

СТАНОВЛЕННЯ СУЧАСНОГО ХОРОВОГО ДИРИГЕНТА: ТРАДИЦІЇ ШКОЛИ ТА НОВІТНІ ВИКОНАВСЬКІ ВИМОГИ

Віла-Боцман О. П.

ВСТУП

Хоровий спів завжди був однією з найзначущих складових української національної культури. Як зауважує Л. Дичко: «Саме хорова музика в різні історичні періоди виявляє мобільність національних творчих процесів, синтезуючи результати попередніх пошуків і створюючи основи для наступних стилетворчих «ривків»¹.

Загальна історія хорової культури на території України нерозривно пов'язана з розвитком творчих шкіл². Від культурно-освітніх осередків, церковних та братських шкіл до професійних училищ та інших освітніх установ, розвиток хорової культури обумовлений впливом різних шкіл. Цей шлях від виконавських знахідок до фіксації традицій у методичній літературі та спогадах став основою для досягнення високого рівня виконавської майстерності та поглибленого вивчення музичної культури.

Видатні регіональні виконавські школи, такі як Київська, Одеська, Львівська та Харківська, визначають унікальність та багатомірність Української хорової школи. Вони займають провідні позиції у формуванні фахової хорової освіти та вносять вагомий внесок у розвиток національних творчих традицій, а їх випускники сприяють поширенню цих традицій у різних регіонах та галузях мистецтва³.

Збереження хорових традицій, вивчення виконавських шкіл, аналіз педагогічного досвіду та довгострокове мислення диригента є важливими напрямками не лише наукових досліджень, але й освітньої стратегії у галузі хорової творчості. Цей підхід має велике значення для розвитку магістерської підготовки в області

¹ Дичко Л. Сучасний стан хорового мистецтва; тенденції розвитку. Матеріали до українського мистецтва. Київ, 2003. Вип. 2. С. 18-22.

² Лашенко А. З історії Київської хорової школи [Текст] – К. : Музична Україна, 2001. – 196 с.

³ Бондар С. Професійне хорове виконавство і освіта в Україні: I половина ХХ століття. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. Харк.: Нац. Ун-т мистецтв імені І.П. Котляревського / ред.-упоряд. Л.В. Русанова. Харків: вид-во ТОВ «С.А.М.», 2012. Вип. 37.

виконавської, диригентської та педагогічної освіти, а також визначає шляхи подальшого розвитку у цій галузі через спеціалізовані наукові публікації, конференції та інші заходи.

Провідна дослідниця Одеської хорової школи Ірина Шатова зазначає, що у формуванні школи Пігрова важливу роль відіграв репертуар, який виступав як представлений стильовий зміст музичної культури, здатний не лише відображати суспільно-культурні пріоритети, а й формувати їх⁴. Відбираючи певні жанри та стилі, школа вдало передавала художні концепції свого часу через хорову звучність. Професор К. Пігров акцентував увагу на тісному зв'язку підготовки хормейстерів з роботою в високопрофесійних колективах, а репертуар студентського хору Одеської консерваторії, основу якого складала найкращі зразки класичної хорової музики та обробки народних пісень, відзначався якістю та технічною обґрунтованістю.

У сучасному же хоровому мистецтві спостерігається багаторівневе взаємопроникнення сонористики, алеаторики, мінімалізму, полістилістики та інших елементів, що вимагає від виконавців глибокого розуміння культурних традицій і новочасних досягнень⁵. Розвиток нового хорового мистецтва стикається з викликами щодо якості та глибини емоцій від виконання. Оновлення орієнтується не лише на зовнішніх аспектах, а й на суттєвих аспектах, таких як сутність і значущість музичного виразу. Хоровий спів втрачає свою колишню «найдемократичність», але знаходить нові форми інтеграції жанрів та культур. Виступи високопрофесійних хорових колективів конкурують за увагу з іншими музичними шоу, а розвиток віртуальних хорів та онлайн сервісів, починаючи з епохи пандемії covid-19, підсилює ці тенденції. З цими викликами виникає необхідність постійного перегляду співвідношення традицій і новаторства у хоровому мистецтві, а також пошуку нових еволюційних векторів для сучасних хорових шкіл України, зокрема Одеської. Розглянемо певні аспекти, що традиційно вважаються фундаментом професійного комплексу хорових виконавців.

⁴ Шатова І. Репертуарні засади одеської хорової школи : традиція і сучасність. Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник ОНМА імені А.В. Нежданової. Одеса: Друкарський дім, 2004. Вип.5. С.349-362.

⁵ Бондар С. М. Художньо-стильовий синтез як феномен сучасної хорової творчості : монографія. Одеса: Астропринт, 2019. 388 с.

1. Становлення диригентів у сучасній хоровій школі: переваги застосування інтегративної виконавської підготовки

Диригентська професія, пройшовши довгий еволюційний шлях, на сучасному етапі представляє собою складну багатфункціональну діяльність. Ключовим аспектом цієї професії є певний комунікативний контакт між композитором, інтерпретатором, виконавським колективом та слухачем, що визначає якість розкриття художніх образів у музичному виконанні. На нашу думку, основна відповідальність за цю багаторівневу взаємодію покладається, переважно, саме на інтерпретатора: композитор у власному творі залишає лише загальні вказівки, які вимагають від диригента уточнення й доповнення в аспектах ритму, динаміки, фразування та інших елементів виконання.

У хорозначчій літературі традиційно наголошується, що диригент-хормейстер повинен володіти різноманітними компетенціями, такими як диригентське мислення, техніка вокального диригування, володіння інструментом, вокальні дані, методика роботи з хором та інші. Найважливіші особисті якості включають творчу уяву, музичний смак, волю виконавця, артистизм, ерудицію та інші, що формують унікальність та виразність диригента. Відзначається, що сучасні тенденції у мистецтві спрямовані на набуття артистами індивідуальності та виразності. Це віддзеркалюється і в хоровому мистецтві, де дослідження індивідуального виконавського стилю диригента отримує зростаючий інтерес. Узагальнюючи, хорове диригування у ХХІ столітті вимагає не лише володіння традиційними навичками, але й розвитку індивідуальності та творчого підходу, що визначає новий вимір в сучасній науковій літературі з цього питання⁶.

Сучасна соціокультурна ситуація також наголошує на важливості інтегрованого підходу в фаховій освіті, що сприяє розвитку наукового знання та музично-педагогічного процесу загалом. Педагогічна інтеграція є цілісною сукупністю складових частин, які взаємодоповнюють одна одну, і має науково-практичне значення. Так, зокрема, у вокально-хоровій освіті на рівні ЗВО рекомендовано використовувати інтегрований підхід, що включає зв'язок між різними дисциплінами та етапами навчання. Цей підхід можна

⁶ Віла-Боцман О. Питання хорової фахової освіти: традиції творчої школи та індивідуальні підходи // «Захід-схід: культура і мистецтво»: тези міжнародної науково-творчої конференції (25-28.09.2021). Одеса: Астропринт, 2021.

розглядати як форму взаємодії, вираження єдності цілей та принципів, або як укрупнення педагогічних одиниць на основі взаємопоеднання різних компонентів навчально-виховного процесу⁷. Інтеграція важлива для фахової підготовки майбутніх диригентів, оскільки вона приводить до кількісних та якісних змін, має різні рівні і впливає на підбір змісту та технологій викладання. Наприклад, всевітня практика доводить ефективність міжпредметної або міждисциплінарної інтеграції. Це означає використання законів, теорій та методів однієї дисципліни у вивченні іншої, що призводить до появи нових типів знань. Інший рівень інтеграції, що набув актуальності з 2020 року, спочатку через пандемію, а нині через воєнний стан в Україні, – синергія офлайн та онлайн засобів організації як виконавства, так і навчального процесу. У фаховій хоровій освіті, інтеграція може мати різні форми, такі як творча залікова робота, міжпредметні курси та інтегровані заняття, що об'єднує блоки знань та навичок із різних галузей навколо однієї теми з метою інформаційного та емоційного збагачення сприймання, мислення, почуттів студентів, що дає змогу пізнавати їм певне явище з різних сторін, досягати цілісності знань. Крім того, фахові дисципліни легко поєднуються з іншими гуманітарними знаннями. У закладах вищої освіти рекомендується використовувати цей принцип в розробці навчальних програм та виборі методів навчання для збільшення зацікавленості та мотивації студентів⁸.

Розглянемо окремих випадок інтегрованого підходу до вивчення спеціальності, вокальної майстерності, методики та практики роботи з хором. Формування керівника хору включає в себе обов'язкове вивчення дисципліни «диригування», яка не тільки зосереджується на керуванні хором, але й на вивченні мануальної техніки – системі жестів, що дозволяють керувати виконавським колективом. Історично диригентська мова жестів еволюціонувала від простих рухів до складної мови жестів у сучасному виконавстві. Різні методичні джерела визначають поняття «техніка диригування» по-різному: деякі розглядають її як засіб передачі музичного змісту жестами, інші як методи управління оркестром або хором, а треті – як поєднання управлінської функції з виконавською виразністю. У даному контексті техніка хорового диригування розглядається як

⁷ Мартинюк А. Диригентсько-хорова школа в українській освіті. Теоретичні та практичні засади культурології: Запоріжжя: ЗДУ, 2000. Вип. 3. С. 106–112.

⁸ Горчакова В. Міжпредметні зв'язки сольфеджіо і спеціальності : навчальний посібник. Одеса: АСП, 1997. 55 с.

управління хоромим колективом за допомогою ефективних, природних та виразних жестів, які виникають з резонансних вокально-слухових уявлень диригента і відображають творчий задум композитора. Хоровий диригент діє як посередник між автором та виконавцями, координуючи творчі зусилля хорового колективу.

Багато сучасних вітчизняних хорових диригентів мають також професійну вокальну освіту або після закінчення ЗВО вдосконалювали свої знання в області сольного співу різної стильової спрямованості та вокальної педагогіки, що допомогло їм колективам досягнути новизни звучання та відмінних творчих результатів.

На початку ХХ століття існувала думка, що диригентом народжуються, а не стають. Хоча природний дар може бути важливим компонентом діяльності будь-якого професіонала, зокрема диригента, талановита людина визнається як професіонал на основі компетенцій, отриманих під час професійної підготовки. Для диригента необхідно володіти складним комплексом якостей, таких як талант, майстерність, воля, слух та досвід. Однак всі ці складники будуть недостатніми, якщо диригент не володіє необхідними компетенціями для реалізації їх в практиці. Він має бути здатний демонструвати хору чи оркестру темп, динаміку, характер та власну інтерпретацію твору з урахуванням відповідного стилю, оскільки диригентський жест – провідний засіб впливу на колектив виконавців.

Вплив жесту диригента на вокальну техніку співаків може бути визначений як вокальне диригування, що передбачає взаємозв'язок виразності та пластичності диригентських рухів з вокальною технікою. Вокальна та мануальна техніки, що використовуються диригентом та співаками, взаємопов'язані та сприяють створенню художнього музичного образу хорового твору. Неоднократні спостереження свідчать: застосування диригентського жесту може мати як позитивний вплив на звукоутворення в хорі, так і, навпаки, спровокувати невірну техніку виконання. Загальні принципи постановки диригентського апарату та його мануальної техніки базуються на координації між вокальним слухом, м'язовим чуттям та голосом.

Вокально-хорові навички базуються на складному комплексі автоматичних дій, що залежать від співака і відбуваються під час виконання. Для досягнення виразності звуку та розширення звукової палітри, хористи повинні знаходити нові відтінки основного тембру. Спостереження еволюції хорового мистецтва від кінця ХХ до

початку ХХІ століть доводять, що технічні засоби співу розвиваються разом із виконавськими завданнями у різних музичних напрямках, стилях та жанрах, і збагачуються новими виконавськими засобами, що є результатом пошуків композиторів.

Розглянемо еталони хорової звучності студентського колективу Одеської музичної академії, який з часу свого заснування має особливості та фундамент, що полягають в наступному: академічність, свободу голосового апарату та спів на опорі, необхідність згладжування регістрів та увагу до перехідних нот, виховання кантиленного еталону звуковедення, чітку дикцію та виразне подання слова, нерозривну єдність між образно-змістовними та емоційно-художніми завданнями музичного тексту, а також виховання відчуття емоційної насиченості та забарвленості тембру голосу. Такий опис звучання хору К. К. Пігрова давали його сучасники. Сам же засновник Одеської хорової школи у праці «Керування хором» не дає розгорнутої системи розвитку співацьких здібностей хористів, але визначає, що вокально-виконавська техніка – це «вміння вільно розпоряджатися своїми голосовими даними, тобто давати найтонші відтінки у висоті звука, силі і характері; витончене вміння співати інтервали і гами; розвинене гармонічне чуття, нерозривно пов'язане з чуттям ансамблю; вміння сприяти і передавати ритм виконуваного твору і різноманітні його відтінки; розвинене і покірне волі співака дихання; хорошу дикцію; музично-теоретичну грамотність, яка давала б можливість сприймати даний музичний матеріал не тільки природною музичною інтуїцією, але й цілком свідомо»⁹. На сучасному же етапі одеська хорова школа, зберігаючи традиції К. Пігрова та його наслідків, переживає новий виток творчого пошуку, що, не в останню чергу, обумовлено репертуарними змінами в студентському хорі.

На жаль, сучасна диригентсько-хорова освіта не забезпечує стійкого та глибокого розвитку вокальної майстерності майбутніх хормейстерів, що не відповідає сучасним вимогам до особистості хорового диригента та є негативним моментом у професійній підготовці. Історично склалося, що з другої половини ХХ століття, у часи стрімкого розвитку хорового виконавства, головне місце в освіті хормейстера посіло хорове диригування. Проте, недостатня увага до

⁹ Одеська хорова школа: методичні засади, творчі портрети, не випадкові діалоги : збірник методичних матеріалів, нарисів, статей / авт. кол. : К. К. Пігров, Л. М. Бутенко, І. П. Верді [та ін.] ; упоряд. та відп. ред. Є. М. Бондар ; наук. конс. О. І. Самойленко. Одеса : Астропринт, 2021. 444 с.

вивчення вокального мистецтва, майстерності, методики постановки голосу та вокальної роботи з хором внесла дисбаланс у фаховій підготовці хормейстерів. На сьогоднішній день, з об'єктивних причин, у всіх вишах України спостерігається тенденція до скорочення навчальних годин, зокрема з дисципліни «сольний спів» для хормейстерів, та до розгляду завдань розвитку вокальної техніки студентів в межах однієї вокальної манери. Це призводить до того, що хоровий диригент змушений покращувати свої знання та вміння в цій найважливішій галузі паралельно, або після випуску з навчального закладу.

Нагадаємо, що особливість диригентсько-хорової діяльності полягає в тому, що диригент не співає сам, а керує колективним співом інших людей. Оскільки музика виконується живим інструментом – музикантами, диригент передає своє розуміння та тлумачення музичного твору через посередництво цього колективного вокального інструменту. Для успішної діяльності диригента, окрім музичного обдарування та знань, потрібні відповідні якості та професійні компетенції. Таким чином, сучасна вища школа має завданням підготувати компетентних, гнучких та конкурентоспроможних фахівців, які мають високий рівень професійних знань, умінь та навичок, а також виховання соціально-активних громадян з кращими людськими якостями та національною свідомістю. Отже успішне становлення професіонала залежить від його особистості, а також внесення ним індивідуальності в кожен конкретний акт професійної діяльності.

Для обґрунтування інтегративного підходу до підготовки хормейстера необхідно зрозуміти, що компетенція – це загальна здібність особистості, яка ґрунтується на знаннях, досвіді, цінностях та набувається в процесі навчання. Компетентність як така – це складна інтегративна якість, що сприяє готовності здійснювати певну діяльність. Сучасний хормейстер повинен володіти комплексом технічно-психологічних і музично-художніх якостей, включаючи майстерність мануальної техніки, положення корпусу, міміку обличчя, мистецтво диригування та спрямовування творчих зусиль колективу. Воля і творче стремління – дві ключові якості, необхідні для диригента.

Кожен диригент має свій індивідуальний виконавський стиль та методи вокально-хорової роботи, проте для хормейстера є важливим мати знання у суміжних мистецтвах та фахових дисциплінах, що дозволить їм керувати творчим колективом. Сучасна спеціальність хормейстера вимагає комплексності, творчості та поєднання

колективної діяльності з індивідуальною творчістю, а також великої кількості фахових знань та умінь.

Хормейстер отримує виконавські навички індивідуально у класі з диригування, де навчається ряду технічних умінь та навичок, таких як правильне використання диригентського апарату, різні типи диригентського жесту, диригентські штрихи та схеми, техніка показу ауфтактів, контролювати динаміку, паузи, фермати та синкопи, визначати недоліки з диригування та їх усувати, а також працювати з партитурою.

Створення системи професійно важливих якостей хорового диригента є головною метою професійного розвитку особистості, яка є конкурентоздатним фахівцем. Це включає морально-естетичні, вольові, інтелектуальні здібності, професійні якості та професійну компетентність¹⁰. Професійна компетентність формується в результаті розвитку професійних якостей, таких як пам'ять, логічне мислення, рефлексія, організованість, пунктуальність, емоційна стійкість, увага, допитливість, рішучість та комунікабельність, які в поєднанні з моральними цінностями становлять основу формування компонентів, необхідних для будь-якої спеціальності.

Якщо резюмувати головні вимоги до диригента-хормейстера, то він повинен мати:

- музичну освіту та природжені здібності, включаючи музичний слух, вільне сольфеджування, знання гармонії, поліфонії, аналітичні навички, уміння читати партитуру та володіння інструментом;
- знання філософсько-естетичних аспектів та високий рівень культури, включаючи історію культури, хорову літературу, стилі, форми, епохи та композиторів;
- фізичну підготовку, психологічну стійкість, організаційно-педагогічні здібності та навички.

Усі професійні компетенції студентів-хормейстерів, які вони отримали під час навчання, повинні бути закріплені під час творчо-педагогічної практики, що набуває надзвичайного значення під час воєнного стану в Україні, коли навчальний процес може проходити цілком чи частково онлайн (що, наприклад, не завжди відповідає вимогам з диригування)¹¹. У цих умовах студентам вкрай необхідно знайти можливість використати здобуті знання на практиці.

¹⁰ Пучко Ю. Особливості професійних якостей диригента-хормейстера: мислення, емоції, воля. Мистецтвознавчі записки. Київ, Міленіум, 2005. Вип. 7. С. 60-66.

¹¹ Віла-Боцман О. Трансформація фахової хорової освіти в умовах сучасних соціокультурних викликів. Тези Всеукраїнської науково-творчої конференції «Одеська хорова школа: традиції та новації» (14-15 листопада 2023). Одеса, 2023 с. 50-53.

Організація практики вимагає наступного:

- вибирати твори для вивчення хором колективом різного типу, з урахуванням можливостей і музичного розвитку виконавців;
- розучувати твори з хором та знаходити найбільш доцільні варіанти їх виконання з урахуванням фактури творів;
- планувати репетиції для систематичного розучування репертуару з хором;
- розвивати співацькі навички виконавців;
- настроювати хор на спів вправами та музичними творами з репертуару;
- досягати згуртованості звучання хору через злагодженість елементів хорової звучності;
- регулювати навантаження під час репетицій, щоб уникнути перевтомлення голосу виконавців;
- знаходити художньо-виразові засоби для виконання кожного твору, такі як темп, фразування, вокальні тембри, та інші, для найповнішого виявлення художнього змісту твору.

У хоровій практиці використовуються підготовчі індивідуальні заняття (можливі у дистанційній формі) та колективні репетиції (відбуваються наживо, але можуть бути записані на відео для подальшого аналізу). Педагог перевіряє готовність студента до роботи шляхом обговорення репертуару, співу творів з нотами та словами, виконання хорових партитур на фортепіано, знання відомостей про композиторів, гармонічний аналіз творів та гру хорових партій з диригуванням. Після репетиції викладач обговорює дії студента та пропонує доводити роботу до повноцінного звучання.

Крім того, практикуються виступи студентів з хором на концертах, на яких диригент організовує та передає настрої хорової партитури. Професійний хор може виконати твір з аркуша за кілька репетицій, але таке виконання не розкриває всі виразові засоби, тому не викликає емоцій ані у виконавців, ані у слухачів. Диригентів, які не можуть створити художні образи, часто називають «тактуючими», бо вони не відчувають музики у своїй свідомості. Однак навіть таке виконання теж може бути корисним для студентів, що буде залежати від їх аналітичних здібностей та організації навчального процесу (сучасні технології, такі як доступність відеозйомки у класі та на сцені, а також можливість покадрового розгляду відеоматеріалів, робить цю форму роботи сьогодні надзвичайно ефективною).

Основні труднощі молодого диригента при роботі з хором можуть бути пов'язані з об'ємністю звучання та необхідністю стежити одночасно за всіма аспектами виконання. Навіть добре володіючі

партитурою, молодий диригент може розгубитись під час репетиції, не знайшовши причини недоліків у виконанні. Це може бути пов'язано з відсутністю педагогічних навичок. Тому перед роботою з хором, диригент має набути практики роботи з окремими партіями (нажаль, все це неможливо у дистанційному форматі навчання).

У сучасному світі глобалізації суспільства виникли інформаційні технології, які поступово замінюють традиційні засоби комунікації. За допомогою комп'ютерних технологій студент може знайти та послухати музичні твори у виконанні найкращих хорових колективів у світі або прийняти участь у міжнародному віртуальному проєкті. Під час самостійної роботи, розвиваючи себе, студент може розширити свій кругозір, дивлячись на еталонні зразки певних творів. Після того, як він почує об'ємне виконання твору з виразовими засобами, молодий хормейстер може використати їх у своїй практичній діяльності.

2. Питання вокального оснащення сучасних хорових виконавців

Розглядаючи згадані вище еталони у співвідношенні з сучасними тенденціями еволюції хорової звучності на національному та світовому рівнях, можна умовно відокремити три основних аспекти процесу вокального оснащення майбутніх хормейстерів: практичний, стилістичний, фізіологічний.

Практичний аспект фахового вокального оснащення хормейстерів полягає, в першу чергу, в його міжпредметних зв'язках, інтеграції у комплексний процес фахової підготовки хормейстерів та виконавських результатах. Переглянемо міжпредметні зв'язки більш докладно на прикладі процесу розспівування хору. На початку групових занять у музичному училищі або виші, таких як хоровий клас, хорове сольфеджіо, етап розспівування дає змогу вирішити чимало проблем, полегшуючи подальший хід роботи. З одного боку це розігрів голосового апарату, установка на фізіологічно правильну співочу позицію. З іншого боку – настроювання слуху, засноване на спеціально побудованих вправах, що дають можливість повністю зосередитися на технічній стороні виконання, зокрема – чистоті інтонування, метроритмічній чіткості, розподілу співацького дихання згідно з фразуванням. До того ж, вправи, що під контролем викладача регулярно повторюються певну кількість разів, діють за принципом «від кількості до якості», що сприяє формуванню стійких навичок.

Як приклад – спів тетраходів, послідовності інтервалів та тризвуків чи інших акордів. Тетраходи можна зустріти у мелодиці всіляких стилів і епох, оскільки плавний рух – це основа вокальної мелодії. Змінюватися будуть принципи їх комбінації у мелодії, що залежить від логіки побудови, а також їх гармонійне оточення. Таким чином, спів тетраходів має свої переваги в порівнянні зі співом гам: тетраходи, будучи підмогою у вивченні ладів і розвитку ладового слуху, надалі допомагають подолати ладову інерцію при інтонуванні мелодики сучасної музики. Крім того, у студентів виробляється навичка точного інтонування великих і малих секунд, які К. Пігров характеризував як інтервали, найбільш складні для виконання. Ця вправа, досить розповсюджена в хоровій практиці, несе в собі кілька конкретних завдань. Плавний рух у межах кварта є досить зручним для розігріву й настроювання голосового апарату у межах одного голосового регістру, дає можливість контролювати співацьке дихання, тому цю вправу як правило використовують на початку заняття. Додатково залучаються знання й навички, отримані на заняттях з сольного співу: при позиційно невірному, неопертому або нерезонансному співі досить складно досягти чистого інтонування. Друге завдання – точне інтонування комбінації секунд: малих, великих і збільшених. Щоб уникнути автоматичного, непродуманого співу, що може трапитися в результаті одноманітної роботи, рекомендується в ході розспівування варіювати порядок слідування тетраходів, а також використовувати інші зазначені вище вправи, що є подібні за завданням.

Розспівування для розвитку артикуляційної і метроритмічної чіткості метою мають досягнення м'язової вільності, ритмічної рівності і дикційної ясності, чіткості при використанні дрібних тривалостей і синкоп у швидкому темпі. У якості вправ для розспівування корисно використовувати фрагменти з хорової літератури, зокрема з актуального репертуару студентського хору, що поєднують в собі кілька труднощів. Наприклад, такою є хроматизована тема «Christe eleison» з Реквієму Моцарта: поєднує у собі труднощі вокальні (шістнадцяті у швидкому темпі потребують використання фрикативного звука «г» для досягнення ритмічної чіткості) і інтонаційні (ланцюг великих і малих секунд у хроматичній секвенції). Крім того, треба виявити кульмінацію фрази, що дозволить правильно розподілити співацьке дихання. Співацьке дихання – основа розвитку голосового потенціалу студента та якості інтонації. Володіння диханням, вміння його розподіляти, контролювати силу повітряного струменя набуває особливого

значення для фразування і, одночасно, для виразності інтонування, виконання динамічних відтінків і штрихів.

При вокалізації кожна голосна потребує умінні формувати її, дотримуючись високої вокальної позиції. Якщо студенти не володіють вірними навичками звукоутворення та артикуляції, то можуть закріплювати помилкові навички. Слід домагатися єдиної вокальної позиції, єдиного звукового обсягу і нейтралізації голосних, уникаючи відкритого «білого» звуку, вибудовуючи академічну манеру, що й досі є основою хорового співу. Доскональне відпрацювання техніки звукоутворення істотно не тільки як шлях до виправлення інтонації, але і як засіб розвитку уваги, звички самоконтролю.

Стилістичний аспект. Хоча академічний хор є й досі найбільш поширеним жанром хорового колективу, однак серед світових хорів нині прослідковується стійка тенденція виходу за рамки його еталону звучання¹². Сучасний концертний репертуар складається з різноманітних пластів хорової спадщини, від старовинної музики до творів композиторів ХХІ століття, включає в себе найкращі зразки як вітчизняної, так й інонаціональної музики. Так, наприклад, програма Літньої Хорової Академії-2019 у м. Харків була представлена творами українських, естонських, чеських, шведських та кубинських композиторів різних часів. Ця полістилістика, безумовно, потребує використання комплексу певних вокальних прийомів для досягнення автентичного звучання кожного окремого твору (наприклад, «інструменталізації» вокалу для виконання старовинної музики та низки сучасних творів, як, наприклад, хорів Е. Уітакра). І якщо, ще 10-20 років тому палітра хорової звучності активно збагачувалася за рахунок привнесення фольклорних мотивів до академічно побудованої основи, то сьогодні основним ресурсом поповнення звукової «скарбниці» можна назвати естрадно-джазовий спів. Це пояснюється різноманіттям і яскравістю прийомів так званого естрадного вокалу, що, проходячи через «фільтр» специфіки хорового звучання, дає перспективу його значного збагачення, відсікаючи свідомо неприйнятні в хорі техніки, які, в основному відносяться до екстремального вокалу (драйв, розщеплення, гроулінг і т. п.). В естрадному вокалі використовується напівприкрита манера співу, але основа її така сама, як і в академічному співі: підняте піднебіння, відкрита глотка у позиції «позіхання», і звучання

¹² Михайлець В. Вокальна основа хорового мистецтва: історичний та теоретичний аспекти : автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.03. Одеса, 2004. 18 с.

досягається не в чистому, а в змішаному застосуванні резонаторів. На середній частині діапазону жіночі голоси використовують повне змикання голосової щілини (як в низькому, грудному регістрі), але з назалізацією звуку і частковим використанням головного резонатору. Завдяки цьому голос має більше обертонів і тембр стає «щільнішим». Такі ж прийоми, як субтон, белтинг, назальний та оральний тванг, слайд, фальцет, фрай та деякі інші, очевидно, мають шанс посісти заслужене місце в палітрі хорової звучності в недалекому майбутньому. Зазначимо, тем не менш, що для виконання більшості приведених прийомів хорові співаки мають користуватися індивідуальними мікрофонами, доступність яких для навчальних колективів і буде регулювати темпи оновлення фахового вокального оснащення майбутніх хормейстерів¹³.

Для більшості студентів диригентсько-хорової спеціалізації, завдяки високій популярності вокальних телешоу та загальному інтересу до західноєвропейського та північноамериканського сольного естрадного співу, перелічені вище вокальні техніки є знайомими, але не засвоєними практично. На фоні тенденції скорочення вокального курсу для хормейстерів у вишах, це призводить до потреби оволодіння новими співацькими техніками на заняттях з хорового класу, що не є зручним: багато навчального часу витрачається на закріплення нових навичок, а якість контролю їх засвоєння у груповій формі постає певною проблемою. Це також вимагає від керівника хору бездоганного володіння вокальною методикою, та знання фізіології голосового апарату. З цього кута зору, при досить великій кількості науково-методичної літератури з сучасної вокальної педагогіки, досить нечасто зустрічаються дослідження з вокальної анатомії і фізіології, здобутки яких можуть бути практично використані для системної вокальної підготовки хорових співаків. На практиці, нефізіологічне звукоутворення, пошук нових, складних для виконання прийомів співу на фоні недостатньої вокальної бази студентів, часто призводить до професійних захворювань голосу та навіть часткової його втрати.

Тим не менш, дослідження *фізіологічного аспекту* вокальної роботи в хорі ведуться вже давно. Тут обов'язково слід згадати такі методики розвитку співацького голосу як ФМРГ, що виникли

¹³ Віла-Боцман О. Питання хорової фахової освіти: сучасна хорова звучність та оновлення змісту практичних дисциплін. Тези V Всеукраїнської науково-практичної конференції «Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики» (28 жовтня 2021). Харків, 2021. С. 82–85.

наприкінці 90-х років ХХ століття, зокрема, у зв'язку з недостатньою вокальною підготовкою вчителів співу для шкіл і хормейстерів у той час. У відповідь на це, В. Ємельянов запропонував свою вузько спрямовану систему постановки голосу у хормейстерів і хорових співаків. У своїй методичній розробці він звернув увагу, що цей підхід в роботі над голосом не є способом навчання вокальної майстерності і не претендує на функції вокальної педагогіки і не замінює досвіду, знань і умінь, слуху педагога-вокаліста і хормейстера, а є вузько направленим, допоміжним підходом по відношенню до мистецтва вокальної роботи з хором. Вправи Ємельянова базуються на так званих сигналах домовної комунікації (крик, сміх, вереск, писк, свист, шипіння, рик, плач тощо), які, з одного боку, призначені для дітей і дорослих, які ще не володіють співочим голосом, з іншого боку, для введення елементів вправ в розспівування хору, для усунення будь-яких недоліків вокальної техніки, у ситуаціях, коли традиційні методики виявляються малоефективними.

У той же час, незважаючи на оголошені в розробці значні досягнення в результаті застосування ФМРГ, слід застерегти від надмірного захоплення їм недосвідчених хормейстерів, так як вправи В. Ємельянова та подібні методики взагалі вимагають великої професійної підготовки в області фоніатрії та методики сольного співу і надзвичайної точності їх виконання. Тим не менш, на сьогодні принципи ФМРГ є широко розповсюдженими в Україні, зокрема в дитячих хорових колективах. Цю методику успішно використовують як керівники хорів, так і викладачі сольного вокалу (хоча методику було створено саме для хормейстерів), демонструючи вражаючі результати.

За нашим переконанням, пошук стратегій всебічного розвитку вокальних здібностей хорових виконавців, які би відображалися також в навчальних програмах вишів, набуває сьогодні надзвичайної актуальності. У цьому пошуку вкрай необхідним є врахування всіх трьох аспектів, розглянутих вище. З іншого боку, згідно з інтегративними принципами фахового оснащення, трансляція вокальних установок через диригентський жест, або «вокального диригування», як нам бачиться доцільним називати дане явище, починає набувати значущості нового рівня. Під «вокальним диригуванням» ми будемо вважати техніку диригування, яка відображає не лише загальновиконавські диригентські завдання, але ґрунтується на глибинному розумінні сучасного стильового та фізіологічно вірного вокального виконання.

3. Від техніки співу до специфіки диригування у вокально-хорових жанрах

Яким шляхом йде хоровий диригент, будуючи власну палітру жестів? Варто зауважити, що хормейстер отримує свої вокально-слухові уявлення в процесі занурення в хорове звучання, яке базується на голосовій техніці. Хорова диригентська техніка розвивається та ґрунтується на основі голосової техніки, яку дотримується хормейстер у роботі з колективом. Наприклад, техніка ауфтакту побудована з урахуванням особливостей дихання співаків, амплітуда жесту змінюється залежно від динаміки, характер точки відображає різні типи звукової атаки, а також відповідає за дикцію та артикуляцію, міждолевий ауфтакт змінює свою якість у залежності від голосового звуковедення, глибина диригентської вертикалі впливає на звукову опору та глибину звучання, форма диригентської кисті виражає звукове наповнення та особливості звукоутворення. Цей список можна продовжувати. Таким чином, на основі академічного хорового співу за роки еволюції хорових шкіл України, зокрема Одеської, було створено своєрідний «словник» хорових диригентських жестів, який з деякими розбіжностями використовується представниками різних шкіл та відображений у теоретичних працях. Так, хорове диригування за роки еволюції набуло значних відмінностей від диригування оркестром. Це було б неможливим без глибинного розуміння зв'язку співу та диригування¹⁴.

Для диригента, що працює з хором, інструментами «інтелектуальної техніки» є вокальний слух та вокальне мислення. У процесі креативного переінтонування партитури диригент-хормейстер виявляє ідею композитора та реалізує її у своїх вокально-слухових уявленнях. Вокальний слух – складне музично-вокальне відчуття, що базується на взаємодії різних видів чутливості, таких як слухова, вібраційна, зорова, тактильна тощо. Важливою інтегруючою складовою вокального слуху є розуміння принципів звукоутворення. Вокально-слухові уявлення є основним носієм змісту в якісній оцінці звуку голосу за інтонацією, динамікою, тембром, дикцією та ритмічними відношеннями. Вони виникають лише в процесі інтонування хорового твору, коли виконавець занурюється в його інтонаційну сферу.

¹⁴ Михайлець В. Вокальна основа хорового мистецтва: історичний та теоретичний аспекти : автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.03. Одеса, 2004. 18 с.

Художнє виконання диригентом окремих голосів хорової партитури сприяє закріпленню звукового образу та створенню відчуття співочого звуку в жестах. Звуковий образ, що виникає під час виконання партій, визначається музичними засобами виразності, такими як стиль, темп, характер, ритм, фактура та теситурні умови усіх хорових партій, особливо ведучої мелодичної лінії в гомофонно-гармонічній фактурі. При передачі специфічного вокального відчуття в «співаючу» руку через відтворення звукового образу в його тембровій окрасці, фізичний рівень сприймає всі нюанси. Важливо для диригента-хормейстера мати здатність почути нотний текст в виконанні свого власного уявного «внутрішнього хору», що може використовуватися для моделювання будь-яких виконавських ситуацій, що виникають в діяльності реального хорового колективу.

Основним засобом передачі виконавських намірів диригента є руки. Під час диригування їх частини (кисть, передпліччя, плече) гнучко взаємодіють одна з одною, утворюючи органічний єдиний механізм керівництва впливу на хоровий колектив. Одночасно кожна з частин руки має свої виразні та неповторні особливості. Найбільш рухлива, гнучка та найбільш чутлива до взаємодії з очима співаючих через пальці – це кисть. Завдяки гнучкості та рухливості кисті, дотику пальців до площини (особливо середнього пальця, більш довгого), кисті стають доступні всі види співочих атак (м'яка, тверда та дихальна), вокальні штрихи (*legato*, *non legato*, *marcato*, *staccato*). Також саме кистьова техніка має вплив на дикцію та артикуляцію в виконанні, що робить кисть хорового диригента «розмовляючою». Поглибленню співочого дихання під час вдиху сприяє настрій на стан легкого здивування, захоплення, радісного захоплення. Одночасно цей стан, фіксований диригентом в афтакті округлою кистю, візуально впливає на зміну форми та об'єму ротоглоткового рупора у співаків, згідно зі стилістикою творів, що виконуються, створює необхідну співочу установку.

У диригентській практиці кисть використовується і як самостійний елемент, а не тільки разом з іншими частинами рук. Рухи кисті характерні для швидких темпів і *staccato*. Ці жести пов'язані з рухливістю кисті в зап'ясті та активним ударом пальців по поверхні диригентської площини. Рухами кисті виконують *staccato*, що передає музику легкого, граціозного, елегантного та повітряного характеру. Чим легша частина руки, тим вона більш рухлива і, отже, більш підходить для швидких темпів. В хоровому виконанні *staccato* вимагає «близької» вокальної позиції та дрібних артикуляційних рухів. Отже найбільш важливою для диригента є мить дотику до

площини, що має здійснюватися пальцями, а не зап'ястям, інакше вокальна енергетика звуку не буде відображена ударом кінцевих фаланг пальців по площині. Перенесення удару з пальців кисті на її внутрішню частину заважає на візуальному рівні зберігати активність артикуляції під час співу. Для кистьових жестів підходять динамічні відтінки від PPP до mP.

Важливою роллю у створенні legato виступає пальцеве відчуття звуковедення, яке потрібно зберігати до наступного вдиху співаків. Візуальний образ пальців, які ведуть звук на legato, створює враження нерозривної звукової лінії. Загалом, кистьовий жест асоціюється з легким головним звучанням та близькою вокальною позицією.

Передпліччя, середня частина руки, є зв'язковим ланцюжком між зап'ястям та плечем. Використання передпліччя разом із зап'ястям характерне для середнього рівня динаміки та штрихів legato і non legato. Підключення передпліччя до зап'ястя дозволяє диригенту збільшувати амплітуду рухів, при цьому роль зап'ястя залишається не менш важливою у процесі звуковедення. Для досягнення інтонаційної стійкості та перенесення високої вокальної позиції з верхніх нот на нижні, у диригентських жестах можна використовувати лінійність, що сприятиме сприйняттю незмінної вокальної установки. Дуже важливо не опускати зап'ястя нижче площини під час удару по площині, оскільки візуально активний контакт між пальцями та площиною визначає вид звукової атаки. Щільність та сила звуку, які збільшуються за рахунок підключення передпліччя та зміни амплітуди диригентського жесту, асоціюються зі змішаними та грудними характеристиками голосу.

Плече є найсильнішою та наймасивнішою частиною руки. Щоб повністю розкрити динамічний потенціал вокального струму та продемонструвати його яскраву експресивність, мануальний апарат диригента має працювати з вільністю та єдністю. Наше розуміння вокального процесу переважно пов'язане з процесом розслаблення, а не напруження. Вільне падіння руки диригента вниз сприяє зняттю небажаного м'язового напруження у співаків. Отримуючи натхнення з парадоксальної заяви вокалістів про вокальний процес «чим вище, тим нижче», яка пов'язана з їх образною репрезентацією механізму опори звуку на діафрагмі, жест диригента також повинен відображати вертикаль вільного падіння руки. Це допомагає створити відчуття направлення «опори звуку» донизу. Повноцінний вертикальний жест диригента особливо важливий в кульмінаційні

моменти хорових творів, пов'язаних зі збільшенням експресії та насиченості звуку в умовах високої теситури.

Ліктьовий суглоб грає дуже важливу роль у свободі рухів диригентського апарату, оскільки він є опорою для руки в цілому. Плече повинне спадати на лікоть, який, під тяжінням плеча, направляєється вертикально вниз. Якщо лікоть починає відхилятися в бік, то затиснення в області плечового суглоба супроводжуватимуть диригента під час його діяльності. Положення диригентської площини пов'язане з народженням звуку. Її найбільш оптимальний рівень для диригента можна розглядати на рівні згину ліктя від положення вільного висівання руки вздовж тулуба. Тоді вільне падіння руки на площину співпадає з вокальними відчуттями опори вокального звуку.

У процесі керування хором володіння одним з найважливіших прийомів вокальної техніки – прийомом філірування звуку, є особливо важливим. Цей технічний прийом передбачає вміння підсилувати (*cresc.*) та зменшувати (*dim.*) силу голосу на одному звуці, вміння слухати довгий звук у його потенційних можливостях (або енергетично наповнюючи його життєвою силою, або навпаки, слухаючи його обертони під час згасання). Без володіння цим неможливе змістовне емоційне співання як сольного, так і хорового. Отже, яким чином диригент буде керувати процесом філірування звуку у своїй техніці диригування? Якщо функція правої руки включає тактування та показ інструментального супроводу, то функція лівої руки включає передачу рухливого нюансування та показ філірування звуку на довгих нотах. Для цього використовується рух лівої руки від себе вгору на *crescendo* та зверху вниз до себе на *diminuendo*. Щоб передавати звукову енергію та енергію зменшення гучності за допомогою лівої руки, що для співака є ще більш активним процесом, після відбиття кисті від площини на невелику амплітуду потрібно вивести руку, наповнену м'язовою енергією, вперед від себе на амплітуду, яка відповідає динаміці *crescendo*. У випадку показу *diminuendo* також потрібне відбиття від диригентської площини в верхньому положенні руки та поступовий м'язово-наповнений рух зверху вниз до себе в амплітуді динаміки цього рухливого нюансу. Одночасно внутрішнім слухом диригент у процесі філірування активно слухає «відлуння» в його розвитку на ту або іншу динаміку.

Отже, центральним питанням фахового оснащення хормейстерів нам бачиться об'єднання здобутків розрізаних досліджень в області фізіології співу та стильового вокалу в єдину збалансовану та гнучку

творчо-освітню систему, їх практична апробація та пошук балансу між базовим (академічним) співом та креативним використанням нових вокальних технік. Важлива задача хормейстера як диригента – «озвучити руки», зробити так, щоб мануальна складова диригування мала тісний контакт зі співацьким звуком у повному кількісно-якісному розумінні. Різні частини руки диригента, включаючи кисть, передпліччя та плече, мають свої виразні та неповторні особливості, які використовуються під час диригування. Тільки в цьому випадку ми можемо говорити про «вокальне диригування», коли виразність і пластика рук не тільки співзвучні з вокальною технікою, а й сприяють її вихованню в процесі роботи з хором.

ВИСНОВКИ

Питання фахового вокального оснащення, що виникало паралельно з професійним хоровим мистецтвом, не тільки не втрачає своєї актуальності, але й набуває нового змісту у XXI столітті, оскільки хорове виконавство продовжує свій динамічний розвиток. Диригент має важливу роль у формуванні звукового образу та створенні відчуття співочого звуку. Це досягається, в першу чергу, через художнє виконання окремих голосів хорової партитури самим диригентом і вимагає від нього бездоганного володіння сучасними вокальними технологіями. Безперечно, сучасному хормейстерові необхідно володіти широким колом знань з історії та теорії світової музики, хорознавства, вокальної педагогіки, акторської майстерності, психології, без яких неможливо вирішення чисельних питань, які постійно виникають у його практичній діяльності.

Тим не менш, для того, щоб відповідати духу часу та бути спроможним підготувати хор до виконання актуального репертуару, керівникові хорового колективу доводиться постійно оновлювати як еталони хорової звучності, до яких він прагне, так і методи досягнення цих еталонів. Сьогодні, за відсутності єдиних поглядів на систему вокальної роботи у хорі та вокальну підготовку майбутніх хорових диригентів, подальші дослідження у цьому напрямку є надзвичайно перспективними. Враховуючи широку палітру існуючих вокальних прийомів, а також загальну тенденцію до її подальшого розширення, велике значення набуває гнучкість мислення, креативність та індивідуальність виконавського бачення. Для нестандартних, цікавих рішень потрібен гнучкий розум, який здатний і охопити проблему цілковито, й розрізнити окремі її складові, передбачити перспективність наслідків того чи іншого рішення. Творчість завжди пов'язана з урахуванням певних

можливостей, проявами ініціативи, подоланням штампів та шаблонів.

Також важливо зауважити, що, незважаючи на новітні тенденції в сучасній освіті, в цілому предметна система навчання та виховання фахівця не може бути відкинута як неактуальна, оскільки завданням сучасної хорової школи є цілісна всебічна професійна підготовка студентів-майбутніх хормейстерів та хорових диригентів, зокрема у вокально-хоровому циклі, і потім – в інших областях. Інтеграція же має бути спрямована на поглиблення взаємозв'язку між предметами та знаннями, науковими дослідженнями та практикою, що забезпечує цілісність освітнього процесу. Тому, використання інтегрованого підходу, який полягає в поєднанні вокально-хорових дисциплін із психолого-педагогічними дисциплінами, є важливою складовою професійної підготовки майбутнього спеціаліста у закладах вищої освіти.

АНОТАЦІЯ

Автор, в процесі дослідження загальної історії хорової культури України та її зв'язок з розвитком національних хорових шкіл, розглядає еволюцію хорового виконавства, яке, втрачаючи колишню «найдемократичність», знаходить нові форми взаємовпливу різноманітних жанрів та взаємопроникнення культур, конкуруючи з іншими музичними жанрами, включаючи віртуальні хори. Сучасні вимоги сцени нашоухують виконавців на інтенсивне переосмислення співвідношення традицій і новаторства у хоровому мистецтві, а також пошуку нових еволюційних стратегій для сучасних хорових шкіл України. На сучасному етапі надзвичайного значення набувають стильові вокальної техніки як у сценічному виконавстві, так і в процесі фахової підготовки майбутніх хормейстерів, що також підвищує роль диригента у формуванні звукового образу та створенні якісного відчуття співацького звуку. Також у роботі розглянуто специфіку диригування у вокально-хорових жанрах, а також мануальні засоби впливу диригента на процес колективного виконання. Для досягнення відповідного професійного рівня диригентсько-хорової підготовки, автор пропонує широке впровадження інтегративного підходу до фахової освіти в контексті розвитку хорових шкіл України, аналізуючи його переваги в сучасних соціокультурних умовах.

Література

1. Бондар Є. Професійне хорове виконавство і освіта в Україні: І половина ХХ століття. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. Харк.: Нац. Ун-т мистецтв імені І.П. Котляревського / ред.-упоряд. Л.В. Русанова. Харків: вид-во ТОВ «С.А.М.», 2012. Вип. 37.
2. Бондар Є. М. Художньо-стильовий синтез як феномен сучасної хорової творчості : монографія. Одеса: Астропринт, 2019. 388 с.
3. Віла-Боцман О. Питання хорової фахової освіти: сучасна хорова звучність та оновлення змісту практичних дисциплін. Тези V Всеукраїнської науково-практичної конференції «Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики» (28 жовтня 2021). Харків, 2021. С. 82–85.
4. Віла-Боцман О. Питання хорової фахової освіти: традиції творчої школи та індивідуальні підходи. «Захід-схід: культура і мистецтво» : тези міжнародної науково-творчої конференції (25–28.09.2021). Одеса: Астропринт, 2021.
5. Віла-Боцман О. Трансформація фахової хорової освіти в умовах сучасних соціокультурних викликів. Тези Всеукраїнської науково-творчої конференції «Одеська хорова школа: традиції та новації» (14-15 листопада 2023). Одеса, 2023 с. 50–53.
6. Горчакова В. Міжпредметні зв'язки сольфеджіо і спеціальності : навчальний посібник. Одеса: АСП, 1997. 55 с.
7. Гребенюк Н. Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти. К.: НМАУ, 1999. 271 с.
8. Дичко Л. Сучасний стан хорового мистецтва; тенденції розвитку. Матеріали до українського мистецтва. Київ, 2003. Вип. 2. С. 18-22.
9. Лашенко А. З історії Київської хорової школи [Текст] – К. : Музична Україна, 2001. – 196 с.
10. Лашенко А. Новітні тенденції сучасного хорового мистецтва. Музичне виконавство. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К.: Київ, 2001. Випуск 18, кн. 7. 302 с.
11. Лашенко А. Проблеми дослідження вітчизняної хорової культури. Музична україністика в контексті світової культури. Українське музикознавство: Науково-методичний збірник. Вип. 28. К., 1998. С. 13-24.
12. Мартинюк А. Диригентсько-хорова школа в українській освіті. Теоретичні та практичні засади культурології: Запоріжжя: ЗДУ, 2000. Вип. 3. С. 106–112.

13. Мартинюк А. Теорія і практика диригентсько-хорової школи в Україні ХХ – початку ХХІ століття : автореф. Дис. Докт. Пед. Наук 13.00.01. Переяслав, 2021. 46 с.

14. Мартинюк А. Українська диригентсько-хорова школа сучасності: джерелознавчі студії. Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського. Серія: Педагогічні науки: зб. наук. праць / за ред. проф. Т. Степанової. 2020. № 1 (68). С. 161–64.

15. Михайлець В. Вокальна основа хорового мистецтва: історичний та теоретичний аспекти : автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.03. Одеса, 2004. 18 с.

16. Одеська хорова школа: методичні засади, творчі портрети, не випадкові діалоги : збірник методичних матеріалів, нарисів, статей / авт. кол. : К. К. Пігров, Л. М. Бутенко, І. П. Верді [та ін.] ; упоряд. та відп. ред. Є. М. Бондар ; наук. конс. О. І. Самойленко. Одеса : Астропринт, 2021. 444 с.

17. Пучко Ю. Особливості професійних якостей диригента-хормейстера: мислення, емоції, воля. *Мистецтвознавчі записки*. Київ, Міленіум, 2005. Вип. 7. С. 60–66.

18. Шатова І. Репертуарні засади одеської хорової школи : традиція і сучасність. Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник ОНМА імені А.В. Нежданової. Одеса: Друкарський дім, 2004. Вип. 5. С. 349–362.

Information about the author:

Vila-Botsman Oleksandr Petrovych,

Senior Lecturer at the Department of Choral Conducting
The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music
63, Novoselskogo str., Odessa, 65023, Ukraine