

УДК 785.7

DOI 10.32461/2226-3209.1.2023.277671

**Цитування:**

Горелік Л. М. Ефекти камерного співу у творах К. Орфа (на прикладі сценічних кантат *Carmina Burana*, *Catulli Carmina*, опери «Розумниця»). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2023. № 1. С. 235–240.

*Горелік Лариса Маратівна,*  
кандидат мистецтвознавства,  
доцент Одеської національної  
музичної академії імені А. В. Нежданової,  
заслужений діяч мистецтв України  
<https://orcid.org/0000-0002-0319-1688>  
[gesang2016@gmail.com](mailto:gesang2016@gmail.com)

Gorelik L. (2023). Effects of Chamber Singing in Works by K. Orff (Case Study of «*Carmina Burana*», «*Catulli Carmina*» Scenic Cantatas, «Kluge» Opera). *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 235–240 [in Ukrainian].

## **ЕФЕКТИ КАМЕРНОГО СПІВУ У ТВОРАХ К. ОРФА (НА ПРИКЛАДІ СЦЕНІЧНИХ КАНТАТ *CARMINA BURANA*, *CATULLI CARMINA*, ОПЕРИ «РОЗУМНИЦЯ»)**

**Метою роботи** є виділення специфіки камерного співу як особливого виражального прийому в полотнах, загалом розрахованих на представлення на великій сцені, що дає змогу, з одної сторони, уточнити уявлення про стилістику К. Орфа, а з другої – зробити внесок у теорію камерного мистецтва в аспекті моделювання його ознак в умовах масштабного сценічного втілення. **Методологічною основою** дослідження виступають інтонаційний підхід до природи музики як генетично спорідненої з мовленням у традиціях праць послідовників концепції Б. Асаф'єва в Україні в роботах Д. Андросової, О. Маркової, О. Муравської, Л. Шевченко, з принциповою акцентуацією методів стильово-компаративного, герменевтичного, історично-описового та культурологічно-міждисциплінарного заради виділення епохально-стильового статусу творів, актуальної в сьогоденні значущості їх виразних аспектів, їх зумовленості авторським історичним світобаченням і взаємодією музичних прийомів із засобами інших видів мистецтв. **Наукова новизна** дослідження формується оригінальністю бачення виразності даних у назві творів К. Орфа, а також відкриттям теоретичного формулювання такої ознаки камерного вокалу як «приховування» динамічної надмірності вираження можливостей оперного голосу розміщенням мелодії в крайніх регістрах з відповідними фактурними показниками. **Висновки.** Камерний вокал становить типологічну виразність співу, що органічно корегується умовами салонних чи слоноподібних умов озвучування творів, однак також має символічний виразний зріз, який як спеціальний прийом звуковираження отримує виявлення у творах, розрахованих на динамічну масштабність подання, але із художньо обґрунтованими прийомами камерності співу в зонах «тихих» кульмінацій і вихідних точках виявлень «крещендууючої» драматургії, як це знаходимо у двох знаменитих сценічних кантатах і надзвичайно популярній опері К. Орфа.

**Ключові слова:** камерний спів, музичний твір, сценічна кантата, опера, вокал.

*Gorelik Larisa, Honoured Artist of Ukraine, Candidate of Art History, Associate Professor, Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

**Effects of Chamber Singing in Works by K. Orff (Case Study of «*Carmina Burana*», «*Catulli Carmina*» Scenic Cantatas, «Kluge» Opera)**

**The purpose of the article** is to highlight the specifics of chamber singing as a special expressive technique in canvases, generally designed for presentation on a large scene, which allows, on the one hand, to clarify the idea of K. Orff's stylistics, and on the other hand, to make a contribution to the theory of chamber art in the aspect of modeling its features in the conditions of a large-scale scenic embodiment. **The methodological basis** of the research is the intonation approach to the nature of music in the traditions of the works of the followers of B. Asaf'ev's concept in Ukraine in the works of O. Markova, O. Muravska, L. Shevchenko with a principle emphasis on stylistic-comparative, hermeneutic, historical-descriptive, and cultural-disciplinary for secretion of epoch stylistic status of works, essential in modernity significance of their expressive aspects, their explanation by the author, historic world-outlook interaction of music expedients with expedients of other types of arts. **The scientific novelty** of the study is formed by the originality of the vision of the data expressiveness in the title of K. Orff's works, as well as the discovery of the theoretical formulation of such a feature of chamber vocals as «hiding» the dynamic excess of expressing the capabilities of the operatic voice by placing the melody in extreme registers with appropriate textural indicators. **Conclusions.** Chamber vocal constitutes

a typological expressiveness of singing, which is organically adjusted by the conditions of salon or salon-style voicing of works, but also has a symbolic expressive cut, which, as a special method of sound expression, is detected in works designed for dynamic large-scale presentation, but with artistically grounded techniques of chamber singing in zones of so-called "quiet" climaxes and starting points of "crescendoing" dramaturgy, as we find in two famous scenic cantatas and the extremely popular opera by K. Orff.

**Key words:** chamber singing, musical piece; scenic cantata, opera, vocal.

Актуальність теми дослідження визначена значущістю для музичної спільноти світу спадщини великого композитора й діяча театру К. Орфа, твори якого цілком чи у вигляді окремих номерів його знаних композицій постійно звучать у виступах виконавців, зумовлюючи щире прийняття публікою тих творів чи фрагментів з них. Сценічні кантати композитора Carmina Burana, Catulli Carmina, опера «Розумниця» найпопулярніші з творів названого автора серед міжнародного загалу та в Україні. Безумовно, маємо численні звернення в музикознавчих пошуках до творчості К. Орфа (див. [6; 8, 357]), зокрема то розробки в книгах [1; 4], у дисертаційних [2; 5], дипломних, магістерських роботах, здійснених у стінах Національної музичної академії Одеси. Однак аспект наявності ефекту камерного співу у творах, загалом розрахованих на подання на великій сцені, у тих та інших дослідженнях не порушено.

Метою роботи є виділення специфіки камерного співу як особливого виражального прийому в полотнах, загалом розрахованих на представлення на великій сцені, що дає змогу, з одної сторони, уточнити уявлення про стилістику К. Орфа, а з другої – зробити внесок в теорію камерного мистецтва в аспекті моделювання його ознак в умовах масштабного сценічного втілення. Методологічною основою дослідження виступають інтонаційний підхід до природи музики як генетично спорідненої з мовленням у традиціях праць послідовників концепції Б. Асаф'єва в Україні в роботах О. Маркової, О. Муравської, Л. Шевченко, з принциповою акцентуацією методів стильово-компаративного, герменевтичного, історично-описового й культурологічно-міждисциплінарного заради виділення епохально-стильового статусу творів, актуальної в сьогоденні значущості їх виражальних аспектів, їх зумовленості авторським історичним світобаченням і взаємодією музичних прийомів із засобами інших видів мистецтв.

Аналіз досліджень і публікацій. Базовою в сприйнятті спадщини К. Орфа стала його знаменита сценічна кантата Carmina Burana, яка жанрову типологію наслідувала від І. Стравінського і Дж. Россіні (останнє – не відома широко у вітчизняному творчому просторі сторона спадщини великого маестро з

ідеологічних причин (див. про це в М. Гремплер [7]). Але сутність виражальних прийомів твору К. Орфа співвідносна з установленнями театру Б. Брехта, який вибудовував театр-модерн агітаційно-пропагандистського змісту, розрахованого на плакатне, скандуючи звукоподання, що перейняв загалом у музичному вираженні композитор. Вибудова Carmina Burana з явним посиленням на карнавальність «меси дурнів» очевидна, хоча в музиці того твору декілька разів проступає «видіння камерності» спочатку у вигляді «карикури на камерність» у заспіві «Пісні смаженого лебедя» № 12 (II частина Кантати), переривану гучними вигуками пияк у приспіві. І маємо «вставку» камерного співу у III частині «Двору кохання» у вигляді «тихого визнання» від чоловічої особи № 16 і жіночої персони № 21.

Виклад основного матеріалу. № 16 «І день, і ніч мені ненависні» написаний для баритона, що співає по черзі то на гранично високих (на динаміці piano – pianissimo, див.  $fis^1 - gis^1 - a^1$  у тактах 9 та 22–23,  $fis^1 - gis^1 - a^1 - h^1$  у тактах 34–35), то на гранично низьких звуках (H – cis – d – e, такти 12–13, 24–25, 36–38). При цьому вказані гранично високі для баритонового діапазону ноти подані у фіоритурах розспіву, особливо це стосується тактів 22–23, які неможливо співати без підключення фальцетування, тобто ефекту співу ліричного тенора. Названі фігури в мелодії можуть бути донесеними в повноті впливу у визнанні їх органіки для камерного подання, що в такому випадку засвідчує явлення образу «таємного визнання».

У динамічному розкладі III частини Кантати № 16 виконує вихідну точку динамічного сходження – в аналогію до № 4 у I частині, № 12 у II. Але цей вихідний «рівень тихості» в I частині дещо «розмитий» меланхолічним тонутом початком № 2 після грандіозного установчого tutti № 1, а також стриманою динамікою № 3, початку Primo vere. Що ж до № 12, то його образ «здавленого плачу» надто швидко «перекривається» гучнішим натиском. Однак II частина In Taberna показана тільки в 4-х номерах 11–14, вони пов'язані тембральною єдністю чоловічого співу (разом з контратенором у № 12), від чого перепад динаміки від № 12 до

фінального № 14 не усвідомлюється в такому різкому протиставленні, як це маємо від № 4 до 10, тим більш від № 16 до 24 – третя частина кількістю номерів перевершує кожен з попередніх.

Відповідно, вихідна точка динамічного сходження тут, на початку III частини *Cour d'amours* («Двір любові»), покликана демонструвати таку лунку тишу, інтенсивність виявлення якої співвідносна із надграндіозністю відчуття простору та звуковиявлення, подаваних змішаним хором (з дитячими голосами й численністю ударних, разом з фортепіано, в оркестрі) в № 24–25. Звідси – «падіння до камерності» у звуковидобутті, яке показує вкрай притаєний самотній голос, що визнається в нерозділеному коханні, ховаючись від самого себе.

Всі описані ознаки співу в № 16 показові для камерної музики мадригального типу, де одним з основних канонів була тематика трагічного кохання. Мадригальною ознакою є також обов'язковість багатоголосся на текст, викладений від першої особи, хоч би у вигляді дво- чи триголосного співу (ранній мадригал), що й імітує баритон, співаючи в підкреслено різних регістрах-тембрах. Генеральним індексом мадригальності виступає також тип тексту, складуваний не поетом за фахом, але гуманістом, поліглотом, тобто «новим святим» ренесансного світобачення, ревний служитель культуротворення різноспрямованої векторності із витримуванням аскетичного відмежування від комфортного розслаблення в прийнятному культурному служінні.

Латинський текст № 16 вказує на мовленнєву освіченість автора, а словесні побудови відмежовані від грубої почуттєвості вираження, які в різних текстах твору в перекладах сором'язливо поставлені багатокрапковістю. Мелодійні ж фіоритури баритону насичені тою «пасажністю» інструментального подання голосу, яку діячі перших опер вважали атрибутивною для церковного гімноспіву. І це поєднання церковності, видаваним поліфонією фактури в мадригалі та модельованого фіоритурно-гімнічним співом, із позацерковним текстом, становить принципову ознаку мадригалу як породження камерної співочої культури.

Сказане виводить на висновок про свідоме втілення композитором, відповідно до можливостей ним обраного тексту непрофесійного поета про неоцінену любов, музики з імітацією поліфонності й принципової камерності звуковидобуття, спорідненої із мадригальною лірикою.

Таким насиченням співу мадригальними камерними ознаками відрізняється і № 21, що становить тип «тихої кульмінації» в розгортанні екстазу «загальноохоплюючої любові», майже космічний розворот якої співвідносний із всепроникненістю любові Христової – але в категоричній тілесності її втілення, що становить святотатське обернення християнської ідеї любові-спокути. За текстом названий номер, як і № 16, складає таємне визнання – у тяжінні до недозволених радостей кохання, динаміка *pianissimo* закладає ефект «озвученої тиші».

Соло сопрано № 21 виступає у функції носія виразності звучання крайнього нижнього регістру. А це для ліричного сопрано (а саме такий тип сопрано органічний для хорового вжитку, з огляду на сопранові соло в Кантаті в № 17, 23, показове зосередження на дзвінких високих нотах і фіоритурних – у № 23 – виходах співу) дає вихід на камерні відзнаки звукоподання, відповідно до регістровисотних показників реалізації можливостей голосу названого типу. Сильні ноти в нижньому регістрі для драматичного сопрано знімають ефект «таємного визнання», звертання до самої себе, що відзначає текстовий пласт номера й музичного виходу на той зміст, судячи з *pianissimo* його озвучування.

Коротке узагальнення зробленого аналізу на предмет виявлення ознак камерного співу в грандіозній карнавальності полотна *Carmina Burana* укладається в такі позиції:

1) могутні наростання маси звукового набору у творі потребували, за логікою «крещендуючої» драматургії, спрямованої на обрядово-ритуальне подання в композиції, дотичної до площинних заходів типу містерії чи «меси дурнів», суттєвого підкреслення динамічного малого рівня для тривалого набрання динаміки в завершально-кульмінаційних точках, а також показу «тихих» кульмінацій як театральних контрастів для реалій вражаючого підйому фінальних звучань, – саме такі драматургічні функції втілили тихі звучання № 16, 18 і 21, виділені в аналізах роботи;

2) вокальне подання Кантати зумовило використання в названих «тихих точках» сукупного звукового плинного використання прийомів процерковного співу типу мадригалу, що відзначило відповідні взаємодії багатоголосся, реального й прихованого, із текстовими побудовами від першої особи, а також сюжетний вибір текстів про нерозділене чи неприйнятне кохання, які були показові для відповідних текстових наборів, а також це

підкреслене використання прийомів мадригального співу з тихим поданням крайніх регістрів, який у жанровому вимірі склав класику камерного вокалу.

Сценічна кантата *Catulli carmina* демонструє «подвійний театр на сцені»: адже все дійство розгортається як видовище суперечки Старих і Молодих, а для них уже на внутрішній сцені розігрується історія нещасного кохання Катулла і Лесбії. Сцени закоханих показані в зіставленні їх місцезнаходження «на людях» і наодинці, на просторі публічного явлення і в камерності мислимого інтиму. У цьому разі виділяємо сцени, у яких герої перебувають наодинці в замкненому просторі усамітненого побачення. Останнє – сцени 2 (частково), 3 у I акті вистави на внутрішній (щодо загального сценічного простору, зайнятого споглядачами цього дійства) сцені, а також сцена 6 на початку II акту на внутрішній сцені.

Показ героїв повчальної гри спирається на деіндивідуалізацію їх подання: для цікавого оточення гри вони узагальнюють чоловіче-юнацьке й жіноче взагалі, їх висловлювання підхоплює хор. Сцена 2 відкривається коротким гімном Катулла на честь коханої (втілюється теноровою партією і хором), а далі йде соло *dolce espressivo*. Святість визнання в коханні, вірність у любові показано зіставленням мотивів із контуром Кільця і Хреста при атеїстичних загалом переконаннях автора і зовсім не християнського типу постаті героя (див. опірності  $d^1 - g - f^1 - d^1$ , а згодом – псалмодування на  $d^1$ ). І все це – *p-pp*. Вигуки *Da mi basia* переривають той «шепіт серця». Фіксуємо увагу на тонікальності співу від  $d$ , висотності, що за Піфагором втілює рівень *media*, тобто славильного («глоріозного») співу [3, 239].

Концентрація усамітненості визнання – сцена 3, дуєт Катулла і Лесбії (тенор і сопрано) на зіставленні секундового й малотерцієвого мелодичних «кроків», тобто в моделюванні інтонаційного коливання сумирної, наодинці робленого мовлення у європейських інтонаційних установках. І знов – динаміка *pianissimo*, із закінченням на *pp* на висотностях  $g^1$  у тенора та в сопрано  $g^2$  з ферматами на кілька тактів. А таке звучання – це вже від дооперної техніки мадригалу, мистецтва принципово камерного та відстороненого від драматичних нагнітань силового динамічного натиску. І якщо для сопрано вказаний рівень  $g^2$  не є граничним, хоча техніка подання такої висотності на *pp* потребує певної висоти володіння вокалом, то для тенора відзначена

висотність  $g^1$  у тихому звучанні становить уже спеціальну вишуканість співу, показову передусім для камерної «сумирності» звуковидобуття.

Спеціальну можливість моделювання мадригального процерковного камерного співу демонструє для сопрано сцена 6 на початку II акту розігрованої на внутрішній сцені любовної драми. Тут сопрано соло від імені Лесбії в мареннях Катулла втілює ніжність і відданість милої своєму обранцю – у тональності *E*, тобто тональності «ідеального стану» в романтиків (див. арії Джільди, Азучени, Дездемони в операх «Ріголетто», «Трубадур», «Отелло» Дж. Верді). Основний контур мелодичних побудов – *catabasis*, із притаманним цьому символу нисхідного мелодичного руху, що засвідчує смисл Спокути (який є таким бажаним для Катулла у виявленні зі сторони його невірної коханої).

Тільки на закінчення висловлення в цьому номері з'являється гамоподібна висхідна лінія на манер «тірати» (буквально «стріла»), що у висхідній спрямованості (аналогія до *anabasis* як символізації Сходження душі) виводить на довгісну фермату на  $h^2$  у динаміці *pp*. А це вже край верхньої частини фальш-регістру, спів в якому на *pianissimo* становив обов'язкову вимогу для церковного звучання цього тембру-регістру, а також його моделюючого мадригального віддзеркалення. І це тим більш звертає на себе увагу в співвіднесеності із церковними та мадригальними засобами вокалізації, що це й інші соло в Кантаті, як уже відзначено вище, йдуть на тлі хорових підхватів, хорових педальних утворень, які вибудовують ансамблеву-хорову фактуру на текст, що йде від першої особи.

А таке використання музично-текстових накладень, як відзначалося вище стосовно номерів із *Carmina Burana*, є принциповою ознакою мадригального композиційного цілого, що уособлювало принципи камерного вокалу, похідного від «сумирності» староцерковного співочого Служіння. Короткі висновки щодо зробленого аналізу виводять на такі узагальнення:

1) «двічі театральність» кантати *Catulli Carmina* підтримувана певними жанрово-динамічними засобами, які покликані демонструвати різницю між публічним та особистісним, а також між естетично-етично вишуканим і тривіально-типовим зниженим рівнями розуміння таїнства Любові, а для розрізнення тих рівнів композитор і драматург-постановник в одній особі залучав і церковну символіку для зазначення цінностей Вірності й

Любові у відношеннях, далеких від християнської етики;

2) втілення етично-високого в безладних стосунках «золотої молоді» Античності в музиці аналізованого твору тримається на показі мелодично-фактурної високості виразу «тихих» сцен, залучених до втілення вірної любові (реально скоєної і тої, що ввижається в мареннях), а останні виконані з опорою на засоби мадригального співу, які охоплюють як динамічну вишуканість показу крайніх нот фальш-регістру на *piano-pianissimo*, так і фактурне вирішення сольного звучання з підхватом хору й текстом від першої особи, а останній не написаний поетами за вимогами художності Нового часу, а втілював сукупні творчі чесноти, модельовані фігурою Катулла з його поетичним даром суміщення естетизму й бруталності, що не збігається з естетичними принципами класики європейського літературного мислення.

Найпопулярніша з опер К. Орфа «Розумниця» розрахована загалом на камерні умови подання, хоча окремі сцени: 3-я, 7-а, 9-а й 12-а – виводять на оперне «гучномовство». Цей принцип раптової «камернізації» поданий у масштабній сцені 3, яка явно пародіює «сцену загадок» з «Турандот» Дж. Пуччіні: тихі, у середньому регістрі звучання сопрано відповіді Розумниці становлять принциповий контраст з бучними заявами Короля. Але концентрація такого камерного звучання посилюється після «арії гніву» ображеного Короля – у сцені 9-й, коли Розумниця здійснює усиплення свого грізного подружжя, наспівуючи «колискову» під «примовляне зілля» сонного напою.

Партія героїні написана для сопрано, верхня частина діапазону якого розкривається в сцені 3 і в завершальній 12 (ноти  $a^2$ ,  $b^2$  на *piano* та *forte*). А в сцені 9 «чарівництво» Розумниці вирішене на *piano-pianissimo* та майже неперериваним зіставленням  $d^2-d^1$  із закінченням на *g* малої октави на *pp* ж. А це для сопрано є виходом за діапазон голосу цього роду. І якщо і не стояла б динаміка на означенні мінімуму рівня звукоподання, сопрано звичайно не в змозі яскраво показувати ту ноту.

Із вказаного випливає свідомий намір автора перевести музичне викладення із «гучногласного» у вокальний «напівшепіт», вказуючи на таємничість і прихованість розіграного дійства «поринання в сон», уготовлене для нерозумного та буйного Властителя. Камерність звучання стає засобом вираження казкової загадковості розіграного дійства, «кімнатні» розміри якого становлять

ефектний контраст із палацовим простором основної сценічної дії.

Узагальнення аналізу «Розумниці» в заданих параметрах виявлення засобів камернізації дії виводить на певні положення:

1) опера К. Орфа, спираючись на казкову магію сюжету, спонукає осмислити раціонально непізнавані таємниці людських стосунків, що потребують делікатного, зовсім нетипового підходу, зумовленого вчинками героїні, здатної зрозуміти глибокий смисл життєвих перипетій, виражати у формах, відмежованих від загальноприйнятних, а в опері співом засобами, не показовими для провідного вирішення вистави, а саме камернізацією вирішальних кульмінаційних сцен, минаючи можливості ефектного вокалу переможно гучних нот;

2) вокальна сфера, що логікою історичного розвитку спочатку концентрувалася в церковності, а згодом в опері, у ХХ сторіччі звертається до генетичних показників, церковних і процерковних, а у випадку «Розумниці» – до ознак виразності мадригалу та зв'язаної з ним сфери камерного вокалу, що й знаходимо в кульмінаційній сцені твору Орфа, яка звернена до можливостей співу в регістрі, не показового для сопранового тембру-регістру.

Наукова новизна дослідження формується оригінальністю бачення виразності даних у назві творів К. Орфа, а також відкриттям теоретичного формулювання такої ознаки камерного вокалу як «приховування» динамічної надмірності вираження можливостей оперного голосу розміщенням мелодії в крайніх регістрах з відповідними фактурними показниками.

Висновки. Камерний вокал формує типологічну виразність співу, що органічно корегується умовами салонних чи слоноподібних умов озвучування творів, однак також має символічний виразний зріз, який як спеціальний прийом звуковираження отримує виявлення у творах, розрахованих на динамічну масштабність подання, але із художньо обґрунтованими прийомами камерності співу в зонах «тихих» кульмінацій і вихідних точках виявлень «крещендууючої» драматургії, як це знаходимо у двох знаменитих сценічних кантатах і надзвичайно популярній опері К. Орфа.

### *Література*

1. Андросова Д. Мінімалізм в музиці. Одеса : Астропринт, 2008. 126 с.
2. Батанов В. Універсалізм композиторської особистості в музичному мистецтві ХХ – початку

XXI в. : дис. ... канд. мистецтвозн.: 17.00.03 – муз. Мистецтво / Одеська нац. муз. академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2016. 186 с.

3. Гудман Ф. Магические символы. Москва, 1995. 289 с.

4. Маркова О. Нариси з історії зарубіжної музики 1950-х – 1990-х років. Франція. – Австрія. Німеччина. Італія. Вип. 1. Одеса : Друкарський дім, 2010. 128 с.

5. Мирзоян Е. А. Искусство хорового и сольного вокала: генезис и эволюционное взаимодействие: дисс. ... канд. искусств.: 17.00.03 – музыкальное искусство / Одесская нац. муз. акад. им. А. В. Неждановой. Одеса, 2017. 188 с.

6. Орф Карл. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Орф\\_Карл](https://uk.wikipedia.org/wiki/Орф_Карл) (дата звернення: 20.05.2022).

7. Grempler M. Rossini e la patria. Kassel : G. Bosse Verlag, 1996. 241 s.

8. Harvard concise dictionary of music. Complidit by Don Michael Randel / The Belknapmpress of Harvard University Pess. Cambridge, Massachusetts, London, England, 1978. 577 p.

### References

1. Androsova, D. (2008). Minimalism in music. Scool appliances for universities of arts. Odessa : Astroprint [in Ukraine].

2. Batanov, V. (2016). Universalism of composer personalities in music art XX – begin XXI c. Candidate's

thesis, 17.00.03. Odessa state music academy of the name A. V. Nezhdanova. Odessa [in Ukrainian]

3. Gudman, F. (1995). Magic symbols. Moscow, Izdat. Assoc. Duhovnogo objedinenija «Zolotoy vjek» [in Russian].

4. Markova, O. (2010). Essays on histories of the foreign music 1950-ths – 1990-ths years. France. Austria. Germany. Italy, 1. Odesa: Drukarskiy dim [in Ukraine].

5. Mirzoyan, E. (2017). The art of choral and solo of vocal: unity of the genesis and evolutionistic interaction in creative activity of prominent composers and singers. Dissertation for the degree of PhD of Arts 17.00.03. Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music, Odessa [in Russian].

6. Orff Karl. Retrieved from: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Орф\\_Карл](https://uk.wikipedia.org/wiki/Орф_Карл) [in Russian].

7. Grempler M. (1996). Rossini e la patria. Kassel : G. Bosse Verlag [in Germany].

8. Harvard concise dictionary of music. (1978). Complidit by Don Michael Randel/ The Belknapmpress of Harvard University Pess. Cambridge, Massachusetts, London [in English].

*Стаття надійшла до редакції 05.01.2023*

*Отримано після доопрацювання 08.02.2023*

*Прийнято до друку 16.02.2023*