

16. Історія української музики. – К., 1990. – Т.3. – С.298, 333, 363.
17. Касперт А. Шевченко і музика. – К., 1964. – №53, 54, 287, 528. – С.17, 33, 49, 51.
18. Людкевич С. Дослідження. Статті. Рецензії. Виступи / Упорядкування З.Штундер. – Львів: Дивосвіт, 1999. – Т.1. – 496 с.
19. Людкевич С. Дослідження. Статті. Рецензії. Виступи / Упорядкування З.Штундер. – Львів: Дивосвіт, 2000. – Т.2. – 816 с.
20. Мазепа Л., Мазепа Т. Шлях до музичної академії у Львові. У двох томах: Том 1. – Львів: СПОЛОМ, 2003. – 288 с.
21. Медведик П. Діячі української музичної культури (Матеріали до біобібліографічного словника) // Записки НТШ. – Том. ССXXVI: Праці музикознавчої комісії. – Львів, 1993. – С.389-390.
22. Медведик П. Діячі української музичної культури (Матеріали до біобібліографічного словника) // Записки НТШ. – Том. ССXXXII: Праці музикознавчої комісії. – Львів, 1996. – С.554-555.
23. Модест Менцинський: Спогади. Матеріали. Листування / Автор-упорядник М.Головащенко. – К.: Рада, 1995. – 462 с.
24. Sonevys'kyi I., Palidvor-Sonevits'ka I. Dictionary of Ukrainian composers. – L'viv, 1997. – P.307.
25. Ханик Л. Історія хорового товариства "Боян". – Львів, 1999. – 121 с.
26. Хроніка // Наші дні. – 1943. – Ч.8. – С.15.

In this article M.Voloshyn's contribution to the Halychyna's music culture of the first part of XX century is uncovered. He was very active in the choral music association Boian and conducted this choir. This paper also features important stages of the creative activity by M.Voloshyn as a singer, composer and music critic.

Світлана Вишневська

ВИКОНАВСЬКА ТА ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ СПІВАЧКИ ТАМАРИ ДІДИК

Наукова зацікавленість питаннями, проблематика яких торкається простеження еволюційного шляху розвитку професійного вокального мистецтва, регіональних особливостей становлення музичної культури України, належить до актуальних завдань українського мистецтвознавства та культурології.

На сьогоднішній час специфіка українського вокального виконавства, а звідси – окремих виконавсько-педагогічних шкіл, ще недостатньо досліджені. Хоча в умовах духовного відродження України розвиток музичного мистецтва і пов'язані з ним зміни у реформуванні вищої музичної освіти набувають особливого значення.



Ряд фундаментальних історико-культурологічних та теоретично-узагальнюючих праць (Мирослава Антоновича [1], Валентини Антонюк [2], Дмитра Аспелунда [3], Бориса Гнидя [4; 5], Леоніда Дмитрієва [14], Наталії Гребенюк [10], Олександра Стахевича [18] та ін.) розглядають історію розвитку вокального мистецтва та питання техніки постановки голосу і фізіології цього процесу; розвивають актуальну проблематику вокальної педагогіки і методики (Наталії Гребенюк, Тетяни Мадишевої, Антоніни Кулієвої, Одарки Бандрівської, Ірини Герсамії, Ірини Колодуб, Миколи Кондратюка та ін.).

Великою мірою практичній підготовці фахівців сприяє висвітлення й узагальнення у вокально-методичній літературі творчого досвіду видатних митців-педагогів (українських та сусідніх регіонів) минулого і сучасності: Соломії Крушельницької, Одарки Бандрівської, Олександра Мишуги, Надії Обухової, Марії Донець-Тессейр, Бориса Гмирі, Ірини Архипової, Олени Образцової, Галини Вишневської, Марії Бієшу, Євгенія Нестеренка, Дометія Євтушенка, Олени Муравйової, Івана Плєшакова, Володимири Чайки, Ірини Вілінської та ін. Однак проблему підготовки кадрів різнофахових вокалістів-виконавців у процесі їх професійної діяльності ще недостатньо досліджено як у теоретичному, так і в методичному аспектах.

Виконавство і педагогіка завжди були взаємозв'язаними сторонами єдиного процесу. Про це свідчить і саме поняття “вокальна школа”, яке часто вживають визначаючи стилі і напрямки вокального виконавства та педагогіки; а також історичні етапи розвитку національної вокальної школи, котрі тісно пов'язані з провідним у вокальній музиці оперним жанром, що синтезує музику, спів, слово, акторську майстерність, вивчає й активізує розвиток виконавської культури, вокальної техніки та педагогіки.

Поняття “вокальна школа” є загальним, що акумулює систему прийомів та методів, характерних для певного регіону чи навіть нації. Проте поняття “вокальна школа” може відноситися і до особистості, яка має своїх учнів, власну індивідуальну методику, що знайшла на практиці успішне використання. Так, наприклад: вокальна школа Олександра Мишуги, а поняття регіональної вокальної школи – наприклад, львівської вокальної школи, – має на увазі школу Соломії Крушельницької, школу Павла Кармалюка.

Одне із широко використовуваного сьогодні визначення поняття вокальної школи дав співак, вокальний педагог, доктор мистецтвознавства Дмитро Аспелунд у праці “Розвиток співака та його голосу”: “Вокально-педагогічна школа – це конкретна, цілеспрямована, організована система підготовки нових поколінь співаків та педагогів для конкретної діяльності, що історично змінюється” [4, с.3].

А наш сучасник, заслужений артист України, професор Київської національної музичної академії Богдан Гнидь у своїй праці “Історія вокального

мистецтва” дає характеристику історичній змінності, соціальним умовам та національному характеру вокальних шкіл. Він стверджує, що “процес історичної змінності вокальних шкіл завжди нерозривно пов’язаний з історичним розвитком музики, з конкретними вимогами виконавської практики. Зміни в громадському житті певним чином впливають на зміни пануючого естетичного світогляду, в зв’язку з чим змінюється і творчість композиторів, тобто стиль музики, її жанри. Тенденції нового змушують виконавців знаходити нові технічні та виконавські прийоми, які, поступово закріплюючись у практиці, перетворюються в традиції і шляхом навчання передаються наступним поколінням співаків” [4, с.3].

Ідейну та естетичну спрямованість вокального мистецтва визначають соціальні умови. Безумовним є їх вплив і на характер вокальних шкіл, адже співаки завжди були виразниками конкретних ідей у своїй творчості, вносячи в традиційну атмосферу виконавства нові, свіжі ідейні напрямки, а вокальна техніка слугувала як засіб для вираження цих ідей. Громадсько вагомі ідеї прокладали свій шлях від політичного та державного ладу – в літературу та поезію, з літературно-поетичної царини в музичну творчість, а звідти – у вокальне виконавство.

Національний характер вокальних шкіл обумовлюється складом життя кожного народу: народними традиціями в музиці, його поезією, мистецтвом народних співаків, специфікою та законами фонетики мови. Ця своєрідність проявляється у змісті, звуковеденні, емоційності, жанрах, використанні регістрів голосу, ролі слова в музиці, ладовій структурі, ритміці, мелізматичі.

Останнім часом можна зауважити активне використання у численних публікаціях, що стосуються мистецтва співу, терміна “українська національна вокальна школа”. І те, що вона зуміла поєднати в собі бельканто італійської, “інструментальне” звучання німецької школи, декламаційність французької поряд з красою і ніжністю української мови, величезною емоційною наснагою образів, національною українською ментальністю з її здатністю співпереживання, життєлюбністю, поетичним, лірично-пісенним сприйняттям навколишнього світу підтверджує безперечність її становлення та розвитку в процесі духовного відродження України.

Дослідження феномена львівської вокальної школи є об’єктом зацікавлення з боку науковців. Підтвердженням цього є детальний аналіз творчості Соломії Крушельницької, Одарки Бандрівської, Марії Байко, Павла Кармалюка, Остапа Дарчука та ін; видання записів і репертуарних збірників Соломії Крушельницької, Марії Байко, Павла Кармалюка, Олександра Врабеля і т. д.; методичних праць Одарки Бандрівської, Ігоря Кушплера, Тетяни Карпатської, Мирослави Лагойди.

На сучасному етапі спостерігається поява публікацій, в яких аналізуються репертуарні засади та методичні принципи, що визначають специфіку

львівської вокальної школи. Тому пропонуване дослідження ставить за мету аналіз творчої діяльності та педагогічних принципів однієї з її представників – народної артистки України, викладача Львівської державної консерваторії ім.М.Лисенка Тамари Софронівни Дідик.

Тамара Дідик входить до когорти видатних педагогів львівської вокальної школи, до яких належать Соломія Крушельницька, Одарка Бандрівська, Лідія Улуханова, Павло Кармалюк, Остап Дарчук, Людмила Божко, Володимира Чайка, Марія Байко, Олександр Врабель, Ігор Кушплер, Зінаїда Максименко, Мирослава Лагойда, Надія Чубарова, Олександр Карпатський, Віктор Лужецький, Роман Вітошинський, Людмила Жилкіна та ін. Матеріалом для статті стало узагальнення власних спостережень і висновків, що склалися в процесі навчання автора статті в класі Тамари Дідик протягом 1992-1994 р. та безпосереднього спілкування зі співачкою протягом останніх років, знайомство з її особистим архівом.

Тамара Дідик – яскравий представник зазначеної плеяди видатних виконавців-педагогів. Вокальна “онука” Соломії Крушельницької та Софії Козловської, вона включила в методику своєї роботи кращі риси італійської і німецької вокальних шкіл. Прослідкувавши історичну лінію педагогів Т.Дідик, ми отримаємо підтвердження цьому: Тамара Дідик навчалася у Одарки Бандрівської, педагогами якої у свій час були Соломія Крушельницька та Софія Козловська. Соломія Крушельницька навчалась у В.Висоцького, учня Франческо Ламперті (Італія) та Генсбахера (Відень, німецька вокальна школа). Софія Козловська була ученицею Фаусти Креспі (Мілан, Італія). Поряд з цим величезне місце в процесі навчання студентів у Т.С.Дідик посідають саме принципи української вокальної школи: розвиток тембрального багатства голосу, мистецтво передачі образу та. ін.

Ще Станіслав Людкевич, чудово розуміючи специфіку співу та природу голосу, в статті “Кілька заміток до реформи у Вищій Музичній інституті ім.М.Лисенка у Львові” писав, що спрямованість і результати освоєння вокальних навиків залежать в основному від “дотичного професора, бо кожний досвідчений професор співу має свій питомий “метод” і “школу”. Дуже мало придадуться тут голослівні дебати про напрямки та методи якоїсь “школи” співу, а одиноким децидуючим моментом є заангажування якоїсь визначної учительської сили, що давала б запоруку доброї науки від основ (віддих, поставлення голосу) аж до останніх вимог концертних (фразування, колоратура) [17, с.261]. Далі С.Людкевич зауважує, що вокальна музика кожного народу, а особливо така багата і оригінальна, як українська, виявляє свою специфіку і в голосовому, і в пісенному розмаїтті, що вимагає особливого виховання – своєї школи. А це означає вироблення своїх теоретичних основ для науки сольного співу.

Тамара Дідик народилася 17 вересня 1935 року в селі Ланівцях на Тернопільщині. У 1960 році закінчила Львівську консерваторію по класу вокалу. А в 1975 році отримала звання Народної артистки України. У Львівському театрі опери та балету виконувала партії Галі з “Утопленої” Миколи Лисенка, Мирослави – “Золотий обруч” Бориса Лятошинського, Любов Шевцової – “Молода гвардія” Юлія Мейтуса, Тетяни – “Євгеній Онегін” Петра Чайковського, Мікаелі – “Кармен” Жоржа Бізе, Галі – “Назар Стодоля” Костянтина Данькевича, Маргарити – “Фауст” Шарля Гуно, Мімі – “Богема” Джакомо Пуччіні, Маші – “Дубровський” Едуарда Направника, Єлизавети – “Тангейзер” Ріхарда Вагнера, Леонори – “Трубадур” та Ельвіри “Ернані” – Джузеппе Верді, Недди – “Паяци” Руджеро Леонкавалло та ін. В цілому творчий доробок виконавиці як оперної співачки налічує 52 партії (з них 45 – ведучі). А ще величезна кількість прекрасних концертів, на яких Тамара Софронівна виконувала камерні твори українських, радянських та західних композиторів-класиків і митців сучасності, доносила до слухача чудову українську народну пісню. Підтвердження широти репертуару співачки знаходимо в рецензійних відгуках на її виступи. Протягом 1960-1991 років численні відгуки на оперні спектаклі та концертні виступи публікують вітчизняні та зарубіжні газети (“Правда України”, “Львівська правда”, “Запорізька правда”, “Вільне життя”, “Радянська Буковина”, “Ленінська молодь”, “Степовий маяк”, “Вільна Україна”, “Молодь України”, “Красное знамя”, “Московская правда”, “Знамено комунізму”, “Кримська правда”, “Зоря Полтавщини”, “Культура і життя”, “Советская культура”, “Літературна Україна”) і журнали (“Мистецтво”, “Нові дні” (Канада). Найскравішими прикладами можуть послугувати статті М.Головащенко “Спектакль – завжди свято” [20], М.Стефановича “Голоси, що радують” [21], Я.Гояна “Соло квітучого саду” [22], П.Романюка “Промінь душі” [23], Р.Гнедаш “Зустріч з Пушкіним і Чайковським” [24], Г.Колесси “Представники пісенної України з концертами в ЗСА” [25].

Виконавський талант співачки Т.Дідик завжди знаходив своїх шанувальників. Її голос характеризується як “м’який, приємний, соковитий”, а головний диригент Львівської опери Юрій Луців відмітив широту діапазону і відсутність боязні “ризикованих верхів”. Неодноразово відзначалася надзвичайна музикальність, акторські здібності, те, що “у творенні образів вона йде від почуттів”. Пластична краса рухів, приваблива безпосередність, щирість та доброзичливість дозволили створити такий образ героїні опери, що, “думається, власне такою її створив композитор”. З однаковим натхненням виконувалися оперні партії, романси та народні пісні “чарівною подолянкою” і нагородою були “бухливі оплески вдячних глядачів”.

З 1989 року Т.Дідик є педагогом Львівської консерваторії ім.М.Лисенка. Працює з студентами вокальної кафедри та на кафедрі народних інструментів

з бандуристами-вокалістами. За час педагогічної діяльності вона виховала багато чудових виконавців та педагогів. Серед них: Наталія Ковальова – примадонна Дюссельдорфської опери (Німеччина), Надія Хаверко – камерна виконавиця класичних творів (Австрія), Наталія Курильців – Львівський оперний театр, Олександр Притулок – лауреат Міжнародного конкурсу ім. Гната Хоткевича (Харків, 2001 рік), Дмитро Губ'як – лауреат Національного конкурсу ім. Григорія Китастого (Київ, 2003 рік) і Міжнародного конкурсу ім. Гната Хоткевича (Харків, 2004 рік) та ін.

Історично так склалося, що майбутні виконавці-інструменталісти, як правило, починають вчитися грі на музичних інструментах ще в дитинстві, натомість майбутні вокалісти починають опановувати принципи професійного співу вже в дорослому віці – оскільки цього вимагають фізіологічні властивості голосового апарату. Т.Дідик під час навчання вдало поєднує “вміння з природного матеріалу створити “інструмент” [10, с.167] і навчити учня володіти своїм голосом і одночасно виховати виконавця, наділеного артистизмом, емоційно-образним вмінням передати слухачу настроїв твору.

На своїх заняттях Тамара Софронівна, досконало володіючи особливим “вокальним слухом”, знаходить в діапазоні студента звук, якісні характеристики якого відповідають природному приємному звучанню, поєднуючи польотність звука і тембральну насиченість, і, орієнтуючись на нього, звертає увагу на м'язово-слухові відчуття студента-співака. Таким чином зберігається природна подача звука, яка поступово, в процесі роботи охоплює весь діапазон. У Р.Юссона цей прийом вокального виховання називається “способом безпосереднього впливу на тембр голосних” [15, с.188].

Володіючи прекрасним голосом, педагог ніколи не намагається переконати учнів наслідувати її “наосліп”, копіювати. Цитуючи слова Соломії Крушельницької, яка твердила: “Де кінчиться техніка, щойно там починається мистецтво... Чим далі в ліс, тим більше дерев, так і ту далі треба синтезувати, тай що найважливіше виявляти свою точку зору, своє індивідуальне розуміння і відчуття музики, зокрема виконуваних творів, вибраних ним самим, виконавцем, після його естетичного смаку” [19]. Тамара Софронівна навчає вмінню бути собою, зберігати власну індивідуальність і цінувати це в інших. Загальними для всіх є свобода співу на всьому діапазоні, чистота інтонування та виразність виконання. Завдяки такій методі осмислення процесу співу проходить поступово, еволюційно, формуючи власні погляди на мистецтво, тлумачення творів, смак, вокальний слух.

У практиці проведення уроків вокалу часто використовується метод, коли на уроці крім педагога і студента присутні інші учні класу, які стежать за процесом навчання і чекають призначеного уроку. До прихильників даного методу відносяться відомі педагоги-вокалісти Олена Муравйова, Володимира

Чайка, Тамара Веске. В процесі уроку учні слухають, аналізують, дають пояснення проблемам і пропонують свої варіанти рішення.

На противагу цьому Т.С.Дідик проводить уроки за незмінним принципом “учень – педагог” (як і Соломія Крушельницька, Одарка Бандрівська), використовуючи емпіричний метод навчання; приділяючи учневі максимум уваги; коректуючи похибки в м’якій формі, доброзичливо; загострюючи і концентруючи увагу студента на власних відчуттях. В рукописі Одарки Бандрівської є тлумачення слів С.Крушельницької: “Немає на цілому світі двох ідентично таких самих голосів”. – “...Як на дереві кожен листок подібний, але не ідентичний. Значить, кожен голос має свої питомі прикмети і свої недоліки. Щоб можна було як слід зрозуміти емпіричний метод при постановці голосу (на мою думку), треба було самому учневі студіювати теоретичні основи правильного співу, продумувати-слідкувати за правильністю роботи кожного чинника голосового апарату при співі для виконання музичних творів і доходити до технічної досконалості постановки голосу. Рівно з тим треба було мати за собою доволі високе опанування гри на одному інструменті, вольмім на фортепіано, науки гармонії, сольфеджіо, контрапункту, історії музики, аналізу музичних форм, збереження музичних стилів композиторів. Тоді шойно можна було користати...” [19].

На перших порах педагог уважно стежить за “втомлюваністю” голосу, поки учень, часто захоплений процесом уроку, не контролює цього. Терпляче і поступово досягаючи поставленої мети, вона іноді наче “не помічала” окремих помилок на якомусь етапі, а пізніше підводила до них студента так, щоб він сам, аналізуючи своє виконання, виправляв і пояснював їх.

Як відомо, наші м’язи голосового апарату підсвідомо “працюють”, коли ми слухаємо правильний (або неправильний) спів інших, тому Тамара Софронівна радить слухати записи Марії Калас, Джоан Сазерленд та інших славетних виконавців.

Цікавим і неординарним є підхід Т.С.Дідик до питання вокального дихання. Вона є противником заакадемізованих теоретичних пояснень, які зустрічаються в методиці викладання вокалу¹, надаючи перевагу доступним для сприйняття, науково-теоретичним висловлюванням, що чітко відображають суть методу.

¹ Наприклад: у праці “Культура мови в співі” О.В.Знаменська констатує: “косто-абдомінальне, в залежності від необхідності з відхиленням то в бік черевного, то в бік грудного. Кількість набраного повітря – достатня, без перебору, повітря набирати через ніс і через рот...” [11, с.17]. А.Б.Васильєв у дослідженні “З методичного досвіду професора Ленінградської консерваторії І.І.Плешакова” зауважує: “...При співі потрібно використовувати косто-абдомінальний, або нижньореберно-діафрагмальний тип дихання. Під час вдику потрібно відчувати рух нижніх ребер в сторони, а також натяг м’язів спини...” [12, с.77].

З перших уроків, домагаючись природності звукоутворення, Тамара Софронівна звертає увагу на зняття непотрібної напрути. Найчастіше це відноситься до дихання, м'язів щелепи та гортані.

Вокальне дихання вона порівнює з диханням, яке ми використовуємо під час мови: "Ми не задумуючись набираємо і використовуємо саме ту кількість повітря, яка потрібна під час плавної розповіді, схвильованого повідомлення, крику, сміху і т. д." Цей же природний метод пропонується і під час співу. Доцільним педагог вважає брати дихання через ніс і рот одночасно (це дає можливість, при необхідності, набрати повітря швидко і необхідну кількість, а одночасно виключити перебір – адже надлишок повітря при співі так само шкідливий, як і нестача). Одночасно це виключає виникнення іноді неприємних звуків "сопіння", що з'являється у деяких співаків, котрі неправильно використовують прийом дихання носом, і так зване "хлипання рибки" – при наборі повітря тільки ротом).

Під час уроку Тамара Софронівна часто повторює, що "співак не може "тягнутися" за звуком, він повинен "володіти" ним, відчувати його "під собою". Це один із методів образної установки співу на оперному диханні, аналогічний часто використовуваному іншими педагогами виразу "співай на себе".

Основним критерієм оцінювання правильності функції дихання педагог вважає природне тембральне звучання голосу.

Така ж позиція і ролі гортані під час співу. Звучання голосу підказує, чи потрібно звертати увагу на її розташування, і тільки тоді, коли погане звучання голосу співака супроводжується рухами гортані вгору і вниз, пропонується опустити її трошки нижче того рівня, який займає гортань у стані спокою. Це досягається з допомогою легкого півзівка при взятому диханні.

Тамара Софронівна ніколи не встановлює міри відкриття рота, тому що вона теж визначається якістю звука. Щелепа повинна рухатись вільно, не затискуючись. У Соломії Крушельницької ми знаходимо ті ж настанови: "Головне в моїй методі співу є діафрагма, свобода горла, опертя звука в масці, чиста інтонація і точне атакування кожної ноти, так, щоб не під'їздити на ню. Дальше правильна дикція, увага на всякі знаки композитора, на зміст поезії, котра має дати вираз чувства через спів" [19].

Комплекс правильно організованого дихання, правильного розташування гортані та м'якої роботи щелепних м'язів допомагає оволодінню кантиленим голосоведенням. Демонструючи прекрасну кантилену власного голосу, Тамара Софронівна підкреслювала, що основним фактором у цьому процесі є не величина вмісту повітря в легенях, а правильна координація співочого дихання з роботою всіх компонентів голосового апарату. Л.Ярославцева, вказуючи на розбіжності в поглядах відносно типу дихання, в своїй праці "Про способи регуляції співочого видиху", відзначає, що: "в одному

питанні збігаються думки співаків і педагогів всіх часів і країн, незалежно від школи: співаку необхідно засвоїти плавний і поступовий видих, який забезпечує довготривале фонування” [16, с.177].

Ось так, ідучи від простого до складного, від аналізу до узагальнення, через розуміння, терплячість, м'якість і доброту талановитий педагог дарує свої знання і вміння студентам. Успіх педагогічної діяльності Тамари Софронівни Дідик зумовлюється особистим обдаруванням та інтелектом, її слуховим аналізом, запасом знань методики музичних стилів, її володінням голосовим апаратом і загальним комплексом акторського арсеналу. Спостерігаючи за її педагогічно-мистецькими методами, ми стаємо свідками художньо-творчого явища виховання виконавця, творчої особистості. Таким чином, аналіз виконавської вокальної практики і педагогічного досвіду Тамари Дідик засвідчує, що у своїй роботі педагог продовжує традиції львівських співаків Соломії Крушельницької, Одарки Бандрівської, основними засадами яких є: розвиток і збереження тембрального багатства голосу, володіння співочим диханням, свобода співочого апарату, мистецтво передачі образу, збереження індивідуальної неповторності кожного виконавця.

1. Антонович М. Українські співаки на Московщині // *Musika Sakra: Збірник статей з історії української церковної музики*. – Львів, 1997 – С.186-200.
2. Антонюк В.Г. Постановка голосу: Навчальний посібник. – К.: Українська ідея, 2000.
3. Аспелунд Д. Развитие певца и его голоса / Под. ред. М.Львова. – М.–Л.: Музгиз, 1952.
4. Гнидь Б. Історія вокального мистецтва. – К.: НМАУ, 1997.
5. Гнидь Б. Виконавські школи України. – К.: НМАУ, 2002.
6. Михайлова Т. Виховання співаків у Київській консерваторії. – К., 1970.
7. Малозьомова О. Виконавські школи вищих учбових закладів України. – К.: Видання Київської консерваторії, 1990.
8. Одарка Бандрівська. Науково-методичні праці, статті, рецензії // *Наукові збірники ЛДМА ім.М.Лисенка*. – Вип.6. – Львів, 2002.
9. Шуневич Є. Етапи становлення та формування української національної вокальної школи // *Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету ім.В.Гнатюка та Національної музичної академії ім. П.Чайковського. Серія мистецтвознавство*. – 2003. – № 2 (11). – С. 52-64.
10. Гребенюк Н. До проблеми формування виконавської творчості у співаків-початківців // *Науковий вісник НМАУ ім.П.Чайковського*. Вип.5: *Музичне виконавство*: Кн. 4-а / Ред. упор. М.Давидов, В.Сурмакова. – К., 2000. – С.194.
11. Знаменська О.В. Культура мови в співі / Дис... канд. мистец. – Одеса, 1959.
12. Васильєв Б. Из методического опыта профессора Ленинградской консерватории И.И.Плещакова // *Вопросы вокальной педагогики*. – Вип.6. – Ленинград: Музыка, 1982. – 180 с.
13. Дмитриев Л.Б. Основы вокальной методики.: учебное пособие. – М.: Музыка, 1968. – 676 с.
14. Морозов В.П. Тайны вокальной речи. – Л.: Наука, 1967. – 203 с.
15. Юссон Р. Певческий голос: Исследование основных физиологических и акустических явлений певческого голоса / пер. с фр. Н.А.Вербовой. – М.: Музыка, 1974. – 262 с.
16. Ярославцева Л.К. О способах регуляции певческого выдоха. В. кн.: *Вопросы вокальной педагогики*. – Вип.5. – М., 1976.

С.Вишневецька. Виконавська та педагогічна діяльність співачки Тамари Дідик

17. Людкевич С. Кілька заміток до реформи у Вищим музичнім інституті ім.М.Лисенка у Львові // Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії. – Т. 2. – Л., 2000.
18. Стахевич А.Г. Вокальное искусство Западной Европы: творчество, исполнительство, педагогика: Исследование. – Киев.: НМАУ им.П.И.Чайковского, 1997. – 272 с.
19. Рукопис О.Бандрівської. – Приватний архів Т.С.Дідик.
20. Головащенко М. Спектакль – завжди свято // Культура і життя. – 1965. – 24. 06.
21. Стефанович М. Голоси, що радують // Культура і життя. – 1966. – 27. 01.
22. Гоян Я. Соло квітучого саду. Львівські співці // Наука і культура. – К., 1968.
23. Романюк П. Промінь душі. Творчий портрет // Вільна Україна. – 1975. – 6. 06.
24. Гнедаш Р. Зустріч з Пушкіним і Чайковським // Радянська Буковина. – 1983. – 10. 06.
25. Колесса Г. Представники пісенної України з концертами в ЗСА // Свобода. – Нью-Йорк: 1991. – Лютий.

The article concerns with the creative work and pedagogical activity of the famous Lviv singer Tamara Sofronivna Didyk (1935), who is the representative of the Lviv vocal school. It describes her specifics of the vocal training of the singers-vocalists.