

систему, ментальна структура якої зберігає сакральну «пам'ять жанру» – Богоспівкування.

**Ключові слова:** ораторія, онтологічна вертикаль, жанрова комунікація, архетип жанру, жанри-супутники, сакральність.

**SHEPELENKO N. ARVO PYART «THE CRY OF ADAM»: TO THE PROBLEM OF TRANSFORMATION OF THE ORATORIO.** Offers a semantic analysis of the oratorio genre in the context of the Western European tradition based on a transformation of the archetype of the oratorio genre in the works of A. Pyart. The oratorio genre is a unique object of musical culture of XXI century: in the context of semiotic descriptions of its various functions, it is a sign system, mental structure which holds sacred the memory of the genre – of communion with God.

**Key words:** oratorio, ontological vertical, genre communication, the archetype of the genre, genre-satellites, sacred.

УДК : [78.071.2 : 78.087.68] : 78.01

*Ганна Савельєва*

## **СТИЛЬ ДІЯЛЬНОСТІ ДИРИГЕНТА-ХОРМЕЙСТЕРА ЯК УВИРАЗНЕННЯ ЙОГО МУЗИЧНОГО МИСЛЕННЯ**



*Савельєва Ганна Володимирівна* – кандидат мистецтвознавства (2012), доцент кафедри хорового диригування ХНУМ ім. І. П. Котляревського, завідувач відділу хорового диригування Харківського музичного училища ім. Б. М. Лятошинського. Лауреат Всеукраїнського конкурсу хорових диригентів (Київ, 2005). Займається виконавською діяльністю (хоровий диригент, артистка вокального ансамблю старовинної музики **Cantus Firmus**). Тема кандидатської дисертації – «Виконавські традиції Харківської хорової школи» (науковий керівник – доктор мистецтвознавства, професор Шаповалова Л. В.)

*Коло наукових інтересів – хорознавство, виконавська інтерпретація, методика викладання хорових дисциплін.*

Сьогодні хорове виконавство вже визначило спектр своїх наукових інтересів, проте, ми ще не можемо категорично заявити, що хорознавство – *теорія хорового виконавства* – виокремилась у самостійну галузь музикознавства. Зважаючи на високий рівень музичної практики, творчість видатних диригентів, знаменитих хорових колективів та визнання української хорової виконавської школи в контексті західноєвропейської і світової культури, нині в повній мірі постає необхідність створення теорії хорового виконавства. Аспект диригентсько-виконавського стилю мислення є об'єктом постійної уваги сучасних науковців, педагогів та практиків хорової культури та засвідчує **актуальність теми** пропонованої статті.

*Хорове мистецтво є системою, яка поєднує композиторську творчість (хоровий репертуар) і хорове виконавство (звукова реалізація хорового репертуару) та скерована на слухача та комунікативні зв'язки.*

**Об'єктом статті** є хорове виконавство, історія котрого доводить, що попри стабільні для хорового колективу якості ( регіональні виконавські традиції та вокально-хорова структура), найбільш суттєво на виконавський стиль впливає творчий стиль його художнього керівника (музичний темперамент, диригентсько-хорова школа, хормейстерське відчуття звуку). **Предметом** статті є музичне мислення як першооснова творчої діяльності диригента-хормейстера та передумова формування своєрідного стилю діяльності.

**Метою** статті є розкриття специфіки мислення диригента як когнітивного акту на підставі осмислення категорії «*стиль діяльності*» диригента-хормейстера<sup>1</sup>.

Музичне мислення музиканта є специфічною психолого-когнітивною функцією, за допомогою якої виконавець взаємодіє з художньо-звуковою реальністю музичного мистецтва. Як наголошує В. Медушевський, музичне мислення – це засіб мислення людини в його

---

<sup>1</sup> Визначення виконавського стилю диригента-хормейстера складається з аналізу самостійної, репетиційної та концертної стадій процесу диригентської інтерпретації. Пропонований у статті аналіз формування музичного мислення диригента як структурного алгоритму ґрунтується на вивченні аудіо- та відеоматеріалів, спогадів учасників академічного хору Харківської філармонії ім. В. С. Палкіна, рецензій, інтерв'ю, особистих вражень авторки статті як учасника репетиційного процесу.

поєднанні з музикою як видом мистецтва [9]. У мистецтвознавстві музичне мислення розглядається як продуктивне творче мислення, яке відображає різні види художньої діяльності виконавця – від відображення, сприйняття до творення й спілкування. Шлях до дефініції музичного мислення дослідники впроваджували через визначення суті мислення у його загальному розумінні, виявленні особливостей художнього мислення, та на його основі – визначенні специфіки саме музичного мислення.

У розвиток інтонаційної теорії основоположника теорії музичного мислення Б. Асаф'єва, проблема музичного мислення отримала розвиток у працях А. Сохора, де музичне мислення розглядається у ракурсі основних закономірностей як соціального феномену та єдності відображення, творчості й спілкування [13, с. 60]; у працях М. Арановського, в яких музичне мислення постає як вид комунікативної діяльності [1]; у концепції В. Медушевського, в якій сутність музичного мислення пов'язана з ідеями духовності мистецтва як засобу самовдосконалення людини [10]; важливий аспект погляду на музичне мислення як на процес трансформації звукової реальності в художньо-образу висловив І. Ляшенко [7, с. 10]; В. Москаленко, аналізуючи феномен музичного мислення, визначає його двояку сутність: *мислення про музику* й *мислення музикою* та впроваджує поняття «інтонаційна модель» як певна одиниця музично-інтонаційного «коду», що формується в уяві людини-творця [8].

Сутність музичного мислення розкриває визначення: «відображення в інтонованому звуці моделі світобачення митця». Хоровий виконавець осягає музичний твір за допомоги конкретних засобів виконавства, що підкреслює особливу роль практичної діяльності. Саме два фактори – хоровий твір та його практичне втілення – виявляють основні засади музичної діяльності особистості. В такому ракурсі хоровий твір набирає значення багаторівневої інформаційної структури, а практичне втілення постає як конкретний механізм обробки цієї інформації на основі досвіду особистості. Оскільки музика є мистецтвом інтонованого змісту (Б. Асаф'єв), то розуміння музичного твору є пошуком значення, смислу звукових інтонацій. Розуміння музики постає ще в ширшому ракурсі, зважаючи на висловлену Л. Виготським думку щодо конструктивності, яка лежить у природі

художнього процесу – музикант формує виконавську модель твору, спираючись на свої спогади, асоціації, мистецький та життєвий досвід [4]. Художній зміст у музичному мистецтві не просто поєднується з акустичною формою музичного твору: він увиразнений у кожній деталі художньо-семіотичної організації.

Психологія мислення є достатньо розвиненою галуззю загальної психології, що накопичила достатній теоретичний та експериментальний матеріал. Мислення є процесом, що розгортається у часі; відповідно музичне мислення диригента-хормейстера має процесуальну природу та проходить певні стадії, утворюючи складну динаміку розгортання музичного твору. Виокремимо основні етапи формування музичного мислення хорового диригента, такі як:

- акт прийняття мисленнєвого завдання;
- дослідження елементів музичного твору;
- побудування інтерпретаційної моделі (висування гіпотези);
- практичне втілення (перевірка, корекція знайденого рішення).

**Перший етап** (прийняття мисленнєвого завдання) свідчить про готовність суб'єкта досягнути зміст музичного твору. Цей момент творчої діяльності А. Брушлинський характеризує чіткою обумовленістю: «... мислення <...> завжди викликане якимись потребами, спонуканнями, мотивами, пізнавальною або цілковито практичною цікавістю» (переклад мій – Г. С.) [3, с. 18]. У диригентсько-хоровій діяльності цей процес виявляється у роботі над репертуаром та складенням концертних програм творчого колективу. Уявлення про художні орієнтири диригента ми отримуємо передусім на основі аналізу складових його *репертуару*, які він обирає зі світового фонду хорової музики.

В свою чергу підхід до репертуару зумовлено можливостями як хору, так і самого диригента та його ампула. Враховуючи подібність репертуарних списків академічних хорів, репертуар слід оцінювати за конкретними програмами колективу, за якими стає зрозумілим творче мислення диригента й хору. Таким матеріалом для аналізу є конкурсні та фестивальні виступи колективу, відео- та аудіо записи. Зважаючи на неминуче повторення окремих творів, що містяться у репертуарі кожного хорового колективу з високим рівнем виконавської майстерності, істинний диригент-митець не уникає як труднощів освоєння

нової музики, так і здатний вже переспіваний шедевр виконати так, що твір постане перед слухачем у новому вигляді.

На **другому етапі** виконавець вивчає елементи того завдання чи ситуації, котрі стали предметом роздумів. В музичному мисленні диригента цей етап представлено вивченням комплексу елементів музичної мови, задіяних у даному творі за допомогою теоретичного, вокально-хорового аналізу твору. Крім того, у хоровій музиці діє потужний фактор, що визначає зміст твору та виявляє асоціативні зв'язки з явищами буття – *слово*.

Особливості аналізу хормейстером музичних творів визначаються самою специфікою його виконавської діяльності. Як виконавець будь-якого фаху, працюючи над партитурою, диригент формує у своїй слуховій уяві музичний образ, що закодовано у нотах. Під музичним образом розуміємо реальний процес розгортання музичних подій, їх драматургію та глибинний зміст. Проте співаки та виконавці-інструменталісти актуалізують звуковий потенціал зафіксований композитором у нотному тексті посередництвом свого інструменту (матеріальний об'єкт). Хормейстер же має задіяти у виконавському процесі колектив індивідуальностей, які мають підкоритися спільній виконавській концепції та поступитись особистою творчою індивідуальністю для колективного художнього результату.

Відмінності сольного і хорового (ансамблевого) музикування проявляються і в тому, що саме в хоровому виконавстві найбільше виявляє себе лінійна природа музичного мислення. Горизонталь, що втілена у «верхівках» акордів, сприймається і виконується співаками хору саме як лінія (тому і можливе запам'ятовування партій в хорових творах, де фактура складається з послідовності вертикальних комплексів). У зв'язку з цим виникає ускладнення у виконавському плані, оскільки вертикальним співзвуччям характерні власні темброві якості, на які впливає настройка кожного тону в горизонтальній і вертикальній проекціях. Створюється діалектична взаємодія між горизонталлю та сонорною специфікою вертикальних сполучень. В результаті перед диригентом хору постають певні вимоги щодо розуміння хорового письма.

Наступним важливим етапом у процесі аналізу хорового твору є визначення його стильових аспектів. Сучасний концертний хоровий

репертуар охоплює найбільше число історичних епох порівняно з іншими видами концертного виконання. У програмах концертів хорового колективу високого професійного рівню можна зустріти твори від XV ст. до наших днів. Тому вірне розуміння і передача стилю виконуваної музики є однією з найважливіших проблем хорового виконавства.

Поняття «стиль» в контексті нашого дослідження доцільно, на наш погляд, розглядати за системою В. Живої [5, с. 236]:

- композиторський стиль як сукупність характерних показових рис хорового твору або його частини, що є унікальним вираженням творчого стилю певної історичної епохи, художнього напрямку, композиторської „школи” або окремого художника;
- диригентсько-виконавський стиль як специфічну сукупність прийомів диригентської техніки для оптимального відображення стильових рис даного твору;
- художньо-виконавський стиль як унікальну сукупність характерних ознак манери окремого виконавця (або колективу виконавців), що є зразком для формування власного стилю диригента і хорового колективу.

Слідування виконавським традиціям для виконавця дуже важливе, оскільки саме воно є підґрунтям формування свого власного стилю діяльності. В такому ракурсі стиль школи стає ієрархічною системою (за В. Холоповою), тим **когнітивним стилем**, що уявляє собою колективну єдність виконавців та висуває в мистецький простір своїх послідовників.

У процесі музичного мислення хормейстера, важливим результатом є висновок суб'єкта мислення про недостатність отриманої інформації. За Л. Виготським, смисл творів мистецтва людина конструює з асоціацій та аналогій свого досвіду [4]. Отже, у музичному мисленні досвід використовується двояко: з одного боку, актуалізуються знання з області теорії музики, з іншої – проступають образи раніше прожитих психологічних ситуацій. До конкретного процесу музичного мислення ці знання зберігаються *підсвідомо*, і лише одночасна актуалізація двох різних аспектів набутого досвіду під час сприйняття нової музичної інформації призводить до виявлення смислу усіх елементів твору.

З розвитком музичного мислення окремі звукові сполучення отримують достатньо стабільні значення у розумінні виконавця. Це є поступовим формуванням інтонаційно-смислового словника особистості. Складені значення використовуються у якості готових смислових одиниць, або слугують зразком, відправною позицією для утворення смислових варіантів та нових значень. Саме на етапі роботи над **звуковим ідеалом** яскраво проступає творча приналежність диригента-хормейстера до тієї чи іншої виконавської традиції.

XX сторіччя означене спробами зрозуміти смисл звуку як художнього феномену та відтворити його у виконавському процесі, в тому числі у артефактах хорового мистецтва. У сучасному мистецтві інтенсивно розвивається етнографічно-культурологічний напрямок у вивченні звуку. Дослідники цікавляться специфічним характером звуку у різних світових цивілізаціях, у проявленні у звуці відношення людини до себе, природи, вищої інстанції (дослідження О. Козаренка, О. Бенч-Шокало, Є. Васильченко), розуміючи звук як феномен культури. Отриманні знання та нові перспективи вивчення феномену звуку, що почалися у минулому столітті, означили нове відношення композиторів, музикантів та вчених до **звуку як художнього виміру людського буття**. Композитори А. Шнітке, Б. Барток, В. Бібик, С. Губайдуліна, С. Рунчак, В. Мужіль, В. Сильвестров, В. Степурко, А. Пярт, Д. Тавенер, Е. Вітекер виявляють його нові засоби, відкриваючи виконавцеві нові можливості.

Для виявлення звукового ідеалу хорового колективу для дослідника важливі, передусім, такі його характеристики, як тембр, динамічний діапазон, вокальні прийоми звуковидобуття. Звуковий ідеал тісно пов'язаний (в залежності від історично-стильових уявлень) з критеріями вірного, художньо повноцінного *звуковидобування і звуковедення*, з виражальними можливостями голосу та хору, з традиціями виконавського мистецтва. В музиці різних епох і народів цей ідеал набуває рис індивідуальної самобутності. Відрізняються «звукові ідеали» вокально-хорових культур середньовіччя і класицизму, академічної музики і фольклору [11, с. 75]. У дослідженні О. Бенч-Шокало знаходимо підтвердження цієї думки: «У живому виконавському процесі загальнолюдські цінності виявляють себе через звуковий ідеал національної культури, який надає співу специфічності й неповторності.

Не володіючи цим національним звуковим ідеалом, диригент неспроможний осягти глибину власної культури, а тим паче вивести її на світовий рівень» [2, с. 11].

На думку С. Тишко, у дефініції національного стилю проступає його «двоїста сутність»: «<...> в ньому сконцентровані *глибинні шари національної культури, та одночасно він відкритий зовнішнім, позанаціональним впливам і “відповідає” в музичній практиці за коректність та органічність їх засвоєння*» [14, с. 7]. Сучасний хоролий диригент має зберігати тісний зв'язок з традиційним виконавством, оскільки найбільш органічним інтонування можливе лише у народнопісенній творчості, що зумовлено єдністю внутрішніх і зовнішніх форм. Оскільки внутрішня форма вбирає в себе звуковий ідеал, то він постає як чуттєво-інтонаційний образ-уява, сутністю якого є морально-естетична цілісність особистості виконавця як носія духовної традиції [2, с. 88]. *На основі аналізу наукових джерел робимо висновок, що звук необхідно розглядати як повноцінний експресивний засіб та функціонально багатозначний феномен, що може бути «генетичним кодом» певної цивілізації та виразнювати певну модель світу.*

**Третій** етап формування музичного мислення характеризується появою гіпотези<sup>2</sup>, яка виникає у результаті інсайту – озаріння, раптового виникнення здогаду. Останні дослідження доводять, що інсайту передуює період внутрішнього дозрівання, що минає на несвідомому рівні. Для диригента інсайтом слід вважати *осягнення смислу музичного твору у його цілісності*. Відчуття піднесення, натхнення, надзвичайної ясності думки, що супроводжують пізнання смислу музичного твору знайомі кожному виконавцеві. Музичний інсайт має таку характерну особливість, як процесуальність (розгортання музичного тексту, що дорівнює тривалості всього твору чи певного її фрагменту). За час тривалості музичного інсайту до чуттєвого переживання встигає підключитися свідомість, зафіксувавши таким чином одне з самих піднесених станів людської психіки.

**Четвертий** етап музичного мислення диригента (втілення та перевірка знайденого рішення) характеризується появою обґрунтованої

---

<sup>2</sup> Дослідники математичного та ситуативного мислення вважають гіпотезу процесом, що є найбільш непідвладним раціональному мисленню.



концепції – інтерпретаційної моделі хорового твору, яка зазнає всебічної перевірки практичною діяльністю. У цьому ракурсі особливого значення набуває художній статус мануального мистецтва хорового диригування як складової інтерпретаційного процесу.

У встановленні критеріїв індивідуального стилю диригента значну роль відіграє специфіка його власної інтерпретації твору. Відомо, що теорія музичної інтерпретації визначає чотири її складові: суб'єкт та об'єкт інтерпретації; процес інтерпретації та її результат (спираючись на праці Є. Гуренка, В. Москаленка).

Основою індивідуального диригентського стилю є відмінності таких етапів інтерпретації, як формування первісного уявлення про твір, встановлення зовнішнього, внутрішнього та цілісного смислу твору, створення його образу [6]. В осмисленні індивідуального стилю диригента важливим є також аналіз роботи диригента з варіативним потенціалом музичного твору – динамікою, темпом, артикуляцією, фразуванням, агогікою (за О. Котляревською).

Історично професія диригента хору виникла у результаті розділення сфер композиторської діяльності та музичного виконавства і розглядається у фаховій літературі як наслідок образно-художнього та психолого-педагогічного впливу на учасників виконавського колективу. «Професіограма»<sup>3</sup> диригента містить як загальні музичні здібності (слух, ритм, пам'ять, ладове відчуття), так і певні фахові якості (володіння техніками читання з аркушу, аранжування партитур, хормейстерський слух, здатність до пластичного відображення музики).

Диригентська майстерність як важливий показник професіограми хорового диригента увиразнюється двома основними гранями: художньою- *експресивною* (образно-емоційна інтерпретація хорових творів) і *технічно- мануальною* (диригентські засоби втілення інтерпретації). В більш вузькому розумінні мистецтво диригента-хормейстера будується на основі системи жестів, міміки та пластичних рухів рук, спрямованих на показ фразування, характеру звуковедення, виконавських штрихів. Хоча диригентська техніка для різних жанрових сфер мистецтва містить спільні вимоги техніки

---

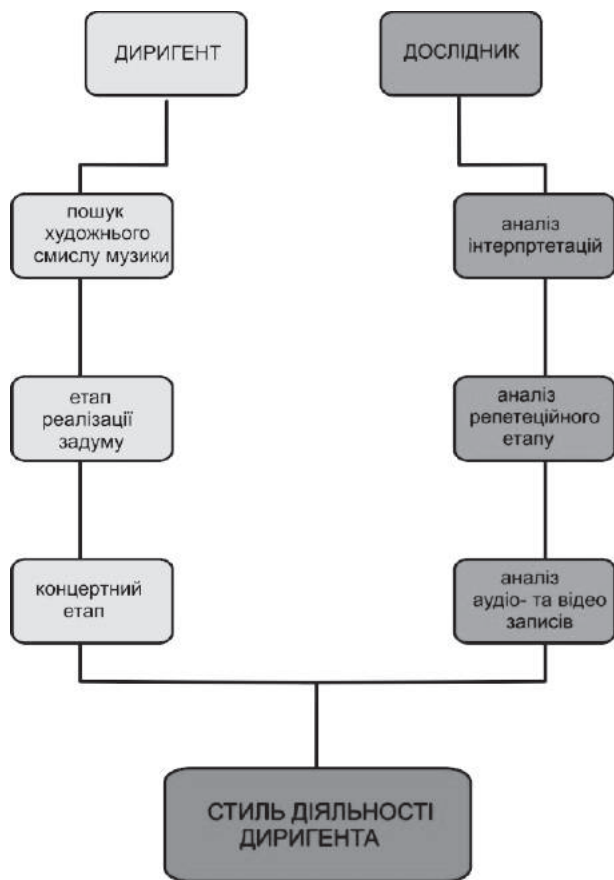
<sup>3</sup> За термінологією В. Чабанного.

(ауфтаки, штрихи, метроритмічна й графічна організація звучання), мануальна техніка хормейстера має свою специфічну характерність – манеру «мануальної вокалізації». Вокалізація жесту дозволяє хормейстеру відтворювати кантиленність співу, відчуття співацького дихання, опори звуку, штрихів та атаки звуку, побудову вокальних кульмінацій. «Природне відображення музики в диригуванні, – пише А. Сівіз'янов, – відбувається тоді, коли вона звучить не лише в голові диригента, але і в його руках, коли він здатний зробити жест життєво правдивим, образно вражаючим, психологічно достовірним» (переклад мій – Г. С.) [12, с. 356]. Адекватність жестового реагування на усі виразні сторони музики відповідно до його історичних орієнтирів є однією з умов «стильного диригування».

Важливою ознакою формування інтерпретації у диригента (на відміну від інструментального виконавства) є колективний фактор – співтворчість, внаслідок чого виконавський стиль диригента не може розглядатись як явище суто індивідуальне. З такої позиції потребує корекції дефініція «виконавський стиль», зміст якої виходить за грані індивідуального і набирає ознак колективної діяльності. Етапами становлення концепції виконавського стилю хормейстера є розуміння художнього смислу музики твору, пошук звукового еталону через реалізацію композиторського задуму, урахування психологічних та техніко-виконавських можливостей певного хорового колективу. Процес вивчення стилю діяльності песного диригента унаочнює схема (див. рис. 1).

**Висновки.** Музично-виконавське мислення диригента хору – це складна аналітична система відтворення музичного тексту, що має певний *алгоритм його пізнання*. Когнітивний зміст структурного алгоритму музичного мислення розкривається через такі складові:

- *цілісне охоплення* музичного матеріалу на основі художнього сприйняття;
- *аналітичний розподіл* твору на етапі відповідно до логіки художнього смислу хорового твору;
- *визначення* загальних положень, що розкривають характерні особливості даного музичного жанру, синтез розділів і фрагментів твору в єдиний процес розгортання музичного змісту, охоплення диференційовано-цілісного обсягу виконуваного твору;



*Рис. 1. Структурний алгоритм аналізу стилю діяльності диригента*

- створення виконавської концепції хорового твору;
- практичне втілення та виконавська корекція.

Задля дослідження виконавського стилю хорового колективу доцільно застосовувати такі методи дослідження, як:

- визначення характерних рис стилю діяльності та музичного мислення її творчого лідера;
- вивчення вокально-хорової специфіки хорового колективу, дефініція його звукового еталону;

- узагальнення досвіду роботи колективу через жанрово-стильові пріоритети його репертуару;
- музично-теоретичний аналіз виконавських версій твору;
- спостереження та критичне осмислення репетиційної та концертно-виконавської діяльності хорового колективу як увиразнення його стилю діяльності;
- узагальнення власного досвіду співу у хорі та хормейстерської діяльності в межах поставленої проблеми.

На наш погляд, визначення диригентської творчості як «стилю діяльності» якнайліпше увиразнює глибинну сутність цього виду мистецтва, оскільки уточнює колективний характер музичного спілкування **як унікальної сукупності характерних ознак хорового мислення та методів пізнання *homo cantores*.**

### **СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.**

1. Арановский М. Г. Мышление, язык, семантика / М. Г. Арановский // *Проблемы музыкального мышления*. — М. : Музыка, 1974. — С. 90–123.
2. Бенч-Шокало О. Г. *Український хоровий спів: актуалізація звичаєвої традиції : навч. посібник* / О. Г. Бенч-Шокало. — К. : Укр. світ, 2002. — 439 с.
3. Брушлинский А. В. *Взаимосвязь процессуального и личностного аспектов мышления* / А. В. Брушлинский // *Мышление: процесс, деятельность, общение* [под ред. А. В. Брушлинского]. — М., 1982. — С. 5–49.
4. Выготский Л. С. *Психология искусства* / Л. С. Выготский. — Изд. 2-е, испр. и доп. — М. : Искусство, 1968. — 576 с.
5. Живов В. Л. *Хоровое исполнительство: теория, методика. практика : учеб. пособие* / В. Л. Живов. — М. : ВЛАДОС, 2003. — 270 с.
6. Котляревська О. І. *Варіативний потенціал музичного твору: культурологічний аспект інтерпретування : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 – Муз. мистецтво* / Олена Іванівна Котляревська. — К., 1996. — 19 с.
7. Ляшенко И. *Целеполагание и деятельность музыкального мышления* / И. Ляшенко // *Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования : сб. ст. [сост. Л. И. Дыс]*. — К. : 1989. — С. 9–18.
8. Москаленко В. Г. *До визначення поняття «музичне мислення»* / В. Москаленко // *Українське музикознавство : (наук.-метод. зб.)* / НМАУ

ім. П. Чайковського [редкол.: Ляшенко І. Ф. та ін.]. — К. : 1998. — Вип. 28 : Музична україністика в контексті світової культури. — С. 48–53.

9. Медушевский В. В. Музыкальное мышление и логос жизни // Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования : сб. ст. [сост. Л. И. Дыс]. — К. : 1989. — С. 18–27.

10. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки / В. Медушевский. — М. : Музыка, 1976. — 252 с.

11. Омельченко В. Звуковий ідеал джазового вокалу: історична еволюція [Електронний ресурс] / В. Омельченко. — Режим доступу : [http://www.nbuv.gov.ua/portal/soc\\_gum/tnvakho/2008\\_1/08otvujvo.pdf](http://www.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/tnvakho/2008_1/08otvujvo.pdf). — Загол. з екрану.

12. Сивизьянов А. С. Дирижерское выражение музыкальных элементов и стилей / А. С. Сивизьянов. — Шадринск : Исеть, 1997. — 372 с.

13. Сохор А. Н. Социальная обусловленность музыкального мышления и восприятия / А. Н. Сохор // Проблемы музыкального мышления : сб. ст. [сост. и ред. М. Г. Арановского]. — М., 1974. — С. 59–74.

14. Тишко С. В. Національний стиль російської опери. Теорія та еволюція : автореф. дис. ... докт. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 – Муз. мистецтво / С. В. Тишко. — Київ, 1994. — 33 с.

**САВЕЛЬЄВА Г. СТИЛЬ ДІЯЛЬНОСТІ ДИРИГЕНТА-ХОРМЕЙ-СТЕРА ЯК УВИРАЗНЕННЯ ЙОГО МУЗИЧНОГО МИСЛЕННЯ.** Розкривається специфіка музичного мислення диригента-хормейстера як система стилевих принципів, що характеризується поступовим переходом від репродуктивних до продуктивних дій, основою яких виступає художнє переосмислення музичного твору та його індивідуально-самотутня інтерпретація. Виокремлено етапи формування музичного мислення хорового диригента та розкрито когнітивну сутність структурного алгоритму його пізнання.

**Ключові слова:** стиль діяльності, музичне мислення, виконавський стиль, диригент-хормейстер.

**САВЕЛЬЄВА А. СТИЛЬ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ДИРИЖЕРА-ХОРМЕЙ-СТЕРА КАК ВОПЛОЩЕНИЕ ЕГО МУЗИКАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ.** Раскрывается специфика музыкального мышления дирижера-хормейстера как система стилевых принципов, с присущим им переходом от репродуктивных к продуктивным действиям, основой которых является художественное переосмысление музыкального произведения и его индивидуально-са-

мобитная интерпретация. Определены этапы формирования музыкального мышления хорового дирижера и раскрыто когнитивную сущность структурного алгоритма его познания.

**Ключевые слова:** стиль деятельности, музыкальное мышление, исполнительский стиль, дирижер-хормейстер.

**G. SAVELYEVA. ACTIVITY STYLE OF CONDUCTOR-CHOIRMASTER AS THE EMBODIMENT OF HIS MUSICAL THINKING.** The article reveals the essence of conductor-choirmaster's musical thinking as the system of stylistic principles, with their transition from the reproductive actions to the productive ones, the basis of which is artistic reinterpretation of the musical composition and its individual original interpretation. The stages of formation of choral conductor's musical thinking were determined and the cognitive essence of his knowledges' structure algorithm was revealed.

**Key words:** activity style, musical thinking, performing style, conductor-choirmaster.