УДК 378.016:784

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/34-3-7>**Анна МІЛЯСЕВИЧ,***orcid.org/0000-0003-1607-1156*

кандидат педагогічних наук,

викладач постановки голосу

Дніпровського фахового педагогічного коледжу

Комунального закладу вищої освіти

«Дніпровська академія неперервної освіти»

Дніпропетровської обласної ради

(Дніпро, Україна) *annamatvienko1980@ukr.net*

СТИЛЬОВИЙ СЛУХ СТУДЕНТА-ВОКАЛІСТА: ДО ПРОБЛЕМИ ОПАНУВАННЯ КАМЕРНОГО РЕПЕРТУАРУ XX СТ.

Стаття присвячена одній з актуальних проблем підготовки сучасного співака-вокаліста до опанування різноманітного стильового репертуару сучасної музики. Мета статі полягає у висвітленні труднощів в опануванні студентами-вокалістами різностильового камерного вокального репертуару XX століття з урахуванням чинників його оновлення, а саме жанрового синтезу та жанрової взаємодії, використання складних та незвичних поетичних текстів, особливих вимог композиторів до голосу. На підґрунті сучасних досліджень у роботі розглянуто поняття стильового слуху, його складники в контексті специфіки камерного вокального виконавства, вказано певні труднощі, з якими стикається сучасний студент під час роботи над визначеним репертуаром. З точки зору стильових особливостей проаналізовано твори з вокальних циклів В. Сильвестрова, Д. Шостаковича, М. Мінкова, на прикладі яких можлива демонстрація студентам різних рівнів прояву авторського стилю, індивідуальне розуміння природи вокального твору та трактування голосових ресурсів. На прикладі вокального циклу М. Мінкова «Плач гітари» розглянуто специфічні стильові труднощі, які зумовлені передусім особливостями незвичайної поезії Ф. Г. Лорки. Кульмінаційні монологи з вокального циклу Д. Шостаковича на вірші О. Блока проаналізовано на стильовому рівні співвідношення вокальної та фортепіанної партій. Стиль В. Сильвестрова представлено відомими «Тихими піснями», в яких вокалісту необхідно виховувати мелодійну культуру «нової простоти» та інтимне щире інтонування, відчувати певну логіку форми та драматургії пісень. На основі проведеного аналізу зроблено висновки, що в процесі опанування камерного вокального репертуару різностильової спрямованості XX–XXI ст. потрібно мотивувати студента на різнобічне засвоєння прийомів стильового аналізу, формування власного бачення стильових домінант твору. Головним завданням викладача є вибудовування суто співацьких засобів, адекватних виявленню стильовим особливостям.

Ключові слова: студент-вокаліст, стильовий слух, камерний вокальний репертуар XX сторіччя, жанровий синтез, вокальні труднощі.

Anna MILYASEVICH,*orcid.org/0000-0003-1607-1156*

Candidate of Pedagogical Sciences,

Voice Teacher

Dnipro Professional Pedagogical College

of the Dnipro Academy of Continuing Education of the Dnipropetrovsk Regional Council

(Dnipro, Ukraine) *annamatvienko1980@ukr.net*

STYLE EAR OF A VOCALIST STUDENT: TO THE PROBLEMS OF LEARNING CHAMBER REPERTOIRE OF XX CENTURIES

The article is dedicated to one of the crucial problems of preparing a modern vocal singer to learning various stylistic repertoire of modern music. The aim of the poll is to highlight the problems of learning multi-stylistic chamber repertoire of XX centuries, taking into account the factors of its renewal, namely genre synthesis and genre interaction, the use of complex and unusual poetic texts, the special requirements of composers to the voice. On the basis of modern research, the paper considers the concept of style hearing, its components in the context of the specifics of chamber vocal performance, indicates certain difficulties that a modern student faces when working on a certain repertoire. From the point of view of stylistic features, the works from vocal cycles of V. Silvestrov, D. Shostakovich, M. Minkov are analyzed, on the example of which it is possible to demonstrate to students of different levels the manifestation of the author's style, an individual understanding of the nature of a vocal work and the interpretation of vocal resources. On the example of M. Minkov's vocal cycle "The Cry of the Guitar", specific stylistic difficulties are considered, which are primarily defined due to the

peculiarities of the unusual poetry of F.G. Lorka. The climactic monologues from the vocal cycle of D. Shostakovich to the verses of A. Blok are analyzed at the stylistic level, the ratio of the vocal and piano parts. V. Silvestrov's style is represented by well-known "quiet songs", in which a vocalist needs to cultivate a melodic culture of "new simplicity" and intimate sincere intonation, to feel a certain logic of form and drama of songs. On the basis of the analysis, it was concluded that in the process of mastering the chamber vocal repertoire of a variety of styles in the XX – XXI centuries it is necessary to motivate student for a versatile assimilation of the techniques of style analysis, the formation of his own vision of the style dominants of the work. The main task of the teacher is to build purely singing tools that are adequate to the identified style features.

Key words: student-vocalist, stylistic hearing, chamber vocal repertoire of the XX centuries, genre synthesis, vocal difficulties.

Постановка проблеми. Одним із головних завдань сучасної музичної освіти є опанування студентами-вокалістами сучасної камерної вокальної музики. Камерна вокальна музика XX – XXI століть насичена художніми відкриттями, що стосуються трактування жанрів, поетичних текстів, використання нових композиційних технік та стильовим плюралізмом. Так, процес трансформації та радикального оновлення жанрового фонду йшов декількома шляхами. На першому плані, як вказує О. Грицюк, є синтез жанрів в одному творі, який одночасно розширює можливості вже сформованих жанрів, створює жанрові експерименти та незвичайні жанрові міксти (Грицюк, 2016: 180–181), що закладено ще у вокальних циклічних творах Д. Мійо, Ф. Пуленка, М. Равеля, П. Хіндемита, А. Шенберга, Д. Шостаковича тощо. До цього призводить і звертання до оригінальних поетичних текстів, які нерідко визначають особливості музичної мови, вимагають від виконавця насамперед розуміння поетичного тексту в деталях. Як зазначають дослідники української камерної вокальної музики, «кожен з авторів вибирає свій неповторний шлях у питанні трактування літературних поетичних образів. Можна віднайти чимало прикладів написання романсів, пісень та циклів не лише на тексти відомих поетів, а й на власні» (Ковмір, Віноградча, 2019: 108). Їхня незвичайна образність, новизна художніх прийомів побудови словесного ряду формують увагу композиторів до декламаційної сторони, вимагають від вокаліста вміння поєднати словесний і музичний ряд на основі особливої експресії. Радикальним виявилось і ставлення сучасних композиторів до голосу, що часом порушує всі канони і традиції. Виконавці часто вказують на принципову установку композиторів використовувати голос поза природних можливостей, надаючи йому незвичне і навіть «невокальне» звучання. Виникає проблема використання виконавських ресурсів у нових умовах, що вимагає і відповідних зусиль зі створення певної системи виконання сучасної камерної музики.

Але ж найбільш суттєвим чинником її оновлення стає стильове різноманіття камерних вокальних творів, яке потребує розвинутого стильового слуху вокаліста-початківця. Поняття «стильовий слух», висунуте М. Карасьовою, спирається на здатність усвідомлення слухом «музично-семантичних рис» та є результатом інтеграції різних видів слуху (Карасьова, 2020), зокрема ладового, гармонічного, ритмічного, яким студенти-вокалісти майже не надають значення. Д. Чіркїна виокремлює в структурі музичного слуху «інтонаційний і аналітичний», що дає їй можливість «у структурі стильового слуху виділити емоційно-образний (інтонаційно змістовний) і когнітивний (структурно аналітичний) компоненти. При цьому до першого слід віднести сприйняття почуттів і образних характеристик, що передаються музикою, а до другого – аналіз атрибутивних ознак стилю: жанру, музичної мови, особливостей техніки та композиції» (Чіркїна, 2010: 184). На думку автора, «стильовий слух – це один із різновидів музичного слуху, внутрішня інтегральна здатність особистості сприймати стиль на основі зовнішніх проявів його ознак, що включає емоційний та інтелектуальний складники, що виявляється в будь-якому вигляді музичної діяльності (виконавської, слухацької, аналітичної, композиторської) і сприяє становленню ціннісних орієнтацій» (Чіркїна, 2010: 184).

Тому підготовка голосу студента-вокаліста до сучасного камерно-вокального репертуару становить особливу проблему вокальної педагогіки: студенти психологічно не підготовлені до сприйняття та розуміння великої кількості стилів, не володіють сучасною стилістикою, не усвідомлюють особливості композиції твору XX століття, труднощі викликає і розуміння художньо-образного світу. Все вищезазначене доводить актуальність теми даної статті.

Аналіз досліджень. Стильові особливості сучасного камерно-вокального репертуару та питання різноманітної підготовки студентів-вокалістів до його виконання досліджено в різних ракурсах у працях Н. Ковмір, Д. Віноградчої

(2019), дисертаційних дослідженнях О. Баланко (2016), Н. Шевченко (2015). Так, важливими для формування стильового слуху студента-вокаліста є положення дисертації Н. Шевченко про синтез співацьких манер, якими потрібно володіти сучасному співакові. Авторка наголошує на необхідності формування виконавської готовності до виходу за межі використання системи технічних прийомів класичного академічного виконавства (Шевченко, 2015: 4). Безпосередньо питанням стильового слуху присвячені праці М. Карасьової (2020), Д. Чіркиної (2010), в яких розкрито теоретичні та практичні аспекти означеної проблеми. Але, незважаючи на безсумнівну потребу музичної освіти в практичному розробленні проблем стильового слуху, праць, присвячених цьому питанню, бракує.

Мета статті – висвітлення труднощів в опануванні студентами-вокалістами різностильового камерного вокального репертуару ХХ – ХХІ століть.

Виклад основного матеріалу. Природа камерного співу має, як відомо, свою специфіку, яку визначають передусім самі виконавці. Так, відома виконавиця сучасних камерно-вокальних творів Інна Галатенко зазначає: «Це справді трішки специфічний стиль. Проте він абсолютно не відрізняється від класичного вокалу, просто потребує більшої гнучкості голосу, ґрунтовної музичальності, культури звуку» (Галатенко, 2020). На думку Є. Нестеренко, «сучасний співак повинен обов'язково працювати в різних музичних жанрах», щоб розвинути гнучке сприйняття різних стилів (Нестеренко, 1985: 228).

ХХ століття в музичній культурі відзначене винятковим інтересом до вокальної музики як у творчій композиторській практиці, так і у сфері теоретичної дослідницької думки. Це пов'язано з її пріоритетом, який проявляється не тільки в інтенсивному розвитку пісенної романсової лірики, а і з «вторгненням» вокального мислення у простір інструментальних жанрів. Стійкий інтерес композиторів до цієї сфери пояснюється тим, що в невеликому за розміром творі можлива передача станів, детальне опрацювання всіх виразних компонентів, шліфування нових технічних прийомів, розроблення оригінальної взаємодії авторського стилю з художнім світом поета. Всі ці чинники суттєво оновлюють стильову та жанрову систему сучасної вокальної музики.

Так, у репертуарному вокальному циклі Марка Мінкова «Плач гітари», створеному на початку 70-х р., авторський стиль композитора під впливом яскравої поезії Лорки отримує певний «сти-

льовий діалект». Цикл складається з таких частин: «Гітара», «Оставьте меня в этом поле плакать», «Баладилля о трех реках», «Пейзаж», «Кармен».

Лорка був і музикантом, записував і збирав народні пісні, тому мелодійний лад канте хондо впливає на інтонаційний лад його поезії та врахований Мінковим. Тому студенту необхідно познайомитись із манерою співу канте хондо, яка відрізняється від академічної. Можливо запропонувати студенту навіть імпровізувати в манері іспанських співаків на слова Лорки. У безпосередній роботі над циклом Мінкова виконавська проблема – це знаходження правильної смислоінтонації для вимови поетичного тексту Ф. Лорки. Наприклад, у пісні «Танець і смерть», яскравій кульмінації циклу, для вокаліста виявляється важливим єдине проголошення фрази, всередині якої необхідно виділити найбільш образотворчі, картинні слова. Для вирішення цього завдання необхідно декламувати текст без співу, прагнути до єдності виразності й одночасно суворості у вираженні емоції. У пісні «Плач гітари» полірітімія, що виникає між вокальною та фортепіанною партіями, підкреслює вільне проголошення слова. Вокаліст повинен досягти цієї невимушеності мелодекламації в поєднанні з танцювальними ритмами. Особливою складністю відрізняється декламація в «Баладилля», де необхідно поєднувати простоту і водночас приховану напруженість тексту, відтворювати нерегулярність метру.

У романсі «Танець і смерть» виголошення тексту виведено на перший план за принципом «нотасклад». Важливо не втратити цілісності поетичної строфи, виявити прихований сенс поетичних символів, здійснювати вокально-співочий контроль над різноманітним інтонуванням тексту. Таким чином, велика виконавська складність – це виявлення некласичних сторін мелодики, створення вправ для їх освоєння, які може придумувати і сам студент. До них відносяться розширення співочого діапазону, нерідка відсутність плавності інтерваліки, нетональна природа мелодії, ритмічна нерегулярність. Так, у першому романсі циклу «Гітара» в мелодії використані крайні для діапазону сопрано звуки в низькому регістрі (до, ре першої октави). Хроматизація мелодійної лінії в цьому випадку вимагає від студента точності й усвідомленості інтонування, розуміння стилю автора і сенсу. Мелодія насичена пунктирними ритмами, синкопами, триолями: непідготовлений стильовий слух студента нерідко вдається до «виштовхування» окремих звуків, некантиленного співу. Гітара виступає як певний герой твору, тому фортепіанний вступ стилізовано під гітарні

перебори. Нетрадиційно гострі за звучанням гармонії на тонічному органному пункті мають особливе динамічне висвітлення. Строфічна форма романсу має своєрідну тематичну арку, яка ніби імпровізується солістом. Характерна і нерегулярність ритмічного розвитку, яка змінена більш традиційним римом усередині романсу. Мінков відтворює надзвичайну експресію тексту Лорки та його образів-символів завдяки тому, що музика нерідко є опонентом слову, наприклад слову «плаче» (вітер, пісок, стріла, птиця), відповідає фортепіано з танцювальним ритмом і алюзією на джазові гармонії. Основна виконавська складність полягає в тому, щоб розуміти нюанси та вільну агогику. Як зазначає Т. Гаташова, «перебільшена експресивність, алегоричність поезії («гітара – бідна жертва п'яти моторних кинджалів») знаходять вираз у таких музичних засобах, як стислість вокальних реплік з великою кількістю фермат і смислових цезур, алогічна й темпова свобода, яка підтверджується численними композиторськими ремарками – *rubato*, *rubatissimo*, *stretto*, *meno mosso*, *piu mosso*, *ritenuto*. Так само вибаглива зміна типів вокального інтонування – від співучої, гнучкої мелодійної лінії до окремих вигуків, від гострих хроматизованих зворотів до речитації» (Гаташова, 2008: 130).

Множинність авторських стилів, художніх напрямків і тенденцій нерідко перетинаються, вимагають від співака активізації професійного досвіду, набуття нових навичок. Так, робота над вокальними творами Д. Шостаковича, на думку М. Ярешко, характеризується такими труднощами: «Співати сатиричні твори Д. Шостаковича у звичайній, звичній вокалістам академічній манері важко <...> Співаки скаржаться на швидку стомлюваність, незручність в області гортані, скутість дихання. Слід підкреслити, що тут ми маємо справу не з речитативами Даргомижського або Мусоргського з їхнім вокально-декламаційним початком, а з особливим типом сучасного музичного інтонування <...>. І в цьому циклі тієї ж природності й органічності можна досягти, не виспівуючи музичні фрази, а наділяючи їх природною інтонацією мовного проголошення» (Ярешко, 2000: 2). Але ж додамо, що цикл використовує звучання інструментального ансамблю, тому вокалісту необхідно це врахувати та будувати відповідну звукову емісію.

У піснях, що виконують роль кульмінацій, цілком очікуваних після такого напруженого роздуму, фортепіано – другий персонаж цієї скорботної моновистави. У пісні «Гамаюн» (за картиною В. Васнецова) із циклу Блоку його роль – не тільки

у створенні тривожної катастрофічної атмосфери, в якій голос виділений як своєрідний кантус фірмус, пророчий глас. Струнні тут вимкнені. Фортепіано охоплює всю звуковисотну шкалу, не інтонуючи і не споглядаючи. Графічність вокальної підпорядкована хаосу і безперервному механістичному руху, аккордіка зведена до жорсткого кварто-квінти вигляду. Кульмінаційні пісні цветаєвських віршів вирішені більш складно, насамперед за рахунок розосередження кульмінації. «Діалог Гамлета із совістю», «Поет і цар» (№ 4) із жахливою прямою декларують обвинувальний вирок деспотові й диктатору. Однак урочиста лексика тексту і партії фортепіано не збігається з цим сенсом. Що ж тут, у цієї розбіжності більш значуще: викриття насильства, піднесення над ним або схиляння перед силою? У «тихих» кульмінаціях Шостакович використовує ще більш сильні прийоми для досягнення ефекту істинності свого висловлювання. Так, у четвертій пісні «Місто спить» використано жанр пассакальї-чакони, як відомо, улюблений у композитора. Тема у фортепіано ретельно «промовляє» варіанти мотивів усередині остинатної теми, в той час як голос розгортається в пісенній мелодії, однак тут же пригнічується речитативом, що породжується фортепіанним остинато. Фінали циклів подібні за інтонаційним наповненням. Блоковську сюїту завершує піднесено-романтичний вірш 18-річного поета. Шостакович дає йому назву «Музика» і змушує вірш змінити своє звучання, щоб відкрити слухачеві інший зміст.

Інші вимоги для стильового слуху студента – у вокальних творах В. Сильвестрова, слова якого «тільки мелодія робить музику вічною...» є певним ключем до розуміння таємниць цього дивовижного автора. Автор – філософ, тому його стиль декілька аскетичний, стриманий, але композитор намагається дійти до глибин слухачького та виконавського сприйняття. Його відомий цикл «Тихі пісні» (1977), що часто виконується, є ознакою так званого неокласицистського напрямку в його творчості. Виконавцю потрібно виховати в себе медитативне, інтимне відчуття часу та руху, найдрібніших деталей, в їх органічному рості, нетрадиційній формі. Відомо захоплення та діалог композитора з космічними поглядами філософа Валерія Ламаха. Майже нескінченне кадансування є одним із засобів створення музики «очікування», коли в зовнішньому монотонній, хвилеподібній статистиці ховається величезна внутрішня напруга. Жанровий спектр творчості Сильвестрова досить широкий. Його тяжіння до найвищої поезії вимагає від співака найтоншої проникливості серця: О. Пушкін,

М. Лермонтов, Ф. Тютчев, Т. Шевченко, Є. Баратинський, П. Шеллі, Дж. Кітс, О. Мандельштам. Саме у вокальних жанрах з найбільшою силою виявився дар Сильвестрова-мелодиста. Протягом 1974–1982 років В. Сильвестров працює над серією вокальних циклів: «Тихі пісні», «Прості пісні», «Сходинки». Чотири пісні на вірші О. Мандельштама (О. Мандельштам поряд із Ф. Тютчевим – один із найулюбленіших поетів Сильвестрова, його вірші представлені у всіх цих пісенних опусах). Широку популярність здобули «Тихі пісні» для баритона і фортепіано – цикл із 24 пісень (виконуються без перерви) на вірші поетів-класиків (П. Шеллі, Е. Баратинського, А. Пушкіна, М. Лермонтова, Ф. Тютчева, Т. Шевченко та ін.). Серед них є неодноразово інтерпретовані в музиці, а саме «Зимова дорога», «Біліє парус», «Гірські вершини», «П'ю за здоров'я Мері». Жанровий нахил циклу можна визначити як «вокальну медитацію». Композитор втілює не емоційну наповненість віршів, не картини пейзажу, а філософський план, духовний зміст поетичних текстів. Звідси – переважання елегійного тону, інтонації роздумів, уповільнена течія часу, виключно «тиха» динамічна шкала (P – PP sotto voce) з тонкої і деталізованої нюансировки. Завдяки цьому слово не затуляється музикою, а навпаки, виводиться на перший план. Виникає відчуття музикування, вільної імпровізації. У цих «музичних роздумах» деколи виникають (немов спливають у пам'яті) спогади про минулі стилі, давні епохи. Притому що мелос циклу в основному декламаційного й інструментального типу, створюється враження пісенності завдяки використанню пісенних структур (куплетних), мелодійних оборотів, у яких звучить натяк на пісню або побутовий романс, варіантно-варіаційному розгортанню музичного матеріалу. Дублювання вокальної партії у фортепіано – ще один штрих, який повертає у сферу побутового аматорського музикування, раннеромантичної вокальної лірики.

Цикл ділиться на чотири розділи, які композитор групує за внутрішнім змістом: перший він визначає як пісні духовні, які втілюють граничну зосередженість емоційного стану людини. Другий – це справжні пісні, просто в яких на перший план виступає щирість і сердечність; це дружні зв'язки, послання. Третій представляє ступінь наближення до духовного, переростання душевного в красу. Виразником цього для композитора є М. Лермонтов, тому цей самий маленький цикл (із трьох пісень) спирається на вірші тільки одного поета. Четвертий, і останній, розділ цього циклу втілює жанровий перелом – перехід від простої стилістики до більш складної.

Композиторські вказівки до «Тихих пісень» дуже характерні й необхідні для розуміння їхньої суті. Для автора важливий тембр голосу – ліричне сопрано, яке співає в основному в середньому і низькому регістрах, з тихими, низькими нотами, або ж баритон, близький забарвленням до тенору. Звучання голосу має бути неясковим матовим і зливатися в єдине ціле з фортепіано: «Спів не повинен відділятися від фортепіано, а виходити ніби з глибини його звучання, то спливаючи, то занурюючись в нього <...> Низькі ноти повинні створювати ілюзію найтихішого «співу-дихання». Співати, ніби вслухатися в себе, всі пісні мають виконуватись дуже тихо, легким, прозорим і ясным звуком, стримування по експресії, без психологізму, строго, незважаючи на динамічний і темповий рубато <...> Цикл бажано виконувати як одну пісню».

У пісні на вірші О. Мандельштама «Я скажу тебе с последней прямою» композитор своєрідно переломлює риси шотландської балади з характерним ритмічним малюнком, близьким до сіціліани, що підкреслює її суворість і зосередженість. Вся композиція пронизана ритмо-фактурною остинатністю.

Форма романсу поєднує в собі ознаки варіантно-строфічної і простої тричастинної форми. Таке поєднання пов'язане з головним художнім завданням: невблаганність висловлювання останньої істини, яка затверджується в одноманітності, в поєднанні повторності та варіантності. Тричастинний же ритм форми виникає в силу трьох строф поетичного тексту, а також варіантного розвитку тематичного ядра в середньому розділі.

Виклад основного образно-тематичного матеріалу пісні – це розповідь, тонально пофарбована мелодія, єдина з ритмом фортепіанного супроводу, яка ділиться на два тритакти і мікрокаденцію. Це створює гру регулярності й нерегулярності та водночас замкнутості, відчуженості звучання. Поетичний рядок ділиться композитором постійно на фрази завдяки паузам. Кожна з них подається вокалістом рел'єфно.

2-а строфа збігається із серединним розділом, що виражено варіантним розвитком основної теми. Варіантність чи не порушує статизованої експозиції. 2-а строфа ділиться на три фрази. Гармонійна вертикаль залишається незмінною в плані чергування терцових і нетерцових акордів. Розвиток досягається переважно за рахунок ускладнення гармонійної вертикалі, підкреслення паралельного, архаїчного руху акордів з яскравим некласичним паралелізмом квінт. Виконавець повинен окремо звертати увагу на всі вищезначені нюанси.

Висновки. Аналіз стильових особливостей вокальних циклів ХХ ст. довів необхідність формування у студентів-вокалістів стильового слуху в різноманітності його складників. Це зумовлено активізацією всіх параметрів вокальної музики сучасності, оригінальністю художніх рішень та їх втілення.

Розглянуті вокальні цикли відрізняються складним співвідношенням вокальної та фортепіанної партії, музики й тексту, деталізацією мовних особливостей. Тому проблема формування та розвитку стильового слуху студента-вокаліста потребує подальшого теоретичного та практичного вирішення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Баланко О. М. Українська камерно-вокальна музика кінця ХХ – початку ХХІ ст. як виконавський феномен : дис. ... канд. мистецтв : 17.00.03. Київ, 2016. 246 с.
2. Басса О. М. Камерно-вокальна творчість західноукраїнських композиторів першої третини ХХ століття в аспекті проблеми мотивації: *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. 2011. № 2. С. 17–23.
3. Вендюк О. О феномене жанрового синтеза (на примере вокальных циклических произведений первой трети ХХ века). *Музыкальный журнал «Израиль-XXI»*. 2013. № 42. URL: <http://www.21israel-music.com/Tsykl.htm>
4. Грицюк О. Я. Жанровий синтез в музичному мистецтві ХХ ст. : теоретичний аспект. *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство*. 2016. Вип. II (7). С. 178–184.
5. Галатенко І. Кожна музика має справжній персональний голос. 2020. 28 февралю. URL: <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/inna-galatenko-spravzhnya-muzyka-zavzhdy-maye-personalnyy-golos>
6. Гаташова Т. Синтез поезії і музики в вокальному циклі М. Минкова «Плач гитары» на стихи Ф. Гарсиа Лорки (исполнительский комментарий). *Южно-Российский музыкальный альманах*. 2008. С. 128–137.
7. Карасева М. В. Сольфеджио. Психотехника развития музыкального слуха : учебное пособие. 4-е изд., испр., доп. Санкт-Петербург, 2020. 416 с.
8. Ковмір Н., Віноградча Д. Камерно-вокальні твори українських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ століття. *Наукові записки Тернопільського національного університету. Серія: Мистецтвознавство*. 2019. № 1. Вип. 40. С. 105–111.
9. Кремер А. Вокальные циклы Д. Шостаковича как семиосфера поэтического и музыкального текстов : автореф. дис. ... канд. ист. наук : 17.00.02. Москва, 2003. 25 с.
10. Овчаренко Н. А. Теоретико-методологічні засади професійної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва до вокально-педагогічної діяльності : дис. ... докт. пед. наук:13.00.04. Кривий Ріг, 2016. 487 с.
11. Нестеренко Е. Размышления о профессии. Москва, «Искусство», 1985. 184 с.
12. Шевченко Н. С. Синтез співацьких манер в вокальній музиці кінця ХХ – початку ХХІ століть : дис. ... канд. мистецтв : 13.00.03. Івано-Франківськ, 2015. 195 с.
13. Чиркина Д. В. Понятие «стилевой слух» как категория музыкальной педагогики. *Вестник МГУКИ*. 2010. № 2 (34). Март–Апрель. С. 183–186.
14. Ярешко М. С. Проблемы интерпретации камерно-вокального творчества Д. Д. Шостаковича : дис. ... канд. ист. наук : 17.00.02. Москва, 2000. 205 с.

REFERENCES

1. Balanko O. M. Ukrainiska kamerno-vokalna muzyka kintsia XX – pochatku XXI st. yak vykonavskiy fenomen [Ukrainian chamber and vocal music of the late XX - early XXI century as a performing phenomenon]: dys. ... kand. mystetstv. 17.00.03. Kyiv, 2016. 246 s.
2. Bassa O. M. Kamerno-vokalna tvorchist zakhidnoukrainskykh kompozytoriv pershoi tretyny KhKh stolittia v aspekti problemy motyvatsii: Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka. Serii: Mystetstvoznastvo [Chamber-vocal creativity of Western Ukrainian composers of the first third of the twentieth century in the aspect of the problem of motivation: Scientific notes of Ternopil National Pedagogical University named after Volodymyr Hnatiuk. Series: Art History]. 2011, №2. S.17-23.
3. Vendyuk O. O fenomene zhanrovogo sinteza (na primere vokalnyih tsiklicheskih proizvedeniy pervoy tretyi XX veka) [On the phenomenon of genre synthesis (on the example of vocal cyclic works of the first third of the XX century)]: muzyikalnyi zhurnal «Izrail-XXI» URL: <http://www.21israel-music.com/Tsykl.htm>. 2013, #42. [In Russian].
4. Hrytsiuk O. Ia. Zhanrovyi syntez v muzychnomu mystetstvi KhKh st.: teoretychnyi aspekt. Mizhnarodnyi visnyk: kulturolohiia, filolohiia, muzykoznavstvo [Genre synthesis in the musical art of the twentieth century: theoretical aspect. International Bulletin: culturology, philology, musicology]. Vyp. II(7), 2016. S.178-184.
5. Halatenko I. «Kozhna muzyka maie spravzhnii personalnyi holos» ["Every music has a real personal voice"]: URL: <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/inna-galatenko-spravzhnya-muzyka-zavzhdy-maye-personalnyy-golos>. 2020, 28 fevralia.
6. Gatashova T. Sintez poezii i muzyki v vokalnom tsikle M. Minkova «Plach gitaryi» na stihi F. Garisia Lorki (ispolnitelskii kommentarii) [Synthesis of poetry and music in M. Minkov's vocal cycle "Crying of the Guitar" to the poems of F. Garcia Lorca (performance commentary)]. Yuzhno-Rossiyskiy muzyikalnyi almanah, 2008. S.128-137. [In Russian].
7. Karaseva M. V. Solfedzhio. Psihotekhnika razvitiya muzyikalnogo sluha: uchebnoe posobie Karaseva M. V. Solfeggio. [Psychotechnics for the development of musical ear: a tutorial]. 4-e izd., ispr., dop. Spb, 2020. 416 s. [In Russian].
8. Kovmir N., Vinogradcha D. Kamerno-vokalni tvory ukrainskykh kompozytoriv druhoi polovyny – pochatku XXI stolittia. Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho universytetu. Serii: Mystetstvoznastvo. [Chamber-vocal works of

Ukrainian composers of the second half of the XX – beginning of the XXI century. Scientific notes of Ternopil National University. Series: Art History]. 2019. № 1. (vyp. 40). S.105-111.

9. Kremer A. Vokalnye tsykly D. Shostakovicha kak semyosfera poetycheskogo y muzykalnoho tekstov: avtoref. dys. ... kand. usk.: 17.00.02 [Vocal cycles of D. Shostakovich as a semiosphere of poetic and musical texts: author. dis. Candidate of Arts] Moskva, 2003. 25 s. [In Russian].

10. Ovcharenko N. A. Teoretyko-metodolohichni zasady profesiinoi pidhotovky maibutnikh uchyteliv muzychnoho mystetstva do vokalno-pedahohichnoi diialnosti: dys. ... dokt. ped.nauk:13.00.04. [Theoretical and methodological principles of professional training of future teachers of music to vocal and pedagogical activities: dissertation]. Pedagogical Sciences Kryvyi Rih, 2016. 487 s.

11. Nesterenko E. Razmyishleniya o professii. [Reflections on the profession]. M., «Iskusstvo», 1985. 184 s. [In Russian].

12. Shevchenko N. S. Syntez spivatskykh maner v vokalnii muzytsi kintsia XX – pochatku XXI stolit: dys. ... kand. mystetstv:13.00.03. [Synthesis of singing manners in vocal music of the end of the XX – beginning of the XXI centuries: dissertation. of arts]. Ivano-Frankivsk, 2015. 195 s.

13. Chirkina D. V. Ponyatie «stilevoy sluh» kak kategoriya muzyikalnoy pedagogiki. [The concept of "stylistic hearing" as a category of music pedagogy]. Issn 1997–0803 Vestnik MGUKI, mart_aprel 2 (34) 2010. S.183-186. [In Russian].

14. Yareshko M. S. Problemyi interpretatsii kamerno-vokalnoho tvorchestva D. D. Shostakovicha: dis. ... kand. isk.: 17.00.02. [Problems of interpretation of chamber-vocal creativity of D. D. Shostakovich]: Moskva, 2000. 205 s. [In Russian].