

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 78.087.68:78.071.2

DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2020.220550>**Цитування:**

Бермес І. Л. Особливості комунікації «композитор – слухач» у хорovому виконавстві. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2020. № 2. С. 168-173.

Bermes I. (2020). Features of «composer-listener» interaction in choral performance. *National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal*, 2, 168-173 [in Ukrainian].

Бермес Ірина Лаврентіївна,
доктор мистецтвознавства, професор,
завідувач кафедри методики
музичного виховання і диригування
Дрогобицького державного
педагогічного університету
ім. Івана Франка
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5752-9878>
irunabermes@ukr.net

**ОСОБЛИВОСТІ КОМУНІКАЦІЇ «КОМПОЗИТОР – СЛУХАЧ»
У ХОРОВОМУ ВИКОНАВСТВІ**

Мета роботи. Розкрити особливості комунікативного процесу в ланці «композитор – слухач» у діяльності хорovого колективу. **Теоретико-методологічне** підґрунтя статті складають принципи пізнання, відображені в системному, хорознавчому, виконавському підходах. Використання цих методологічних основ у сукупності дозволяє визначити найбільш проблемні сторони явища комунікації в хорovому виконавстві, зокрема у взаємодії головних його фігурантів: композитора, диригента, хорovого колективу, слухачів. **Наукова новизна.** У статті схарактеризовано важливі прикмети спілкування диригента з хором у таких його ланках: композитор – диригент, диригент – хорovий твір, диригент – хорovий колектив, диригент – слухач; виокремлено роль диригента – головного суб'єкта комунікації, що забезпечує обмін інформацією між її учасниками. **Висновки.** На основі вивчення теоретичних джерел і узагальнення власного практичного досвіду вирішено головні аспекти комунікації в хорovому виконавстві з урахуванням ключового завдання диригента: майстерне, точне, переконливе «прочитання» партитури, вивчення й озвучення якої вимагає загальних і музичних знань, психолого-педагогічної компетентності, диригентських умінь і навичок.

Ключові слова: комунікація, композитор, диригент, хорovий колектив, слухач.

Бермес Ирина Лаврентьевна, доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой методики музыкального воспитания и дирижирования Дрогобычского государственного педагогического университета им. Ивана Франко

Особенности коммуникации «композитор – слушатель» в хорovом исполнительстве

Цель работы. Раскрыть особенности коммуникативного процесса в звене «композитор – слушатель» в деятельности хорovого коллектива. **Теоретико-методологическое** основание статьи составляют принципы познания, отражены в системном, хорovedческом, исполнительском подходах. Использование этих методологических основ в совокупности позволяет определить наиболее проблемные стороны явления коммуникации в хорovом исполнительстве, в частности во взаимодействии главных его фигурантов: композитора, дирижера, хорovого коллектива, слушателей. **Научная новизна.** В статье охарактеризованы важные приметы общения дирижера с хором в таких его звеньях: композитор – дирижер, дирижер – хорovое произведение, дирижер – хорovый коллектив, дирижер – слушатель; выделено роль дирижера – главного субъекта коммуникации, обеспечивающего обмен информацией между ее участниками. **Выводы.** На основе изучения теоретических источников и обобщения собственного практического опыта раскрыты основные аспекты коммуникации в хорovом исполнительстве с учетом ключевой задачи дирижера: искусное, точное, убедительное «прочтение» партитуры, изучение и озвучивание которой требует общих и музыкальных знаний, психолого-педагогической компетентности, дирижерских умений и навыков.

Ключевые слова: коммуникация, композитор, дирижер, хорovый коллектив, слушатель.

Bermes Iryna, Sc. In Arts, professor of the methodology of music education and conducting, Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University

Features of «composer-listener» interaction in choral performance

Purpose of the article. To reveal the peculiarities of the communicative process in the «composer – listener» link in the choral activity. **Methodology.** The principles of cognition, reflected in the systematic, knowledge-based, performing

approaches constitute the theoretical and methodological basis of the article, the combination of which allows identifying the most problematic aspects of the phenomenon of communication in choral performance, namely in the interaction of its main participants: a composer, a conductor, choir, listeners in particular. **Scientific novelty.** The article describes important signs of the conductor's communication with the choir in the following links: composer-conductor, conductor – choral work, conductor – choir, conductor – listener; the role of a conductor – the main subject of communication, ensuring the information exchange between its participants. **Conclusions.** Based on the study of theoretical sources and generalization of hands-on experience, the main aspects of communication in choral performance were identified, taking into account the key task of the conductor: skillful, accurate, convincing «reading» of the score, the study and sounding of which requires general and musical knowledge, psychological and pedagogical competence, conductor's abilities and skills.

Key words: communication, composer, conductor, choir, listener.

Актуальність теми дослідження. Стан розвитку українського хорового мистецтва, його запотребованість і життєдайність, закоріненість в традиції народу – питання, які неодноразово ставали предметом уваги науковців. Якщо комунікативні зв'язки музичного мистецтва не раз окреслювалися дослідниками, то процес комунікації в хоровому виконавстві ще потребує більш ґрунтовного вивчення. «Зустріч» суб'єктів комунікації у певному просторі, в якому вони взаємодіють та вирішують питання «життя» хорового твору, відбувається в процесі творчого художнього акту. Головними фігурантами комунікації в хоровому виконавстві є композитор, диригент, хоровий колектив, слухачі. В процесі передачі інформації вони прагнуть досягти порозуміння для досягнення кінцевої мети – переконливої інтерпретації хорового твору. Комунікативність закладена в природі спільного хорового виконання, зорієнтованого на тісну співпрацю диригента з колективом і сприйняття слухачів. У розкритті комунікативної ланки «композитор – слухач», її особливостей і полягає актуальність статті.

Аналіз досліджень та публікацій. Комунікація як процес взаємодії між суб'єктами культуротворчої діяльності, метою якої є передача чи обмін інформацією, окреслена О. Береговою в монографіях «Комунікація в соціокультурному просторі України: технологія чи творчість?», «Культура та комунікація: дискурси культуротворення в Україні ХХІ ст.», низці статей авторки.

У полі зору українських і зарубіжних науковців нерідко предметом уваги була комунікативна функція музичного мистецтва, засобів музичної виразності, музичного інтонування (Ю. Афанасьєв, Т. Веркіна, О. Самойленко, С. Шип, Б. Яворський, Б. Асаф'єв, М. Каган, В. Медушевський, А. Сохор і ін.). У ґрунтовних працях учених про хорову культуру, хорове виконавство, хорові школи, хорові колективи також заторкувалися окремі аспекти комунікативної природи хорового мистецтва, співпраці диригента з

виконавцями (В. Живов, П. Ковалик, Ю. Ткач, Ю. Пучко-Колесник і ін.).

Психологічні механізми комунікації диригента зі співаками розглядалися Г. Єржемським, ключові принципи взаємодії диригента та хорового колективу – К. Пігровим, І. Мусіним, К. Птицею, В. Соколовим, зокрема й диригентськими засобами як знаковою системою керування колективним виконанням – О. Поляковим. Особливостям творчого спілкування диригента з хоровим колективом присвячено статті Г. Варганич «Комунікативний аспект у діяльності диригента хору», Ж. Штепи, І. Пацкань «Міміка як засіб виразності диригентського апарату та хорової комунікації», Т. Коробки «Специфіка діяльності академічних хорових колективів в умовах функціонування мультимедійних каналів комунікації», О. Заверухи «Хорове письмо як утілення художнього змісту музичного тексту» та ін. Актуальні проблеми музичної комунікації як відкритої, складної, цілісної системи були предметом розгляду в дисертації О. Якупова «Музична комунікація (історія, теорія, практика керування)».

Мета дослідження. Розкрити особливості комунікативного процесу в ланці «композитор – слухач» у діяльності хорового колективу.

Виклад основного матеріалу. Важливим суб'єктом комунікаційного процесу в музичному, зокрема й хоровому, виконавстві є композитор, який акумулює в собі, в творчому просторі власного «Я» як суспільні запити, так і художні традиції. За М. Бонфельдом, композитор «мислить музикою» і прагне, щоби створений ним твір був озвучений із дотриманням авторських ремарок, задіяний в акті художньої комунікації. Маючи ґрунтовні знання в галузі музичного мистецтва, емоційний досвід тощо, композитор, облюбувавши той чи інший поетичний текст, збагнувши його художній образ, komponує хоровий твір, нотний запис якого як «систему виразових засобів музичної мови» [14, 146], музично-мовний знаковий текст відображає в партитурі. Саме хорова партитура стає головним інформаційним

джерелом як для диригента, так і співаків. Композитор – є «носієм певних історико-культурних і світоглядних традицій» (за О. Заверухою), музичної інформації, в якій закодовано художній образ. Зародившись в свідомості композитора, він відображається в хоровому творі як «продукті» його творчості. В нотному записі «матеріалізується» художній задум у «звуковій формі буття твору» (за Т. Веркіною) засобами хорового письма як «живого тексту» (за В. Москаленком).

Б. Асаф'єв слушно наголошував, що «думка, щоб стати втіленою в звуках, стає інтонацією, інтонується. ...процес інтонування стає “музичною мовою”, “музичною інтонацією”» [2, 211–212]. На думку В. Медушевського, «музична інтонація тілесна вже за своєю формою, вона промислюється диханням, зв'язками, мімікою, жестами – цілісним рухом тіла» [15, 168]. Тобто, з одного боку, художній задум автора формується в процесі виразного інтонування, з іншого, втілюючись у ньому, інтонація набуває проникливого змісту. Водночас художня ідея, як упредметнена музична думка, фіксується в музичній формі хорового твору. Покликаючись на Б. Ананьєва, художній образ – це «злиття ...даних, чуттєвих характеристик дійсності і тої ідеї, в якій виражається загальна позиція художника» [1, 240]. Він, на думку М. Кагана, – «“творіння”, наділене активністю, свідомістю і самосвідомістю, волею й унікальністю» [9, 112]. Художній образ хорового твору, «прочитаний» і занотований композитором, стає об'єктом взаємодії учасників музичної комунікації (на початковому етапі в ланці «композитор – диригент») – «універсального механізму створення, поширення, збереження, сприйняття й інтерпретації музичної інформації... в просторі» [13].

Наступна зв'язка комунікації виявляється в такій взаємодії: диригент – хоровий твір, у якій останній – своєрідний «місток» між композитором і колективом виконавців. Так, уподобавши хоровий опус, диригент спочатку повинен ретельно вистудіювати партитуру («перекласти» нотний текст як ідеальну модель диригентської інтерпретації у звуковий ряд), розшифрувати закладену в ній художню інформацію, скласти детальний план озвучення з урахуванням усіх елементів авторського письма та балансу хорового звучання. Це допоможе в репетиційному процесі досягнути бажаного результату у відпрацюванні всіх «нюансів» твору. При цьому, вельми важливими компонентами партитури є авторські примітки – своєрідний код для її виразного прочитання

спершу диригентом, на його вимогу – і хоровим колективом. Втім варто зауважити, що кінцевий результат залежатиме як від професійної майстерності співаків (їх музичних, вокальних і артистичних здібностей), так і контакту, що встановлюється між диригентом і хористами у процесі виконання.

Робота диригента над партитурою включає музично-теоретичний, вокально-хоровий, виконавський аналізи. Всі вони є важливими та необхідними, націленими на інтерпретацію хорового взірця. Вся попередня самостійна робота з опанування хорового опусу включає такі компоненти: поетичний текст і музичні засоби, за допомогою яких він утілюється композитором у нотному викладі; темп, динаміка, фразування, характер звуковедення тощо; диригентські прийоми, які сприятимуть розкриттю художнього задуму композитора через пізнання тої гами почуттів, яку він уклав у хоровий текст. Проникнувши у зміст, вивчивши та проаналізувавши партитуру, диригент виявляє потенціал засобів музичної виразності, екстраполюючи перспективи їх увиразнення у спілкуванні зі співаками. Виокремлення найбільш ефективних комунікативних прийомів у конкретному хоровому творі, з'ясування їх співвіднесеності, «наближення» до ситуації вивчення зі співаками в репетиційному процесі – важливі фази попередньої роботи диригента над аворським артефактом.

Третя складова комунікативного ланцюга «диригент – хоровий колектив» реалізується, передусім, за допомогою специфічних диригентських умінь і навичок. Саме техніка диригування й стає засобом реалізації хорового твору в живому звучанні, «матеріалізацією... задуму композитора» [7, 20]. М. Колесса наголошував, що хормейстер повинен за допомогою «доцільних і пластичних жестів рук та відповідного виразу обличчя передавати учасниками хору (...) внутрішній зміст музичного твору...» [12, 4]. Тобто, тут ідеться про мануальну техніку, котру М. Багриновський позиціонує як «мову», послуговуючись якою «диригент установлює (...) взаємини ...з підлеглим йому виконавським колективом» [3, 71].

Спілкування диригента зі співаками включає вербальні (мова, виконавський показ) і невербальні (постава, жест, міміка, очі, обличчя) засоби комунікації. Мова – важливий засіб отримання та передавання інформації, пізнання. Вона допомагає диригентові торкнутися струн душі співаків розумінням твору, виокремити власні художньо-естетичні інтенції, продуктивно провести репетицію, підтримувати дисципліну в хорі тощо. Не менш вагомим елементом

вербальної мови є тон-інтонація, в якому подається інформація чи ставиться те чи інше завдання перед співаками (доброзичлива, водночас вимоглива, спокійна тощо). Вербальна комунікація є важливою у вокально-хоровій діяльності, та все ж визначальну роль у диригуванні має невербальний фактор, як «виразний «підтекст» до деякого тексту» [20, 232]. В. Морозов слушно наголошує: «якщо слово адресується до свідомості людини, до її раціонально-логічної сфери, то невербальна інформація, котра домінує в більшості видів мистецтв, – до емоційно-образної сфери людини і до її підсвідомості» [16, 23].

Диригування як мистецтво невербальне – «своєрідний переклад музики на мову жестів та міміки, переклад звукового образу в зоровий із метою керування колективним виконанням» [18, 102.]. У диригуванні хором саме невербальні засоби (жести, їхня енергетика) якнайбільше впливають на співаків. Їх значущість підкреслював А. Пазовський: «У доброго диригента весь організм насичений музикою, що виконується. Будь-який його рух, жест, вираз очей мовби випромінюють її з себе» [19, 352]. Головною «зброєю» диригента стає невербальний жест – виразник і «носіє артистичної волі композитора», – стверджував П. Булез [23, 351]. З одного боку, в жесті закодовано інформацію, закладену в партитурі, з іншого, – жест як елемент комунікації розшифровує «мову» пальців диригента, наповнену змістом – музичною інтонацією й метро-ритмічною пульсацією, котру «прочитують» співаки. Таким чином, у процесі диригування відбувається переведення невербальної інформації у вербальну, а жест стає засобом ініціювання хорового звучання й інтерпретації твору. Про значущість диригентського жесту висновує О. Тремзіна: «Диригентська жестикуляція має визначальну роль в колективній творчості, де високохудожнє виконання, здебільшого, залежить від рівня мануального пластичного мистецтва диригента» [22, 152].

Не менш важливе значення в спілкуванні диригента з хором колективом має міміка, що доповнює жест, увиразнює його, робить діяльнішим. На думку В. Живої, «міміка є індикатором емоційних проявів, тонким регулятивним “інструментом” спілкування» [7, 95]. К. Станіславський стверджував, що «міміка постає само собою, природно, через інтуїцію від внутрішнього переживання» [21, 38]. Вона формує образно-емоційний настрій співаків, почасти активізує їхній музично-творчий і комунікативний потенціал. Міміка відображає

рівень образного мислення диригента, супроводжує виразний жест, одухотворює, підсилює його. Обличчя ж передає переживання, які сповнюють диригента під час репетиції чи концертного виступу.

Вельми важливим елементом комунікації диригента з хором є очі (Ш. Мюнш уважав, що «погляд його (диригента – І. Б.) очей означає більше, ніж рух палички чи положення руки»). Часто співаки хору черпають в очах диригента інформацію, «...влвовлюючи в них те, що не може бути написано в нотах» [8, 47]. Погляд також має важливе значення в «спілкуванні» диригента з хором колективом. За його допомогою керівник передає співакам інтерпретаційну версію хорового твору, найтонші відтінки художнього образу. Разом із тим, тут помітний і зворотній зв'язок, адже хоровий колектив надихається поглядом диригента, відгукується на нього, намагається реалізувати у звучанні закодовану в ньому інформацію. Постава диригента повинна відповідати певному емоційному стану, пов'язаному з характером музичного образу хорового опусу, його жанрово-стильовими особливостями. Тобто, йдеться про те, що корпус диригента націлений на раціональну мануальну техніку, підпорядковану емоційно-образному тону хорового твору й тісному взаємозв'язку жесту й інтонації. Виразні жести, обличчя, очі, погляд, постава диригента підсилюють виразність виконання хорового твору. Врешті харизма диригента, його лідерські риси, внутрішня сила та впевненість у собі найбільше притягують співаків, мотивують їх до творчості.

На значущості всіх цих елементів наголошував С. Казачков: «...неможливо уявити, щоб наші руки, не підтримані відповідно виразом очей, обличчя чи положенням корпусу, могли абсолютно точно й однозначно відбити емоції» [10, 70]. Цю ж думку позиціонував І. Мусін: «Все тіло покликане допомогати рукам, сприяти виразності диригування» [17, 15]. Крізь призму диригентського жесту, міміки, постави народжується колективне переживання, осмислене озвучення художнього образу, відбувається комунікація між диригентом і співаками хору, котрі свідомо сприймають «дії» диригента, гнучко відгукуються на кожен його рух, реакцію тощо.

Музичні уявлення, що постають у свідомості диригента під час виконання хорового твору, зумовлюють відповідні відчуття, що втілюються в мануальній техніці. Саме вони спонукають диригента використовувати ті чи інші пластично виразні жести, в основі яких художньо-образний зміст хорового артефакту.

Художня комунікація виявляється в творчій взаємодії диригента з музикою (конкретним твором), володінні ним диригентськими й управлінськими навичками, художньо-образним мисленням, музичною ерудицією. Водночас вона розкривається й у співдії диригента зі співаками, де важливе значення має врахування музично-слухових уявлень, музичного досвіду, емоційної чутливості, виконавської витримки, концентрації уваги хористів і ін. Г. Єржемський слушно наголошував, що «...мова диригента безпосередньо породжується (...) музично-смыслову ситуацією та завданнями наступних виконавських дій, пов'язаних із інтерпретацією твору, що відтворюється» [6, 64.].

Здатність диригента переконливо «передати» художній зміст хорового твору мануально тісно пов'язана не тільки з диригентською технікою, музичною обдарованістю, виконавською зрілістю, а й глибоким відчуттям образно-музичної природи артефакту, проникненням у її сутність. Крім того, диригент повинен плідно співпрацювати зі співаками, добирати найбільш доцільні методи опанування репертуару через вдосконалення елементів вокально-хорової техніки, хорової звучності, пошук відповідної тембральної барви тощо з метою піднесення виконавського рівня колективу, зміцнення творчої атмосфери.

Диригент постійно перебуває в комунікативних стосунках із учасниками хорового колективу. Для того, щоби вони були толерантними, а спілкування – продуктивним, він має створити доброзичливу атмосферу, встановити зі співаками психологічний і педагогічний контакт, впливати на них, виявляючи педагогічні здібності та психологічні механізми спілкування. Адже диригент ставить перед колективом не тільки художні завдання, він використовує ще й методи психологічного впливу за допомогою яких увиразнює власну інтерпретаційну модель твору та підносить її до зрозумілої для співаків інформації. Такі ж внутрішні психологічні контакти диригент встановлює зі слухачами, спонукаючи їх «до колективної творчості, “розмовляє” з аудиторією на сприйнятливій емоційній мові художніх образів і житєвих ситуацій» [4, 46].

Комунікативний простір у хоровому виконавстві завершується у взаємозв'язку «диригент – слухач», тобто під час концертного виконання, коли хормейстер набуває «ролі» сполучної ланки між композитором і аудиторією, слухач – реципієнта комунікативного акту, а «посередником» між композитором і слухачем стає хор. Це той момент, коли диригент, об'єднавши всі

художньо-виражальні компоненти вже вивченого хорового твору, вибудовує самостійну, промовисту інтерпретаційну версію з метою створення «неповторного в своїй індивідуальності кінцевого музичного цілого» [11, 237] та посилення впливу на слухачську аудиторію. Втім, диригентові завжди варто втримувати рівновагу між дотриманням вимог авторського задуму та власною творчою ініціативою. Між диригентом і слухачами встановлюється не такий тісний зв'язок як із виконавцями, він більш опосередкований. Однак комунікативною основою тут стають виконавські інтонаційно-музичні та пластичні засоби. В процесі спілкування зі слухачами диригент послуговується невербальними прийомами, проте головним усе ж є хоровий твір, його музична мова. Диригент не тільки передає інформацію, він формує атмосферу, що спонукає до спільного переживання музики і, таким чином, впливає на слухачів, навіть «залучає» їх до виконавського процесу. І ще один, вельми важливий момент: досконалість й емоційність хорового виконання, що занурює слухачів у прекрасний світ звучання, дозволяє співпереживати, співтворити. Саме про таке промовисте виконання, розраховане на відгук слухачів, роздумував Л. Гінзбург: «Воно (виконання – І. Б.) буде просто правильним, якщо його динамічність буде організована так, що сприйняття набуде своєї логічної неперервності» [5, 187].

Висновки. Завдання диригента – «вдихнути життя» в партитуру, тобто втілити її в реальному хоровому звучанні, правдивому звуковому образі. Досягнути цього можна тільки в комунікаційному ланцюзі «композитор – слухач» завдяки докладному вивченню хорового артефакту, створеного композитором, ретельному опрацюванню його диригентом, відтак – і хоровим колективом вербальними, головню ж – невербальними засобами, мистецькому виконанню перед аудиторією. В цьому комунікаційному процесі хоровий твір прочитується диригентом мануально і передається слухачам через хоровий колектив, де керівник і співаки є інтерпретаторами авторського взірця, гуртують свої зусилля навколо музичного образу. Тобто, комунікація «композитор – слухач» у хоровому виконавстві відбувається за участі її головного фігуранта – диригента – носія інформації, відповідального за її достовірність, художність, переконливість. Бо ж не дарма Б. Асаф'єв наголошував: «Життя музичного твору в його виконанні, тобто розкритті його змісту через інтонування для слухачів...» [2, 264].

Література

References

1. Ананьев Б. Задачи психологии искусства. *Психология художественного творчества* : хрестоматия / Сост. К. Сельченко. Минск : Харвест, 1999. С. 236 – 242.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Ленинград : Музыка, 1971. Изд. 2-е. Кн. 1. 376 с.
3. Багриновский М. Основы техники дирижирования. Москва : МОСКВА, 1963. 104 с.
4. Бермес І. Диригентське мистецтво: поліфункційні виміри. Дрогобич : ВРВ ДДПУ ім. І. Франка, 2008. 82 с.
5. Гинзбург Л. Избранное. Москва : Советский композитор, 1981. 303 с.
6. Ержемский Г. Закономерности и парадоксы дирижирования. Санкт-Петербург : Деан, 1993. 264 с.
7. Живов В. Хоровое исполнительство. Теория. Методика. Практика. Москва : ВЛАДОС, 2003. 272 с.
8. Иванов К. Волшебство музыки. Москва : Молодая гвардия, 1983. 160 с.
9. Каган М. Философия культуры. Санкт-Петербург : Метрополис, 1996. 414 с.
10. Казачков С. Дирижер хора – артист и педагог. Казань : Изд-во Казанской гос. консерватории, 1998. 404 с.
11. Когоутек Ц. Техника композиции в XX веке. Москва : Музыка, 1976. 358 с.
12. Колесса М. Основы техники диригування. Київ : Музична Україна, 1973. 198 с.
13. Корсакова И. Музыкальная коммуникация: генезис и историко-культурные трансформации. URL: http://files.msuc.org/diss/04/korsakova_dis.pdf.pdf
14. Мазель Л. Вопросы анализа музыки. Опыт сближения теоретического музыкознания и эстетики. Москва : Советский композитор, 1978. 348 с.
15. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. Москва : Музыка, 1976. 254 с.
16. Морозов В. Невербальная коммуникация. *Психологический журнал*. Т. 14. № 1. 1995. С. 18–31.
17. Мусин И. Техника дирижирования. Ленинград : Музыка, 1967. 352 с.
18. Ольхов К. Вопросы теории дирижерской техники и обучения хоровых дирижеров. Ленинград : Музыка, 1979. 200 с.
19. Пазовский А. Записки дирижера. *Дирижерское исполнительство: Практика. Теория. Эстетика* / Ред.-сост., автор вступ. ст., дополнений и комментариев Л. Гинзбург. Москва : Музыка, 1975. С. 347–361.
20. Рубинштейн С. Основы общей психологии. Санкт-Петербург : Питер, 2016. 720 с.
21. Станиславский К. Работа актёра над собой. Москва : АСТ, 2016. 480 с.
22. Трэмзина О. Дирижерский жест как художественный феномен: дис... канд. искусствоведения. 17.00.02. Саратов, 2014. 168 с.
23. Boulez P. Points de repère. Tome III. Leçons de musique: deux décennies d'enseignement au Collège de France (1976–1995). Textes réunis et établis par J. Nattiez. Paris : Christian Bourgeois Editeur, 2005. 758 p.

1. Ananев, B. (1999). Tasks of the psychology of art. Psychology of artistic creativity. Minsk: Harvest [in Belarusian].
2. Asafev, B. (1971). Musical form as a process. Leningrad : Muzyka [in Russian].
3. Bagrynovskiy, M. (1963). Bases of conducting technique. Moskva: MOSKVA [in Russian].
4. Bermes, I. (2008). Conductor's art: polyfunctional measurements. Drogobych: VRV DDPU im. I. Franka [in Ukrainian].
5. Ginzburg, L. (1981). Favorites. Moskva: Sovetskiy kompozitor [in Russian].
6. Erzhemskiy, G. (1993). Patterns and paradoxes of conducting. Sankt-Peterburg: Dean [in Russian].
7. Zhivov, V. (2003). Choral performance. Theory. Methodology. Practice. Moskva : VLADOS [in Russian].
8. Ivanov, K. (1983). The magic of music. Moskva: Molodaya gvardiya [in Russian].
9. Kagan, M. (1996). Culture philosophy. Sankt-Peterburg: Metropolis [in Russian].
10. Kazachkov, S. (1998). The choir conductor is an artist and teacher. Kazan: Izd-vo Kazanskoy gos. konservatorii [in Tatar].
11. Kogoutek, Ts. (1976). Technique composition in the twentieth century. Moskva: Muzyka [in Russian].
12. Kolessa, M. (1973). Fundamentals of conducting technique. Kyiv: Musical Ukraine [in Ukrainian].
13. Korsakova, I. Musical communication: genesis and historical and cultural transformations. Retrieved from http://files.msuc.org/diss/04/korsakova_dis.pdf.pdf [in Russian].
14. Mazel, L. (1978). Questions analysis of music. The experience of the convergence of theoretical musicology and aesthetics. Moskva: Sovetskiy kompozitor [in Russian].
15. Medushevskiy, V. (1976). On the laws and means of artistic impact of music. Moskva: Muzyka [in Russian].
16. Morozov, V. (1995). Non-verbal communication. Psychological Journal. (Vol. 14), (№ 2), (pp. 18–31) [in Russian].
17. Musin, I. (1967). Conducting technique. Leningrad: Muzyka [in Russian].
18. Olhov, K. (1979). Questions of the theory of conducting technique and teaching choir conductors. Leningrad: Muzyka [in Russian].
19. Pazovskiy, A. (1975). Notes conductor. Conductor performance: Practice. Theories. Aesthetics. L. Ginzburg (Ed.). Moskva: Muzyka [in Russian].
20. Rubinshteyn, S. (2016). Basics of General Psychology. Sankt-Peterburg: Piter [in Russian].
21. Stanislavskiy, K. (2016). Actor's work on himself. Moskva: AST [in Russian].
22. Tremzina, O. (2014). Conductor's gesture as an artistic phenomenon. Candidate's thesis. Saratov [in Russian].
23. Bulez, P. (2005). Landmarks. Volume III. Music lessons: two decades of teaching at the College of France (1976–1995). Parizh: Vidavets Kristian Burgua [in French].

*Стаття надійшла до редакції 09.01.2020
Прийнято до друку 10.02.2020*