

**МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО**

УДК 78 +782

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/39-1-10>**Євген АВРАМЕНКО,***orcid.org/0000-0002-3137-9477**здобувач кафедри історії музики та музичної етнології  
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової  
(Одеса, Україна) avramenko.jenya1986@gmail.com***КОМПАРАТИВНИЙ АНАЛІЗ СПЕЦИФІКИ ТВОРЧОГО АЛГОРИТМУ  
ВОКАЛІСТІВ ОПЕРНОЇ ТА КАМЕРНОЇ СПЕЦІАЛІЗАЦІЇ**

**Характеристика проблеми.** *Задля розуміння особливостей виховання співаків різної вокальної спеціалізації необхідно розуміти специфіку творчого алгоритму її, відповідно, структури таланту вокаліста, що працює у певному жанрі. Згідно з концепцією автопоезису живих систем, когнітом вокаліста визначається його головним когом – співацьким голосом. Когнітом вокаліста розуміємо як досвід вживання голосу як професійного апарату, структура та динаміка якого охоплює усю безліч ментальних явищ, пов'язаних із поведінкою, психікою та свідомістю вокаліста. Відповідно, структура таланту вокаліста та творчий алгоритм вокаліста повністю визначаються його когнітом. У співаків оперної та камерної спеціалізації у структурі творчого алгоритму є певні відмінності, зумовлені самою поетикою цих вокальних жанрів. В оперного співака процес усвідомлення музичних вражень відбувається на рівні аналітичного модусу, поряд із вивченням нотного тексту; творчий алгоритм оперного співака обминає архітектонічний модус, що зумовлено самою поетикою жанру опери. У камерного співака присутні усі модуси загального творчого алгоритму, притаманного структурі музичного таланту, процес усвідомлення інтонаційним вражень може відбуватися на рівні ритмічного модусу, а може, як в оперного співака, поєднуватись із засвоєнням нотної партитури на рівні аналітичного модусу.*

**Мета статті** – виявити специфіку творчого алгоритму оперного та камерного співака у рамках структури музичного таланту, ґрунтуючись на специфіці когнітому вокаліста.

**Наукова новизна** – вперше представлені компаративний аналіз творчого алгоритму оперного та камерного співака в рамках загальної моделі музичного таланту з точки його головного когу – вокального голосу.

**Узагальнені результати.** *Відмінності між структурою творчого алгоритму оперного та камерного співака зумовлені специфікою кожного з жанрів, які, будучи спорідненими, все ж таки відрізняються в рамках самої жанрової поетики оперного та камерного вокального мистецтва. Базовою одиницею творчого алгоритму вокаліста будь-якої спеціалізації є його когнітом. Усі прояви вокаліста зумовлені головним когом вокаліста – відчуттям власного голосу та повного підкорення саме технологічним особливостям роботи голосового апарату усього творчого алгоритму вокаліста.*

**Ключові слова:** *когнітом вокаліста, творчий алгоритм вокаліста, оперний співак, камерний співак.*

**Yevhen AVRAMENKO,***orcid.org/0000-0002-3137-9477**Applicant at the Department of Music History and Music Ethnography  
Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music  
(Odesa, Ukraine) avramenko.jenya1986@gmail.com***COMPARATIVE ANALYSIS OF THE SPECIFICS OF THE CREATIVE ALGORITHM  
OF VOCALISTS OF OPERA AND CHAMBER SPECIALIZATION**

**Characteristics of the problem:** *In order to understand the peculiarities of the education of singers of different vocal specialization, it is necessary to understand the specifics of the creative algorithm and, accordingly, the talent structure of a vocalist working in a certain genre. According to the concept of autopoetry of living systems, the vocalist's cognite as an experience of use is determined by his main cog – the singing voice. The vocalist's cognet is understood as the experience of using the voice as a professional apparatus, the structure and dynamics of which cover the whole set of mental phenomena related to the behavior, psyche and consciousness of the vocalist. Accordingly, the structure of the vocalist's talent and the vocalist's creative algorithm are completely determined by his cognitome. Singers of opera and chamber specialization have certain differences in the structure of the creative algorithm due to the very poetics of these vocal genres. The opera singer's process of awareness of musical impressions takes place at the level of analytical mode, along with the study of the musical text; the creative algorithm of the opera singer bypasses the architectural mode, which is due to the very poetics of the opera genre. The chamber singer has all the modes of the general creative algorithm*

*inherent in the structure of musical talent, the process of awareness of intonation impressions can occur at the level of rhythmic mode, and can, as an opera singer, combined with mastering the musical score at the level of analytical mode.*

*The purpose of the article is to identify the specifics of the creative algorithm of opera and chamber singers within the structure of musical talent, based on the specifics of the cognitive vocalist.*

*Scientific novelty* – for the first time a comparative analysis of the creative algorithm of an opera and chamber singer is presented within the general model of musical talent from the point of view of its main cog – vocal voice.

*Generalized results:* The differences between the structure of the creative algorithm of opera and chamber singer are due to the specifics of each of the genres, which, being related, still differ within the genre poetics of opera and chamber vocal art. The basic unit of the creative algorithm of a vocalist of any specialization is his cognite. All manifestations of the vocalist are due to the main vocalist – the feeling of his own voice and complete submission to the technological features of the vocal apparatus of the entire creative algorithm of the vocalist.

**Key words:** vocalist's cognite, vocalist's creative algorithm, opera singer, chamber singer.

**Актуальність дослідження.** Оскільки головною домінантою вокаліста є його голосова творчість, увесь життєвий досвід вокаліста складається навколо його голосового апарату, навколо його головного кога – голосу. Когнітом вокаліста розуміємо як досвід вживання голосу як професійного апарату. Якщо структура когнітому та його динаміки охоплює усю безліч ментальних явищ, пов'язаних із поведінкою, психікою та свідомістю (Анохин К. В., 2014; 26–28), то можна передбачити, що когнітом вокаліста є певним втіленням життєвого ареалу автопоезної системи – вокаліст. Згідно з концепцією автопоезису живих систем система має інтерес та може самоорганізуватись тільки в тому ареалі, який є біологічно зумовленим, тобто відповідно до своїх природних даних (Варела Ф., Матурана У., 2001). Таким чином, когнітом вокаліста можна розуміти як певну ментальну схему, якій підпорядковані усі прояви вокаліста. Усі «відповіді» особистості вокаліста на виклики зовнішнього середовища складають унікальний пейзаж когнітивної моделі його світу (Анохин К.В., 2014; 26–28). Когнітом – втілення загальної когнітивної функції вокаліста, а всі ментальні, емоційні, інтуїтивні функції вокаліста спрямовані на свій головний предмет – голос, який виступає у якості головного кога – домінантної потреби, параметру порядку живої системи.

Із цієї точки зору можна розглядати структуру таланту вокаліста, що має свої особливості відносно загальної структури музичного таланту (Кирнарская Д. К., 2004; 356–358). Структура таланту вокаліста цікавить нас насамперед як структура відображення його професійного алгоритму, причому відображення алгоритму різних вокальних спеціалізацій – оперного та камерного співу.

Тому наш аналіз ми будемо на базі структури таланту артиста мюзиклу, запропонованої Оганезовою-Григоренко О. В., яка виступає в ролі творчого алгоритму певного роду мистецької діяльності (Оганезова-Григоренко О. В., 2019). Спробуємо відслідкувати такий алгоритм для

оперного співака та для камерного співака, охарактеризувати кожний модус творчого процесу у цих ніби рідних, але відмінних спеціалізацій.

**Мета статті** – виявити специфіку творчого алгоритму оперного та камерного співака у рамках структури музичного таланту, ґрунтуючись на специфіці когнітому вокаліста.

**Об'єкт дослідження** – творчий алгоритм оперного співака та камерного співака.

**Предмет дослідження** – відмінності творчого алгоритму співаків оперної та камерної спеціалізації у рамках структурної послідовності модусів таланту музиканта.

**Викладення основного матеріалу.** Отже, наведемо структуру музичного таланту (Оганезова-Григоренко О. В., 2019), яка буде для нас основою в аналізі специфіки творчого алгоритму оперного та камерного співака:

- інтонаційний модус – базовий архетипний рівень сприйняття чуттєвої інформації;
- ритмічний модус – структурування первісної чуттєвої інформації у часі та просторі; «поле» переходу від позасвідомих вражень до усвідомленого вибудовування;
- аналітичний модус – «мовна здатність» вокаліста, лексика та граматики певної художньої мови;
- Архітектонічний модус – гармонізація усіх проявів художньої мови у вибудовуванні музичного образу;
- Музично-сценічний модус – аутоінтерпретація музичного образу на сцені.

Згідно зі структурною послідовністю модусів музичного таланту інтонаційний модус є основою процесу знайомства з музичним матеріалом. Для вокаліста будь-якої спеціалізації ці враження є основою його «занурення» в музичний образ, основою творчого опанування музичного матеріалу. Але інтонаційні враження оперного співака та камерного співака є досить відмінними. Це має об'єктивні та суб'єктивні причини.

Музичний матеріал опери складається із загального сплетення партитури героїв, оркестру

та хору. Така партитура не буває поліфонічною у розумінні семантичної конфліктності означених партитур. Усі вони «працюють» на один й той же настрій та атмосферу у сцені. Означимо, що в рамках нашого дослідження ми спираємось на матеріал так званого класичного оперного репертуару, а саме – твори Верді, Пуччіні, Бізе, Чайковського тощо. Для глобального завдання нашого дослідження нам потрібен класичний, так званий «хітовий» оперний репертуар. Саме той репертуар, в якому можна чітко виділити певні тембри-амплуа героїв, які є основою музичного образу в опері (Оганезова-Григоренко О. В., 2021; 442).

Отже, в операх Верді або Чайковського партитура оркестру ніколи не буває семантично конфліктною відносно до партитури героя, тобто атмосфера сольної партії та атмосфера оркестрової партитури завжди йдуть пліч-о-пліч у формуванні потрібної емоційної атмосфери. Те ж саме можна й констатувати відносно ролі хору. Навіть у кусках смислових драматургічних конфліктів хору та героя конфлікту всередині музичної партитури між ними немає, партія оркестру, партія соліста та партія хору завжди працюють на створення єдиної емоції. Таке явище прогнозується, перш за все, специфікою оперної драматургії. У класичному оперному матеріалі вона не буває багатшаровою – сюжетна лінія завжди проходить, як би сказали послідовники школи Станіславського, «по першому плану». Музичний матеріал теж яскраво та ретельно «озвучує» саме цей перший план.

До речі, деякі опери композиторів ХХ століття багато в чому відійшли від цієї традиційної ознаки оперної поетики, але ж більшість оперних творів все ж таки не може відійти від жанрової специфіки опери, яка передбачає донесення до глядача абсолютно визначеного сюжетом настрою, на відміну від театру драматичного, де поле трактування не обмежено атмосферою музичного матеріалу – означеною автором інтонацією, відповідно, й емоцією. Саме через відсутність чітко означеної інтонації-емоції у драматичному театрі постановники та артисти почувають себе досить вільно, іноді дозволяючи нехтувати первісними авторськими смислами та втілювати «своє бачення», яке автор зовсім не передбачав (у словесному тексті неможливо прописати інтонацію). До речі, навіть у драматичному театрі, на відміну від прозаїчного тексту, текст поетичний, так би мовити, є більш захищеним. Завдяки тому, що поезія передбачає певний ритм – автоматично є певне коло інтонації, через яке може бути втілений цей ритм. У поетичному тексті ритмічне будівництво вірша прогнозує

певні інтонаційні архетипи, у рамках яких може бути втілений у звуці – озвучений виконавцем – поетичний твір.

Отже, створюється така цікава «вілка»: в опері текст прозаїчний, тобто відкриваючий вельми широке поле для вільного трактування, але загальна музична партитура (оркестру+соліста+хору) тримає постановників та виконавців у рамках задуманого композитором семантичного наповнення. Такі собі «новаторські» трактування в опері можливі лише у візуальній сфері – рішення художника-постановника, режисерське рішення, але тільки в рамках обмеженого композитором семантичного поля. Наприклад, оперні режисери часто густо переміщують оперний сюжет в історичному часі, у місці дії, певну побутову дію «містифікують» екранними відеоефектами, переодягають персонажів у зовсім непритаманні їм костюми, наповнюють вокальні та оркестрові сцени балетними дивертисментами, які теж часто-густо намагаються надати сцені інші смисли. Але змінити семантику сюжету в опері неможливо – вона «зацементована» у музиці. Які б ефекти не вживали б постановники – смисл музичного матеріалу «тримає» смисл сюжету.

Слід також зазначити, що проза в опері використовується не тільки в аріях, дуетах, ансамблях (які можуть бути й поетичними – приклад Сцени листа Тетяни з опери П.І. Чайковського «Євгеній Онегін»), а в речитативних сценах, де саме відбувається дія. Нагадуємо, що в опері в аріях немає дії – є застигла емоція, яку герой оспівує, із приводу якої він рефлексує. А дія в опері виражена в речитативних кусках, які завжди викладені прозою. Невипадково, що саме в речитативних кусках немає чіткого ритмічного малюнку, вони завжди звучать досить вільно, покладаючись на трактування співака, диригента, режисера. А в сольних чи ансамблевих кусках, навіть якщо й не присутній поетичний текст, завжди є ритмічний пульс музичного номеру, відповідно – інтонаційна семантика. Оскільки головну питому вагу партитури опери складають саме ці сольні або ансамблеві куски, режисерам так важко «перереформувати» музичні смисли на свій розсуд. Опера у цьому контексті найбільш точно відповідає принципам «психологічного театру Станіславського», де почуття на сцені є повномірним та правдивим, як задумано самою психологічною природою людини.

У камерному вокальному мистецтві такою «охоронною грамотою» для семантики музики служить поетичний текст. Він, як і музика, має своїм стрижнем ритм, який не може бути зміне-

ний, відповідно, певний ритм організує певний інтонаційний настрій. А за інтонаційним настроєм «тягнеться» й інтонаційний архетип, який для співака є інструментом розшифрування глибинних музичних смислів твору (Оганезова-Григоренко О. В., 2019; 158–164).

Якщо брати за основу творчого алгоритму музиканта модусну структуру музичного таланту, то засвоєння авторського матеріалу оперним вокалістом, на наш погляд, буде мати певні особливості.

В оперному мистецтві непотрібним є процес «видумування» художнього образу в такому смислі, як це розуміється у драматичному театрі або театрі мюзиклу. В оперному мистецтві тип тембру-амплуа, передбачений композитором саме для цієї партії, вже, так би мовити, «анулює» велику частку акторського алгоритму, який стає надлишковим в умовах первісної тембральної належності образу, що, у свою чергу, прогнозує тип героя (Оганезова-Григоренко О. В., 2021; 442), а значить, певні модуси творчого алгоритму автоматично оминаються виконавцем.

Так, інтонаційний та ритмічний модуси, «відповідальні» за первісні враження від музичного матеріалу, адаптування цих первісних вражень до особливості співака, його особистих та творчих настанов, передбачають процес «переходу» від інтуїтивних чуттєвих вражень до певного, хоча б початкового, рівня усвідомлення власних музичних вражень, що, у свою чергу, є початком творчого алгоритму оперного співака.

Аналітичний модус несе основне навантаження творчого алгоритму. Спираючись на те, що аналітичний модус є етапом, що забезпечує, можна сказати, головний процес для співака – процес засвоєння тексту оперної партії, причому не просто вивчення, а саме процес так званого «впевання» партії – отже, процес чуттєвого та технологічного пристосування голосового апарату вокаліста до певного музичного матеріалу. Аналітичний модус в алгоритмі оперного співака можна визначити як центральний, головний процесуальний модус творчого алгоритму. В оперному жанрі цей модус «поглинає» наступний архітектонічний модус, функцією якого є гармонізація усіх проявів художньої мови. В оперного співака цей процес гармонізації відбувається автоматично на рівні «впевання» музичного тексту. Цей феномен саме оперного виконавця пояснюємо тим, що когнітом вокаліста, як його головна когнітивна функція, зумовлений головним когом – співацьким голосом, навколо якого, в якому та завдяки якому будеться увесь всесвіт вокаліста, увесь ареал його інтересів.

У процесі «впевання» оперної партії вокаліст не тільки опановує технологічні складнощі нотного тексту голосом, але й одночасно вибудовує динаміку потенційного виконання, артикуляції у тексті тощо. Причому переважна частка цього процесу вибудовування відбувається у вокаліста позасвідомо. Сам тип голосу вокаліста, його тембр-амплуа «спрямовують» вибудовування потенційної моделі музичного образу певним чином (Оганезова-Григоренко О. В., 2021; 445), що ще раз підтверджує наше припущення щодо обминання оперним співаком у своєму творчому алгоритмі архітектонічного модусу, функції якого повністю «поглинає» модус аналітичний. Від «функціональної програми» аналітичного модусу – технологічне опанування музичного матеріалу, що відбувається на основі певного амплуа (в опері – тембру-амплуа), вокаліст одразу «переходить» у музично-сценічний модус – живе теперішнє виконання матеріалу на сцені. Таким чином, структура таланту оперного вокаліста буде включати такі три модуси:

1. Інтонаційний модус – первісне інтонаційне позасвідоме сприйняття музичного матеріалу.

2. Аналітично-ритмічний модус – центральний модус творчого алгоритму оперного вокаліста, що має базовою функцією свідоме опанування музичного матеріалу, яке включає в себе «впевання» вокальної партії, що здійснюється одночасно з її ритмічним опануванням. Отже, в оперного вокаліста усвідомлення інтуїтивних інтонаційних вражень відбувається не в ритмі, а у вивченні музичного тексту партії, який включає в себе не тільки ритмічну, а й одночасно звуковисотну партитуру, тобто процес переходу від інтуїтивних вражень до свідомої професійної дії, можна сказати, зведений до мінімуму.

3. Музично-сценічний модус – живе теперішнє виконання партії на сцені, в оперного співака теж є сильно забарвленим функціями модусу аналітичного. Якщо, наприклад, в артиста драматичного театру або артиста мюзиклу теперішнє «сиюминутне» (термін школи Станіславського) виконання може сильно виходити за межі репетируваних форм та смислів, то в оперного вокаліста, знов-таки, від того, що музична партитура «консервує» смисли, темпи та характери, таких виходів за авторське трактування не може бути. Крім того, вокаліст ніколи не «відключається» від свідомого технологічного процесу звукоутворення та його координації з оркестром. Ця особливість його когнітому у певному розумінні обмежує навіть новизну катарсичних переживань оперного співака.

На відміну від оперного вокаліста, в камерного співака творчий алгоритм не «вирізає» із загальної структури таланту музиканта архітектонічний модус. У зв'язку з тим, що камерний співак опановує матеріал, який може прозвучати у виконання різних тембрів-амплуа (голосового підтипу, зумовленого природними тембральними барвами (Оганезова-Григоренко О. В., 2021; 441)), важливим етапом творчого алгоритму є саме узгодження вже опанованого вокального матеріалу із особистістю виконавця. Якщо в опері цей процес автоматично закладений у самій поетиці жанру та не потребує особливої професійної роботи співака, то у камерному виконавстві голос співака повинен набути таких переконливих барв та смислів, щоб переконати глядача на будь-якому музичному матеріалі. А це можливо тільки завдяки залученню специфіки особистості співака у виконавський продукт. Отже, в опері за вокаліста «говорить» його тембр-амплуа, а в камерному виконавстві на першому плані кінцевого творчого продукту поряд із тембром голосу йдуть особистісні характеристики співака. Така специфіка жанру замовлена ще й тим, що камерний співак на сцені може бути порівняним із драматичним актором, що виконує монолог. З одного боку, співак є «затиснутим» у межі музичної та поетичної партитури камерного твору, а з іншого – смисл цього твору залежно від особистості та тембру голосу співака може бути досить відмінним. Наприклад, якщо вокальний цикл Сергія Слонімського на вірші Анни Ахматової буде виконувати співачка з високим легким сопрано, то цикл буде звучати як монолог молодій жінки, яка то з радістю, то боєм з насолодою «птопає» у різних барвах свого кохання. А якщо той самий цикл буде виконувати співачка з ліричним або драматичним сопрано, то кінцевий творчий продукт набуде барв трагедійних, навіть іноді бунтарських ноток сприйняття дорослої жінки, кохання якої не «споглядалне», дещо відсторонене переживання почуттів, а активне конфліктне занурення в переживання трагічної розбіжності мрій про ідеальне та реальності.

Стосовно ж об'єднання в один процес функцій модусу аналітичного та ритмічного у камерного співака, на наш погляд, можливі варіанти. У когось процес усвідомлення інтонаційних вражень може бути розділений із самим процесом опанування голосом музичного тексту, а в когось ця складна творча «дифузія», так само як в оперного вокаліста, буде відбуватися разом із вивченням нотного тексту. Тих, у кого етап усвідомлення інтонаційних вражень у ритмі присутній у твор-

чому алгоритмі, буде вкрай мало, порівняно з тими, в кого ритмічне усвідомлення буде відбуватися на рівні аналітичного модусу, тобто опанування тексту – нотної та ритмічної складової частини. Справа в тому, що в камерній музиці, як правило, композитор дуже детально прописує усі ремарки та нюанси, які б він хотів позначити для виконавця. Наприклад, у партитурах романсів С.В. Рахманінова взагалі прописані усі нюанси, усі темпові та динамічні зміни тощо. Точно виконуючи авторські ремарки музичного тексту, вокаліст, навіть проти своєї волі, опиняється в потрібному настрої, в потрібній атмосфері вокального твору, передбаченій композитором. Вокалісту навіть не потрібно вибудовувати драматургію виконання романсів – вона вибудовується сама по собі, просто акуратним виконанням композиторських ремарок. Але така ретельна та детальна композиторська партитура зустрічається не часто. Тому на етапі аналітичного модусу – опанування музичного тексту – відбувається первісне вибудовування драматургії виконання, яка потім шліфується остаточно на рівні архітектонічного модусу – узгодження інтерпретації твору (або циклу) як єдиного цілого.

Музично-сценічний модус камерного співака теж більш тяжіє до акторського розуміння, ніж до оперного. Саме тому, що вокаліст у камерному репертуарі не частина величезної вистави, а єдиний, головний хазяїн інтерпретації, можливі певні «несподіванки» у виконанні, що залежать від теперішнього настрою співака, від його психофізичного стану тощо (що притаманне акторському мистецтву). Але свідомий контроль за процесом вокалізації ніколи не відпускає співака назавсім. Його головний ког – голос – повністю підкорює самопочуття виконавця на сцені. І якщо є якісь суто технічні вокальні проблеми, всі інші почуття вокаліста ніби зникають – усе його єство моментально підкорюється тільки одній меті – максимально точній та комфортній роботі голосового апарату.

**Висновки.** Відмінності між структурою творчого алгоритму оперного та камерного співака зумовлені специфікою кожного з жанрів, які, будучи спорідненими, все ж відрізняються в рамках самої жанрової поетики оперного та камерного вокального мистецтва. Базовою одиницею творчого алгоритму вокаліста будь-якої спеціалізації є його когнітом. Усі прояви вокаліста зумовлені головним когом вокаліста – відчуттям власного голосу та повного підкорення саме технологічним особливостям роботи голосового апарату всього творчого алгоритму вокаліста.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Анохин К. В. Когнитом: в поисках общей теории когнитивной науки. *Шестая международная конференция по когнитивной науке. Калининград 23-27 июня 2014* : тезисы докладов. Калининград, 2014. С. 26–28.
2. Варела Ф., Матурана У. Древо познания. Биологические корни человеческого познания. Москва : Прогресс-Традиция, 2001. 224 с.
3. Кирнарская Д. К. Психология специальных способностей. Музыкальные способности. Москва : Таланты-XXI век, 2004. 496 с.
4. Оганезова-Григоренко О. В. Тембр-амплуа як основа музичного образу у вокальному мистецтві. *Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals* : Collective monograph. Riga, Latvia : “Baltija Publishing”, 2021. 522 p.
5. Оганезова-Григоренко О. В. Автопоэзис артиста мюзикла как творческий феномен и предмет музыковедческого дискурса : монография. Одесса : Астропринт, 2019. 376 с.

#### REFERENCES

1. Anohin K.V. Kognitom: v poiskah obshchej teorii kognitivnoj nauki. [In Search of a General Theory of Cognitive Science]. Sixth International Conference on Cognitive Science. Kaliningrad 23-27 June 2014: abstracts. Kaliningrad: 2014, pp. 26-28 [in Russian].
2. Varela F., Maturana U. Drevo poznaniya. Biologicheskie korni chelovecheskogo poznaniya. [Tree of knowledge. The biological roots of human cognition]. M.: Progres-Tradiciya, 2001, 224 p. [in Russian].
3. Kirnarskaya D.K. Psihologiya special'nyh sposobnostej. Muzykal'nye sposobnosti. [Psychology of special abilities. Musical ability]. M.: Talenty-XXI vek, 2004, 496 p. [in Russian].
4. Oganezova-Grigorenko O.V. Tembr-amplua yak osnova muzichnogo obrazu u vokal'nomu mistectvi. [Timbre-role as the basis of the musical image in vocal music]. *Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals*: Collective monograph. Riga, Latvia: “Baltija Publishing”, 2021, 522 p. [in Ukrainian].
5. Oganezova-Grigorenko O.V. Avtopoezis artista myuzikla kak tvorcheskij fenomen i predmet muzykovedcheskogo diskursa: monografiya. [Autopoiesis of a musical artist as a creative phenomenon and subject of musicological discourse: monograph]. Odessa: Astroprint, 2019, 376 p. [in Ukrainian].