

УДК 784.1 (477)

**Цитування:**

Сунь Жуйшан. Мадригальна основа ліризму української пісні. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2022. Вип. 41. С. 146–152.

Sun Zhui Shan (2022). Madrigal base of the lyricism in ukrainian song. *Mystetstvoznavchi zapysky*: zb. nauk. pr., 41, 146–152 [in Ukrainian].

**Сунь Жуйшан,**

*аспірантка Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової*  
<https://orcid.org/0000-0001-9802-0111>  
252402626@qq.com

**МАДРИГАЛЬНА ОСНОВА ЛІРИЗМУ УКРАЇНСЬКОЇ ПІСНІ**

**Метою** роботи є порівняння історичних умов виникнення мадригалу, української пісенності й етапів їх розвитку в Новий час з аналізом показових пісенних зразків у названому ракурсі. **Методологічною основою** дослідження став інтонаційний підхід, як він склався в розробках Д. Андросової, Лю Бінцяна, О. Маркової, О. Муравської, О. Рощенко й інших визначних науковців України. Основою дослідницького підходу вважаємо методи: аналітичний, історично-описовий, герменевтично-інтерпретаційний, компаративно-стильовий, які в комплексі дали можливість визначити значеннєвість історично змінних форм у детермінації змісту музично-поетичних відкриттів. **Наукова новизна** роботи полягає в самостійності теоретичної ідеї паралелей співочих типологій України й Італії, а також у тому, що вперше в музикознавстві України визначено значеннєвість і структуру українських пісень у прийнятому ракурсі паралелей щодо італійського мадригалу. **Висновки.** Порівняння історичних епох виникнення мадригалу й української пісенності засвідчило спільність їх розвитку за сакральними витоками та реальними контактами націй, що зумовило органічність прояву мадригальних типологічних ознак в українській пісенності, а в Новий час детермінувало виявлення в класиці українських пісенних композицій відповідних ознак жанрово-типологічного складу.

**Ключові слова:** мадригал, пісня, романс, арія, ліризм, жанр у музиці, музичний стиль.

*Sun Zhui Shan, Aspirant of Odessa national musical academy of the name A. V. Nehzdanova*  
**Madrigal base of the lyricism in ukrainian song**

**The purpose** given work is a comparison of the historical conditions of the arising the madrigal and Ukrainian songs and the stage of their development at New time with an analysis of significant song samples in named foreshortening. **The methodological base** of the study emerges from the intonation approach, as he formed in the treatment of Androsova D., Liu Bingjan, Markova O., Muravskaja O., Roschenko O., and other prominent scientists of Ukraine. The base of the exploratory approach considers the methods of analytical, historian-descriptive, hermeneutic-interpretation, and comparative-style, which in complex allow defining the sense historically variable forms in determinant of the contents music-poetical opening. **The scientific novelty** of the work is defined by independence to theoretical idea of the parallels between-song typology of the Ukraine and Italy, as well as that that for the first time in musicology of Ukraine is considered content-richness and structure Ukrainian song in accepted foreshortening of the parallels with Italian madrigal. **Conclusions.** The comparison of the historical epochs of the arising the madrigal and Ukrainian songs shows the generality of their development on sacramental headwaters and real contact nation that has conditioned the nature of the manifestation madrigal typology sign in Ukrainian sogs, but at New time prepared discovery in classicist Ukrainian song composition corresponding to signs of the genre-typology structure.

**Keywords:** madrigal, song, romans, aria, lyricism, a genre in music, music style.

Актуальність теми дослідження зумовлена національною емблематичністю української пісенності й широким виконавським зацікавленням тим предметом, зокрема, виконанням вокалістами інших народів і націй, що потребує осмислення порівняно з пісенними скарбами іншонаціонального походження.

Пісенна творчість України була неодноразово предметом вивчення в Україні та за її межами, зокрема це праці Н. Каданцевої, В. Кузика, Ю. Малишева [3; 5; 7]. Соціологічний зріз української пісенності представлено в

монографії «Українська душа» [16] як один з основних чинників «хвилястості» ліризму мислення українця. Жанрова типологія пісні охоплює цілу низку внутрішньожанрових розгалужень, а саме: пісню-романс, пісню-арію, пісню-баладу, пісню-гімн, ліричну пісню і багато інших типологічних виявлень. Відзначаючи відмінне й спільне порівняно з пісенними скарбами різних націй, автори висловлювали слушні спостереження, серед яких домінують три базисні ознаки. Це: 1) наявність пересічних показників відносно

стилістики пісенності слов'янських, особливо східнослов'янських народів, 2) спирання на кантовість, тобто духовну позацерковну лірику й церковно-православну гімнографію загалом; 3) нерозривність романсовості-пісенності, тобто типологій, які в інших національних умовах існують досить незалежно одна від одної (про це докладно [3, 72–88]).

У вказаних порівняннях минається вказівка на паралелі до італійського мадригалу, хоча відносно звучання української ліричної пісні на рівні слововжитку усталився термін «українське *bel canto*» щодо її вокального наповнення, чим вказано на торкання специфіки італійської, особливо неаполітанської пісенності. У цьому випадку пропонується розробка історично-конфесійних чинників, що сприяли прямій дотичності до італійських пісенних надбань українських зразків.

Метою роботи є порівняння історичних умов виникнення мадригалу, української пісенності та етапів їх розвитку в Новий час з аналізом показових пісенних композицій у названому ракурсі. Методологічною основою дослідження виступає інтонаційний підхід, як він склався в розробках Д. Андросової, Лю Бінцяна, О. Маркової, О. Муравської, О. Рощенко [1; 6; 8; 10; 12] та інших визначних науковців. Основою дослідницького підходу вважаємо методи аналітичний, історично-описовий, герменевтично-інтерпретаційний, компаративно-стильовий, які в комплексі дають змогу визначити значеннєвість історично змінних форм у детермінації змісту музично-поетичних відкриттів.

Наукова новизна роботи визначена самостійністю теоретичної ідеї паралелей співочих типологій України й Італії, а також тим, що вперше в музикознавстві України вивчено значеннєвість і структуру українських пісень у прийнятому ракурсі паралелей до італійського мадригалу.

Вихідним положенням у розробці заявленої теми є спирання на історичні відомості формування української нації в «козацьку добу» XV–XVII століть, що збігається з буттям України в Ягеллонській і постягеллонській Польщі названих віків, що через «релігійне двоєміріє» Речі Посполитої названого часу заохочувало контакти не тільки з православним європейським Сходом, але й із цитаделлю католицизму італійського Риму. При цьому особлива контактність італійців з вихідцями із загиблою Візантією у Флоренції й етнічно-грецьким населенням Півдня (що пам'ятає про своє вихідне Православ'я до

сьогодення, про що говорять дощечки з написами на кожному храмі про належність останнього до православної церкви до 1240-х, 1260-х тощо) наполегливо нагадували Римові про співвідносність названих конфесій у боротьбі з експансією Ісламу та ін.

Нагадаємо також про відкритість католицького Риму до контактів з Православ'ям в епоху Контрреформації, тобто в період з другої половини XVI і до початку XVII століття, коли в католицькій церкві серйозно обговорювали ідею про повернення до візантійської монодії, і культивування, як у Православ'ї, виключно акапельного храмового співу (феномен Палестрини та всієї Франко-фламандської школи, пов'язаної із Галліканізмом провізантійської Франції в той період, – про це докладно в О. Муравської [10, 61–77]).

Ягеллонська двоконфесійність у державному врядуванні (у сеймі, з подачі Ягайла-Ягелла від XV сторіччя, поряд з поляками-католиками розміщалися православні литовці та «русини»-українці) надавала широту користування в позацерковній духовності русько-українських і католицько-римських джерел, що закріпила Могілянська реформа в першій половині XVII століття.

Звертаємо увагу на ту обставину, що типологія мадригалу в його ранній, тобто цілком співвідносній із кантом-кондуктом у музичному виявленні співу на три голоси формі, мала показову для спадкоємства від старої контрастної поліфонії «підголосковість», зафіксовану в назві жанру: мадригал – від «матер», тобто «мати», зазначаючи спів усіх голосів за «материнським» наспівом (пор. з церковним «путьовим» триголоссям на Русі за «путьовим» наспівом).

Цей базовий у музичному вигляді поліфонізм, що вказував на церковний початок вираження (символіка поліфонізму як такого в зазначенні церковності-вченості в наступному розвитку музики) становив основу різних жанрів (кант, канцона, шансон, кондукт, мадригал, мотет, ін.), у яких співвідношення із текстовим наповненням вирішувало специфіку жанрового виду (див. про це [9]).

Для мадригалу це була принципова позацерковність зі словами типового значення: у продовження чернецької поезії Середньовіччя, оспівування природи, ніжної-ласкавої і грізної, а також нещасного кохання як любові, випробуваної стражданням, філософії життя тощо. Тексти до мадригалів писали не поети, але гуманісти, «нові святі від знання», де текст від першої особи

оформлювали в ансамблево-хоровому звучанні. Останнє мало принципове значення у визначенні жанру, що за музикою належав до церковності, а за текстом відходив зовні від цього, але при цьому зберігав її моральний пафос.

Мадригал як жанр загинув у другій третині XVII сторіччя, коли тексти почали по-оперному розспівувати в одноголосному викладенні, «реалістично»-одногосно подаючи його від першої особи. Вказана «помежовність» мадригалу до церковності й світськості склала характерну ознаку ренесансного «двоємірія». Цим мадригал збігався із кантом, духовна основа якого була беззаперечною, як і позацерковність сюжетики надзвичайно широкого складу, але з обов'язковою повчальністю вираження (про це докладно [11; 19, 289]).

Вказана «помежовність» церковного – позацерковного начал у канта й мадригалу була надзвичайно принадною для протестантських слов'янських (Польща, Чехія), тобто проправославно налаштованих кіл, що й зумовило значеннєвість їх у ренесансній Польщі й Україні і зникнення їх у Польщі в постягеллонську добу після погрому польських протестантів у другій третині XVII століття. Кант склав для України ренесансно-барокове надбання, поєднуючи триголосья «трирядковість» готичного церковного співу і позацерковність словесного компонента.

Уся українська пісенність епохи козаччини, тобто трьох століть з XV по XVII, вибудовувалася в суворості церковного віросповідання (див. про прямі зв'язки з Афоном козацької старшини та Запорізької Січі загалом [18]) й одночасно у відкритості українського Православ'я до позаконфесійних контактів (про це [13]). Українська пісня того періоду, авторська зокрема, тобто вчена пісня, виконана із знанням риторики у вербальному та музичному поданні (це було обов'язковою частиною освіти, бо козаки в Січі навчалися в 16 школах, що знаходилися на її території [4, 190] за принципом тривіум – квадрівіум, де в основі було «тривіальне» отримання знань з риторики як гарного мовлення і віршотворчості).

Саме з того часу (кінець XVII – початок XVIII віку) до нас дійшли відомості про пісенні відкриття Марусі Чурай і Семена Климовського. Дві пісні пов'язані з іменем української Сафо «Ой, не ходи, Грицю», «Засвіт встали козаченьки», а пісня «Їхав козак

за Дунай», що полюбилася всій Європі і текст якої дав у німецькій версії Х. Тігде («Schöne Minke, ich muß schede»), склав козак Харківського полку, поет і філософ С. Климовський. Типологія цих пісенних шедеврів наближена до балади – жанру, який має особливі розклади в Україні й у східнослов'янській сфері.

Однак для України той жанр має відмітний показник, який споріднює його з кельтською, точніше, ірландсько-бритською баладою, що історично обумовлено присутністю з часів Київської Русі вчених ірландців-проповідників, християнських друїдів, що засвідчує наявність в Запорізькій Січі козаків-характерників, які володіли навичками християнсько-містичного спрямування. У літературі не раз наголошено на тій наслідуваності, що спричинила певні образні позиції й у творчості Т. Шевченка (про це [8]). Знаменита пісня Марусі Чурай «Ой, не ходи, Грицю» відноситься до типу «чорної балади», тобто до балади про вбивство, що відрізняє кельтський варіант цієї типології.

У нарисі М. Степаненка зазначено історично-біографічні відомості щодо скоєної авторкою пісні-балади помсти за невірність коханого [15, 64–65]; стверджено про «справедливість» цієї акції, що виникла в ситуації зради її сім'ї оточенням обранця. Вказане знімає суто побутовий зміст відносин героїв пісні, переводячи його в моральний аспект захисту честі ображеної дівчини та її сім'ї.

Пісня з гарною мелодією та обсягом зменшеної октави (ладовий ефект «хроматизму на відстані», показовий для зразків церковного обихідного ладу, хоч, можливо, наспів цього роду складений був пізніше, ніж то співала авторка) складена на текст, що оповідає події від першої особи. Але органічним виступає подання не стільки соло, скільки на два, а то й три голоси: контекст побутової подійності піднято до морально-соціального узагальнення у дво- й триголосному викладенні. У багатоголосному звучанні, тобто в риториці підголоскового «підняття» мелодії, проступає надособистісна цінність «української вендети».

До типології «чорної балади» належить пісня «Ой Сербине-Сербиночку» про вбивство сестрою брата через наговор обранця. Знов-таки побутова трагедія, зчинена «дурною дівкою», саме в багатоголосному викладенні піднята до морального узагальнення,

викладеного в завершальних рядках багатострофної пісні:

Дзвони тихо задзвонили –  
То братика хоронили.  
І братика поховали,  
А сестрицю зарубали.

Такий само моральний пафос справедливого покарання за злочин, нав'язаний любов'ю, усвідомлюється у відстороненості від мовленнєвої експресивності подання тексту у дво- чи триголосному викладенні.

Вказані пісні-балади в збірнику представлені в одноголосному записі [17, 374–377], але практика виконавського втілення повертає до про-мадригального дво- й триголосся: жертовна спокута за любовні стосунки «омиває» аморальні дії персонажів, надаючи описаним подіям надособистісного значення подолання правдою кривди.

Не забуваємо, що творчість шляхетки високого рангу Марусі Чурай живилася буттям українського аналогу аристократичному салону Франції у вигляді шляхетських вечорниць (див. в А. Соколової [14, 11]). Адже відносини Запорізької Січі із галліканською Францією усталилися від XVI сторіччя на основі візантійської традиції «театру», тобто інтелектуально-артистично вишуканого кола в оточенні можновладця, гетьманського шару магнатерії в Україні. Мадригальні ознаки салонності в ансамблевому співі суто особистісного тексту становлять запоруку виразності класики української пісенності.

Підйом пісенно-баладного творення в козацьку добу збігається з планетарними ритмами ропозширення вказаної типології. У роботі Н. Каданцевої знаходимо таке спостереження: «Розквіт мистецтва романсу і балади – готика і Ренесанс – збігається з розвитком літургійної драми, що склала відгалуження містерії у православній Франції XII–XIII століть. ... Це перетини баладної-романсової і театральної активності національної культури, які спостерігаються в Європі у XV–XVII ст., а згодом дають нові хвилі інтересу до них у XIX–XX століттях, підтверджується паралелями ... до Китаю. У книзі Лю Бінцяна наводяться приблизно ті самі хронологічні межі у вияві китайських балад джугундяо і китайської опери, відповідно, від XV, а згодом у XIX столітті» [3, 72].

Дослідниця вказує на часовий збіг пісенно-баладної продуктивності з активізацією театрального мистецтва, що в Україні проявляється через розквіт містеріальних дійств, зокрема Симеона Полоцького та

Феофана Прокоповича, тоді як у Європі загалом і Китаї створюються містеріальні старовинні прооперні та класичні оперні побудови. Названа авторка долучає до типологічних характеристик пісенності описи романсової продукції, яка на терені України не відривна від пісні у власному значенні, а сукупно ці піснеспіви розквітають у взаємодії із театральними виявленнями, «причому театральні вистави сприяють вилученню і балад, і романсів із єдності їх і з піснею, і з мадригалом» [3, 73].

XIX століття демонструє розквіт в Україні філософської лірики в пісні-романсі як сукупній жанровій типології, що увібрала саме пісенні, а також романсові, аріозні жанрові складові, при базисній кантовій обумовленості тих значеннєвих компонентів. А такий жанровий синкретизм детермінований сакральними витоками всіх названих типологічних зрізів: етимологія термінів «романс» і «арія», «римський спів» і «дихання», вказує на релігійні топос і символ, що породили словесну форму тих термінів і сутнісну виразність їх типологічного змісту [19, 24; 19, 431]. Але підкреслюємо також мадригальне наповнення їх виразної суті – на прикладі широковідомих пісень-романсів «Скажи мені правду», «Стоїть гора високая».

Перший з названих на слова О. Афанасьєва-Чужбинського становить втілення філософії життя як шляху страждання, подаючи в художній формі одну з найважливіших тез християнської моралі. У всіх записах ця пісня представлена щонайменше у двоголосному викладенні, хоча текст іде від першої особи й саме верхній голос (як у мадригалі!) є провідним. За типом канта імпровізований бас суттєво доповнює викладення, вносячи процерковну врочистість і нарядність у поданні ідеї «убогості життєвих радостей», бо за ними постає гармонічність і краса світового устрою.

Мажорна ладова основа, за логікою ладового вирішення мадригалів, що походили від старовинної церковної традиції в музиці, пов'язувалася з напруженням страждання, благісність якого закладена жертовністю вибудови світової гармонії. Повільний темп співу, що випускає на перший план сприйняття розспівів і подання мелодійних голосів в екстремальному діапазонному вираженні (обсяг провідного верхнього голосу ундецима, втори – нона), вказує на риторику Lamento.

Однак ладовий орієнтир XIX сторіччя, у якому мажорність сприймається в контексті її трактування як досконалості в традиціях

Віденської школи (підкріплена секстовим мотивним зачином, що символізує Досконалість і те саме закріплюють секстові паралелізи в кульмінаційних побудовах по вертикалі), вводить алюзію на освітленість звучання. Тим самим протиспрямовані тенденції відчуття мажорності вкупі з риторикою повільного темпу, що розкріпачує вокальний розмах мелодизму, надають ємної метафоричності музичному вираженню, у якому підосною виступає концепція мадригального співу.

Той тип пісні-мадригалу яскраво втілено у творі на слова «Журби» Л. Глібова «Стоїть гора високая», що в збірках подано одноголосо, але спів цієї «пасторалі» має усталену традицію подання на два, а то й три голоси, зокрема у виконанні таких знаменитих майстрів, як І. Паторжинський і М. Литвиненко (запис 1952 р.), І. Козловський та О. Басистюк, запис тріо (від 11.06.2008), ін. Оспівано ідилічну природу з такими архетипами, як: гора, ріка, гай-ліс, човни, з яких перші символізують Вічне, тоді як архетип човну виведено на ідею Путі, що нестримно закінчується в буттєвому розгортанні.

Ладове зіставлення гармонічного й діатонічного мінору надає опуклості текстовим порівнянням райської блаженності природних змін і кінцевості людських її відчуттів. Вказана сюжетика співвідносна із сюжетними стереотипами мадригальних текстів із втіленням краси природи та людською меланхолійністю в ній. І в тому самому напрямі засвідчує реальність ансамблевого подання тексту, наявність провідного голосу як верхнього, що показово для мадригалу.

Мадригальний тип подання пісні наявний і в трактуванні ліричних образів про зражене кохання, причому з вираженими ознаками пісні-арії, з півтораоктавним діапазоном, з гарними розспівними риторичними акцентами на змістовно значущих словах («нікому» – «миленькому», «хмари» – «має», «тіні» – «плачу»). Однак саме ансамблево-мадригальне оформлення того монологу за текстом від першої особи надає вираженню надіндивідуального значення жалю щодо неоціненої добродійності ліричної героїні.

Багато ліричних пісень (у збірникових класифікаціях вони позначені коротко: «Про кохання» [17]) включають і численні балади, і жартівливі, і плачі-скарги на зражену долю тощо. Але більшість із них потребує

ансамблевого, а то й хорового втілення, з ефектом церковного респонсорію, що подає аналогії до пограниччя церковного й світського за типом мадригалу. Таким прикладом буде пісня «Посадила огірочки» [17, 373] про гірке призначення неосвяченої законним шлюбом любові.

Ладовий колорит змінної тоніки у звукоряді дорійського мінору, ефекти розтягування складу поза граматичної акцентуації слова (по-са.-ди-ла і т. п.) за логікою церковного «крижа», сам принцип респонсорного взаємовідношення соло та хору – то все ознаки вираження, пов'язані із церковною співочою практикою. Сюжетика – карання за гріх дівочого непослуху – у названому вище процерковному оформленні виступає в надсюжетній вибудові образу Спокути, хоровий підхват з трьох речень йде за мелодичними хвилями, спрямованими нисхідними послідовностями *catabasis*, що символізує спокутну Сумирність.

Сольно-хоровий виклад відрізняє множину «пісень про кохання», у яких ознаки балади й пісні-жалоби тісно переплетені, а той респонсорний характер музичного подання (див. пісні «Береза стояла», «Ой, чії то сірі воли», «Коло млина кремніна», «А в полі береза», ін. [17, 378–181; 17, 383 і далі]) вкладає в минущу історію любовних драм понадбуттєвий спокій утримання моральних стосунків у вольових пересіченнях суб'єктів дії.

У роботі В. Кузик опис романсів «втягується» в коло виразності «української ліричної пісні», яку простежено аж до середини ХХ століття і пори Другої світової війни. Дослідниця виділила спеціально патріотичну пісню [5, 6], вивела на аналогії до раннього іспанського романсу XV–XVI століть. А також визначила в українській ліричній радянській пісні «три основних типи ліричного переживання – лірики любовної-інтимної, пейзажної, громадянської» [5, 7]. Тим самим авторка фактично повертає нас до аналогій з мадригалом (пейзажність) і раннім іспанським романсом (громадянськість, ранній іспанський романс мав також багатоголосні втілення).

Сказане ставить під сумнів тезу роботи Ю. Малишева про «солоспів» в аспекті унікальності позначення через нього всієї української камерно-вокальної сфери творчості. Недарма цей автор підкреслює західноукраїнське походження зазначеного терміна, зближуючи значення його з арією й аріозністю [7, 28–29]. Однак, як зазначено

вище, арія та аріозність не завжди характеризуються «сольним співом»; арія, як «пісня з риторикою», від початку існування дотичною була до риторичної мелодичної фігуративності – і багатоголосного втілення (див. арії на кілька голосів у Й. Баха та ін.).

Висновок. Порівняння історичних епох виникнення мадригалу й української пісенності показує спільність їх розвитку за сакральними витоками та реальними контактами націй, що зумовило органіку прояву мадригальних типологічних ознак в українській пісенності, а в Новий час детермінувало виявлення в класиці українських пісенних композицій відповідні ознаки жанрово-типологічного складу.

### Література

1. Андросова Д. В. Символизм и поликлавириность в фортепианном исполнительстве XX в.: монография. Одесса : Астропринт, 2014. 400 с.
2. Довгань Л. Шевченківська ліра у «постсміховому просторі» музики ХХІ століття. Київ, 2006. 136 с.
3. Каданцева Н. Камерно-вокальна генеза та евристика оперної творчості (на матеріалі репертуару Одеського національного театру опери та балету) : дис. ... канд. мистецтв. / ОНМА імені А. В. Нежданової. Одеса, 2021. 189 с.
4. Корній Л. Історія української музики. Частина перша (від найдавніших часів до середини ХVІІІ ст.). Київ; Харків; Нью-Йорк : Видавництво М. П. Коць, 1996. 314 с.
5. Кузык В. В. Українська радянська лірична пісня. Київ : Наукова думка, 1979. 112 с.
6. Лю Бинцян. Музыкально-исторические параллели развития искусства Китая и Европы : монография по истории культуры для музыкальных академий, университетов и вузов искусства. Одесса : Астропринт, 2014. 440 с.
7. Малишев Ю. «Солоспіви» : нариси та нотатки про українську вокальну лірику. Київ, 1968.
8. Маркова О. Ученість ранньої православної церковної традиції у вітчизняній художній культурі та її вплив на музику ХІХ ст. Музична україністика: сучасний вимір. Київ; Івано-Франківськ, 2008. С. 122–128.
9. Маркова О., Подолян Л. Про духовний генезис українського канту та його зв'язки з музикою європейського релігійного Просвіщення. Одеса, 1982. 14 с.
10. Муравська О. В. Східнохристиянська парадигма європейської культури і музика ХVІІІ–ХХ ст. : монографія. Одеса : Астропринт, 2017. 564 с.
11. Пятенко Л. Типологія канта у творах композиторів ХІХ ст. *Культурологічні проблеми музичної україністики* : зб. ст. Вип. 2. Ч. 2. Одеса, 1998. С. 83–86.
12. Рощенко А. Новая мифология романтизма и музыка (проблемы энциклопедического анализа музыки) : монография. Харьков : ХНУРЕ, 2004. 288 с.

13. Саган О. Поняття Київського християнства, його церковна та просторово-часова ідентифікація. *Укр. релігієзнавство*. Київ, 2013. №65. С. 173–179.
14. Соколова А. Традиції лицарсько-аристократичної культури Британії-Англії й Русі-України. Одеса : Астропринт, 298 с.
15. Степаненко М. Музично-історичні етюди. Київ : Гроно, 2012. 160 с.
16. Українська душа : зб. ст. / вступ. стаття та ред. В. Храмової. Київ : Фенікс, 1992. 127 с.
17. Українська народна пісня / упорядн. А. Хвиля. Київ : Держ. літ. видавн., 1936. 673 с.
18. Шумило С. В. Розвиток українсько-афонських духовно-культурних зв'язків у ХVІІ – першій третині ХІХ сторіччя : дис. ... канд. істор. наук / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2021. 304 с.
19. Harvard concise dictionary of music. Complidlet by Don Michael Randel / The Belknapmpress of Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts, London, England, 1978. 577 p.

### References

1. Androsova, D. V. (2014). Symbolism and polyklavier type in piano performance art XX century: monograph. Odessa, Astroprint [in Ukrainian].
2. Dovgan, L. (2006). The lira of Shevchenko beside "postlaugh space" of music to XXI centuries. Kyiv [in Ukrainian].
3. Kadanceva, N. (2021). Chamber-vocal genesis and heuristics operatic creative activity (on material of the repertoire Odessa national theatre of the opera and ballet): the candidate's thesis, profes. 025, Odesa national music academy of the name A. V. Nezhdanova [in Ukrainian].
4. Korniy, L. (1996). The history of Ukrainian music. Part first (from ancient timeses before medium XVIII century). Kuiv; Harkov; New York: Vydavnyctvo M. P. Koc [in Ukrainian, USA].
5. Kuzyk, V. (1979). Ukrainian soviet lyrical song. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
6. Liu, Binchan (2014). Music-history parallels of the development of the art to China and Europe: monograph on histories of the culture for music academy, university and high school art. Odessa: Astroprint [in Ukrainian].
7. Malyshev, Yu. (1968) «Solospivy»: essays and marks about Ukrainian вокальної lyric poet. Kyiv [in Ukrainian].
8. Markova, O. (2008). Learning of early orthodox church tradition in domestic artistic culture and influence upon music XIX century. Music Ukraine science: modern measurement. Kyiv; Ivano-Frankivsk, 122–128.
9. Markova, O., & Podoljan, L. (1982). About spiritual genesis of the Ukrainian edging and relationship with music European religious Enlightenment. Odessa [in Ukrainian].
10. Muravskaja, O. (2017). The east-Christian paradigm of the European culture and music ХVІІІ–ХХ century: monograph. Odessa: Astroprynt [in Ukrainian].

11. Pjatenko, L. (1998). The typology of the edging in works of composers XIX century. Kulturology problems of music Ukraine science. The Collection article. Odessa, 2, 2, 83–86 [in Ukrainian].

12. Roshchenko, A. (2004). The New mythology of romanticism and music (the problems of the encyclopedic analysis of the music): monograph. Harkov: HNURE [in Ukrainian].

13. Sagan, O. (2013). Notions Kyiv Christianity, his(its) church and space-temporary identification. Ukrainian science of religion. Kyiv, 2013, 65, 173–179 [in Ukrainian].

14. Sokolova, A. (n.d.). The traditions of knightly-aristocratic culture to Britains-England and Rus-Ukraine. The scientific monograph. Odesa: Astroprint [in Ukrainian].

15. Stepanenko, M. (2012). Music-history etudes. Kyiv: Grono [in Ukrainian].

16. The Ukrainian soul. The collection article. (1992). Entrance article and editing V. Hramova. Kijiv Feniks [in Ukrainian].

17. Нвулја А. (compiler). (1936). The Ukrainian public song. Kyiv: Derzh. lit.vydavn [in Ukrainian].

18. Shumylo, S. (2021). The Development Ukrainian-афонских spiritual-cultural связей in XVII – a first one third XIX century. Candidate's thesis, 26.00.01 (the direction history sciences), NAKKKiM [in Ukrainian].

19. Harvard concise dictionary of music. (1978). Complidet by Don Michael Randel. The Belknapmpress of Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts, London [in England].

*Стаття надійшла до редакції 17.03.2022  
Отримано після доопрацювання 11.04.2022  
Прийнято до друку 18.04.2022*