

БАССО-КАНТАНТЕ ЯК ВИХІДНА ЯКІСТЬ ТЕМБРІВ ОПЕРНОГО СПІВУ ЗА ЙОГО ЦЕРКОВНОЮ ГЕНЕЗОЮ

Андросова Д. В.

доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри теоретичної та прикладної культурології
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
ORCID ID: 0000-0002-3951-8416
E-mail: dashaelena@gmail.com

Шошин Л. П.

магістр музичного мистецтва
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової,
соліст
Одеського національного академічного театру опери та балету
E-mail: leonidshoshyn@gmail.com

Мета роботи – виявлення специфіки символіки концепцій тембрів в оперному співі від його основ у церковній практиці до театрального художнього переломлення в сучасності. **Методологічна основа** – інтонаційний підхід школи Б. Асаф'єва в працях українських музикознавців, у тому числі Т. Веркіної, І. Ляшенка, О. Маркової, О. Муравської, О. Рощенко та ін., з використанням науково-дослідницьких методів компаративно-стильового, герменевтичного, біографічно-описового, аналітично-типологічного тощо. **Наукова новизна** – уперше в українському музикознавстві сформульована концепція першотембрів церковного і від них першооперного чоловічого співу як тенорів і басса-кантанте за їх відповідністю вокально-співочій налаштованості з метою усунення прозаїзму буттєво-мовленнєвого вираження. **Висновки.** Басовий спів, що концентрує специфіку виразності чоловічих голосів, притому що чоловічий голос має здатність фальцетного звучання, яке поєднується за тембром-регістром із можливостями дитячих і жіночих голосів, виявляється носієм універсальної специфіки чоловічого початку, усвідомлюваного як культуротворчий у космогонічних концепціях різних релігійно-міфологічних систем. Басо-кантанте – відгомін церковного співочого універсалізму в голосі, що має можливості тенорового фальцетування й уміння «по-регентськи» співати у всіх трьох основних регістрах – «путшовому-теноровому» середньому, у фальцетному «верхньому» й басистому «низі». Сучасна практика оперного співу залучає ці різнорегістрові співацькі вміння, яскраво заявлені в баритонально-тенорових і сопранових партіях Б. Бріттена для П. Пірса.

Ключові слова: співочий тембр, тенор, бас, басо-кантанте, церковний і оперний вокал.

Basso-cantante as the original quality of the timbres of opera singing based on its ecclesiastical genesis

Androsova D.V.

Doctor of Art History, Professor,
Professor of the Department of Theoretical and Applied Cultural Studies
A.V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music

Shoshyn L.P.

Master of Musical Art
A.V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music,
Soloist
Odesa National Academic Opera and Ballet Theatre

The purpose of the work is to reveal the specifics of the symbolism of timbre concepts in opera singing from its foundations in church practice to the theatrical artistic refraction in modern times. **The methodological basis** is the intonation approach of the school of B. Asaf'ev in the works of Ukrainian musicologists, including T. Verkina, I. Lyashenko, O. Markova, O. Muravska, O. Roschenko, etc., with the use of research methods of comparative stylistic, hermeneutic, biographical-descriptive, analytical-typological, etc. **Scientific novelty** – for the first time in Ukrainian musicology, the concept of first timbres of church and first operatic male singing as tenors and basso cantante was formulated for their correspondence to the vocal-singing mood in order to eliminate the prosaism of physical and speech expression. **Conclusions.** Bass singing, which concentrates the specific expressiveness of male voices, despite the fact that the male voice has the ability to sound falsetto, which is combined in timbre-register with the possibilities of children's and female voices, showing itself as the bearer of the universal specificity of the male beginning, perceived as culture-creating in the cosmogonic concepts of various religious mythological systems. Basso cantante is an echo

of church singing universalism in the voice, which includes the possibility of tenor falsetto and therefore the ability to sing "egently" in all three main registers – "track-tenor" middle, falsetto "upper" and bass "lower". The modern practice of opera singing involves these different register singing skills, vividly declared in the baritone-tenor and soprano parts of B. Britten for P. Peirce.

Key words: *singing timbre, tenor, bass, basso cantante, church and opera vocals.*

Актуальність теми зумовлена розкладом виконавської практики вокалістів України, для яких виконання партій з опер Б. Бріттена й інших видатних майстрів становить суттєвий резерв розширення репертуару завдяки композиціям авторів минулого століття. Твори Б. Бріттена, втілюючи стильове порубіжжя модерну і традиціоналізму минулого сторіччя, надихають високохудожнім поданням ідей інтелектуального мистецтва ХХ століття, з підкресленим реагуванням на здобутки церковного театру, якщо не постановочними формами літургійної драми (див. «Ріка Керлю»), то з усвідомленням спорідненості церковної моралі з оперними установленнями сучасності, що відверто тяжіють до містеріальності (див. оперу О. Мессіана, літургійність ораторіальних побудов І. Вишнеградського, Є. Вангеліса, А. Пярта тощо). Усталений від доби романтизму підхід до оперної творчості як надбання музично-драматичного, суто театралізованого вираження сьогодні відтісняється подіями відродження «містеріального», символістського за смисловим наповненням співу, що черпав свої виразні можливості від бідермаєрівського надбання російського вокалу, а також ранньокласицистських і барокових здобутків А. Скарлатті, Н. Порпора, А. Вівальді.

Той «прорив» барокових вокальних можливостей у поставангардній сучасності зафіксований у дослідженнях К. Мірзоян [6] та Т. Бояренко, Сунь Жуйшан як основа розгляду національних оперних надбань України. Оперні здобутки зарубіжних майстрів ранньокласичної – ранньобарокової доби в ракурсі специфіки виконавського їх подання в різнонаціональних вимірах італійської і французької, вельми відмінних, традицій з віддзеркаленням того у вокальних тлумаченнях тембральності у видатних майстрів рівня Б. Бріттена не ставали предметом дослідження.

Мета цієї роботи – виявлення специфіки символіки концепцій тембрів в оперному співі від його основ у церковній практиці до театрального художнього переломлення в сучасності. **Методологічна основа** – інтонаційний підхід школи Б. Асаф'єва в працях українських музикознавців, у тому числі Т. Веркіної, І. Ляшенка, О. Маркової, О. Муравської, О. Рощенко, А. Соколової та ін., з використанням науково-дослідницьких методів компаративно-стильового, герменевтичного, біографічно-описового, аналітично-типологічного тощо. **Наукова новизна** – уперше в українському музикознавстві сформульована концепція першотембрів церковного і від них першооперного чоловічого співу як тенорів і басса-кантанта за їх

відповідністю вокально-співочій налаштованості з метою усунення від прозаїзму буттєво-мовленевого вираження.

Аксіомою сучасних уявлень про основи оперної виразності вокалізації є уявлення про її церковну генезу, а отже, уявлення про тембри церковного співацького вжитку як ті, що вибудували тембрально-регістрові переваги в оперному співі. І якщо пам'ятати про поліфонічну основу християнської вокальності (монодія як мелодійний спів із басовим ісоном чи паралельними «стрічками») і первісність готичної старовинної церковної поліфонії з її тембральними перевагами триголосся як втілення Трійці, то відразу виділяється саме чоловічий-хлоп'ячий спів як базовий і всеохоплюючий у сакральному вираженні.

У цьому плані церковність продовжила першокультурні настанови щодо «асиметрії» подання бінарності-дихотомічності чоловічого-жіночого: «Різниця між середньою довжиною тіла у чоловіків і жінок існує у всіх етносів... Велика величина тіла у чоловіків... має абсолютний характер... символічне ототожнення більшого з чоловічим... не обмежувалося довжиною тіла...» [2, с. 29]. Авторка тих спостережень нагадує про «антропоморфність» музичного ладу і про тонікальні, ритмізуючі (!) функції всередині цієї системи як виявлення *чоловічого початку*. Вражає енергетична «перевага», що явно відрізняє чоловічу якість, яка відповідає загальним людським критеріям усіх першокультурних установок.

Сукупність відомостей дає змогу осмислити «міфологію голосу», у якій чоловічий тембр, що у фальцетному регістрі відтворює жіночий діапазон, а в генезі індивіда – хлоп'ячий голос, подібний до жіночого, змінюється із часом чоловічим діапазоном – усе це формувало уявлення про «універсальність» чоловічого. А цей останній здатний представляти і саму себе, і жіночу якість у звучанні. Саме старохристиянський принцип породив в українсько-російському, італійському церковному мистецтві використання так званих *basso profundo* – глибоких басів у демонстрації сакральності. Практика староафонського ісонного співу вивела на положення відзначного християнського символу те «гудіння» басів на педалі.

Таке пришикування східноєвропейської, української співочої школи до басового тембру пояснюється уявленнями про божественну сутність як прояв чоловічої голосової речовинності. Напевно, тому руські церковні дзвони тяжіють до низьких тонів, породжуючи механізм нерухомого величезного корпусу з рухомим язиком, що розгойдується, тоді як на європейському Заході все

навпаки: дзвони, що високо звучать, із закріп-
леним язиком і розгойдуваним корпусом.

Відомо, що низькі звуки, частота коливань
яких близька до частоти биття серця, глибоко
хвилює і навіть лякає у впливі на слухачів: адже
в разі збігу частоти коливань наднизьких звуків із
частотою скорочень серця виникає резонанс, що
призводить до розриву серця. Однак ця ж небез-
печна дистанція і рятівна для людей, бо низькі
частоти здатні знищувати бактерії: відомо, що на
європейському Сході чума ніколи не викошувала
населення великих міст, що захищалися дзвонами
багатьох церков, резонування яких вбивало хво-
роботворні бактерії.

Але як би глибоко не пов'язана була націо-
нальна українська і східно-європейська куль-
тура загалом із культурою дзвону, останні дослі-
дження вказують на його запозичений характер.
Бо дзвони не вживалися у Візантії, звідки при-
йшла на Русь християнська релігія в загально-
державному масштабі. Але дзвони склали гідність
Ірландської церкви та староірландської культури
загалом, що змикається з культурою бриттсько-
валлійського населення Британських островів.

Виявилось, що в тих країнах Європи, наприк-
лад у Великій Британії, де збереглися зв'язки
з ранньохристиянською традицією, баси з ефек-
том «профундо» набувають особливої підтримки
та розуміння. Так, у книзі Е. Вілсона-Діксона,
з посиланням на Дж. Кервена, дано опис церков-
них співів валлійців (жителів провінції Уельсу),
які в рамках протестантської церкви все ж збере-
гли зв'язок із співочими вміннями часів Короля
Артура (VII ст.): «Цей валлійський спів пробирає
до самих глибин серця... Ці ж валлійські баси зму-
шують вібрувати меблі, подібно до педальних
клавирів органу. Під час співу, особливо в місцях із
сильним звучанням, я бачив, що аркуш паперу,
який я тримав у руках, починав тремтіти»
[9, с. 177].

Інструментальним еквівалентом до цього спі-
вочого «басіння» виступають звучності великих
дзвонів, які, за спостереженнями, прийшли на
Русь... з Ірландії-Британії:

Показово те, що в традиціях духовних пісень
американських негрів, християнізованих на
Півдні ірландцями-католиками, які, як зазна-
чено вище, мають культурно-історичну пам'ять
зв'язків із православною традицією, спеціальне
місце посідало звучання басів-баритонів. Тому
кращою ілюстрацією є мистецтво знаменитого
співака Пола Робсона, чий могутній бас у СРСР
1930–1950-х років сприймався як тембральний
еквівалент знаменитим вітчизняним «басистам».

Життєва корисність низькочастотного дзвону,
як би вона не була важлива, є лише передумовою
набагато важливішої ідеальної містичної якості:
уречевлення порога життя – смерті. У буддист-
ській релігійній традиції відоме вживання труб
із наднизьким звучанням, що втілює пограниччя

життя – смерті. Так, за допомогою звуку скла-
дається модель універсуму, повідомлення в низько-
частотних звучаннях таємних смислів мудрості,
вищого знання.

У практиці богослужбового співу буддист-
ського храму має місце також використання висо-
ких голосів, подібно до того, як у старохристиян-
ській традиції вміння «басити» або вокалізувати
у фальцетній сфері становило виток для світської
театральності з її культом високих штучних тем-
бральностей.

Зі сказаного випливає гносеологічний зміст
співочої культури: торкання незвичайного, іде-
ального в сукупності з матеріально-речовими
відносинами в людському прозаїчному, продук-
тивно-споживчому житті. Інший бік цієї неспо-
діванки – архаїчний спів як «навмисне прихову-
вання тембру людського голосу» та її «дихальної»
основи інструментальними тембрами ударного
інструменталізму [3, с. 220]. Цей принцип арха-
їчного – сакралізуючого! – співу знаходимо
і в китайській традиції як фальцетування в опері.
А у європейському оперному співі поряд із широ-
ким користуванням фальцетом спостерігалася
опора на спів кастратів.

Секрет «оперності» у співі Б. Асаф'єв визна-
чає просто: «спів-дихання» [3, с. 321]. Причому
йдеться про особливе співоче дихання, яке «пору-
шує» фізіологічну врівноваженість вдих – видих,
вивільняючи в «нескінченному» та непомітному
вдиху («оперте» дихання) штучно-майстерню
здатність «дихати не вдихаючи». У вигляді уза-
гальнювальних даних наведених спостережень
та описів вказуємо:

1) басовий спів утворює різновид незвичай-
ного співочого виразу, на іншому полюсі якого
перебуває фальцетний регістр, що визначив про-
відну сферу доданків вокальної майстерності
в опері, тоді як басовий спів утворив специфіку
релігійного гімну, старохристиянської та сучасної
християнської традицій;

2) сакральність басового співу в старорелігій-
них традиціях Європи визначила значимість низь-
ких дзвонних звучань, що через інструментальну
природу заявляють вокальний потенціал подання
низьких чоловічих голосів;

3) басовий спів, що концентрує специфіку
виразності чоловічих голосів, притому що чоло-
вічий голос має здатність фальцетного звучання,
що поєднується за тембром-регістром із мож-
ливостями дитячих і жіночих голосів, виявля-
ється носієм універсальної специфіки чоловічого
початку, усвідомлюваного як культуротворчий
у космогонічних концепціях різних релігійно-
міфологічних систем.

Указана ознака «басовитості» звучання чоло-
вічих голосів, притому що фальцетування сут-
тєво розширює діапазон висотностей, що звучать,
породила в староцерковній традиції уявлення про
«тенора» як головного голосу в трирядковості

дисканту, причому збережена в лінгвістиці зазначеність тим терміном провідної складової звучання вказує на підкреслення чоловічої специфіки у співі, доповнюваному двома хлопчачими голосами. І саме та регістрово-тембральна дистанція між світлими дзвінками і «темним» чоловічим озвучуваннями надавало відповідного ефекту *контрастної* поліфонії, бо за мелодійним наповненням канонічний наспів був у тенора (акцент на другому складі в цьому слові), тоді як дискантисти співали мелізматично «розспівані» варіанти того ж наспіву.

До речі, щодо терміна *bel canto*, який є італійським перекладом грецького терміна «калофонія», який увів у професійний вжиток із початку XIX сторіччя Дж. Россіні, вишукано-аристократично вихований, монархіст і контрреволюціонер за переконаннями, глибоко релігійна людина. Але задовго до італійського перекладу Россіні такий переклад здійснили у Франції як *beau chant*.

Зіставлення наведених та інших матеріалів виводить на узагальнення, яке зафіксувала К. Мірзоян у своїй дисертації: «Нагадуємо, що розквіт оперної монодії відбувся в Італії в XVII ст., будучи підготовленим багатством поліфонічної техніки канцони-мадригалу, яка виростала з трирядковості канта-кондукту. Але осередком співочих умінь Європи до XV ст. була галліканська Франція, яка успадкувала візантійську вченість і створила першу історично поліфонічну школу *дисканта*» [6, с. 47].

Як було зазначено вище, у літургійному співі сформувалися всі вимоги техніки оперного вокалу, виведені з поняття візантійської «калофонії», чи то буде перекладатися італійською як *bel canto*, чи французькою і на більш ранньому історичному відрізку як *beau chant*.

Не забуваємо, що опера народилася у Європі у XII–XIII століттях у вигляді «літургійної драми», яка співалася від початку і до кінця вистави й різко відрізнялася від вистав містерії суто співочим музичним наповненням (див. про це [7, с. 19–22]), минаючи розмовні епізоди, а також танцювальні, комічні, атрибутивні для містеріальних вистав. І місце цього винаходу – Франція на період переходу від православ'я до галліканства. І французька оперна школа сформувалася в умовах галліканізму, що не приймало співкастратів, у звуковиявленні наслідуючи активну *виголошуючу* манеру духовних діячів, що суміщали ту діяльність із воїнським служінням (король по-православному був і главою церкви, аналогічно налаштовані були і піддані такого короля).

Тому оперний спів у Франції, хоч і склався пізніше італійської школи (що народилася в камератах-салонах), мав свою лінію і свій театр, від начал називаний «Академія музики», тобто місце «навчання високим нравам». Тож навчали співати не як в Італії, під скрипку чи флейту, а під трубу, і чоловіків, і жінок.

Як бачимо, термінологія, складена в епохи Готики і Ренесансу, виділили у співацькій сфері суто чоловічі голоси, які відповідали містичним настановам церковності, а ті останні в умовах французького галліканства й італійського католицтва вивели на перший план звукотворення голоси типу «тенорів» у Франції і «басів» в Італії. З огляду на церковні витоки співацького вміння чоловічий нахил виборів типу голосів був природним в умовах символістського релігійного мислення. Як відмічалось вище, спів взагалі оперує до *позабуттєвих ідеальних цінностей*, що й дало життя *абстракції вокалу*, позбавленого контакту з мовленнєвою сферою, а в самому вокалі – виражене тяжіння до позамовленнєвих, крайніх регістрів, тобто до наднизького, згодом називаного басовим співу, а також до надвисокого, сопранового, видаваного хлопчиками, дорослими співаками фальцетистами, кастратами, контртенорами, нарешті, жіночими голосами.

Як показують відібрані матеріали, у церковному вжитку галлікан, наближених до православ'я, і католиків-італіків розвиток поліфонії ішов до особливого підкреслення в багатошаровій фактурі верхнього і нижнього голосів, намічаючи сольні прерогативи в оперному співі від XVII століття. І саме моделювання мовленнєвої афективності в поєднанні з достоїнствами вокалізації дає початок саме оперного вокалу. Про це – у розробках Дж. Каччіні, для якого «афектований спів» був народжуваною естетикою, тоді як віртуозний вокальний «інструменталізм» асоціювався із «старим», тобто церковним мистецтвом (про це [4]).

Від начал творення опер О. Рінуччіні (саме літературний запис лібрето становив авторський принцип у цих ранніх операх) провідним голосом залишається чоловічий спів (хоч за назвами – «Дафна» Я. Пері, «Євредика» Я. Пері і Дж. Каччіні виділені жіночі партії та голоси), бо мислення складачів тих композицій, як і потенціальних слухачів, йшли не стільки від сюжетних колізій, скільки, за справедливими спостереженнями В. Осипової [7, с. 5–6], від сакральної значущості чоловічих персонажів у тих сценічних виявленнях. Аполлон у «Дафні», Орфей в «Євредичі» асоціювалися від першохристиянства з Богом-Отцем і Богом-Сином, зважаючи на витоки християнської літургії від аполлонійського культу, а ласкавий «солодкий» спів Орфея втілював сумирність і християнську лагідність, готовність до мучеництва. Отже, провідні ролі призначалися для співу високим голосам, в опері-містерії С. Ланді («Святий Алексій») центральна роль написана була автором для власного виконання її як співаком-кастратом.

І хоча в неаполітанській, згодом венеціанській опері співкастратів становив основу «світлого співу», все ж у практиці буття цих опер, написаних у жанрі *seria*, звучання саме високих голосів у провідних партіях не було таким безумовним.

У рекомендаціях постановок, у тому числі seria, Г. Генделя засвідчувалося, що в разі відсутності в театрі добре підготовленого кастрата чи фальцетиста слід відповідну партію доручити басу [8, с. 152]. Адже технічно сопрано і бас становили антитези, але семантично, як втілення позамовленневих, тобто позабуттєвих голосових звучань, вони синонімізувалися [так само].

Що стосується французької традиції, то від старовинної церковності голоси, називанні тенорами, вказували на чоловічий «басовитий» тембр-регістр, лише поступово, із введенням контртенора і баса, регістр старого «тенора» став наближатися до значення тенора як високого чоловічого співу. І то не випадково, що введення «баритонізованого» тенора у 1840-х роках було зроблене французом Ж. Дюпре на фоні панування успіхів ліричного тенора Дж. Рубіні. Культурна пам'ять про принципову «очоловіченість» тенорового звучання явно надихала вокальну «демократичну революцію» Ж. Дюпре, який вивів теноровий італійський спів із рубежів ліричної церковності й надав вираженню маскулітної енергії та силовій «зафарбленості» звуковидобуття.

Що ж до басової виразності, то, як відмічалось вище, практика оперних вистав семантично урівнювала можливості чоловічого сопрано і баса. Інша річ, що такого типу басовий спів потребував спеціальної техніки звукотворення, насамперед рухливості та гнучкості, які не зовсім уміщаються в можливості басового співу як такого, приміром, для басів не є показовим підключення фальцетування для «висвітлення» колориту звучання, хоча церковна основа вокалізації в цьому плані видає множинність шляхів запозичень сопранової техніки для «висвітлення» басового колориту.

З тих позицій особливої уваги заслуговує співацьке вміння артиста світового рівня Ф. Шаляпіна, голос якого вражав тембральною «всеприсутністю», про котру співак і педагог Дж. Лаурі-Вольпі висловлювався, що «...він (Шаляпін. – Л. Ш.) був і тенором, і баритоном, і басом за бажанням, бо володів усіма фарбами вокальної палітри» [5, с. 238]. У роботі Е. Сидорової спів Шаляпіна оцінюється як «бас-кантанте», що надавало йому дивної «вседоторканості». І про це ж говорить Дж. Лаурі-Вольпі: «У басів слід роз-

різняти три категорії: бас профундо (низький бас), бас кантанте (буквально – співучий бас) та бас комічний... З Шаляпіним увійшли в моду басы кантанте, тобто не зовсім басы та не зовсім баритони; це голоси невизначені, проміжні, що дозволяє їм «білити» і фальцетувати на теноровий манер, то лише «намічати», а не співати той чи інший музичний уривок. Типовий бас кантанте – це Мефістофель у «Фаусті», вердієвський Спарафучілі, росінієвський Дон Базіліо» [5, с. 8].

А причину всі коментатори вбачають в одному – початок навчання співу – через церковний хор, у якому регенствуючий співак здатний наспівати чи то «пут'єм», чи то фальцетуючим «верхом», чи то басовим як таким «низом».

Як підсумкове положення зазначимо таке.

Очевидне тяжіння поставангардної доби останнього 50-річчя до відновлення барокових, ренесансно-готичних засад мислення вносить в оперний спів чутливість до церковно-хорових заповітів вокалізації, а з тим – довір'я до виразного універсалізму співочих голосів, з яких чоловічий вокал отримав найгнучкішу здатність суміщати басові і сопранові тембровиявлення, зважаючи на сакраментальну синонімізованість тих технічно протилежних тембрів, успільнених дотичністю до крайніх, тобто позамовленневих, регістрів виконавського вираження, натхнених символічністю-умовністю сакралізованих коренів людського звуковидобуття.

Висновки. Басовий спів, що концентрує специфіку виразності чоловічих голосів, притому що чоловічий голос має здатність фальцетного звучання, яке поєднується за тембром-регістром із можливостями дитячих і жіночих голосів, виявляється носієм універсальної специфіки чоловічого початку, усвідомлюваного як культуротворчий у космогонічних концепціях різних релігійно-міфологічних систем. Басо-кантанте – відгомін церковного співочого універсалізму в голосі, що має можливості тенорового фальцетування й уміння «по-регентськи» співати у всіх трьох основних регістрах – «пут'євому-теноровому» середньому, у фальцетному «верхньому» і басистому «низі». Сучасна практика оперного співу залучає ці різнорегістрові співацькі вміння, яскраво заявлені в баритонально-тенорових і сопранових партіях Б. Бріттена для П. Пірса.

ЛІТЕРАТУРА

1. Аверинцев С. Зібрання творів / під ред. Н. П. Аверинцевої та К. Б. Сигова. Софія – Логос. Словник. Київ : ДУХ І ЛІТЕРА, 2006. 912 с.
2. Alcon E. Musical Thinking of the East and West, 1999. 169 p.
3. Asafiev B. Musical form as a process. Music, 1971. 379 p.
4. Caccini G., Verin-Galytska A. Between passage and affective music. URL: <https://books.google.com.ua/books?id=ouxseEAAAQBAJ&pg=PA17&lpg=PA17&dq>.
5. Lauri-Volpi G. Paralleli vocali. 1972. 304 p.
6. Мірзоян Є. Мистецтво хорового та сольного вокалу: єдність генези та еволюційної взаємодії у творчості видатних композиторів та співаків : канд. дисертація, 17.00.03. ОНМА імені А. В. Нежданової. Одеса, 2017. 174 с.
7. Осипова В. Християнсько-містеріальний континуум оперного мистецтва: генезис, еволюція, перспективи : канд. дисертація : 17.00.03, ОНМА імені А. В. Нежданової. Одеса, 2003. 181 с.

8. Roessler A., Hohl S. Der große Opernführer. Werke, Komponisten, Interpreten, Opernhäuser. Güterslohn / München : Durchgesehene Sonderausgabe für Bassermann Verlag, 2000. 608 s.
9. Wilson-Dikson A. A brief history of Christian music. Oxford : Lion Publishing plc, 1997, 428 p.

REFERENCES

1. Averincev, S. (2006). Zibrannia tvoriv [Collected Works]. Ed. N.P. Averintseva and K.B. Sigov. Sofia – Logos. Dictionary. Kyiv: Spirit and Litera [in Ukrainian].
2. Alcon, E. (1999). Musical Thinking of the East and West. 169 p. [in English].
3. Asafiev, B. (1971). Musical form as a process. Music. 379 p. [in English].
4. Caccini, G., Verin-Galytska, A. Between passage and affective music. Retrieved from: <https://books.google.com.ua/books?id=ouxseEAAAQBAJ&pg=PA17&lpg=PA17&dq> [in English].
5. Lauri-Volpi, G. (1972). Paralleli vocali. 304 p. [in Italian].
6. Mirzoyan, E. (2017). Mystetstvo khorovoho ta solnoho vokalu: yednist henezys ta evoliutsiinoi vzaiemodii u tvorchosti vydatnykh kompozytoriv ta spivakiv [The art of choral and solo of vocal: unity of the genesis and evolutionistic interaction in creative activity of prominent composers and singers]. *Candidate's thesis*. 17.00.03. A.V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music, Odesa [in Ukrainian].
7. Osipova, V. (2003). Khrystyiansko-misterialnyi kontynuum opernoho mystetstva: henezys, evoliutsiia, perspektyvy [Christian-mystery continuum of operatic art: genesis, evolution, prospects]. *Candidate's thesis*. 17.00.03. A.V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music. Odesa [in Ukrainian].
8. Roesler Curt A., Hohl Siegmar (2000). Der große Opernführer. Werke, Komponisten, Interpreten, Opernhäuser. Güterslohn/München: Durchgesehene Sonderausgabe für Bassermann Verlag [in Germany].
9. Wilson-Dickson, A. (1997). A brief history of Christian music. Oxford: Lion Publishing plc, 428 p. [in English].