



УДК 784.1.91 : 37.016

DOI 10.34064/khnum2-1808

Михайлець В. В.

ORCID 0000-0003-1983-6601

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
61003, майдан Конституції, 11/13, Харків, Україна

Питання вокального виховання в умовах сучасного хорового мистецтва

АНОТАЦІЯ ■ Михайлець В. В. Питання вокального виховання в умовах сучасного хорового мистецтва. ■ Метою статті є аналіз виконавських завдань у сучасному хоровому мистецтві. Особливо цікавими є ті, що містять риси, традиційно не притаманні хоровому виконавству. Розглядаються вимоги до виконання хорової музики, висунуті творчістю композиторів ХХ ст., зокрема, представників нової віденської школи та італійського авангарду, а також виконавські умови, що їх потребують у наш час тенденція до театралізації хорових творів та імпровізаційна складова музичного мислення. Необхідність такого аналізу пов'язана з вокально-виконавською підготовкою сучасних хормейстерів. Хоровий колектив – складний музичний організм, а його успішна робота залежить не лише від диригента, але й від виконавців; звідси, виникає питання про вдосконалення комплексного розвитку вокально-технічних навичок хормейстера з урахуванням специфіки його майбутньої діяльності. Хормейстер має розвивати в собі критичне та аналітичне мислення та вміти зважувати свої дії. Творчий підхід до роботи сприяє гнучкості в прийнятті рішень щодо розв'язання будь-яких проблем. ■ **Ключові слова:** вокальне виховання, хормейстер, хорове мистецтво, виконавські навички, співацький голос, тембр, театралізація, імпровізаційність, комплексний розвиток хормейстера.

АННОТАЦІЯ ■ Михайлець В. В. Проблемы вокального воспитания в условиях современного хорового искусства. ■ Целью статьи является анализ исполнительских задач в современном хоровом искусстве.



Особенно интересны те, что содержат черты, традиционно чуждые хоровому исполнительству. Рассматриваются требования к исполнению хоровой музыки, предъявляемые творчеством композиторов XX ст., в частности, представителей нововенской школы и итальянского авангарда, а также исполнительные условия, которых требуют в наши дни тенденция к театрализации хоровых произведений и импровизационная составляющая музыкального мышления. Необходимость такого анализа связана с вокально-исполнительской подготовкой современных хормейстеров. Хоровой коллектив – сложный музыкальный организм, а его успешная работа зависит не только от дирижёра, но и от исполнителей; отсюда, возникает вопрос о совершенствовании комплексного развития вокально-технических навыков хормейстера с учётом специфики его будущей деятельности. Хормейстер должен развивать в себе критическое и аналитическое мышление и уметь взвешивать свои действия. Творческий подход к работе способствует гибкости в принятии решений по устранению любых проблем. ■ **Ключевые слова:** *вокальное воспитание, хормейстер, хоровое искусство, исполнительские навыки, певческий голос, тембр, театрализация, импровизационность, комплексное развитие хормейстера.*

ABSTRACT ■ Mykhailets V. V. The problems of vocal training in the conditions of modern choral art.

■ **Background.** The contemporary choral art has accumulated many bright samples, which present various performing directions and genres. Particularly interesting are those that include the traits traditionally not inherent to the choral performance. We will consider some of the requirements for the performance of choral music, put forward by the composers of the twentieth century, in particular, representatives of the new Viennese school and the Italian avant-garde, as well as the performance conditions, which require the tendency to adaptation for the stage of choral works and the improvisational component of musical thinking today. The need for such analysis is connected with vocal-performing training of contemporary choirmasters. The choral collective is a complex musical organism, and its successful work depends not only on the conductor, but also on the performers, therefore, there is a question of improving the complex development of the vocal-technical skills of the choirmaster, taking into account the specifics of his/her future activities.

Methods. The scientific and methodological basis of improving the performing skills must be deepened in the issues of the psychology of performance and expanded with the questions of combining the choral performance with theatre. Due to such a methodological basis, it is possible to study extremely complex psychological processes of artistically meaningful vocal intonation, formation, control and implementation of performing skills, peculiarities of the psychological state of the choir performers, etc.

The article is based on the analysis of materials on the development of the choral performance in various artistic directions and their synthesis (Kyrylenko, Ya., 2017; Ryzhynsky, A. 2015, 2016; Saponov, M., 1982), as well as the study of psychophysiological regularities of the vocal education in different performance conditions (Lukishko, A. 1984; Morozov, V., 2008, Selezneva, N., 2005).

Objectives. The purpose of the article is to consider the performance tasks in the contemporary choral art and to outline the factors that shape the skills for the implementation of these tasks.

Results. The analysis of the development of the vocal-choral art proves that vocal-technical means are defined and formed in unity with the performing tasks that characterize certain musical trends, styles or genres. Throughout the 20th century, in the choral art appears the works that became the result of the composers' search for new versions of the timbre sound. The representatives of the new Viennese school A. Schoenberg and A. Webern were the first to overcome the timbre "conservatism" of the choir. In the choral creative activities by A. Schoenberg, the experiments with the use of timbre can be found. Namely, the use of expressiveness of the unison of the alt and tenor and the falsetto singing of the tenor, which provided for the alignment of the timbre and corrected dynamic imbalance of the artificial ensemble of tenor and soprano. However, the further introduction of falsetto singing was no longer a technical necessity, but became a means of a new expressiveness.

The experiments are typical for the choral creativity by A. Webern, where the following two tendencies are clearly distinguished: 1) the jump-like structure of the melody in combination with syllabics; 2) the presence of pauses, which divide the motive into separate intonations. The purpose of the texture transformation was to uncover a fundamentally new sound of the choir, the creation of a new choral timbre. A. Webern achieves the timbre richness through a constant game with various nuances, strokes, and juxtaposition of the singing registers.



The Italian composers L. Nono (1924–1990), B. Maderna (1920–1973) and L. Berio (1925–2003) became the followers of Webern's creative experiments with regard to the organization of sound, the texture of the composition and timbres. In their creative work, they showed the possibility of an organic combination of centuries-old traditions of the vocal art with the latest composition techniques.

In the modern choral art, a great interest is paid to theatrical actions during the choral performance. Hence, the new performing tasks rise for both, the conductor and performers of the choir. So, in the dramatized choral performance, a personality of an actor-singer is characterized by a certain complex of skills. The latter include ownership of different types of expressive intonation: *vocal intonation*, the *verbal intonation* and the acting intonation or the *intonation of the gesture*.

The choral performer's instrument is a singing voice. The vocal development of choral singers bases on the objective laws of the singing, the basis for understanding of which is the positions of musical acoustics. The choirmasters need to know, which acoustic patterns influence the formation of the singing voice in the choir, which of its properties develop automatically, and which require special techniques that stimulate an individual development.

Another important aspect on which it is necessary to focus attention in the modern vocal education is the *improvisational thinking*, the ability to creative ingenuity. The tasks of the modern choral art are the preservation, the development, and sometimes the revival of the traditions of improvisational vocal-ensemble music. The solutions of these tasks one should look for in several directions. The first of them is the preservation of the traditions of Western European professional polyphonic (counterpoint) music, which is determined by the highest level of combination of the canonically invariable melody, of the cult or secular, with improvisational melodic decorations. The second is due to the preserving the traditions of collective vocal improvisation in folk singing cultures. The third direction is due to performance tasks, which are provided by the composers' creativity of contemporary authors.

Conclusion. The contemporary choirmaster needs to have a wide range of knowledge in the questions of history and theory of the world music, choral science, vocal pedagogy, acting skills, psychology, without which it is impossible to solve numerous issues that constantly arise in practice. The choirmaster must develop a critical and analytical thinking in him/her, be able to judge right the

work of his/her mind and be thoughtful in the actions. The creative approach in work contributes to the flexibility in solving any problems – perhaps, it allows to abandon the usual techniques in work, which at the present moment do not produce the desired results. Practice is the only criterion for the truth of the selected actions. ■ **Key words:** *vocal training, choir, choirmaster, modern choral art, performance, skills, singing, voice, timbre, intonation, theatrical, acting, improvisation, integrated development of a choirmaster.*



Постановка проблеми. Сучасне хорове мистецтво накопичило багато промовистих зразків, що презентують різні виконавські напрямки та жанри. Особливо цікавими є ті, що містять у собі риси, традиційно не притаманні хоровому виконавству. Ми розглянемо деякі вимоги до виконання хорової музики, висунуті творчістю композиторів ХХ ст., зокрема, представників нової віденської школи та італійського авангарду, а також виконавські умови, яких потребують у наш час тенденція до театралізації хорових творів та імпровізаційна складова музичного мислення. Необхідність такого аналізу пов'язана з проблемою вокально-виконавської підготовки сучасних хормейстерів. Факт, що хоровий колектив являє собою складний музичний організм, а його успішна робота залежить не лише від диригента, але й від виконавців, ставить питання про вдосконалення комплексного розвитку вокально-технічних навичок хормейстера з урахуванням специфіки його майбутньої діяльності. Науково-методична база вдосконалення виконавських навичок сучасного хормейстера має бути поглиблена питаннями психології хорового виконавства та розширена питаннями його театралізації. Завдяки такій методологічній основі можна вивчати надзвичайно складні психологічні процеси художньо осмисленого вокального інтонування, формування, контролю та реалізації виконавських навичок, особливості психологічного стану виконавців хору тощо.

Аналіз наукових досліджень за темою. Стаття ґрунтується на матеріалах авторів, що досліджували розвиток хорового виконавства у його різних напрямках та їх синтезі (Кириленко, Я., 2017;



Рыжинский, А., 2015, 2016; Сапонов, М., 1982), а також результатах досліджень психофізіологічних закономірностей вокального виховання в різних виконавських умовах (Лукишко, А., 1984; Морозов, В., 2008; Селезнёва, Н., 2005).

Стаття має на меті розглянути актуальні виконавські завдання в сучасному хоровому мистецтві та окреслити чинники, які сприяють формуванню навичок для втілення цих завдань.

Виклад основного матеріалу. Аналіз розвитку вокально-хорового мистецтва переконливо доводить, що його вокально-технічні засоби визначаються та формуються у єдності з виконавськими завданнями, які виникають як складова певних музичних напрямків, стилів чи жанрів. Впродовж ХХ ст. хорове мистецтво збагатилось виконавськими прийомами, що стали результатом композиторських пошуків нових варіантів тембрового озвучення, зокрема, в творах А. Шенберга, І. Стравінського, А. Веберна.

Представники нової віденської школи А. Шенберг та А. Веберн першими зробили спроби перебороти темброву «консервативність» хору. В 1910 р. А. Шенберг у своїй музичній драмі «Щаслива рука» вперше використав прийом *Sprechgesang* – «варіант підвищено експресивної та багатой тонкими нюансами художньої декламації», як визначається в докладному аналізі А. Рижинського (2016; 2015, с. 286). Дослідник зауважує, що пульсуюча тканина розмовних голосів, яка утворена поєднанням дрібних мотивів, справляє враження висотно-невизначеної цільної звукової маси, специфічного гомону людського натоппу, який впливається в загальну звучність як новий тембр. Композитор у даному випадку відмовляється від інструментального дублювання партій хору, наполягаючи на самостійному значенні звукової фарби, що була створена. А. Шенберг пропонує і прогресивну для подальшої розробки ідею комбінування *Sprechgesang* із традиційним співом, що дозволяє досягти особливого тембрового ефекту – поєднання точного та висотно-невизначеного інтонування при чіткій розбірливості вербального тексту (там само).

Крім того, в хоровій творчості А. Шенберга відбуваються експерименти з використання вокальних тембрів. А саме, демонструються виразні можливості унісону альтя й тенора (4 п'еси для мішаного

хору ор. 27, опера «Мойсей та Аарон») та фальцетний спів тенора, якому належало вирівняти тембровий та динамічний дисбаланс штучного ансамблю тенора та сопрано. Проте, в подальшому впровадження фальцетного співу було вже не технічною необхідністю, а засобом нової виразності.

Експериментальність відзначає і хорову творчість А. Веберна, де яскраво виокремлюються дві стилістичні тенденції: 1) принципово стрибкоподібна будова мелодії в поєднанні з силабікою; 2) наявність пауз, які поділяють мотив на окремі інтонації. Мета фактурних перетворювань полягала в досягненні принципово нового звучання хору, створенні нової хорової тембрики. Темброва багатобразність у А. Веберна досягається через постійну гру різними нюансами, штрихами, зіставленням співацьких регістрів. Останній чинник є особливо характерним для музики композитора, оскільки стрибкоподібний характер мелодії з її ходами на інтервали, більші за октаву, обумовив наявність відчутного тембрового контрасту в межах монотембрового оформлення мелодії.

Послідовниками творчих експериментів А. Веберна у відношенні звуковисотної організації, фактури й тембрики твору стали італійські композитори Л. Ноно (1924–1990), Б. Мадерна (1920–1973) та Л. Беріо (1925–2003). У своїй творчості вони продемонстрували можливість органічного поєднання багатомістових традицій вокального мистецтва з новітніми прийомами техніки композиції, які обумовлюють, в тому числі, і зміни в тембровій організації хорових творів.

Нововведення торкнулися хорової фактури. Типовим для творчості Л. Ноно першої половини 1950 років є використання діагональної фактури, феномену «політембрової монодії», яка представляє собою мелодію великого діапазону та передбачає розвиток шляхом приєднання партій у висхідному або низхідному порядку. Техніка *Klangfarbenmelodie* у творчості італійських композиторів надавала можливість створення не тільки мелодійних, але й гармонійних діагоналей, подібних до таких у фінальному хорі з ораторії «Пісні Гурре» А. Шенберга. Гармонійні діагоналі є важливим ресурсом фактурної роботи у творчості кожного з італійських композиторів (Рижинський, А., 2015, 2016).



Експериментальним є і відношення до слова. Воно розглядається не тільки як вираз змісту, а й як самостійний звуковий образ. Ось кілька вокальних прийомів, сформованих Л. Беріо: 1) вільна декламація – вимова тексту, що не передбачає звуковисотної та ритмічної визначеності інтонування; 2) ритмізована декламація – вільне за висотою звучання виконання тексту в певному ритмі; 3) розмовний спів з приблизним зазначенням інтонації та 4) розмовний спів з детальними вказівками щодо ритму та звуковисотності. Крім прийомів накладення мовного та вокального інтонування, застосовуються шумові можливості голосу від шепоту до крику (Рьжинский, А., 2016). Отже, перетворення слова в динамічний елемент музичного твору є складовою революційного реформування тембро-фактурної складової хорових партитур, що, в свою чергу, докорінно змінює відношення виконавців та слухачів до хорової музики.

В сучасному хоровому мистецтві велика увага приділяється театралізації хорових концертних виконань. Постають питання нових виконавських завдань як для диригента, так і учасників хору.

Так, в умовах театралізованої хорової вистави особистість співака-актора характеризується володінням певним комплексом виразжальних артистичних засобів, який містить різні види інтонаційності. Це *співоча інтонація*, яка передбачає особливу вокальну виразність, *інтонація слова* та акторська інтонація або *інтонація жесту* (Кириленко, Я., 2017). Перші два види інтонаційності є невід'ємною частиною вокально-хорового виконавства й визначаються поняттями теорії хорового мистецтва, хоча в хоровому театрі робота над художнім словом може охоплювати і навички сценічної мови, оскільки в своїх творах композитори вводять суто декламаційні епізоди. Актуалізуються, наприклад, такі засоби виразності, як емоційне наповнення читання, пов'язане зі звуковисотністю промовляння, інтонаційним втіленням розділових знаків тощо. Інтонація жесту також є способом виконавської виразності і ґрунтується на навичках акторської майстерності. Втілення цієї складової потребує додаткової режисерської роботи як із солістами, так і з колективом, особливо в тих фрагментах вистави, де необхідна синхронність виконання. В свою чергу, співаки-актори повинні добре пересуватися на сцені,

володіти елементами хореографії, переконливістю жесту, мати здатність до емоційної декламації та театрального вираження почуттів (Кириленко, Я., 2017, с. 23).

Інструментом хорового виконавця є співацький голос. Вокальний розвиток хористів залежить від особливостей спільного співу, основою для розуміння якого є положення музичної акустики. Хормейстерам необхідно знати, які акустичні закономірності впливають на формування співацького голосу в хорі, які його властивості розвиваються автоматично як більш доцільні для ансамблевого співу, а які вимагають спеціальних методик, що стимулюють індивідуальний розвиток. Музична акустика базується на фізичній акустиці та психофізіології сприйняття. Різні властивості музичного звуку: висота, гучність, тривалість і тембр – результат відображення в нашій свідомості його об'єктивних фізичних властивостей: частоти коливань джерела звуку, інтенсивності звукових хвиль, тривалості їх поширення та складу звуку. Отже, ключовим аспектом виконавства є психологічний, який охоплює широкий спектр чинників, важливих для формування фахівця. Особливої уваги потребують власні м'язово-вібраційні відчуття голосового апарату, координація слухового сприйняття; для втілення художнього образу – уявлення, пам'ять власного емоційного досвіду, образ мислення, здатність аналізувати та втілювати портретні характеристики героя, що співає або говорить, закладені в тексті та музиці хорового твору.

Ще один важливий аспект сучасного вокального виховання – розвинення імпровізаційності мислення. Імпровізація в загальному філософському сенсі є здатністю до творчої винахідливості. Отже, вона є основою для розкриття багатьох можливостей та розвитку творчих здібностей і творчого мислення. Психологічний погляд на явище імпровізації також зазначає універсальність цього виду діяльності. Сьогодні можна вважати признаним фактом наявність імпровізаційного начала в музичній творчості, як у композиторській, так і виконавській.

Набуття навичок імпровізації є особливо важливим для сучасних хормейстерів. Виконавський рівень цих фахівців, як ніколи, потребує досконалості у володінні всіма можливостями голосу. Завданнями су-



часного хорового мистецтва є збереження, розвиток, а деколи й відродження традицій імпровізаційної вокально-ансамблевої музики. Рішення цих завдань треба шукати в декількох напрямках.

Перший з них – це збереження традицій західноєвропейської професійної поліфонічної музики, яка відзначається найвищим рівнем поєднання сталого та імпровізаційного – канонічна, незмінна мелодія культового або світського наспіву сполучається з імпровізаційними мелодійними прикрасами. Дослідники цього музичного явища характеризують його як «блискавичну епоху імпровізаційного контрапункту і практики *cantus supra librum*» (Сапонов, М., 1982, с. 56). Оригінальні виконавські техніки – дискантування, «спів над книгою», дімінуція, які стали підґрунтям мистецтва пізнього Середньовіччя, Ренесансу та Бароко, привертають сьогодні велику увагу професійних музикантів та аматорів. Безперечно, життєздатність цього широкого пласту музики залежить від якості підготовки хормейстерів, їх вміння створювати стилістично точні та одухотворені вокальні імпровізації, розуміння ними імпровізаційного духу цих манер. Подібну думку висловлював у своїй праці М. Сапонов, наголошуючи на тому, що учень, який вміє імпровізувати, виказує також особливу творчу ініціативу в своєму ставленні до музики, має розвинуте відчуття стилю, чітку пам'ять. Більш високим рівнем в практичному вивченні імпровізації, на думку М. Сапонова, було б виконання музики Середньовіччя та Відродження з імпровізаційною ініціативою, яка передбачалася в ті часи (там само, с. 65). Зауважимо, що набуття такого фахового рівня є складним, трудомістким навчально-творчим завданням. Тому це педагогічне завдання вже само по собі потребує від викладача певної методичної імпровізаційності і творчого підходу в межах навчальних програм.

Другий напрямок – це збереження традицій колективної вокальної імпровізації, присутньої в народних пісенних культурах. Колективні форми імпровізації сформувались та набули розвитку у фольклорі всіх етнічних культур, де є розвинутий багатоголосний спів. Наприклад, це мистецтво імпровізаційно-підголосового співу у слов'янських народів, оригінальне багатоголосся в грузинському, албанському, прибалтійському пісенному фольклорі, гетерофонні імпровізації народів

Африки. Ця сфера музичного мистецтва є, можливо, найскладнішою в опануванні з технічного боку, оскільки більшість професійних музикантів не пов'язані безпосередньо з тим культурним середовищем, тими окремими «заповідними місцями», де ще збереглася традиція справжнього автентичного багатоголосного співу. Отже, в даному випадку можна говорити про відновлення цього виду виконавства.

У сучасній дослідній етнографічній літературі є збірки зразків пісенного фольклору, методичні розробки, що відповідають вокально-виконавським завданням цього виду мистецтва. В цій літературі також можна знайти відомості про характер українського імпровізаційного багатоголосся, наприклад, в роботах О. Бенч-Шокало (2002), А. Іваницького (1997). На основі цих відомостей можливо побудувати а) вокальні вправи, б) підготувати форми-зразки для імпровізаційного варіювання, в) розробити методичні прийоми навчання даному стилю імпровізації.

Третій напрямок пов'язаний з композиторською творчістю новітнього часу та сучасною музикою. Композитори ХХ ст. та наші сучасники нерідко передбачають імпровізаційну участь виконавців у створенні музичної композиції. Чимало з них – В. Лютославський, К. Пендерецький, П. Булез, К. Штокгаузен, М. Кагель, А. Шнітке, А. Пярт, Л. Грабовський, Л. Дичко, І. Шамо та інші – використовують у своїх творах мобільні елементи форми, зокрема – принцип обмеженої, або, за В. Лютославським – контрольованої, алеаторики (Селезнєва, Н., 2005, с. 373). Такі композиторські засоби передбачають вміння співаків хору чи ансамблю імпровізувати за певним планом, який заданий нотним текстом. Тому опанування подібних спеціальних навичок має ґрунтуватися на вокально-виконавському досвіді – 1) досконалому володінні різноманітними видами вокальної техніки та 2) практиці створення нескладних видів вокальної імпровізації.

Висновки. 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. Хормейстер мусить розвивати в собі критичне



мислення, вміти добре зважувати свої думки та бути виваженим у своїх діях. Творчий підхід до роботи сприяє гнучкості у прийнятті рішень щодо розв'язання будь-яких завдань – можливо й відмовитися від звичних прийомів у роботі, які на існуючий момент не дають потрібних результатів – практика є єдиним критерієм вірності обраних дій.

Творчій, імпровізаційний підхід до виховання майбутнього фахівця сприяє тому, що студент розвиває в собі спостережливість, навчається бачити проблеми та причинно-наслідкові зв'язки, ставити собі запитання й знаходити на них відповіді. Для нестандартних, цікавих рішень потрібен гнучкий розум, який здатний і охопити проблему цілком, й розрізнити окремі її складові, передбачити перспективність наслідків того чи іншого рішення. Адже творчість завжди пов'язана з урахуванням певних можливостей, проявами ініціативи, подоланням штампів та шаблонів. Вона проявляється у спроможності знайти оригінальне рішення, в результаті якого створюються високохудожні зразки виконавської майстерності.

ЛІТЕРАТУРА

- Бенч-Шокало, О. (2002). *Український хоровий спів. Актуалізація звичаєвої традиції*. Київ: Український світ, 440.
- Іваницький, А. І. (1997). *Українська музична фольклористика (методологія і методика)*. Київ: Заповіт, 392.
- Кириленко, Я. О. (2017). *Театралізація в сучасному українському хорovому концерті: теорія і практика*. Дніпро: Ліра, 216.
- Лукишко, А. И. (1984). *Непроизвольные изменения силы и тембра голоса в хоре (к проблеме влияния хоровой звучности на качество певческого голосообразования)*. (Дис. ... канд. искусствоведения). Ленинградская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова. Ленинград. 168.
- Морозов, В. П. (2008). *Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники*. Москва: МГК имени П. И. Чайковского, Институт психологии РАН, 592.
- Рыжинский, А. С. (2015). «Тембровая революция» в хоровой музыке XX века: от открытий новой венской школы к экспериментам итальянского авангарда. *Теоретические и практические аспекты образования в сфере куль-*



туры и искусства. Материалы III Всероссийской науч.-практич. конф., 30–31 окт., (с.с. 284–294). Сургутский музыкальный колледж. Сургут: Винчера.

- Рыжинский, А. С. (2016). *Л. Ноно, Б. Мадерна, Л. Беріо: пути развития итальянской хоровой музыки во второй половине XX века.* (Автореферат дис. ... д-ра искусствоведения). Российская академия музыки имени Гнесиных. Москва, 49.
- Сапонов, М. А. (1982). *Искусство импровизации. Импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке средних веков и Возрождения.* Москва: Музыка, 77.
- Селезнёва, Н. (2005). Импровизация как средство обучения музыкантов-исполнителей высшей квалификации. В кн. *Проблемы сучасності: культура, мистецтво, педагогіка: зб. наук. праць* (с.с. 369–375). Харків: Луґанськ: Стилїздат.

REFERENCES

- Bench-Shokalo, O. (2002). *Ukrainskyi khorovyi spiv. Aktualizatsiia zvychaievoi tradytsii [Ukrainian choral singing. Updating the customary tradition]*. Kyiv: Ukrainskyi svit.
- Ivanytskyi, A. I. (1997). *Ukrainska muzychna folklorystyka (metodolohiia i metodyka) [Ukrainian musical folklore (methodology and methodology)]*. Kyiv: Zapovit.
- Kyrylenko, Ya. O. (2017). *Teatralizatsiia v suchasnomu ukrainskomu khorovomu kontserti: teoriia i praktyka [Theatricalization in a contemporary Ukrainian choral concert: theory and practice]*. Dnipro: Lira.
- Lukishko, A. I. (1984). *Neproizvolnye izmeneniya sily i tembra golosa v khore (k probleme vliyaniya khorovoy zvuchnosti na kachestvo pevcheskogo golosobrazovaniya) [Involuntary changes in the strength and timbre of the voice in the choir (to the problem of the influence of choral sonority on the quality of singing)]*. (Candidate dissertation). Leningrad State Conservatory named after N. A. Rimsky-Korsakov. Leningrad.
- Morozov, V. P. (2008). *Iskusstvo rezonansnogo peniya. Osnovy rezonansnoy teorii i tekhniki [The art of resonant singing. Fundamentals of resonant theory and technology]*. Moscow: Moscow State Conservatory named after P. I. Tchaikovsky, Institute of Psychology of Russian Academy of Science.



- Ryzhinskiy, A. S. (2015). «Tembrovaya revolyutsiya» v khorovoy muzyke XX veka: ot otkrytiy novoy venskoj shkoly k eksperimentam italyanskogo avangarda [“Timbre Revolution” in XX century choral music: from the discoveries of the New Viennese school to the experiments of the Italian avant-garde]. *Teoreticheskie i prakticheskie aspekty obrazovaniya v sfere kultury i iskusstva – Theoretical and practical aspects of education in the field of culture and art*. Proceedings of III All-Russian scientific and practical conference, 30–31 October (pp. 284–294). Surgut College of Music. Surgut: Vinchera.
- Ryzhinskiy, A. S. (2016). *L. Nono, B. Maderna, L. Berio: puti razvitiya italyanskoj khorovoy muzyki vo vtoroy polovine XX veka [L. Nono, B. Maderna, L. Berio: the development of Italian choral music in the second half of the 20th century]*. (Extended abstract of Doctoral diss.). Russian Academy of Music named after Gnessins. Moscow.
- Saponov, M. A. (1982). *Iskusstvo improvizatsii. Improvizatsionnye vidy tvorchestva v zapadnoevropejskoj muzyke srednikh vekov i Vozrozhdeniya [The art of improvisation. Improvisational forms of creativity in Western European music of the Middle Ages and the Renaissance]*. Moscow: Muzyka.
- Selezneva, N. (2005). Improvizatsiya kak sredstvo obucheniya muzykantov-ispolniteley vysshey kvalifikatsii [Improvisation as a training tool for highly skilled musicians]. In *Problemy suchasnosti: kultura, mystetstvo, pedahohika – The problems of the present: culture, art, education: Collected science article* (pp. 369–375). Kharkiv: Luhansk: Stylizdat.

Стаття надійшла до редакції 5.10.2019 р.