

УДК 78.03+78.07

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-41-20>**Іоанн Геннадійович Воронко**

ORCID: 0009-0000-6943-6521

аспірант кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської музичної академії імені А. В. Нежданової
johanesvoronko@gmail.com

ЖАНР ХОРОВОЇ МІНІАТЮРИ У ТВОРЧОСТІ Д. С. ЗАГРЕЦЬКОГО

Мета роботи — дослідити концепцію жанру хорової мініатюри в композиторській творчості Д. С. Загрецького. Методологія дослідження спирається на біографічний, історичний, культурологічний та аналітичний підходи. Наукову новизну створюють вивчення хорових мініатюр у творчості Д. С. Загрецького, з виявленням унікального поєднання в них вокально-хорової техніки та глибокого розуміння вербального першоджерела. Висновки. Справжньою епохою у розвитку Одеської хорової школи був Дмитро Станіславович Загрецький, композиторський дар якого заслуговує особливої уваги. Хорова мініатюра є вагомим жанром у творчості Дмитра Станіславовича. Цьому жанру властиві такі якості як: невеликий масштаб, тонкість художніх прийомів, прагнення до втілення єдиного образу, спрямовання на сконцентроване відображення навколишнього світу, «стиснення» художнього сенсу та пошук засобів концентрації музично-творчого змісту. Безумовно, що для жанру хорової мініатюри властиве залучення певного літературного поетичного першоджерела, що викликає цілий ряд образно-смыслових асоціацій. Саме цим якостям слідую індивідуальність композиторського мислення Дмитра Станіславовича. В першу чергу, як у хорового майстра, ця індивідуальність визначається у глибокому розумінні природи хорового співу, своєрідності виразових можливостей хору. Він використовує виразність тембрових барв кожної хорової партії. Цей факт демонструє обізнаність композитора у вокально-технічних можливостях хору та його здатність ефективно реалізувати їх у власній творчості. В цьому і полягає особливість хорових мініатюр Дмитра Станіславовича, що лежить у поєднанні вагомих якостей талановитого композитора та генія-хормейстера.

Ключові слова: хоровий диригент, Одеська хорова школа, хорова мініатюра, жанрово-стильова специфіка, творча діяльність, інтерпретація, хорове виконання, хорове диригування, хоровий спів, хор, творчі установки, принципи диригентської школи, Дмитро Станіславович Загрецький.

Voronko Ioann Gennadiyovych, Postgraduate Student at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

The genre of choral miniature in the work of D. S. Zagretsky

Research objective. *The aim of the work is to investigate the concept of the genre of choral miniature in the composer's work of D. S. Zagretsky. The methodology of the research is based on biographical, historical, culturological and analytical approaches. The scientific novelty is created by the study of choral miniatures in the work of D. S. Zagretsky, revealing a unique combination of vocal and choral technique and a deep understanding of the verbal source. Conclusions. A real epoch in the development of the Odessa Choral School was Dmitry Stanislavovich Zagretsky, whose composer's gift deserves special attention. Choral miniature is a significant genre in Dmitry Stanislavovich's work. This genre is characterized by such qualities as: small size, elegance of artistic techniques, the desire to embody a single image, the focus on a concentrated reflection of the surrounding world, «compression» of artistic meaning and the search for means of concentrating musical and creative content. Of course, the genre of choral miniature is characterized by the involvement of a certain literary poetic primary source, which evokes a number of figurative and semantic associations. It is precisely these qualities that lead to the individuality of Dmitry Stanislavovich's composer's thinking. First of all, as a choir master, this individuality is determined by a deep understanding of the nature of choral singing, the originality of the expressive capabilities of the choir. He uses the expressiveness of the timbre colors of each choral part. This fact demonstrates the composer's awareness of the vocal and technical capabilities of the choir and his ability to effectively implement them in his own work. This is the peculiarity of Dmytro Stanislavovich's choral miniatures, which lies in the combination of the significant qualities of a talented composer and a genius choirmaster.*

Key words: *choral conductor, Odessa Choral School, choral miniature, genre and style specificity, creative activity, interpretation, choral performance, choral conducting, choral singing, choir, creative attitudes, principles of the conducting school, Dmitry Stanislavovich Zagretsky.*

Актуальність роботи. Одеська хорова школа дала музичній Україні імена всесвітньо відомих диригентів-хормейстерів, але справжньою епохою у розвитку диригентської хорової школи Одеси став **Дмитро Станіславович Загребський (1924–1980)** – професор кафедри хорового диригування, композитор, заслужений діяч мистецтв України, керівник студентського хору Одеської консерваторії, яскравий та натхненний представник школи К. К. Пігрова.

Дмитро Станіславович здійснив вагомий вплив на формування професійної майстерності як студентів, так і викладачів

кафедри. Серед його випускників: А. Авдієвський, В. Іконник, С. Крижановський, Г. Ліознов, Л. Бутенко – справжні майстри своєї справи, які здійснили могутній вплив на становлення хорової культури в Україні. Феномен творчої діяльності Д. Загрецького проявлявся в усьому: музикант надзвичайної обдарованості, натхненний артист, прекрасний педагог, поет-лірик. Особливої уваги заслуговує композиторський дар Загрецького, що втілювався у ряді хорових творів. У його творчому доробку налічується одинадцять хорових творів, що включають як авторські композиції, так і обробки.

Мета роботи – дослідити концепцію жанру хорової мініатюри в композиторській творчості Д. С. Загрецького. Методологія дослідження спирається на біографічний, історичний, культурологічний та аналітичний підходи. Наукову новизну створюють вивчення хорових мініатюр у творчості Д. С. Загрецького, з виявленням унікального поєднання в них вокально-хорової техніки та глибокого розуміння вербального першоджерела.

Виклад основного матеріалу. Композиторська творчість Дмитра Станіславовича була спрямована, природно, в русло його виконавської діяльності: він був прекрасним майстром аранжувань, у тому числі «Гавота» Лекока, «Ай, ай, ай» Фрейда, «Голубого Дунаю» Штрауса, обробок українських народних пісень, пісень радянських композиторів [1, с. 128]. Свої методи аранжування Дмитро Станіславович описав у підручнику з цього предмету, написаному ним у співавторстві з П. Гороховим. У Д. С. Загрецького були й оригінальні композиторські твори: декілька циклів романсів, незакінчена опера «Лісова пісня» за п'єсою Лесі Українки, твори для хору *a capella*.

Д. Загрецький не отримав професійної композиторської освіти, однак, товаришував та творчо взаємодіяв із композиторею Тамарою Степанівною Сидоренко, а також композитором та ректором консерваторії Серафимом Дмитровичем Орфєєвим: обидва вони мали великий вплив на становлення Загрецького як композитора.

Коли у 1951 року К. Данькевича було запрошено на роботу до Києва, головою Одеського відділення Спілки композиторів

став Серафим Дмитрович Орфєєв. Він очолював Одеську композиторську організацію з 1952 по 1954 рік. Це був час плідної творчої співдружності композиторів Одеси та хору консерваторії: К. Данькевича, С. Орфєєва, Т. Сидоренко-Малюкової, Д. Загрецького, Ю. Владимірова, А. Красотова [4, с. 153–155]. Цей період характеризувався частими апробаціями цим хором творів композиторів-випускників. Особливу увагу, інтерес до новачів К. Пігров проявляв у репертуарному потягу до творів сучасників. Представники Одеського відділення Спілки композиторів України знаходили в ньому завжди зацікавленого інтерпретатора, а творчість багатьох з них стимулювалася можливостями виконання їхніх творів хоровим колективом консерваторії, хормейстерами якого(у той час) були учні К. Пігрова: Д. Загрецького, В. Шипа, Г. Ліознова, В. Луговенко.

Твори Дмитра Станіславовича мають різні композиційно-жанрові показники. Але особливий сенс для нього мали ліричні хорові п'єси, при тому що поетична основа цих опусів може бути глибоко різною[3, с. 4]. Дійсно, своє музичне втілення знайшли як класика перського поета Гафіза, так і представників срібного віку російської поезії А.Блока та лірики Єсеніна.

Мініатюра – це твір, що відрізняється невеликими розмірами, тонкістю художніх прийомів і прагненням до втілення єдиного образу. Для даного жанру властиве залучення певного літературного поетичного першоджерела, що викликає цілий ряд образно-сміслових асоціацій. Можливо припустити, що формування *хорової* мініатюри починалося з хорових перекладів пісень та романсів, у яких поетичний текст концентрував у собі сенс, а музика перебувала в пошуку іманентних способів передачі зазначеного змісту. Поетична мініатюра (ліричний вірш) здатна розкрити душевний стан автора та висловлювану їм головну ідею всього лише в декількох рядках, зробивши потужне, миттєве враження на іншу людину, а сама хорова мініатюра на поетичні тексти, як було відмічено Рябцевою, «відтворює характерну для цього жанру (хорової мініатюри) програмність, образ та асоціації типу, що заявлений в самій назві твору й наявно представлений в поетичному тексті» [5, с. 10].

Зміст музичної мініатюри спрямований на *сконцентоване* відображення навколишнього світу, «стиснення» художнього сенсу, та пошук засобів концентрації музично-творчого змісту. Серед існуючих жанрових моделей мініатюра є найменшою та концентрує в собі жанрову систему малих форм у мистецтві.

М. Варакута пише: «Визначення феномену мініатюри в мистецтві відбувається шляхом зіставлення понять «монументальне» і «мініатюрне», які відносяться до системи фундаментальних, базових явищ мистецтва і мають протилежну семантику. Мініатюра наділена рядом загальних ознак, що відрізняють її від монументальних форм. Це прагнення до лаконічності художнього висловлення, економії засобів, тяжіння до камернізації форми, поєднане з ознаками композиційної цілісності, завершеності» [2, с. 31]. Дійсно, мініатюра, незважаючи на невеликі зовнішні обсяги, має потенційні можливості для втілення глибоких змістових концепцій, має композиційну та художню цілісність.

Так, Л. Пархоменко відзначає, що ліричний п'єсі, як окремого виду хорової композиції, притаманні специфічний характер образності, спосіб її відтворення, особливості синтезу поезії та музики, манера висловлення.

Власне, саме специфіка об'єкту лірики – образа-переживання – дозволяє відрізнити ліризм як якість «художнього мислення», що може бути властивим творчості того чи іншого письменника (художника взагалі), і виявлятися у різних родах и жанрах – на противагу ліричному способу відображення, ліриці як літературного роду. Отже, говорячи про ліричний спосіб відображення у хоровому творі, треба мати на увазі узгодження двох художніх систем втілення образу-переживання – у поезії та в музиці.

На думку Л. Пархоменко, багатомірність конкретних проявів їх взаємодії можна умовно поділити на дві форми: *наближеної*, або *суміжної* художньої концепції та – *вільної*, або *«зустрічної»*. Наближення художніх концепцій спостерігається переважно у випадку збігу відчуттів поета і композитора, коли відтворений поетом образ бережно перевтілюється у музичну структуру. При цьому, часто композитор прагне донести, підкреслити імпонуючу йому манеру поетичного вислову,

зберегти художню цілісність віршу. «Зустрічна» ж концепція виникає здебільшого тоді, коли текст викликає у композитора активну творчу співдію до поглиблення чи збагачення накресленої колізії або посилення емоційності, впливу вислову, а також, в разі потреби, розкриття засобами музики підтексту вербального першоджерела [6, с. 116].

Отже, відповідно позиції Л. Пархоменко, до *наближеної* або *суміжної* концепції можна віднести наступні хори Д. Загребського «Песня» на сл. О. Блока, «Над окошком місяц» на сл. С. Єсеніна, «О если бы» на сл. Гафіза, «Веселись, о сердце» на сл. Гафіза, «Лишь ты сияй» на сл. Гафіза; до *зустрічної* – «Край мой» на сл. С. Єсеніна, «Я коротаю жизнь свою» на сл. О. Блока, «Свидание-полечка» на сл. О. Прокоф'єва, «Памятник» на сл. В. Черномордика.

Протягом дослідження, пропоную розгорнутий виконавський аналіз хорових мініатюр Загребського «Я коротаю жизнь свою» та «Край мой».

Хорова мініатюра Д. Загребського «Я коротаю жизнь свою» написана на вірш О. Блока. Твір призначений для мішаного хору *a capella*. Тональність *g-moll*. Форма строфічна, а музичний матеріал викладено у наскрізному розвитку. Фактура гомофонно-гармонічна.

Перший вступ тенорової партії, ніби від імені автора, введе в нестійку сферу пошуків, сумнівів і тривог людини. Це виражено через постійну нестійкість тоніки у двох вертикалях поспіль, вводнотоновість мелодії (*fis* – *g*, початок партії басу з *фа* діз до *соль*), гармонії (у чоловічих голосах), використання в мелодії пунктиру, що відображає деяку «надривність» звучання.

Після витончено-інтимного висловлювання особистого тривожного душевного стану (1–3 тт.) настає раптовий вибух почуттів (4–5 тт.) – протест проти неминучості перебігу часу, рутинності життя. Незабаром, раптове звучання на нюансі *piano* ілюструє занурення у себе, ніби стримані ридання (6–7 тт.).

Різкі перепади настрою передані низкою раптових змін нюансів та характерів ведення звука. З 9-ого такту починається поступовий розвиток єдиної музичної мислі.

16–17 такти у загальній драматургії хору несуть функціональне значення зв'язку, дія призупиняється. Це робиться для того, щоб потім з новою силою обрушити на людину неминучість кінця («я отойду в ту область ночі, откуда возвращенья нет»).

Широкі динамічні коливання, суцільна альтерація мелодійної лінії, що породжує складну гармонійну тканину, поривчасті висловлювання – через переривання музичної думки паузами – усі ці засоби ідеально передають всю суть та ідею поетичного першоджерела.

Водночас, все вищеназване створює для хору досить великі виконавські труднощі. Диригенту важливо стежити за щільною опорою звуку в нюансі *p*, що дозволить також не прогаяти важливий семантичний елемент твору – передачу внутрішніх болючих переживань.

Гармонійній мові хору властиві складні, але лаконічні відхилення: *g-moll* (1–7 тт.) => *b-moll* (8) => *gis-moll* (15–20 тт.) => *g-moll* (21–23 тт.). Співвідношення тональностей досить похмуре: постійний мінор, відхилення в тональність мінорної терції, нестійкість тоніки. Вибір тонального плану наголошує на глибокому взаємопроникненні поетичного тексту та музики, створює відповідний колорит усьому твору.

Хор «Я коротаю жизнь свою», крім дивовижних засобів вокально-хорової виразності, виділяється тонкістю виконавських прийомів, зокрема, уважним ставленням до тембрової драматургії та інтонаційними вимогами.

Особливістю даного твору є експресивність вираження почуттів. Це один з найбільш трагічних творів Загребського, що виражає гостре сприйняття життєвих явищ: швидкоплинність людського життя, тлінність буття і страх неминучості кінця [3, с. 23–25].

Хорова мініатюра «Край мой» (сл. С. Єсеніна) призначений для мішаного хору *a capella*. Тональність *e-moll*. Форма куплетно-варіаційна з кодою, де кожен куплет – період, число куплетів відповідає кількості строф (4). Фактура – підголоскова поліфонія.

Цей твір – пейзажна зарисовка, присвячена любові до малої Батьківщини. Тристопний хорей з перехресною рифмою сприяє передачі емоційного стану та поетичного опису природи. Варто

відзначити максимально просту мову, яка робить твір ще більш живим та щирим. Автор не використовує складних композиційних прийомів, просто описуючи село восени. Перші дві строфи віддають похмурістю, в них описуються болота та густий хвойний ліс, але останні сповнені захопленням, ностальгією та щастям. У хоровому творі коректив зазнали два слова: «пахнет» змінено на «тянет», а «слушают» на «слушают». Це трактування викликане прагненням автора музики полегшити вимову окремих слів, що у співі є дуже важливим.

Фактура хору – підголоскова поліфонія. Голоси в партіях сопрано та альту рухаються в єдиній ритмічній формі, проводячи та розвиваючи тематичну лінію протягом 4-х куплетів.

Перший куплет – квадратний період із двох речень, кожне з яких складається з двох фраз (2+2). Середина каденція спирається на тонічний тризвук, завдяки чому початковий музичний образ набуває цілісності (т.т. 2–5). Друге речення розгортається аналогічно першому. Сама форма періоду незмінна (2+2).

Така структура зберігається протягом усього твору, роблячи його простим і зрозумілим, близьким до ностальгійних роздумів простої людини. Заключна побудова відрізняється від попередніх завмиранням-зупинкою на *pp* (т.т. 14–17) на першій фразі та завершенням протилежним за динамікою та настроєм другої фрази (кода).

Мелодія хору в основному зосереджена в партіях сопрано та других альтів. Основний мотив-розповідь наповнено тугою та співучістю. Основа мелодійної організації – хвилеподібний рух зі стрибком на терцію V ступені з поступовим сходженням до IV і через підготовлений низхідний стрибок великої терції, целотоновим сходженням до I ступені по завершенні (т. 3, т. 5). Друга фраза є повторенням першої.

Протягом трьох куплетів мелодія поступово видозмінюється. Це характеризується зміною позиції основної форми на іншу висоту, почастішанням хвилеподібного руху між терцевими стрибками, впровадженням тріолей в структуру фрази (т. 9, т. 13). Незмінним залишається лише початок і закінчення тонікою основної тональності кожної фрази, і целотонність у низхід-

них ходах підголосків і після закінчення фрази мелодії. Завдяки цьому зберігається загальний настрій – сумна наспівність (не втрачається при цьому й оповідний тон). Таким чином передається образ спогадів про далеке минуле, за яким так сильно сумуєш.

Заключний епізод різко відрізняється настроєм і формою звуковедення. Підкреслюючи останню половину четвертої строфи, вступ починається з каденції на високих теситурах кожної партії, це кульмінація всього твору (т. 17). *Divisi* в партіях сопрано та тенора на високій теситурі, завдяки дзвінкому майже надривному звучанню, максимально точно формують образ вибуху почуттів, крику душі, сповненого тугою та відчаєм, немов герой більше ніколи не повернеться до близьких його серця місць, до Рідного Краю. А закінчення «розчиняється» в чистій квінті жіночим хором на слова «Край родной», що вносить особливу «незакінчену» інтонацію-надію, світлий образ мрії про минулі дні, свого роду катарсис (т.т. 21–22).

Головна кульмінація зосереджена в коді (т. 18), яка підготовлена закінченням 4 куплету на нюансі *pp* з утриманням та філіюванням у всіх партіях, немов підготовка до стрибка – потужним вступом усіх партій на нюансі *ff* на високій теситурі. Напруженість підкреслюється акордами у 18 такті – ум. 7 із позаакордовими звуками «фа-бекар» та «ля».

Що ж до часткових кульмінацій, то у мотивах відчувається легке агогічне тяжіння та затримання на третю долю першого такту кожної фрази. Однак, варто мати на увазі характер, динаміку та особливості розгортання мелодійної лінії. Тому ці кульмінації повинні бути не настільки яскраво виражені, щоб уникнути втрати певної музичної образності.

Важлива *формотворча* роль у партії баса-остінато, що віддає похмурістю за допомогою проведення її у низькому регістрі. Партія тенора виконує роль підголосків. Її завдання – поглиблювати образ роздумів-мрій і пов'язувати кінець і початок кожної фрази, завдяки чому зберігається безперервність, «плинність» музичного пласта. Є два моменти, коли партія тенора перестає бути підголоском: після закінчення першої половини четвертого

куплету партія тенору приєднується до партій сопрано та альту у проведенні мелодії, або бере на себе проведення мелодії після закінчення кульмінації твору, ніби відлуння.

Основна тональність твору – натуральний *e-moll* з пониженим другим ступенем (фрігійський). За рахунок пониження другого ступеня властиве мінору м'яко-сумне звучання набуває холодних відтінків, що так характерно настрою вірша.

Coda відрізняється неприготовленою модуляцією до *d-moll*: про це свідчать підвищена 3 ступінь (до-діз, як 7 підвищена для *d-moll*), понижена квінта (си-бемоль, як 6 ступінь *d-moll*) і понижена 4 ступінь (3 для *d-moll*) (т.т. 17–21).

Позначений композитором темп – помірний – свідчить про спокійний, неспішний розвиток, у якому можна буде переконливо донести до слухачів основну думку вірша – спогади і роздуми, а розмірне змінюється протягом усього твору. Він обраний композитором відповідно до трискладового розміру вірша С. Єсеніна (трисопний хорей).

Говорячи про *ритмічну* сторону твору, варто відзначити те, що, за невеликим винятком, ритм хорових партій заснований на одній ритмічній формулі. За допомогою плавного та хвилюватого руху мелодійного та підголоскового пластів досягається ефект неспішного описового оповідання. Створюється відчуття, що закінчення фраз плавно перетікають в початок наступної системи підголосків. Партії баса-остинато, великими тривалостями починаючи із затакту, ніби відтягують темп і поглиблюють, роблять похмурішу сам образ. «Заколисуюча» повторність у формі кожного куплету, що переходить від фрази до фрази ритму в поєднанні з однотипними квадратними побудовами при майже повсюдному тихому звучанні, навіюють асоціації, наближені до колискової пісні (т. т. 5, 7, 9, 11).

Не можна не відзначити очевидний органічний взаємозв'язок *динаміки* з характером твору. В основному на нюансі *p* протягом усього твору відображені далекі спогади наповнені тугою, завмираючи під кінець на нюансі *pp*. Потім – вступ коди, емоційний вибух, крик почуттів на нюансі *ff*, причому хорові партії поставлені у таку теситуру, що інакше вони не можуть звучати:

дзвінко, з силою, з напруженістю, яка швидко спадає с третього такту і «розчиняється» на нюансі *pp*.

В основному, протягом усього звучання партії знаходяться в робочому діапазоні. Вокальна завантаженість партій відрізняється між жіночими і чоловічими голосами: тоді як у жіночому хорі зосереджено розгортання мелодії, у партії тенора, якій виконує роль підголосків – кількісно трохи менше, хоч і схожого за формою, музичного матеріалу. З басовою партією все простіше – вона витримана в одному регістрі, майже не змінюючи свого положення. Винятком є 10–11 такти та кульмінація-кода твору (т.т. 17–20).

Аналізуючи діапазони, можна побачити, що усі партії досить розвинені, нижні звуки використовуються епізодично, а найвищі ноти задіяні в кульмінаційних місцях. Найбільший діапазон – ундецима – у парії перших сопрано, обумовлений проведенням головною мелодійною лінією.

Теситурні умови є досить зручними. Для них характерні як прості поспівочні інтонації, так і складні інтонаційні моменти романсового типу. У мелодичних лініях партій є з'єднання як стрибкоподібного, так і поступового руху. Верхній голос завжди має важливе значення у будь-якій партитурі. Партії перших сопрано та других альтів у всьому творі виконують функцію провідних голосів. Оскільки твір написано для хору *a capella*, то найважливішою постає робота з регістровими та тембровими барвами співочих голосів.

Отже, «Край мой» – прекрасний зразок твору для мішаного хору, оскільки композитор за допомогою музичних засобів виразності точно розкрив і навіть збагатив поетичний задум, створивши дивного звучання хорову мініатюру. Поєднуючи пейзажну лірику з проникливим монологом, композитор дотримується поетичного задуму за допомогою різних засобів музичної виразності, передусім, фактурних особливостей та помірного темпу. Зручні теситурні умови та ясність форми роблять цей хор доступним для виконання.

Отже, Д. Загрецький тонко і точно підбирає вокально-хорову музичну палітру, яка відрізняється виключно вокальною, кантиленною, досить розвиненою мелодійною лінією хорових партій.

Висновки. Втілюючи образно-смісловий зміст поетичного тексту твору, Д. Загрецький майстерно користується засобами вокально-хорової виразності. Його хорові твори звучать проникливо, безпосередньо, слухаючи їх, мимоволі ріднишся з образом, його переживаннями. Слухачі перебувають під художнім враженням від образно-смісловної змістовності цих музично-поетичних опусів.

Узагальнюючи, можна сміливо казати, що хорова мініатюра є вагомим жанром у творчості Дмитра Станіславовича, якому властиві такі якості як: невеликі розміри, тонкість художніх прийомів, прагненням до втілення єдиного образу, спрямовання на *сконцентроване* відображення навколишнього світу, «стиснення» художнього сенсу, та пошук засобів концентрації музично-творчого змісту. Безумовно, що для жанру хорової мініатюри властиве залучення певного літературного поетичного першоджерела, що викликає цілий ряд образно-сміслових асоціацій. Саме цим якостям слідує індивідуальність композиторського мислення Дмитра Станіславовича. В першу чергу, як у хорового майстра, ця індивідуальність визначається у глибокому розумінні природи хорового співу, своєрідності виразових можливостей хору. Він використовує виразність тембрових барв кожної хорової партії. Цей факт демонструє обізнаність композитора у вокально-технічних можливостях хору та його здатність ефективно реалізувати їх у власній творчості. В цьому і полягає особливість хорових мініатюр Дмитра Станіславовича, що лежить у поєднанні вагомих якостей талановитого композитора та генія-хормейстера.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Березин А. Дирижер и хор. *Хоровое искусство: сб. статей*. Л. : Музыка, 1967. С. 130–155.
2. Варакута М. І. Жанрово-стильова специфіка хорових мініатюр Володимира Зубицького : монографія. Д. : ЛІРА, 2016. 192 с.
3. Лиознов Г. С. Дмитрий Загрецкий: произведения для хора. Одесса : Астропринт, 2012. 100 с.
4. Луговенко В. Н. О сотрудничестве объединенного хора Одесской консерватории и музыкального училища с композиторами Одессы. *Одесская консерватория. Забытые имена, новые страницы: сборник статей*. Одесса : ОКФА, 1994. С. 153–155.

5. Пархоменко Л. О. Українська хорова п'єса. (Типологія, тематизм, композиція). К. : Наукова думка, 1979. 218 с.

6. Рябцева І. М. Збірник наукових статей «Музикознавча думка Дніпропетровщини», До проблеми трактування жанру хорової мініатюри у творчості Лесі Дичко (на прикладі хорових мініатюр на поетичні тексти: «Зима», «На човні», «Весна»). Дніпро : «Грані», 2019. 5–17 с.

REFERENCES

1. Berezyn A. Conductor and choir. Choral art: Sat. articles L. : Music, 1967. P. 130–155.

2. Varakuta M. I. Genre and stylistic specificity of Volodymyr Zubyskyi's choral miniatures: monograph. D.: LIRA, 2016. 192 p.2.

3. Lyoznov H. WITH. Dmitry Zagretsky: works for choir. Odessa: Astroprint, 2012. 100 p.

4. Lugovenko V. N. About the cooperation of the combined choir of the Odessa Conservatory and Music School with Odessa composers. Odessa Conservatory. Forgotten names, new pages: a collection of articles. Odessa: OKFA, 1994. P. 153–155.

5. Parkhomenko L. O. Ukrainian choral piece. (Typology, thematism, composition). K.: Naukova dumka, 1979. 218 p.

6. Ryabtseva I.M., Collection of scientific articles «Musicological thought of Dnipropetrovsk region», On the problem of interpreting the genre of choral miniature in the work of Lesya Dychko (on the example of choral miniatures on poetic texts: «Winter», «On a boat», «Spring»). Dnipro: «Grani», 2019. 5–17 p.