

Олександр Олексійович Філіппов

Хорові сцени в специфіці діяльності оперної студії ОНМА імені А.В. Нежданової

УДК 78.087.68:792.54(477.74)

DOI <https://doi.org/10.24195/artstudies.2025-4.18>

Олександр Олексійович Філіппов
аспірант кафедри хорового диригування
Одеської національної музичної академії
імені А.В. Нежданової
ORCID: 0009-0004-3989-730X

Стаття надійшла у редакцію: 29.10.2025

Стаття прийнята: 21.11.2025

Опубліковано: 22.12.2025

У статті висвітлено історико-мистецькі аспекти становлення й розвитку хорових сцен в оперній студії Одеської національної музичної академії імені А. Нежданової (далі – ОНМА), окреслено їхнє значення у формуванні професійної майстерності майбутніх вокалістів. Хорові сцени в структурі оперних постановок студії розглядаються як поліфункціональне явище, що поєднує естетичний, педагогічний і виконавський виміри. Вони є не лише художнім компонентом сценічного дійства, але й важливою формою колективного навчально-творчого процесу, що забезпечує уніфікацію вокальної та акторської підготовки студентів. Вперше систематизовано етапи еволюції хорової практики студії: від перших постановок початку ХХ століття до сучасних експериментальних форм сценічної організації, де поєднуються академічні традиції та новітні режисерські підходи. Проаналізовано творчий внесок провідних хормейстерів різних поколінь (Ф. Мироновича, Л. Теплякової, В. Кіоссе, А. Похилко, Л. Бутенка, І. Дідушка), які визначили художньо-методичні принципи роботи з хором в умовах навчального театру. З'ясовано, що у 1960–1990-х роках хор оперної студії функціонував як повноцінний виконавський колектив, діяльність якого наближалася до професійного театрального рівня. У пострадянський період хоровий компонент набув гнучких камерних форм, зумовлених змінами у структурі студії, зменшенням кадрового складу та новими педагогічними орієнтирами. Особливо підкреслено сучасні тенденції адаптації хорових сцен до нових освітніх і сценічних форматів, серед яких інструментальна заміна хору, скорочення партій, камеризація виконавського складу та розподіл хорових епізодів між ансамблями солістів. Встановлено, що хорові сцени в оперній студії ОНМА імені А. Нежданової залишаються важливим чинником збереження і розвитку одеських вокально-хорових традицій, слугують ефективним засобом виховання ансамблевого мислення та колективної виконавської культури, формуючи у студентів цілісне художнє бачення оперного мистецтва.

Ключові слова: оперна студія ОНМА імені А. Нежданової, хор, хормейстер, хорові сцени, вокально-хорова школа, педагогічна традиція.

Постановка проблеми. В історико-мистецькому контексті розвитку національної вокально-хорової освіти особливе місце посідає діяльність оперних студій при закладах вищої мистецької освіти, зокрема Одеської національної музичної академії імені А. Нежданової. Саме в межах студійного простору формується комплексна система підготовки майбутніх співаків, де поєднуються навчальні, виконавські та сценічно-творчі процеси. Водночас одним з найменш досліджених компонентів цього процесу залишається хорова складова частина, яка забезпечує цілісність драматургії оперних вистав і виступає важливою ланкою у вихованні ансамблевого мислення вокалістів. Історичні трансформації структури оперної студії, зміна її педагогічних орієнтирів і виконавських ресурсів у різні періоди ХХ–ХХІ століть зумовлюють потребу в науковому осмисленні специфіки формування та розвитку хорових сцен у її діяльності. Актуальність проблеми визначається недостатньою увагою сучасного музикознавства до вивчення художньо-педагогічних засад хорової роботи в оперній студії як цілісного феномена, що поєднує освітню й творчо-театральну функції.

Аналіз актуальних досліджень. Питання щодо хорових сцен в оперних студіях українських музичних академій, зокрема ОНМА імені А. Нежданової, є малодослідженим у сучасному

музикознавстві, що зумовлює потребу в його системному розгляді. Окремі аспекти проблеми відображені у працях, присвячених історії оперної студії ОНМА, формуванню виконавських традицій і педагогічним принципам вокальної школи у Л. Довгань, О. Філіппова, П. Походзея (у НМАУ імені П. Чайковського). Важливим теоретичним підґрунтям для аналізу діяльності хорових колективів України є дослідження українських музикознавців, присвячені історії та методології хорового мистецтва М. Колесси, К. Пігрова, П. Муравського, Є. Бондар, О. Тимошенко.

У науковому дискурсі відзначається роль хорових сцен у формуванні синтетичної природи оперного жанру, розвитку ансамблевого мислення вокалістів і становленні режисерсько-виконавської культури майбутніх співаків. У цьому контексті окрему увагу дослідники приділяють питанням інтеграції хорового компонента в систему професійної підготовки вокалістів (І. Куриляк, В. Шевченко, С. Вавришук, О. Мочернюк, Р. Любар), а також практиці взаємодії диригентів-постановників і солістів у процесі створення оперної вистави (Є. Колесник, А. Паламаренко, О. Касьянова).

Водночас в українській музикознавчій науці відсутній комплексний аналіз історичного становлення, художньо-естетичної специфіки та педагогічного потенціалу хорових сцен саме в діяльності

оперної студії ОНМА імені А. Нежданової. Це й визначає актуальність вибраної теми та потребу її подальшого осмислення в контексті розвитку одеської вокальної та хорової школи.

Мета статті полягає у ґрунтовному історико-мистецькому та методологічному осмисленні феномена хорових сцен в оперній студії ОНМА імені А. Нежданової з акцентом на виявленні їхнього багатовимірного впливу на процес професійної підготовки вокалістів і хормейстерів, а також на формування локальної (одеської) вокально-хорової традиції. В науковому дослідженні ми прагнемо не лише реконструювати хронологію постановок і персоналій, але й відтворити внутрішню логіку художньо-педагогічних рішень, що визначали характер хорової участі в сценічному творі, як-от методи підготовки, режисерсько-хорові взаємодії, репертуарні стратегії та трансформації виконавської практики в умовах змін соціокультурного та інституційного середовища.

Для реалізації цієї мети в роботі поставлено низку конкретних завдань: систематизувати й проаналізувати етапи еволюції хорової практики оперної студії від її витоків до сьогодення; окреслити внесок ключових хормейстерів і диригентів у формування художньо-методичних принципів хорової підготовки; виявити зміни в репертуарній політиці та організаційних моделях забезпечення хорових сцен (постійний хор, залучення професійних співаків, камеризація, інструментальні заміни тощо); проаналізувати педагогічні наслідки згаданих трансформацій для формування ансамблевого мислення та сценічної компетентності студентів.

Методологія дослідження. Методологічно стаття спирається на комплекс взаємодоповнюючих підходів, що забезпечують цілісне осмислення феномена хорових сцен в оперній студії ОНМА імені А. Нежданової в історичному, мистецькому та педагогічному вимірах. Застосовано історико-хронологічний метод для простеження етапів становлення, розвитку й трансформації хорових сцен у діяльності студії від часу її заснування до сьогодення з урахуванням соціокультурного контексту кожного періоду. Порівняльно-аналітичний метод використано для зіставлення різних режисерських і хормейстерських підходів до трактування хорових епізодів у класичних і сучасних постановках, а також для визначення відмінностей між академічними та камерними моделями хорового виконання. Мистецтвознавчий аналіз дав змогу виявити стильові та естетичні особливості хорових сцен як складової частини художнього цілого опери, визначити їхню роль у створенні драматургічного напруження та сценічного контрасту. Педагогічний метод аналізу застосовано для з'ясування освітньо-виховного потенціалу хорової участі у формуванні професійної компетентності вокалістів і хормейстерів, зокрема щодо розвитку ансамблевого

мислення, акторської пластики та сценічної комунікації. Системний підхід забезпечив розгляд оперної студії як цілісного освітньо-творчого організму, у структурі якого хор виконує не лише художню, але й навчально-методичну функцію. Окрім того, у дослідженні використано метод інтерв'ювання та усних свідчень, що дало змогу залучити емпіричний матеріал (спогади диригентів, хормейстерів, викладачів і випускників студії) для реконструкції реальних практик репетиційного процесу та педагогічних стратегій різних періодів. Комплексне застосування зазначених методів забезпечує глибину наукового аналізу, достовірність висновків і дає змогу відтворити цілісну картину функціонування хорових сцен в історії оперної студії ОНМА імені А. Нежданової.

Результати та їх обговорення. На основі наших попередніх досліджень було встановлено, що оперна студія є критично важливим компонентом у системі професійної підготовки оперних співаків у закладах мистецької вищої освіти. Її ключова функція полягає у забезпеченні практичного впровадження навчальних, творчих та сценічно-виконавських процесів у єдиний художньо-освітній простір, що, як наслідок, сприяє формуванню необхідних професійних компетентностей та комплексної сценічної майстерності майбутніх артистів (Філіппов, 2025а; 2025г). Згідно з дослідженнями М. Телішевського (Телішевський, 2013), оперна студія є ключовим елементом підготовки. Оперні студії консерваторій (музичних академій) функціонують також як експериментальні творчі колективи, що активно збагачують мистецьке життя регіонів. Це реалізується через включення до репертуару зразків світової оперної класики, часто відсутніх на професійних місцевих сценах, здійснення регіональних прем'єр національних та зарубіжних творів, реалізацію фондових записів та участь у масштабних проєктах у співпраці з оперними театрами.

У цьому контексті хорові сцени набувають особливого значення. Як зазначає у своїх роботах І. Куриляк, «вивчаючи роль хору в українському оперному мистецтві, варто наголосити на тому, що хорові сцени та епізоди формують ідейно-тематичні центри, значення яких можна порівняти з вагомістю головних дійових осіб. Виконуючи функцію носія образу народу, хор збагачує драматургію опери різноманітними образно-настрійними елементами. Крім того, він здатен загострювати психолого-драматичні кульмінації та суттєво сприяти драматургічному розвитку дії» (Куриляк, 2018, с. 11–12). Отже, хорові сцени та хор не лише забезпечують драматургічну цілісність вистави та створюють масштабність сценічного дійства, але й слугують важливим етапом професійного зростання молодих вокалістів.

Формування та становлення практики виконання хорових сцен в оперній студії ОНМА імені

А. Нежданової має глибокі історичні корені й відображає загальні тенденції розвитку одеської вокально-хорової школи як складової частини національної мистецької традиції. Протягом різних етапів діяльності студії хорові сцени виконували багатофункціональну роль: від естетично-композиційної до педагогічно-виховної. Вони ставали не лише художнім елементом оперного спектаклю, але й важливою формою колективної творчої взаємодії, у межах якої студенти здобували навички ансамблевого співу, сценічної координації та взаємодії з оркестром, хором і диригентом. Саме через участь у хорових епізодах формувалося розуміння синтетичної природи опери як жанру, що поєднує вокальне, акторське й драматургічне начала.

Звернення до історико-аналітичного вивчення хорового компонента в діяльності оперної студії ОНМА імені А. Нежданової дає змогу простежити поступове формування системи художньо-педагогічних принципів роботи з хором, що еволюціонувала від епізодичних експериментів до сталих методичних засад.

На ранньому етапі, у період існування оперного класу Одеської консерваторії (на початку XX століття), залучення хору до навчальних постановок мало переважно навчально-допоміжний характер, однак саме тоді були закладені основи подальшого розвитку хорової практики, про що, зокрема, згадує у своїх дослідженнях Л. Довгань (Довгань, 2008).

Перші документально зафіксовані прояви залучення хору до навчальних оперних постановок у стінах Одеської консерваторії датуються 1916 роком. Як зазначає Л. Довгань, саме тоді в рамках тематичних вечорів, присвячених творчості М. Римського-Корсакова, відбулися постановки опер «Боярина Віра Шелога» та «Кошій Безсмертний». Вони були виконані вперше в Одесі силами студентського оркестру та хору під орудою диригента В. Малишевського та за участю хормейстера Ф. Мироновича. Цей епізод важливий тим, що демонструє: від самого початку у навчально-виконавському процесі консерваторії хор розглядався як органічний складник оперної педагогіки, що сприяє формуванню комплексної професійної підготовки співака. Згодом хор в оперній студії перетворився на невід'ємну частину творчого процесу, у межах якого відбувалася взаємодія виконавської, педагогічної та режисерсько-постановочної діяльності, що забезпечило формування цілісної системи художньо-виконавських цінностей одеської вокально-хорової школи.

Період відновлення творчої діяльності закладу після Другої світової війни позначився суттєвим розширенням функцій хорового колективу. Уже з 1948 року оперні вистави, зокрема «Весілля фігаро» В. Моцарта, здійснювалися у виконанні студентського оркестру та хору, що фактично

закріплювало модель колективного навчального виконавства як основу студійної діяльності.

У 1950-х роках хор диригентсько-хормейстерського факультету посідає провідне місце у сценічних проєктах оперної студії. Зокрема, у 1950–1951 навчальному році було здійснено повну постановку опери П. Чайковського «Євгеній Онегін», а у 1954–1955 роках — «Алеко» С. Рахманінова. У 1955–1956 навчальному році колектив взяв участь у виставах «Іоланта» П. Чайковського та «Чарівна флейта» В. Моцарта, що засвідчило стабільне закріплення хорового компонента в репертуарі. Поворотною стала постановка 1958 року, коли студія представила «Запорожця за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського, «Травіату» Дж. Верді та «Цареву наречену» М. Римського-Корсакова, усі з повноцінною участю хору та оркестру. Цей період позначив перехід від репродуктивної навчальної моделі до творчо-інтерпретаційної, де хор розглядається як інструмент художнього узагальнення й активний учасник сценічної дії. У 1958–1959 навчальному році в Палаці моряків було представлено нову постановку опери «Весілля фігаро» (диригент – В. Дубровський, хормейстер – студентка 5 курсу Л. Теплякова), а у 1959–1962 роках студія здійснила низку виїзних показів «Євгенія Онегіна» на сценах міських культурних установ і в Одеському театрі юного глядача (диригент – Є. Дублянська, хормейстер – Л. Теплякова). Активізація гастрольної діяльності свідчила про зміцнення виконавської зрілості хору та наближення його функціонування до професійних театрів.

Початок 1960-х років стає етапом подальшого утвердження хору як вагомої структурної складової частини творчого процесу оперної студії. У 1962–1963 навчальному році під музичним керівництвом диригента М. Покровського та хормейстера Л. Теплякової студія здійснила постановку опер «Алеко» С. Рахманінова, «Наталка Полтавка» М. Лисенка та «Травіата» Дж. Верді. Показовим є той факт, що «Алеко» і «Наталка Полтавка» були винесені на сцену Одеського державного театру опери та балету (1963 рік), що свідчить про підвищення художньої зрілості студійного хору та солістів, а також довіру до виконавців як до професійно спроможного колективу. У середині 1960-х років репертуар студії збагачується новими постановками, де хор відіграє важливу формотворчу роль. У 1965–1966 роках були представлені «Богема» Дж. Пуччіні (диригент – Є. Дублянська, хормейстер – В. Кіоссе) та «Іоланта» П. Чайковського (диригент – М. Покровський, хормейстер – В. Кіоссе). Обидві вистави також прозвучали на сцені Одеського оперного театру, що засвідчувало не лише зростання виконавського рівня студентського колективу, але й послідовне налагодження взаємодії між диригентською групою, режисерами та хором як активним учасником сценічної дії.

Подальша діяльність студії у 1966–1969 роках демонструє розширення жанрово-стильового діапазону репертуару: у 1966–1967 навчальному році було здійснено постановку опери В. Мураделі «Жовтень» (диригент – Є. Дублянська, хормейстер – І. Кіоссе), а у 1968–1969 роках – «Трубадур» Дж. Верді (диригент – Є. Дублянська, хормейстер – В. Кіоссе) та оновлену версію «Весілля Фігаро».

У 1970-х роках хорову підготовку в оперній студії очолювали В. Кіоссе та А. Похило, діяльність яких суттєво вплинула на формування професійного рівня студійного хору й окреслила подальші орієнтири його розвитку. Період керівництва В. Кіоссе вирізнявся інтенсивною постановочною роботою: під його хормейстерським провідництвом на сцені студії були здійснені «Чіо-Чіо-Сан», «Травіата», «Євгеній Онєгін», «Пікова дама», «Царева наречена» та «Героїчна балада» А. Гужеля. Творча діяльність А. Похило охопила постановки «Іоланти», «Тайгової пісні», «Наталки Полтавки» та «Паяцци», підтвердивши послідовність у розвитку репертуарної політики студії. Знаковою подією стало здійснення у 1979 році на сцені Одеського театру опери та балету постановки «Запорожця за Дунаєм» під хормейстерським керівництвом Л. Бутенка, що засвідчило зростання професійного рівня студійного колективу та його готовність до повноцінної участі в масштабних оперних проєктах міста.

У 1980-х роках А. Похило продовжив активну постановочну діяльність, здійснивши нові інтерпретації «Наталки Полтавки», «Іоланти», «Травіати», «Нашої молодості» Г. Шантиря та «Цареві нареченої». Водночас із середини 1980-х років хорову роботу студії очолив І. Дідушок, який, спираючись на закладені традиції, актуалізував підходи до формування ансамблевої злагодженості та вокально-хорової стилістики у постановках «Травіати», «Іоланти», «Цареві нареченої», «Євгенія Онєгіна» та «Алеко» (Довгань, 2008).

Початок 1990-х років став періодом відчутних трансформацій у діяльності оперної студії. Аналіз діяльності показує, що зменшення кількості постановок супроводжувалося виразним підвищенням художньо-виконавського рівня хорових сцен. До складу студійного хору почали залучатися професійні співаки з Одеського національного академічного театру опери та балету, де хормейстером працював Л. Бутенко – авторитетний фахівець з ґрунтовним досвідом сценічної та педагогічної діяльності. Крім того, до роботи долучалися солісти Одеського театру музичної комедії, що сприяло формуванню високопрофесійного творчого середовища. Подібна кадрова модель мала стратегічне значення: вона не лише гарантувала збереження високої виконавської планки, але й давала студентам можливість безпосередньо взаємодіяти з досвідченими вокалістами,

переймаючи прийоми ансамблевої взаємодії, сценічної свободи та стильової інтерпретації. Хормейстер І. Дідушок, продовжуючи художньо-методичні засади, окреслені Л. Бутенком, забезпечував тяглість традицій та системність у роботі над хоровими фрагментами. Тоді чисельний склад хору становив близько 30 співаків, що відкривало можливість для реалізації опер великого формату. Під керівництвом І. Дідушка були здійснені такі постановки: 1991 рік – «Русалка» О. Даргомижського; 1992 рік – «Алеко» С. Рахманінова та «Євгеній Онєгін» П. Чайковського; 1993 рік – «Любовний напій» Г. Доницетті (на сцені театру музичної комедії) та «Травіата» Дж. Верді; 1994 та 1996 роки – «Царева наречена» М. Римського-Корсакова. Ці проєкти означили завершення етапу стабільного функціонування постійного професійного хору при студії (як було підтверджено в інтерв'ю з Н. Ізуграфовой) (Філіппов, 2025б).

На початку 2000-х років студійний хор поступово втратив свою сталу структуру, а у 2003 році був офіційно розформований. Водночас традиція хорової підготовки залишалася живою завдяки діяльності І. Дідушка, який встиг реалізувати постановки «Цареві нареченої» (2001), «Євгенія Онєгіна» (2003) та «Пікової дами» (2003), а також роботи попередніх хормейстерів.

Після розформування постійного хору структура оперної студії зазнала суттєвої трансформації. Зміни були пов'язані не лише з організаційними умовами, але й з загальними тенденціями розвитку європейської та української оперної сцени, де поступово утверджувався принцип так званого динамічного хору. Хор перестає функціонувати як статична маса, натомість стає активним учасником режисерської дії, повноцінним носієм сценічної драматургії. У контексті відсутності сталого складу хору режисерсько-педагогічна команда студії була змушена шукати альтернативні рішення, що дали б змогу зберегти жанрову специфіку опери, уникаючи надмірно великих полотен, вимогливих до хорового ресурсу. У цей період було вироблено кілька моделей забезпечення хорових фрагментів, відповідно до спостережень Г. Жадушкіної та викладацького складу оперної студії (Філіппов, 2025в).

Інструментальна заміна хору. У низці вистав хорові епізоди передавалися фортепіанній фактурі (наприклад, у II та IV діях опери «Кармен»), що давало змогу зберегти драматургічну логіку та темпо-ритмічну організацію сцен. В опері музика відповідає на питання «як?», тоді як слово – на питання «що?», отже, інструментальна адаптація не руйнувала художню структуру твору.

Камеризація хорового ресурсу. Розподіл великого хору на невеликі ансамблі. Так, у постановці «Любовного напою» (2023 рік) хорову партію 2-ї дії виконано жіночим ансамблем, що забезпечило

прозорість фактури та природну сценічну пластичність.

Залучення студентів молодших курсів. Є стратегічно важливим елементом. В. Шевченко наголошує на необхідності вокальної універсальності артистів, оскільки репертуар оперних установ охоплює широкий спектр творів. Хоча більшість оперних хорів вимагає академічної манери співу, існують оперні опуси, що висувають абсолютно інші вокальні вимоги (Шевченко, 2023, с. 151). Наприклад, під час роботи в оперній студії над постановкою опери «Поргі і Бесс» Дж. Гершвіна (2015 рік), де участь студентів молодших курсів виявилася доцільною, оскільки це дало змогу ефективно розширити сценічний простір та досягти ефекту масової дії (Аграмаков, 2015).

Корекція хорових епізодів (купюри) за умови збереження музично-сміслової цілісності.

Перерозподіл хорового матеріалу між солістами та ансамблями малої форми. Такий підхід був застосований у постановці оперети «Гейша» С. Джонса (2019 рік), де хорові репліки виконували квартети та квінтети.

Застосування цих варіантів стало прикладом гнучкої адаптації студії до змін у кадрових та організаційних можливостях. Важливо, що практика хорової сценічної взаємодії не зникла, а трансформувалася, зберігаючи свою педагогічну та виконавську значущість відповідно до умов сучасної оперної освіти, про що свідчить позиція Г. Жадушкіної (Філіппов, 2025в).

Висновки та перспективи подальших наукових розвідок. Дослідження хорових сцен у специфіці діяльності оперної студії ОНМА імені А. Нежданової, історії та художньо-педагогічних принципів хорової роботи засвідчує, що хор у структурі студії виконував не другорядну, а концептоутворюючу роль, формуючи сценічну ідентичність майбутніх вокалістів та визначаючи якість оперної постановки загалом. Зміна кадрових складів і художніх керівників, трансформація репертуарних стратегій та варіативність організаційних моделей хорового забезпечення дають змогу простежити формування професійної традиції, що, попри зовнішні обставини, зберігає методологічні засади академічної вокально-сценічної школи. Важливим результатом аналізу є усвідомлення того, що хормейстерська діяльність у студії не лише забезпечувала техніко-виконавську сторону хорового звучання, але й виконувала функції педагогічного моделювання партнерської взаємодії на сцені. У різні десятиліття функціонування студії хормейстери, від Ф. Мироновича та В. Кіоссе до І. Дідушка, формували власні підходи до репетиційного процесу, однак усі вони були спрямовані на становлення ансамблевого мислення та сценічно-музичної цілісності. Останні ж десятиліття позначені зміною форм хорової участі: від повноцінного

стаціонарного хору до камерних ансамблів, адаптованих фактур та перерозподілу хорових партій. Ці моделі не свідчать про редукцію традиції, а демонструють її здатність до адаптації в умовах сучасної театральної освіти та ресурсних обмежень. Отже, хорові сцени в оперній студії ОНМА імені А. Нежданової продовжують залишатися дієвим засобом художньої комунікації, педагогічного впливу та професійної підготовки вокалістів.

Перспективним напрямом для подальших наукових розвідок є комплексне порівняння хорових моделей різних українських оперних студій з урахуванням європейських тенденцій розвитку «динамічного хору». Також вартує уваги питання реконструкції репетиційних методик провідних хормейстерів Одеської студії, що може стати підґрунтям для створення узагальненої навчально-практичної методики для студентів-вокалістів і диригентів. Доцільним виглядає подальше дослідження впливу хорової участі на формування сценічної комунікації солістів та розвиток їхнього ансамблевого слуху, тілесної взаємодії та драматургічного мислення. Окремої уваги потребує вивчення сучасних форматів партнерської взаємодії між оперною студією та професійними театрами, що створюють можливості для запровадження дуальних моделей навчання. Отже, подальші наукові розвідки можуть не лише поглибити знання про функціонування хору в оперній студії, але й сприяти виробленню нових ефективних педагогічних стратегій у галузі вокально-сценічної підготовки.

ЛІТЕРАТУРА

1. Аграмаков, В. (2015) Дж. Гершвін. Опера «Поргі і Бесс». ОНМА імені А. Нежданової [Відео]. YouTube. URL: <https://surl.ln/foxsrk>.
2. Довгань, Л. (2008) Навчання і виховання оперних співаків-акторів у Одеській державній музичній академії ім. А. Нежданової (історія кафедри оперної підготовки і оперної студії). Одеса: Одеська державна музична академія ім. А. Нежданової. 246 с.
3. Куриляк, І. (2018) Еволюція драматургічних функцій хору в українській опері: національно-естетичний вимір: дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів. 195 с. URL: <https://surl.ln/zyjiyz>.
4. Телішевський, М. (2013) Оперна студія як складова виховання співака-професіонала. *Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету*. Вип. 19. Т. I. С. 264–269. URL: <https://surl.ln/txwneq>.
5. Філіппов, О. (2025а) Особливості розвитку одеської вокальної школи у II половині XX століття (на прикладі діяльності оперної студії ОНМА імені А. Нежданової). *Fine Art and Culture Studies*. Т. 2 № 3. С. 30–36. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-5>.
6. Філіппов, О. (2025б) Інтерв'ю з Н. Ізуграфовой. Рукопис. Одеса. 7 с.
7. Філіппов, О. (2025в) Інтерв'ю з Г. Жадушкіною. Рукопис. Одеса. 15 с.

8. Філіппов, О. (2025г) Репертуарна стратегія оперної студії Одеської національної музичної академії імені А. Нежданової: від традицій до нових художніх практик. *Чорноморські наукові студії*. С. 402–406. URL: <https://surl.li/qznolp>.

9. Шевченко, В. (2023) Оперний хор та його роль в контексті музичного мистецтва. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 64, т. 2. С. 150–153. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/64-2-24>.

REFERENCES

1. Ahramakov, V. (2015) Dzh. Hershvin. Opera "Porhi i Bess" [G. Gershwin. Opera "Porgy and Bess"]. A. Nezhdanova Odesa National Academy of Music [Video]. YouTube. URL: <https://surl.li/eoxsrk>.

2. Dovhan, L. (2008) Navchannia i vykhovannia opernykh spivakiv-aktoriv u Odeskii derzhavnii muzychnii akademii im. A. Nezhdanovoi (istoriia kafedry opernoi pidhotovky i opernoi studii) [Teaching and education of opera singers-actors at the A. Nezhdanova Odesa National Academy of Music (history of the Department of Opera Training and Opera Studio)]. Odesa: A. Nezhdanova Odesa National Academy of Music, 246.

3. Kuryliak, I. (2018) Evoliutsiia dramaturhichnykh funktsii khoru v ukrainskii operi: natsionalno-estetychnyi vymir [Evolution of the dramaturgical functions of the choir in Ukrainian opera: the national-aesthetic dimension] (PhD dissertation in Art Studies). Lviv, 195. URL: <https://surl.li/zyjiyz>.

4. Telishevskiy, M. (2013) Operna studiia yak skladova vykhovannia spivaka-profesionala [Opera studio as a component of a professional singer's education].

Naukovi zapysky Rivnenskoho derzhavnoho humanitarnoho universytetu – Scientific Notes of Rivne State University for the Humanities, 19 (1), 264–269. URL: <https://surl.li/txwneq>.

5. Filippov, O. (2025a) Osoblyvosti rozvytku odeskoi vokalnoi shkoly u II polovyni XX stolittia (na prykladi diialnosti opernoi studii ONMA imeni A. Nezhdanovoi) [Features of the development of the Odesa vocal school in the second half of the 20th century (on the example of the Odesa National A. Nezhdanova Music Academy Opera Studio)]. *Fine Art and Culture Studies*, 2 (3), 30–36. <https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-5>.

6. Filippov, O. (2025b) Interv'iu z N. Izuhrafoviu [Interview with N. Izugrafova]. Manuscript. Odesa. 7.

7. Filippov, O. (2025c) Interv'iu z H. Zhadushkinoiu [Interview with H. Zhadushkina]. Manuscript. Odesa. 25.

8. Filippov, O. (2025d) Repertuarna stratehiia opernoi studii Odeskoi natsionalnoi muzychnoi akademii imeni A. Nezhdanovoi: vid tradytsii do novykh khudozhnykh praktyk [Repertoire strategy of the Opera Studio of A. Nezhdanova Odesa National Academy of Music: from traditions to new artistic practices]. *Chornomorski naukovi studii – Black Sea Scientific Studies*. International Humanitarian University, Odesa, 402–406. URL: <https://surl.li/qznolp>.

9. Shevchenko, V. (2023) Opernyi khor ta yoho rol v konteksti muzychnoho mystetstva [The opera choir and its role in the context of musical art]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk – Current Issues of the Humanities*, 64 (2), 150–153. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/64-2-24>.

Choral scenes in the specific activities of the A. V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music Opera Studio

Oleksandr Oleksiiovych Filippov
PhD Candidate at the Department
of Choral Conducting
A.V. Nezhdanova Odesa National Academy
of Music
ORCID: 0009-0004-3989-730X



The article highlights the historical and artistic aspects of the formation and development of choral scenes in the Opera Studio of the A. Nezhdanova Odesa National Academy of Music, emphasizing their significance in shaping the professional mastery of future vocalists and choral conductors. Choral scenes within the structure of the Opera Studio's productions are considered as a multifunctional phenomenon that combines aesthetic, pedagogical, and performance dimensions. They serve not only as an artistic component of the stage action but also as an important form of collective educational and creative practice that ensures the integration of vocal and acting training of students. For the first time, the stages of the evolution of the Studio's choral practice are systematized – from the early productions of the 20th century to modern experimental forms of stage organization that synthesize academic traditions with contemporary directing concepts. The creative contributions of leading choral conductors of different generations (F. Myronovych, L. Tepliakova, V. Kiosse, A. Pokhylo, L. Butenko, I. Didushok), who defined the artistic and methodological principles of working with the chorus in a training-theatrical environment, are analyzed. It is established that in the 1960s–1990s, the Opera Studio's choir functioned as a full-fledged performing ensemble whose artistic level approached that of a professional opera theatre. In the post-Soviet period, the choral component acquired flexible chamber forms due to structural changes within the Studio, a reduction in personnel, and a shift in pedagogical orientations. Contemporary tendencies in the adaptation of choral scenes to new educational and stage formats are emphasized, including the instrumental substitution of the chorus, abbreviation of choral parts, chamber reduction of the performing ensemble, and redistribution of choral episodes among small vocal ensembles or soloists. It is concluded that choral scenes in the Opera Studio of the A. Nezhdanova Odesa National Academy of Music remain a crucial factor in preserving and developing Odesa's vocal and choral traditions. They continue to serve as an effective means of cultivating ensemble thinking and collective performance culture, fostering in students a holistic artistic perception of opera as a synthetic form of musical theatre.

Keywords: Opera Studio of the A. Nezhdanova Odesa National Academy of Music, choir, choral conductor, choral scenes, vocal-choral school, pedagogical tradition.