

УДК 785.7

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-34-2-14>*Людмила Олександрівна Снегір'ова*

ORCID: 0000-0002-7221-0440

*в. о. доцента кафедри концертмейстерства
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
odma_n@ukr.net*

МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ЦИКЛУ О. КРАСОТОВА «ЗИБУЧІ ПІСКИ» В КЛАСІ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСТВА

Мета роботи – дослідження особливостей інтерпретації вокального циклу як художньої цілісності в класі камерно-вокального ансамблю. Сумісна робота викладача, студента і вокаліста націлена на досягнення інтерпретаційної єдності у відношенні не тільки до виконавської концепції твору, але й щодо загального підходу до вибору найбільш відповідного тембру, туше, динаміки, темпу тощо. Особливу роль засвоєння навичок ансамблевої єдності концертмейстера і вокаліста відіграє в подальшій роботі над оперним репертуаром. Таким чином, успіх, досягнутий у педагогічній і виконавській діяльності під час роботи над вокальним циклом, стає необхідною ланкою в формуванні майстерності концертмейстера і володінні необхідними навичками у далі інтерпретації великих оперних сцен. **Методологія** спирається на аналітичний метод та поєднання основ інтонаційної теорії Асаф'єва і педагогічної практики в класі концертмейстерства. **Наукова новизна полягає** в обґрунтуванні методичних та інтерпретаційних підходів до виконання ансамблевих творів та введенні в педагогічний та концертний обіг маловідомого вокального циклу українського композитора О. Красотова. Надані методичні рекомендації щодо ключових моментів в інтерпретації вокального циклу «Зибучі піски» можуть слугувати матеріалом для вироблення художніх рішень в інтерпретації музики сучасних українських композиторів.

Висновки. Роль викладача-концертмейстера в інтерпретації камерно-вокальних циклів спирається на комплекс знань загальноісторичного і теоретичного походження, що дозволяють орієнтуватись у стилістиці музичного твору, навичок суто піаністичної професійної діяльності і розуміння природи вокального голосу. Вироблення цілісного усвідомлення художньої ідеї і образної сфери камерно-вокального циклу дає концертмейстеру можливість створення артистичної інтерпретації в гнучкій співпраці із вокалістом і досягнення успіху в концертній діяльності.

Ключові слова: О. Красотов, вокальний цикл «Зибучі піски», методика концертмейстерської діяльності, інтерпретація камерно-вокального циклу.

Sniegirova Liydmyla Olexandrovna, Associate Professor at the Department of Accompaniment of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Methodical basis of the accompanist in the study and performance of the cycle A. Krasotov “Shelling sands” in the class of accompaniment

Research objective – study of the peculiarities of the interpretation of the vocal cycle as an artistic integrity in the classroom of the chamber-vocal ensemble. The joint work of the teacher, student and vocalist is aimed at achieving interpretive unity not only in relation to the performance concept of the work, but also in terms of the general approach to choosing the most appropriate timbre, mascara, dynamics, tempo and more. A special role is played in further work on opera stages. Thus, the success achieved in pedagogical and performing activities in working on the vocal cycle becomes a necessary link in the formation of the skills of the accompanist and the possession of the necessary skills in the successful interpretation of major opera scenes. **The methodology is based on the analytical method and the combination of the basics of Asafiev’s intonation theory and pedagogical practice in the class of concertmaster.** **Scientific novelty** is to substantiate the methodical and interpretive approaches to the performance of ensemble works and the introduction into pedagogical and concert circulation of the little-known vocal cycle of Ukrainian composer O. Krasotov. The given methodical recommendations concerning the key moments in the interpretation of the vocal cycle “Shelling sands” can serve as a material for making artistic decisions in the interpretation of the music of contemporary Ukrainian composers. **Conclusions.** The role of a teacher-accompanist in the interpretation of chamber-vocal cycles is based on a set of knowledge of general historical and theoretical origin, which allows to orient in the style of a musical work, skills of purely pianistic professional activity and understanding the nature of vocal voice. Developing a holistic understanding of the artistic idea and figurative sphere of the chamber-vocal cycle gives the accompanist the opportunity to create an artistic interpretation in a flexible collaboration with the vocalist and achieve success in concert activities.

Key words: A. Krasotov, vocal cycle “Shelling sands”, methodical basis of concertmaster’s activity, interpretation of chamber-vocal cycle.

Актуальність роботи. Своєрідність співпраці концертмейстера-викладача і вокаліста в процесі ансамблевої інтерпретації передбачає щільну взаємодію у відношенні до деталей виконання, як-то особливості туше, динаміки, експресії в забарвленні голосу тощо. Якщо генеральні методологічні засади – необхідність розвиненої художньої культури музикантів, історико-стильової і теоретичної ерудиції, смаку, розуміння психології виконавства, професійного володіння піанізмом і технікою вокалу – своєю значущістю не викликають заперечень і відзначаються всіма авторами, зацікавленими цією тематикою [1; 4; 6; 8; 12], то питання, пов’язані

із втіленням текстових виконавських моментів залишаються в межах безпосередньої роботи в класі. В найбільш ґрунтовних вітчизняних працях з названої тематики широко відбиті історичні та методологічні засади роботи сучасного концертмейстера як у сферах камерного, так і оперного музикування [6; 7]. Не менш вагомим є практичний досвід, вироблений у процесі інтерпретації конкретних творів, серед яких особливу роль відіграють твори українських композиторів. В цьому аспекті зосередження уваги на деталях виконавського прочитання ансамблевих вокальних циклів видається необхідним і корисним, тим паче у випадках вибору як предмета виконавського дослідження творів сучасних вітчизняних авторів.

Мета дослідження – виявити особливості інтерпретації вокального циклу як художньої цілісності в класі камерно-вокального ансамблю, які утворюють неповторну виразність твору.

Наукова новизна полягає в зверненні до маловідомого твору одеського композитора О. Красотова, що дає можливість не тільки більш активно залучати його в концертну практику сучасних співаків, але й надати необхідні методичні виконавські рекомендації щодо засобів втілення художнього образу. Запропоновані методичні рекомендації можуть слугувати орієнтирами для практичного засвоєння необхідних способів художнього втілення різностильових елементів у сучасному репертуарі камерно-вокального ансамблю.

Виклад основного матеріалу. Вокальна творчість сучасних українських композиторів становить значну царину, в якій знаходять своє місце різностильові і різножанрові тенденції, забарвлені неповторним авторським внеском майстрів. У цьому плані посилені увага до циклу як до жанру, що здатний у своїй цілісності відобразити і наповнити єдиним емоційно-змістовим сенсом низку різнопланових творів, є ознакою відкриття нових можливостей у тривалому процесі взаємопроникнення слова і музики.

Процес виховання вокаліста не можна вважати повноцінним поза оволодінням молодими музикантами навичками роботи над циклічними творами. Необхідність гнучко перемикатися на різнопланові образні сфери, що становлять особливість будь-якого циклу, ініціює здатність музиканта концентрувати увагу на виразних особливостях кожного твору. Таким чином, формується вміння охоплювати своїм

внутрішнім слухом масштабні полотна, усвідомлювати їх драматургію, вибудовувати власну стратегію інтерпретації тощо. Під час роботи над циклом виникає необхідність грамотно розподіляти свої виконавські та емоційні ресурси, що також становить необхідний етап у вдосконаленні майстерності як соліста, так і концертмейстера.

Вирішення комплексу завдань, що постають перед студентом у процесі роботи над вокальними циклами в аспектах інтерпретації, складно уявити поза ретельною увагою педагога-концертмейстера. Він повинен бути досить інформованим у сферах різних історичних стилістик і способів їх втілення, в питаннях суто вокальних технологій, розумітися на психології виконавства. Педагог-концертмейстер поєднує у своїй діяльності функції безпосередньо майстра-акомпаніатора і наставника, певною мірою соавтора інтерпретації.

Досягнення майстерності акомпанування так само потребує значних зусиль, терпіння і волі музиканта, як і робота соліста. Якщо піаніст-соліст має свободу в інтерпретації твору і виявлення свого індивідуального розуміння музики, то концертмейстеру доводиться пристосовуватися до виконавської манери і можливостей вокаліста-соліста. Як відзначав Є. Шендерович, «треба виробити особливу чуйність, повагу, такт стосовно намірів партнера, але бути при цьому «музичним лощманом» – вміти провести «виконавський корабель» крізь рифи і донести до слухача єдину концепцію твору» [12; 14].

Діяльність акомпаніатора складається не тільки з безпосередньо концертмейстерської роботи, але й включає у себе значно більший обсяг завдань: насамперед це розбір та вивчення із солістом його партії, вміння не тільки контролювати, але й допомагати йому в пошуках правильного шляху у виправленні недоліків. Вивчення камерно-вокальної музики неможливе поза аналізом стильових та жанрових показників, особливостей взаємодій вербального та музичного текстів та низки інших параметрів, насамперед взаємозалежності вокальної та інструментальної партій – одного з найважливіших компонентів жанру. Таким чином, у діяльності концертмейстера поєднуються його загальна виконавська культура, музична ерудиція, обізнаність у різних питаннях історії музики, інтерпретаторські, педагогічні, психологічні складники.

Концертмейстер, якому доводиться працювати із вокалістами, насамперед повинен брати до уваги, що природа

вокального звуку прямо протилежна природі звука фортепіанного. Звук, вироблений голосом, здатний до динамічного розвитку, нарощування звучання. Звук фортепіано, навпаки, вгасає. Тому для піаніста конче необхідне вміння досконало володіти *legato*, що дає наближеності співучості фортепіано до співацького голосу. Крім повного володіння технікою виконання *legato*, в досягненні «вокальності» в звучанні фортепіано важливу роль відіграє туше піаніста, його особиста манера видобутку звуку. Наприклад, недостатність глибини, м'якості, зв'язності у фортепіанній партії можуть слугувати причиною небажаного форсування звуку вокалістом.

Однією з головних передумов успішної інтерпретації будь-якого камерно-вокального твору також є детальне і глибоке проникнення в поезію, що слугувала вербальною канвою, усвідомлення її семантичної і стилістичної неповторності, своєрідності фонології поетичного ряду, фразеології тощо. Закономірності в організації виразності та конструктивних проявів вербального ряду дають поштовх до вироблення системи співвідносної виразності музичного фразування, пошуку необхідних туше, штрихів, динаміки.

В аспекті методичних завдань у разі засвоєння професійних навичок концертмейстерської майстерності під час роботи з вокалістами гарним матеріалом слугують твори сучасних вітчизняних композиторів. Одним з таких прикладів є вокальні цикли одеського композитора Олександра Красотова, що становлять яскраву сторінку в панорамі вітчизняної камерно-вокальної творчості останніх десятиріч. Композитор широкого діапазону, мистецькі інтереси якого торкалися майже всіх музичних жанрів, О. Красотов залишив у своїй творчій спадщині чотири вокальних цикли: «Зибучі піски», «Життя починає свій біг», «Черга за щастям», «Океан». Життєздатність цієї музики підтверджує широке запровадження її в концертну практику. Першими виконавицями циклу «Зибучі піски» були Г. Поліванова та О. Фоменко, «Життя починає свій біг» вперше озвучив Є. Іванов, «Океан» присвячений А. Джамагорцян, видатній виконавиці камерної музики.

Кожний з цих циклів має свою неповторну яскравість, що впливає із своєрідності і неповторності поезій, покладених на музику. Це відбилося в різноманітності стилістик циклів. Різнобарвність і багатовимірність поезій та їх музичних втілень стали причиною різноманітних стилістик, що залучені

композитором, і відповідно, необхідності пошуків особливих барв в інтерпретації циклів.

У цикл «Зибучі піски», написаний для високого голосу і фортепіано, увійшли три романси на вірші Ж. Превера: «Пісенька», «Зибучі піски», «Величезне, червоне». Складно однозначно визначити жанр твору. Розвинена в широкому діапазоні вокальна партія, що побудована не тільки на вокальних, але й на розмовних інтонаціях, насичена і досить віртуозна фортепіанна партія становлять ознаки жанру, більш наближеного до «музики зі словом», ніж до суто камерно-вокальних жанрів романсу чи пісні. Підтвердженням цьому є і деталізоване відбиття в музиці семантики та колористики поетичного ряду. В кожній із частин циклу драматургія побудована на поступовому нарощуванні емоційної напруги: від безтурботності, відчуття спокою і щастя через піднесену патетику до тривоги, що викликана думкою про можливість втрат.

Важливу роль у формуванні цілісності циклу відіграє лейтінтонація. Вона дає можливість інтонаційно і семантично пов'язати досить різнобарвні розділи. Водночас для кожного з віршів знайдені власні інтонаційні та композиційні відмінності. В першому вірші це зіставлення наскрізних і остинатних елементів, в другому визначальною рисою стає чітка рондальна структура, притаманна самому тексту. Рефрени «чудеса з чудес», «приплив та відлив» підкреслені рефреном музичним, що збігається з основною лейтінтонацією циклу. Завершувальний розділ «Величезне, червоне» має функцію драматургічної та експресивної кульмінації циклу.

Стилістика циклу наближена до стилістики імпресіонізму, важко не помітити певні «дебюсізми» в лексичі. Але так само присутніми є і інтонації джазу. Гармонійна та інтонаційна колористика циклу підштовхує виконавців до пошуку особливо вишуканої та чуттєвої манери виконання. Цьому сприяє незвичайно уважне ставлення композитора до поетичного ряду, логічна фразеологія, дотриманість кульмінацій як у фразах, так і в композиціях цілком. Досить віртуозна партія акомпанементу із розвиненою фактурою, згущений гармонійний складник потребують деталізованої, але досить насиченої педалізації. Досягненню чіткого донесення поетичного тексту сприяє дотримання вказаної автором виконавської манери *portando*. Вишуканій звуковій колористичі сприяє дотримання досить вільної агогіки. Композитор деталізував

свої вказівки у вигляді ремарок *rubato*, *animato*. Така тенденція в інтерпретації потребує значної темпової та динамічної пластичності в партіях як соліста, так і концертмейстера, що значно ускладнює ансамблеві параметри твору.

У циклі значним чинником у створенні розкішного і чуттєвого звукового полотна відіграють колористичні ефекти. Наприклад, на початку першого віршу хроматизований акорд у соль-мажорі змінюється фортепіанною реплікою у високому регістрі, що немов би сонячний промінь надає зображального ефекту. Перша вокальна фраза повинна бути виконана дуже просто і чисто, з підкресленням інтонації на слові «нас». Композитор визначив це як *tenuto* та *ritenuto*, тобто звернув увагу виконавців на особливу значущість цієї лексеми. Завершення фрази на половинній ноті «фа#» виконується *diminuendo*, завершуючи всю фразу, і своєю протяжністю немов би компенсує тріолі, що виконуються *accelerando*. Репліка фортепіано немов би продовжує «рух променя». Останній акорд потребує виконання *sf* – втілення емоційного вибуху, і тим самим підкреслює вступ основного розділу твору – вилив сильного почуття.

Перша вокальна фраза основного розділу являє собою поєднання немов би двох кульмінацій: одна з них висотна (на слові «число» з питальною інтонацією) та емоційно-змістова (на словах «моя дорога»). Під час виконання цієї кульмінації солісту треба розраховувати свої можливості для того, щоб змістова кульмінація була більш потужною, ніж кульмінація теситурна. Застосування грудних резонаторів може сприяти більш емоційному виконанню. Необхідно звернути увагу на авторську ремарку *rosso ritnuto* на гармонічному звороті, в якому сольна лінія продубльована в партії фортепіано. Треба відзначити, що дублювання вокальної партії в акомпанементі для О. Красотова було винятковим прийомом і його застосування мало на меті підкреслити особливу значущість цих інтонаційних моментів.

Наступні вокальні фрази являють собою своєрідну локальну кульмінацію. Вони повинні бути виконані *forte* і змістовно поєднані. Голос повинен звучати яскраво, впевнено, із захватом. У подальших тактах починається широкий хвилеподібний підйом до основної кульмінації романсу. Звертає на себе увагу регістрове і ритмічне підкреслення слів, що вибудовують певну змістову лінію «кохаємо – дихаємо – живемо».

Необхідно точно розподілити можливості голосу на цих кульмінаційних словах. Фраза «живемо і кохаємо одне одного» становить стисле варіантне повторення першої фрази основної частини: та сама верхівка «соль», але підтримана більш гострим інтонаційним ходом на велику септиму. Спільність цих фраз підкреслена дублюванням фортепіанно-вокальної лінії. Після цього настає спад: дві фрази хвилі з майже однаковим метричним контуром, зумовленим складом віршованого рядку, третя фраза – значно скорочена, акцентована, з кульмінацією на верхівці.

Значну виконавську складність являє собою значний перепад динаміки у стислій часовий проміжок. Розширення і ущільнення гармонічної та фактурної складової частини тексту потребують майстерності в звуковеденні вокаліста та піаніста. Необхідно зробити динамічне *crescendo* і зупинитися на підкресленому «си \flat », і після цього тиха і наївна фраза «не знаємо» потребує *subito pp*. Виконавська родзинка цього твору значною мірою визначається в останньому контрастному зіставленні *ff* – *pp*.

Виконання партії акомпанементу значною мірою передбачає досить розвинену педалізацію, тому що всі фігураційні викладення акордів повинні становити гармонічну вертикаль, яка має слугувати опорою як для голосу, так і для мелодійних фігурацій у правій руці. Для досягнення ансамблевості виконання необхідно постійно контролювати не тільки поєднання сольної мелодії у вокальній партії з горизонтальними лініями в акомпанементі, але й приділяти увагу гармонійному співвідношенню соло з усією фактурою фортепіано. В послідовності арпеджованих фігурацій можна простежити певну логіку. Змістовно важливо є тріоль на сильній долі в партії правої руки, триголосні злети, що допомагають досягнути емоційного посилення в трьох завершувальних хвилях. Активні фігурації у фортепіано, що потребують м'якого та легкого виконання, не тільки не перебирають на себе увагу, хоча і розташовані на тій самій висоті, що і сольна партія, але й допомагають виконавцю почуватися більш впевнено, оскільки ґрунтуються на елементах вокальної партії.

У другій частині циклу «Зибучі піски» своєрідна рондальна форма вірша визначила і музичну форму. Рефрен на словах «Чудеса з чудес» повторюється тричі. Другий раз у тональності вище на тон, третій раз також відбувається висотний підйом,

із застосуванням інтервалів, що дисонують, та експресивних гармоній. У фактурі фортепіанної партії значну роль відіграють зображальні прийоми – хвилі, що ніжно колихаються. Перше проведення рефрену у вокальній партії складається з двох мотивів у діапазоні септими. Одним з головних завдань в інтерпретації цієї музики є необхідність досягнути тембрової однорідності у вокальній партії, що виглядає досить складним, оскільки вона розташована в широкому регістровому діапазоні. Важливо дотримуватися авторської ремарки *portando* між злігованими «ля» і «соль». *Portando* зберігається і в третій фразі (на слові «море»), а також у другому рефрені (між «мі» і «ля» на слові «сине»). У всіх вокальних фразах першого рефрену необхідно домагатися однорідного м'якого тембру голосу й уникати квапливої вимови коротких нот, особливо в тих випадках, коли вони припадають на перед'їкти. Такі самі вимоги мають бути прийнятими до уваги солістом і під час виконання другого рефрену, розташованого в більш високій теситурі. Виконання третього рефрену передбачає значно більш експресивну манеру виконання: в партії фортепіано запроваджені *tremolo*, стрибки на септими, «ламані» октави тощо. Вказане в акомпанементі *subito p* належить також і до партії соліста і повинно сприйматися як початок дуже яскравого та емоційного *crescendo* та *accelerando*. Всі проведення рефренів змінюються новими тематичними змістовими епізодами. Інтонаційно матеріал усіх епізодів має певні збіги у вигляді запровадження низхідних мотивів, у широких інтервальних ходах до верхівок. Але вони передбачають різну манеру виконання, різний ступінь емоційної насиченості партії соліста. Якщо перший епізод продовжує емоційний стан початкового рефрену (виважене, м'яке звучання голосу), то другий епізод драматургічно контрастує емоційному забарвленню і, внаслідок цього, манері виконання: голос повинен звучати насичено і густо, особливо на низьких «сі#», «до#» і потім «сі». Необхідно підкреслити кульмінацію, яка припадає на слова «тобі подарувало». Необхідно звернути увагу співака на те, що основною кульмінаційною точкою не є самий високий звук, тому потрібно розрахувати енергію голосу для того, щоб вистачило сил для драматургічно важливого моменту. Третій епізод становить кульмінаційну зону всього твору. Голос повинен звучати насичено, з підключенням грудних резонаторів. Високе «соль» передбачає однорідне

і тихе за динамікою звучання, що викликає ефект аркових поєднань із аналогічним моментом у другому епізоді.

Завершувальний твір «Величезне, червоне» становить драматичну кульмінацію і водночас з цим завершує цикл. Композитор вирішує проблему втілення контрасту між поезіями за допомогою метро-ритмічних та гармонічних засобів. У відповідності до форми вірша – двочастинній – знаходиться музична структура твору.

Перший розділ ілюструє схід «величезного, червоного» сонця: згущені акорди середнього і низького регістрів поступово розріджуються і перетворюються на акорд ре-мажору із додаванням «соль#». Вокальна партія досить статична – низька теситура сприяє враженню глибини. Звертає на себе увагу лише одна лінія від «мі b» до «сі²», що сходить на словах «піднімається, спливає» і супроводжується єдиним арпеджованим акордом, нібито сплеском. У вокальній партії слід звернути увагу на темброву рівність насиченої, згущеної звукової палітри і на градацію динаміки в межах pp і rrr. У виконанні акомпанементу необхідно виділити на тлі акордів, що пульсують, і октав у басу інтонаційний хід із густим валторновим забарвленням. Він немов би готує емоційний підйом у вокальній партії на ході «мі» – «мі».

З переходом до другого розділу твору повертається хвилеподібний рух супроводу, що нагадує картини моря, затверджується превалювання октавних лейтінтонацій кохання. На верхівці динамічної лінії розвитку складається просвітлене завершення всього циклу. Фортепіанна партія другого розділу досить традиційна в доборі засобів виразності: акорди в нижньому регістрі поєднані з емоційними репліками, що іноді імітують вокальну партію. Яскравий підйом у партії соліста підтриманий насиченою і багатозвучною гармонією.

Висновки. Сумісна діяльність викладача, студента-концертмейстера і вокаліста передбачає вироблення загального концепційного бачення вибраного художнього матеріалу. Переважну роль у цій роботі приймає на себе викладач. Саме його особистісні і професійні можливості «задають тон» у створенні ансамблевої інтерпретації. В роботі над творами сучасних композиторів ці обставини набувають особливої значущості, оскільки виникає необхідність гнучко поєднувати різностильові джерела і елементи мови в цілісну єдність, що посилює синтез музики і поезії. Стилїстика циклу

О. Красотова «Зибучі піски» вимагає від музикантів вміння миттєво перемикатися з яскравих злетів на тихі, прозорі, але так само емоційно насичені образи. Різноманітність застосованих елементів музичної мови, таких як різностильові елементи гармонії, мелодики, деталізована динаміка та агогіка, надзвичайно широкий спектр засобів звуковидобування націлені на досягнення мети, а саме на якомога повне і виразне, дійсно артистичне втілення поезії в музичній тканині циклу.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Баренбойм Л. Путь к музицированию. Ленинград : Сов. композитор. 1979. 352 с.
2. Берегова О. Сильові тенденції в камерній музиці українських композиторів 80–90-х років ХХ сторіччя: ситуація постмодерну. *Українське музикознавство*. Вип. 29. Київ, 2000. С. 103–108.
3. Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово. Москва : Музыка, 1978. 368 с.
4. Виноградов К. О специфике творческих взаимоотношений пианиста-концертмейстера и певца. *Музыкальное исполнительство и современность*. Вып. 1. Москва : Музыка, 1988.
5. Литвинова О. Камерно-вокальный цикл в творчестве украинских советских композиторов 60–70-х годов (к вопросу драматургии жанра) : автореф. дис. ... канд. искусств. Киев, 1982. 25 с.
6. Молчанова Т. Мистецтво піаніста-концертмейстера у культурно-історичному контексті: історія, теорія, практика : монографія. Львів : Ліга-прес, 2015. 558 с.
7. Молчанова Т. Мала енциклопедія піаніста-концертмейстера, артиста камерного ансамблю : науковий довідник. Львів : «Сполом», 2013. 288 с.
8. Мур Дж. Певец и аккомпаниатор. Москва : Музыка. 1987. 293 с.
9. Розенберг Р. Александр Красотов. Творческий портрет. Киев : Музична Україна. 1984. 86 с.
10. Савари С. Концертмейстер – интерпретатор камерно-вокальных сочинений. Теория и история музыкального исполнительства. Киев, 1989. С. 167–177.
11. Сюта Б. Проблемы обновления музыкальной драматургии в камерно-вокальном творчестве украинских композиторов середины 1960-х–1980-х годов : автореф. дис... канд. искусств. Ленинград, 1982. 25 с.
12. Шендерович Е. В концертмейстерском классе. Размышления педагога. Москва : Музыка. 1996.

REFERENCES

1. Barenboim, L. (1979). The way to making music. Leningrad: Soviet composer [in Russian].
2. Beregova, O. (2000). Style trends in chamber music of Ukrainian composers in the 80–90s of the twentieth century: the situation of post-modern. Ukrainian musicology. Vol. 29. Kiev, S. 103–108 [in Ukrainian].
3. Vasina-Grossman, V. (1978). Music and the poetic word. Moskva: Muzyka [in Russian].
4. Vinogradov, K. (1988). On the specifics of the creative relationship between a pianist-accompanist and a singer. Musical performance and modernity. Issue 1. Moskva: Music [in Russian].
5. Litvinova, O. (1982). Chamber and vocal cycle in the work of Ukrainian Soviet composers of the 60–70s (on the issue of genre dramaturgy) : abstract dis. ... cand. art. Kiev [in Russian].
6. Molchanova, T. (2015). Art of the pianist-accompanist in the cultural and historical context: history, theory, practice: monograph. Lviv: Liga-press, 558 p. [in Ukrainian].
7. Molchanova, T. (2013). Small encyclopedia of a pianist-accompanist, artist of a chamber ensemble: a scientific report. Lviv: «Spolom». 288 p. [in Ukrainian].
8. Moore, J. (1987). Singer and accompanist. Moskva: Music. 293 [in Russian].
9. Rosenberg, R.A. (1984). Krasotov. Creative portrait. Kiev: Musical Ukraine [in Russian].
10. Savary, S. (1989). Concertmaster – interpreter of chamber vocal compositions. Theory and history of musical performance. Kyiv, 1989. S. 167–177 [in Russian].
11. Syuta, B. (1982). Problems of renewal of musical dramaturgy in the chamber vocal works of Ukrainian composers in the mid-1960s – 1980s: abstract dis. ... cand. arts. Leningrad, 25 p. [in Russian].
12. Shenderovich, E. (1996). In the accompanist class. Reflections of the teacher. Moskva: Music. 124 p. [in Russian].