

УДК 784.1

Цитування:

Буркацька Т. В. Пісенні дуети Б. Янівського в межах розвитку мадригально-кантової культури України. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2023. № 3. С. 236–241.

*Буркацька Тетяна Вікторівна,
професор Одеської національної
музичної академії
імені А. В. Нежданової,
народна артистка України
<https://orcid.org/0000-0002-1436-7212>
tatyana Burkatskaja@gmail.com*

Burkatska T. (2023). Song Duets by B. Yanivskyi in the Limits of Development of Madrigal and Kanto Culture of Ukraine. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 236–241 [in Ukrainian].

ПІСЕННІ ДУЕТИ Б. ЯНІВСЬКОГО В МЕЖАХ РОЗВИТКУ МАДРИГАЛЬНО-КАНТОВОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ

Мета дослідження – усвідомити суттєву складову лірично-пісенного світу творів Б. Янівського як архетипового національного музичного індексу української одухотвореної поезики вираження. **Методологічна основа** роботи – інтонаційний підхід в розумінні природи музики в її генетичній спорідненості зі словом, як це знаходимо в герменевтичній музикознавчій аналітиці послідовників Б. Асаф'єва в Україні – у працях Д. Андросової, Н. Каданцевої, О. Козаренка, О. Маркової, О. Муравської, ін. В роботі широко застосовані методи історико-біографічного, герменевтичного, стильово-компаративного аналізу. **Наукова новизна** – вперше в практиці українського музикознавства розглянуті пісні Б. Янівського у прийнятій концепції мадригально-кантової виразності співу, і тим введено у науковий обіг уточнення щодо позицій українського бідермаєра ХХ століття, прийнятого в роботах О. Козаренка у засвідченні національної індексації того роду творчості. **Висновки.** Пісні «Не забудь», «Червона калино, чого в лузі гнешся?», «Вишнева віхола», «Будь щаслива, сестро», являючи квінтесенцію пісенного фольклоризму Б. Янівського, виявляють спорідненість із тематикою і стилістикою бардівської пісні за етично-загострено вираженою ідеєю пам'яті серця, вірності й душевної щедрості. Одночасно сольний, переважно, принцип бардівської сповідальності композитор сполучив із національною пісенно-ліричною традицією кантового-мадригального співу, в якому, як в духовних композиціях, текст від першої особи подається у ансамблевій іпостасі, тим засвідчуючи дотичність малої форми до висот духовної лірики, - у душі бідермаєра ХХ століття.

Ключові слова: пісенність, культура канту-мадригалу, ліризм, духовна лірика, стиль в музиці, музичний жанр.

Burkatska Tatiana, People's Artist of Ukraine, Professor of Odessa National A.V. Nezhdanova Academy of Music
Song Duets by B. Yanivskyi in the Limits of Development of Madrigal and Kanto Culture of Ukraine

The purpose of the study is to understand an essential component of the lyrical-song world of B. Yanivskyi's works as an archetypal national musical index of the Ukrainian spiritual poetics of expression. **The research methodology** is based on an intonation approach in understanding the nature of music in its genetic relationship with the word, as found in the hermeneutic musicological analysis of B. Asafiev's followers in Ukraine - in the works of D. Androsova, N. Kadantseva, O. Kozarenko, O. Markova, O. Muravska, and others. The methods of historical-biographical, hermeneutical, stylistic and comparative analysis are widely used in the work. **The scientific novelty** is that for the first time in the practice of Ukrainian musicology, the songs of B. Yanivskyi were examined in the accepted concept of madrigal-canto expressiveness of singing, and thus a clarification regarding the positions of the Ukrainian Biedermeier of the 20th century, adopted in the works of O. Kozarenko, was introduced into the scientific circulation in the national indexing of this kind of creativity. **Conclusions.** The songs "Don't Forget", "Red Viburnum, Why Are You Bending over in the Meadow?", "Cherry Vihola", "Be Happy, Sister", showing the quintessence of B. Yanivskyi's song folklorism, show affinity with the themes and style of the bardic song in the terms of the ethically and acutely expressed idea of memory of the heart, loyalty, and generosity of soul. At the same time, the composer combined the principle of bardic confession with the national song-lyrical tradition of canto-madrigal singing, in which, as in spiritual compositions, the text from the first person is presented in an ensemble hypostasis, thus testifying to the tangentiality of the small form to the heights of spiritual lyrics - in the spirit of Biedermeier of the 20th century.

Keywords: song quality, canto-madrigal culture, lyricism, spiritual lyrics, style in music, musical genre.

Актуальність висунутої теми дослідження зумовлена виконавською затребуваністю творчості Богдана Янівського, а, значить, і затребуваністю публіки, для якої натхнення простота пісень названого автора складає дещо споріднене із глибинними ідеальними настановами особистості і колективного суб'єкту народу-нації. Творчість Б. Янівського стала одною з відзначальних рис репертуарного вибору дуету з участю автора цього нарису: у співпраці із Л. Стадніченко вказані пісенні композиції неодноразово звучали в різних містах і селах України, у закордонних виступах, незмінно підкорюючи публіку красою одухотвореної простоти вираження і щирістю подання образу-ідеї вираження.

Музикознавчі огляди творень вказаного композитора легко впізнавали національну вираженість створених композицій, віддавали належне мелодичній щедрості фактурного рішення. Однак поза уваги лишалася суттєва складова виразності: кантова-мадригальна жанрова підоснова композицій, що привносить у простоту мелодичного образу духовну доторканість і вишукану багатозначність виражального мімесису.

Мета дослідження – усвідомити суттєву складову лірично-пісенного світу творів Б. Янівського у якості архетипового національного музичного індексу української одухотвореної поезики вираження. Методологічна основа роботи – інтонаційний підхід в розумінні природи музики в її генетичній спорідненості зі словом, як це знаходимо в герменевтичній музикознавчій аналітиці послідовників Б. Асаф'єва в Україні – у працях Д. Андросової, Н. Каданцевої, О. Козаренка, О. Маркової, О. Муравської, ін. В роботі широко застосовані методи історико-біографічного, герменевтичного, стильово-компаративного аналізу. Наукова новизна – вперше в практиці українського музикознавства розглянуті пісні Б. Янівського у прийнятій концепції мадригально-кантової виразності співу, і тим введено у науковий обіг уточнення щодо позицій українського бідермаєра ХХ століття, прийнятого в роботах О. Козаренка у засвідченні національної індексації того роду творчості.

Українська пісенність заслужено усвідомлюється в її стильовій природі через прикріпленість, в показнику її смислу, терміну «українське бельканто», що очевидно відрізняється від італійського аналога позаоперним виявленням, тоді як оперне втілення першого виступає у вторинній

функції втілення. Однак оперна першісність італійського бельканто не знімає генетичної відзнаки: термін *bel canto* увів у творчий вжиток Дж. Россіні, переклавши на італійську візантійський грецький термін «калофонія», що зазначав красу фігуративного церковного гімноспіву (про це детальніше [5;12]).

Українське бельканто сформувалося саме у пісенній ліриці Золотої козацької доби, що вибудувалося на основі глибокого православного Віросповідання і відповідного навчання у численних школах (16 за Л. Корній), що плідно працювали у Запорізькій Січі [8, 205] і поза нею. Вони формували освічених, щиро віруючих і лицарсько-військи налаштованих воїнів-козаків, що становили аристократичний шар православної шляхти, бувшої взірцем нації і культурним ідеалом для представників усіх верств населення Вітчизни.

Все викладене у книзі посланця Людовіка XIV Г. де Боплана [2], що збирав відомості про Україну і українців, з лицарським шаром якого Король-Сонце був добре знайомий і який відзначив легендарного, що не знав ні одної поразки у битвах, козака-характерника Івана Сірка статусом національного героя Франції за подвиг взяття Дюнкерка [4]. І нагадуємо, що Франція того часу і аж до революції 1789 року не була католицькою, але сповідувала проправославний Галліканізм (див.про це у О. Муравської [9, 61-77]). Недарма певні мелодичні моделі в національному обігу України і Франції співпадають.

Українське козацтво було єдиним в Європі військом, що складалося *все* з вояків-музикантів – уособлення їх у фігурі Мамає з незмінною кобзою говорить само за себе. І співоча продукція живилася навчанням (це спадщина Візантії, засвоєна усією ренесансною Європою) за системою оволодіння «семи свобідними мистецтвами», з яких базовими були культура висловлення (тривіум, тобто елементарно-«тривіальне»: граматики-риторики-логіки), тоді як вищий ступінь виражався володінням квадживіумом – арифметикою-геометрією-астрономією-музикою. Треба пам'ятати, що математична підготовка козаків проявлялася у першості у воєнній справі для них – гармацтва і володіння мушкетом-рушницею, що становило основу їх воєнських вмій (див.у Г. де Боплана [2, 19-20]).

Ще одна сторона православно-шляхетської культурної лінії – це активність жінок у творчо-поетичній і музичній сфері: від тої пори, коли основою культурного спілкування були салонні виступи кобзарів і

особливо бандуристів (останні формувалися із старшини, тобто не менше рангу полковника), - самостійним поетичним виявленням відміченою стала тільки жіноча фігура «української Сафо» Марусі Чурай, сучасниці і співвідносної по шляхетському рангу з улаштувальницею знаменитих салонів маркізою де Рамбуїє. Це М. Чурай належить «чорна балада» про жорстке покарання невірною коханого «Ой не ходи, Грицю», а також бойова пісня «За світ встали козаченьки в похід з полуночі» (див. у М. Степаненка [11, 53–68]).

Нагадуємо, що салон це зібрання політично-віросповідального гатунку (див. про це у К. Дубровіної [3]), аристократичний склад якого відповідав морально-освітнянським вимогам вираження (про це у главах книги А. Соколової [10, 270-281]). А щодо порівняння із французькою галантністю – то любовні пісні типу «Ніч яка місячна», «Ой у полі три криниченьки» та ін. дають такі зразки вишуканого служіння коханій, які зовсім не поступаються сюжетиці поліфонічного шансону «Плеяди» та спадкоємиць Мадлен Скюдєрі та ін. Літературне тло української пісенної лірики завертає виразність звучання до духовного позацерковного характеру типу кантового співу, в якому саме звучання жіночих голосів у «стрічці» паралельного терцієвого (чи секстового) звучання асоціювала із музичною готикою (зокрема із руською трирядковістю із співом за «путьовою» мелодією, ранньомадригальними композиціями, назва яких йшла від «мадер», вказуючи на побудову за «материнським» наспівом).

Від XIX до XX сторіччя розквітла пісенно-романсова сфера України, в якій кантово-мадригальна основа відповідала ідеї Православного відродження, яке відзначило європейський Схід у добу романтизму. Бідермаєр, який живив старохристиянськими заповідями європейське мистецтво у цілому у першій половині XIX сторіччя, для України визначив національний індекс вираження, який отримав продовження у вік Науково-технічної революції і зазначився, за пропозицією О. Козаренка [7], у якості стильово-атрибутивного показника творчості. І якщо такий стильовий інгредієнт з певним напруженням знаходимо в творчості інструменталіста-модерніста Б. Лятошинського, то вокально-пісенна спадщина українських авторів традиціоналістського стильового нахилу рівня П. Майбороди, О. Білаша, А. Кос-

Анатольського та ін. цілком вміщається у «родову лірику» всенационального огляду бідермаєрівської традиції у минулому столітті.

Із взятих в аналіз пісень Б. Янівського, неодноразово з великим успіхом апробованих в концертних виступах, виділяємо відразу тендітно-зворушливу «Будь щаслива, сестро». Сповідна тепла нота тексту (автор Г. Турелик) і проникнена символікою Спокути (див. лінію *catabasis* у фортепіанному вступі і постлюдійних побудовах) і благої Надії (секвенційні висхідні щабелі – *anabasis* – у вокальній лінії) вибудовують ту атмосферу піднесеної турботи про домашніх-крівних, яка органічна для бідермаєрівського плекання «малого раю на землі» через захист-підкування менших і слабших.

Текст від першої особи, але вокальне озвучування включає дуетне подання, вказуючи тим самим на надособистісний смисл образу доброго напуття і Визивання щастя для рідної душі. І в тексті звернення «сестро», адресоване до найближчої за кривною спорідненістю, набуває більш ємного – церковного – значення як звернення до всесвітньої християнської жіночої спільноти. Словесно-душевна налаштованість на Визивання щастя підкріплюється посиланням на обрядову акцію (перейти дорогу з повними відерцями). Цей обрядовий фольклоризм у літературному тексті визиває аналогії до початку тексту М. Метерлінка в його п'єсі «Пелєас та Мелізанда», де служниця безпричинно обмиває поріг в оселі, тим прогнозує неждану смерть героїні (цю сцену зняв К. Дебюссі з початку своєї одоїменної опери, вказуючи музичними засобами на трагічну розв'язку сюжету лібрето).

Б. Янівський написав свою композицію в *a-moll*, тоді як виконання здійснювалося в *c-moll*, з урахуванням теситурних можливостей виконавиць. Вважаючи на значеннєвість висотного вирішення звучання ще з часів піфагорейства, таке перенесення з тональності у тональність може бути небезболісним для смислу вираження. Але в даному випадку значеннєвість *a* і *c*, оскільки обидві дотичні до Небесного рівня, правда, рівень *a* звернений до архангельського чину, тоді як *c* до силових проявів ангельського призначення, - не протистоять одна одній. Хоч треба усвідомлювати, що рівень *a* акцентує сакральний початок звучання - більш низькі звуки у вигляді православного басіння зазначають глибинні показники

Віросповідання (див. [1, 68–69; 6, 364–368]). А от рівень *c* відповідає патетиці виявлення Віри.

Пісня написана у рідкісній для ХХ століття Ваг-формі А А'В, яку Р. Вагнер вважав специфікою форм майстерзінгерової пісенності, хоча знаходимо її в авторській пісенності Готики-Ренесансу загалом, у відповідності до мислительних схем схоластики про дві путі до Бога: простота серця і добірність Розуму. Перша строфа (такти 1–10) – простота обряду на удачу, друга строфа – психологічне пояснення тої удачі, третя строфа – резюмуюча, що подає Благословення. Такий розподіл робиться саме музичними засобами, бо перші дві строфи ідентичні за музичним наповненням, тоді як третя насичується хроматичними ходами, теситурно вона вища, тобто звучача з певною напругою, ритмічно подається із підкресленими синкопами на першій частці метричної групи такту.

Як бачимо, простота цієї пісні має високе посилення на майстерні високості минулого музичних досягнень – а це якраз і відповідає позиціям бідермаера і його духовним настановами шанування високого в малому.

У виконанні перед публікою мала завжди великий успіх пісня «Вишнева віхола» на слова Р. Кудлика «Вишнева віхола», присвячена шанобливій пам'яті про поетичні захвати молодості, які символізовані образом політності вишневого цвіту – «вишневою віхолою». Будова пісні – звична для даної жанрової типології: строфічність заспів-приспів, що охоплює дві пари текстових побудов, з яких кожна обрамлена фортепіанними прелюдією (більша за обсягом) і постлюдією. Для них показові синкопами підкреслені мелодичні ходи на октаву, що вносить патетичний присмак у вираження, що надає мадригальній фактурі дуєтного співу за текстом від першої особи надособистісний тонус подання. І в узагальненні цього піднесеного образу – унісонний зачин-заспів в октавному діапазоні – і зі стилістичною цитатою із скрябінівської «Поєми екстазу» з темою самоствердження з характерними квартовими висхідними мотивами.

«Трубність» звучання тої теми моделюється унісоном голосів, що згодом розпадається на «стрічку» паралельних секст з оспівуючими мелоичними фігурами. Моцартіанське трактування В-dur як тональності лицарства і женихівства (див. партії Оттавіо в «Ідоменей», Дон Жуана в однойменній опері співвідносне із піфагорійським тлумаченням рівня *b* як Небесної відзначеності. У цілому

вибудовується концепція залученості у малий простір пісенного твору знаків Космічних торкань у поданні образу ствердження Пам'яті про поетику молодого творення і дерзання.

За текстом М. Стельмаха написана пісня Б. Янівського «Не забудь», в якій виражений мотив благого Заклинання в пам'ять про радість і ширість відносин. Пісня вирішена у ритмі вальса-мазурки, знакових типологічних відмітин, які асоціюються із поетикою тонкої освіченості і артистичною поведінковою установкою. Твір записаний в тональності *a-moll*, але у виконанні з участю автора цього нарису і в інших персональних виходах використовується *c-moll*. Вище вже говорилося про значеннєве співвідношення тих тональних сфер і про те, які виразні аспекти пропатетичної налаштованості надає звучання на рівні *c*.

Мадригальність співу на два голоси при тексті-звертанні від першої особи вносить вже не раз відмічений штрих узагальненості і піднесеності, відстороненості від інтимно-індивідуалізованого сприйняття образу-ідеї. Вказаний аспект заклинателності у тексті у сполученні із ніжною поетичністю музичного ансамблевого втілення надають змістовності твору метафоричної ємності і художньої переконливості. І знов маємо внесення величного просакрального змістовного втілення – в межах малої форми пісні.

Певну виразну високість констатуємо і в пісні на слова І. Франка «Червона калино, чого в лузі гнешся?», текст якої має виразні запозичення із паралелізмів світу рослин і людей. Але цей паралелізм, на відміну від фольклорного співставлення, обертається анімізацією рослинних відносин, надданням їм соціальних уподібненостей із людською жорсткістю взаємин - приниження слабкої жіночості тілесно-психічною зверхністю «дубової маскулінності».

І знов стикаємося із переломленням композитором старопісенної духовної традиції Ваг-форми, коли дві строфи показані в *a-moll*, тоді як завершальна – в *b-moll*. При цьому за текстом дві строфи різняться як діалогізований опис ситуації приниження Червоної калини як персонажу, тоді як третя строфа надає тлумачення того приниження як закону, який існує не на захист слабкої. З даного переказу ясно, що подана одна подія у різному відтворенні, тоді як результуюче – це ідея природності відносин, що складаються між персонами. Таке розуміння тексту підкріплене композицією, в якій уподібненість викладення має місце у всіх трьох строфах, однак зміна

тональності у завершальній строфі підносить викладення образу на новий рівень розуміння образу-персонажу.

Основна тональність *a-moll*, як вже вище двічі відзначалося, має сакральну підоснову у своїй виразності, тоді як рівень *b* включає відтінки врочистості – і одночасно мінорна версія цієї тональності «затмарює» відзначену врочистість.

Композитор цікаво поставив тембральні позиції виконання, що, доречі, не мають відношення до життєподоби вираження, втілюючи символічні змісти цілого. Твір написаний для виконання чоловічим і жіночим голосом, причому, перший показаний у високій теситурі, тоді як жіночий звучить низько. Тембральне зафарблення чоловічої партії передбачає показ лірично-тенорового тембру, близького до так званого «церковного тенору», що відрізняється світлим «солодким» характером звуковедення. Тим самим маскулінна похмурість і жорсткість текстового опису «дубового воління» не збігається з чоловічим тембром вокалізації. А жіночий голос у низькому регістрі ніяк не покликаний представляти «тонку калину», що гнеться ні зі свого воління, а від примусу.

Композитор дотепно скористався традиціями подання духовних музичних знаків-тембрів в певній протилежності ігровій персоналізації проперного типу. Його подання чоловіче-жіноче тримається на символіці перетинів духовної та секуляризованої традицій, поєднання яких видає гармонію нового порядку, що явно складає компенсативну змістовну побудову щодо вихідного представлення фемінінного й маскулінного.

У виконанні найчастіше використовується спірання на два жіночих голоса, з яких базовим виступає нижній, тоді як верхній покликаний як найближче «присунутися» до процерковного втілення. Тільки в цій ситуації стає впізнаною та компенсативна гармонія відносин слабкого-сильного, жіночого-чоловічого, що походить не з сенсу текстового розкладу, а зі змісту морального надбання, якого немає у тексті, однак складає суттєвий підтекст висловлення.

І знову знаходимо повноту бідермаєрівського прочитання в музиці текстового подання, в якому ілюзія фольклоризму викликає моральний контекст вираження, так дотепно прочитаний композитором, який в малій пісенній конструкції показав світіння ознак духовного звукотворення із відповідним фактурним

показником поєднання саме церковної і секуляризовано кантової традиції.

Висновки. Пісні «Будь щаслива, сестро», «Вишнева віхола», «Не забудь», «Червона калино, чого в лузі гнешся?», являючи квінтесенцію пісенного фольклоризму Б. Янівського, виявляють спорідненість із тематикою і стилістикою бардівської пісні за етично-загострено вираженою ідеєю пам'яті серця, вірності й душевної щедрості. Одночасно сольний, переважно, принцип бардівської сповідальності композитор сполучив із національною пісенно-ліричною традицією кантового-мадрігального співу, в якому, як в духовних композиціях, текст від першої особи подається у ансамблевій іпостасі, тим засвідчуючи дотичність малої форми до висот духовної лірики, - у душі бідермаєра ХХ століття.

Література

1. Андросова Д. В. Символизм и поликлавирность в фортепианном исполнительстве ХХ в. Монография. Одеса: Астропринт, 2014. 400 с.
2. Боплан, де Г.Л. Опис України, кількох провінцій Королівства Польського, що простягаються від кордонів Московії до Трансильванії, разом з їхніми звичаями, способом життя і веденням воєн. Переклад з Руанського видання 1660 року. Київ : ФОП Стебеляк, 2017. 168 с.
3. Дубровина Е. Рококо и неорококо: стилевые соответствия в исторически разных этапах культурной эволюции. Бакалавр.раб. ОНМА имени А.В.Неждановой, 2015. 97 с.
4. Іван Сірко (зверн.15.06.2023). URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Іван_Сірко (дата звернення: червень 2023).
5. Каданцева Н. Камерно-вокальна генеза та евристика оперної творчості (на матеріалі репертуару одеського національного театру опери та балету). Канд.дис., спец. 025, ОНМА ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2021. 189 с.
6. Каминская-Маркова Е. Н. Методология музыкознания и проблемы музыкальной культурологии. К 50-летию педагогической деятельности. Одеса, Астропринт, 2015. 532 с.
7. Козаренко О. Бідермаєр як актуальна стильова модель української музики. Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА імені А. В. Нежданової / [гол. ред. О. В. Сокол]. Одеса: Друкар.дім, 2009. Вип. 10. С.152-157.
8. Корній Л. Історія української музики. Частина перша (від найдавніших часів до середини ХVІІІ ст. Київ-Харків-Нью-Йорк: М.П.Коць, 1996. 314 с.
9. Муравська О. В. Східнохристиянська парадигма європейської культури і музика ХVІІІ-ХХ стол: монографія. Одеса : Астропринт, 2017. 564 с.

10. Соколова А. Традиції лицарсько-аристократичної культури Британії-Англії й Русі-України. Наукова монографія. Одеса : Астропринт, 298 с.

11. Степаненко М. Музично-історичні етюди. Київ: ГРОНО, 2012. 160 с.

12. Сун Жуйшань. Духовний виток аріозних і пісенних форм в Європі і в Китаї. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва : щоквартальний науковий журнал 2'2020. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts 3'2022. Вип. 3. Київ, 2022. С. 253–259.

13. Янівський Богдан-Юрій Ярославович. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Янівський_Богдан-Юрій_Ярославович (дата звернення: червень 2023).

References

1. Androsova, D. V. (2014). Symbolism and polyclavier type in piano performance art of the XX century. Monograph. Odesa, Astroprint [in Russian].

2. Beaplan de, G. L. (2017). Description of Ukraine, the several provinces of the Kingdom of Poland, extending from the borders of Muscovy to Transylvania, together with their customs, way of life and conduct of warfare. Translated from the 1660 edition of Rouen. Kyiv, FOP Stebeliak Publishing House [in Ukrainian].

3. Dubrovina, E. (2015) Rococo and Neo-Rococo: Style correspondence in historically miscellaneous stages of cultural evolution. Bachelor's thesis. A.V.Nezhdanova ONMA [in Russian].

4. Ivan Sirko (add.15.06.2023). Retrieved from: https://uk.wikipedia.org/wiki/Іван_Сірко [in Ukrainian].

5. Kadantseva, N. (2021). Chamber-vocal genesis and heuristics operatic creative activity (based

on the repertoire of Odesa national opera and ballet theatre). The candidate's thesis, speciality 025, Odesa National A.V. Nezhdanova Academy of Music [in Ukrainian].

6. Kaminskia-Markova, E. N. (2015). Methodology of musicology and problems of musical culturology. To the 50th anniversary of pedagogical activity work. Odesa, Astroprint [in Russian].

7. Kozarenko, O. (2009). Biedermeier as actual style model of the Ukrainian music. Music art and culture. Scientific herald of A. V. Nezhdanova ONMA, 10, 152–157 [in Ukrainian].

8. Kornii, L. (1996). History of Ukrainian music. The first part (from the most ancient times to the middle of the 18th century. Kyiv-Kharkiv-New York: M.P. Kots Publishing House [in Ukrainian].

9. Muravska, O. (2017). Eastern Christian paradigm of European culture and music of the XVIII-XX centuries: monograph. Odesa, Astroprint [in Ukrainian].

10. Sokolova, A. Traditions of knightly-aristocratic culture to Britain-England and Rus-Ukraine. Scientific monograph. Odesa: Astroprint [in Ukrainian].

11. Stepanenko, M. (2012). Musical-historical etudes. Kyiv: GRONO. 160 p. [in Ukrainian].

12. Song Zhuishan. (2022). The spiritual origin of aria and song forms in Europe and in China. Bulletin of the National Academy of Culture and Arts Management. National Academy of Culture and Arts Management. Vol. 3. Kyiv. P. 253-259 [in Ukrainian].

13. Yanivskiy Bohdan-Yurii Yaroslavovych (add. 15.06.2023). URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Янівський_Богдан-Юрій_Ярославович [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 12.07.2023
Отримано після доопрацювання 16.08.2023
Прийнято до друку 25.08.2023*