулого і сучасності. Водночас, досягаючи цілісності цієї традиції на різних історичних етапах розвитку нації, доцільно наголосити, що вона функціонує за принципом самовідновлюваних систем. Цей принцип сповна унаочнює творча діяльність П. Муравського як одного з органічних представників споконвічної хорової культури і мистецтва, що розгорталася від сприйняття музичного фольклору в його природному середовищі, його вивчення і впровадження типових моделей в різних типах хорових колективів, через досягнення різноманітних інтерпретацій в композиторській творчості різних історико-стильових вимірів XIX – XX століть – до виховання нових свідомих і глибоких носіїв цієї традиції у системі професійного навчання. І вже на них покладалося завдання активної підтримки української співочої традиції на нових циклах її буття.

ВИСНОВКИ

Павло Муравський – це геніальний диригент XX-XXI століть, який стоїть поруч з такими національними українськими митцями як Олександр Кошиць, Нестор Городовенко, Василь Верховинець, Гнат Хоткевич, Степан Турчак. Зі студентських років навчання в Київській консерваторії 1936 року по 2014 рік він стояв за диригентським пультом! За цей період творчого життя він явив усім нам органічну цілісність своєї особистості як митець, педагог і громадянин. Павло Муравський виховав понад тисячу співаків і студентів: хори «Трембіта» (1948-1964) і «Думка» (1964-1969), хор імені Платона Майбороди (1985-1986), студентський хор Київської консерваторії (нині Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського (1965-2014)). Як диригент Павло Муравський створив свій виконавський стиль, як педагог створив хорову школу, як громадянин він завжди залишався відданим ідеям високого мистецтва та рідної національної культури. Жодні зовнішні ідеологічні чинники не змогли змінити глибинних, сутнісних переконань митця. Він жив і творив у будь-яких умовах, утверджуючи істинне в мистецтві і тим самим утверджував його позачасову непорушну вартість. Найбільшим його досягненням стало створення глибоко національного культурного феномену – *хору Муравського*, який за своїм мистецько-педагогічним значенням у хоровій культурі набув масштабів *хорової школи*. Творчим осердям цього феномену є

індивідуальний художній стиль, що яскраво вирізняє постать Маєстро серед інших визначних диригентів другої половини ХХ – початку ХХІ століть. Найвражаючим у художньому стилі Павла Муравського є його «звукowy ідеал», який забезпечував хоровому звучанню національну своєрідність і тому «хор Муравського» кожен слухач впізнавав з перших звуків. Його індивідуальний виконавський стиль несе у собі неповторні ознаки національного духу і тим самим набуває загальнолюдського значення. Преса багатьох країн зарубіжжя, де виступав з хорами митець, високо поцінювала його талант. За суттю ці відгуки і рецензії закордонної преси дуже близькі до рецензій на виступи хору під орудою Олександра Кошиця ще у 20-х роках ХХ ст., що засвідчує позачасовість національної хорової традиції. Нині методика і технологія співу Павла Муравського має лягти в основу виховання молодих диригентів, оскільки несе у собі високу мудрість митця, як носія глибинних основ національної хорової традиції українців.

АНОТАЦІЯ

Авторка ставила собі за мету розкрити особистість Павла Муравського крізь призму розуміння ним хорового співу як національного культурного феномену, в якому синтезуються музичні обдарування індивідуальностей і первинні елементи споконвічної традиції українського хорового співу. Тому його морально-світоглядна, філософсько-естетична природа в творчій роботі Павла Муравського завжди апелювала передусім до ментальних сутностей. Важливе місце в ній посідали елементи філософії серця – прагненні проникнути насамперед в образний колорит, який породжується і добре поставленою технікою співу і глибинним розумінням специфіки хорового звучання, як універсальної духовної цілісності, яка притаманна кожному етносу.

Література

1. Бенч О. Павло Муравський. Феномен одного життя. Київ : Дніпро, 2002. 660 с.
2. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів: актуалізація звичаєвої традиції: навч. посіб. Київ : Український Світ, 2002. 440 с.
3. Бенч О. Феномен життя і творчості Павла Муравського : з виступу на розширеному засіданні Вченої Ради НМАУ ім. П. І. Чайковського з нагоди 85-ліття від дня народження та 65-ліття творчої діяльності П. І. Муравського. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2000. Вип. 7. С. 171-178.
4. Гаврилюк Т. Сакральний простір і час як посередник природного та надприродного світів. *Міфологічний простір і час у сучасній культурі*. Матеріали міжнародної наукової конференції. Київ :

Новий Акрополь, 2003. С. 30–33.мблетон Р. Хор Київської консерваторії здійснив надзвичайний подвиг. *The Toronto Star*. Канада : Торонто, 20 червня 1993.

5. Голінатний П. Чотири зустрічі з Павлом Івановичем Муравським. *Сонячне гроно* : Літературний альманах Чортківщини. 2009. С. 194-2001.

6. Голінатний П. Феномен одного життя. Геній сучасності. *Голос краю*. 2009. 29.07.

7. Майборода Г. Багатообіцяючий дебют. *Культура і життя*. 1965. 17.10.

8. Кримський С. Культурно-історичні передумови функціонування категорій абсолютного. *Філософська думка*. 1980. № 4. С. 45–54.

9. Лашенко А. Павло Муравський у вимірах часу. *Українське музикознавство* (науково-методичний збірник). 2005. Вип. 34. С. 68-78.

10. Марченко С. Чи потрібен сьогодні художник? *Україна. Наука і культура*. 2009. Вип. 35. С. 401-429.

11. Муравський П. Чистота співу – Чистота життя. Київ : Просвіта, 2012. 830 с.

12. Халєбський Павло. Україна – земля Козаків: Подорожній щоденник/ Упоряд. М.О.Рябий; Післям. В. О. Яворівського. Київ : Ярославів Вал, 2009. 293 с.

13. Шмідт І. Надзвичайний виступ українців. *The Spectator*. Канада : Гамільтон, 21 червня 1993.

14. Шумська А. Хор Київської консерваторії на Міжнародному фестивалі. *Гомін України*. 1993. 7.07.

Information about the author:

Bench Olga Hryhoryvna,

PhD, ArtD, professor,

Professor at the Department of Musical and Performing Arts

Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University

18/2, Bulvarno-Kudriavska Str, Kyiv, 04053, Ukraine