

УДК 784.3Сон

Жишкович Мирослава Андріївна,
кандидат мистецтвознавства, доцент Львівської
національної музичної академії ім. М.В.Лисенка
ORCID 0000-0003-3432-2641
zhyshko-m@i.ua

Калин Руслана Йосипівна,
кандидат мистецтвознавства, старший викладач
Львівської національної музичної академії
ім. М.В.Лисенка
ORCID 0000-0001-8345-3408
ruslanakalyna@gmail.com

АРХЕТИП КОХАННЯ У СОЛОСПІВАХ КОМПОЗИТОРА ДІАСПОРИ ІГОРЯ СОНЕВИЦЬКОГО

Мета статті – виявити та проаналізувати специфіку втілення архетипу Кохання у циклі «Зелена Євангелія» для сопрано у супроводі фортепіано на вірші Б.-І. Антонича. **Методологія** дослідження продиктована характером досліджуваної проблеми і полягає у використанні суми методів – історичного, теоретичного, текстологічного, описово-аналітичного, порівняльного та традиційно музикознавчого, які уможливають виявлення специфіки втілення архетипу Кохання у проаналізованому циклі. **Наукова новизна** визначається ракурсом заявленої теми, її актуальністю та місцем в структурі як музикознавчого, так і виконавського процесу. Проблема досліджується вперше з позиції конкретизації сутності архетипу Кохання в проекції на камерну вокальну творчість композитора сучасності І. Соневицького. **Висновки.** Архетип Кохання як особливе світовідчуття, притаманне українцям, закладається у солоспіві віршованими рядками, сповненими "живого" дихання лемківської природи, яку композитор опоетизовує як первинно-релігійний феномен. Архетип Кохання втілюється особливо тонким звукописом, що передає ніжні пасторально-елегійні постромантичні звучання з колоритними тонально-гармонічними імпресіоністичними зворотами. Відтак виникають пейзажно-ліричні замальовки, що послідовно розвивають весільну тему. Композитор створює свій, індивідуальний варіант трактування архетипу.

Ключові слова: архетип Кохання, солоспів, камерно-вокальний цикл, композитори діаспори.

Жишкович Мирослава Андреевна, кандидат искусствоведения, доцент Львовской национальной музыкальной академии им Н.В.Лысенко; Калин Руслана Иосифовна, кандидат искусствоведения, старший преподаватель Львовской национальной музыкальной академии им. Н.В.Лысенко

Архетип Любви в романах композитора диаспоры Игоря Соневицкого

Цель исследования – выявить и проанализировать специфику воплощения архетипа Любви в цикле «Зелёная Евангелия» для сопрано в сопровождении фортепиано на стихи Б.И. Антоныча. **Методология** исследования продиктована характером исследуемой проблемы и заключается в использовании суммы методов – исторического, теоретического, текстологического, описательно-аналитического, сравнительного и традиционно музыковедческого, которые дают возможность выявить специфику воплощения архетипа Любви в проанализированном цикле. **Научная новизна** определяется ракурсом заявленной темы, ее актуальностью и местом в структуре как музыковедческого, так и исполнительского процесса. Проблема исследуется впервые с позиции конкретизации сущности архетипа Любви в проекции на камерное вокальное творчество композитора современности И. Соневицкого. **Выводы.** Архетип Любви как особенное мироощущение, свойственно украинцам, закладывается в романы стихотворными строчками, наполненных «живым» дыханием лемковской природы, которую композитор поэтизирует как первично-религиозный феномен. Архетип Любви воплощается особенно тонким звуковым письмом, которое передаёт нежные пасторально-элегические постромантичные звучания с колоритными тонально-гармоническими импрессионистическими оборотами. В итоге возникают пейзажно-лирические картинки, которые последовательно развивают свадебную тему. Композитор создает собственный, индивидуальный вариант трактовки архетипа.

Ключевые слова: архетип Любви, романс, камерно-вокальный цикл, композиторы диаспоры.

Zhyshkovych Myroslava, Ph.D. in Arts, associated professor of the Lviv National Music Academy by M.V. Lysenko; Kalyn Ruslana, Ph.D. in Arts, the lecturer at the Solo singing of the Lviv National Music Academy by M.V. Lysenko

Love archetype in the romances by diaspora composer Ihor Sonevtskyi

The purpose of the article is to find and analyze the specificity of an embodiment of the archetype of Love in a cycle "The Green Gospel" for a soprano singer with piano accompaniment on verses of B.-I. Antonych. **The methodology** of the study is governed by the nature of the investigated issue and consists in the use of the total number of methods – historical, theoretical, textual, descriptive and analytical, comparative and traditionally musicological that allows finding the specificity of an embodiment of the archetype of Love in the analyzed cycle. **The scientific novelty** is determined by the aspect of the declared subject, its topicality, and place in the structure of musicological and performance processes. The problematic issue is studied for the first time from the perspective of substantiation of the essence of the archetype of Love through the prism of chamber vocal creative work of I. Sonevtskyi, a composer of the present time. **Conclusions.** The archetype of Love as a particular outlook inherent in Ukrainians is laid in solo singing songs in the form of verses filled with "vivid" breath of Lemkos nature portrayed poetically by the composer as a primarily religious phenomenon. The archetype of Love is embodied by a specifically sensitive musical imagery that conveys gentle pastoral and elegiac post-romantic sounding with colorful tonal and harmonious impressionistic forms. A threat, landscape, and lyrical vignettes, which gradually develop the topic of wedding, arise. The composer creates his own, individual way of interpreting the archetype.

Key words: Love archetype, romance, chamber-vocal cycle, diaspora composers.

Актуальність теми дослідження. У процесі самопізнання людства, що значною мірою відбувається через культуру, вирізняються незмінні стрижні – "архетипи", що складають "колективне безсвідоме" того чи іншого народу і проявляються у вигляді образів. К. Г. Юнг стверджував, що міфологія є ніби своєрідною проекцією колективного безсвідомого [13]. Юнгівські ідеї сьогодні успішно застосовуються і в аналізі музичної

творчості. Зокрема, В. Драганчук пропонує розрізняти "інваріантні архетипи" – описані "архетипні первні" як "основоположні елементи колективного несвідомого, які втілюють первинні, пов'язані з інстинктивним, сторони особистості... з яких у подальшому в міфологічно-релігійно-культурному дискурсі й національних варіантах виростають їхні множинні символи – "варіантні символи-архетипи" [1, 65]. На думку М. Севериної, архетипи у музиці мають музично-узагальнений ("першоінтонація") та програмний (від конкретної до узагальненої програмності) рівні [8], останній відображає, в тому числі, і архетип Кохання у камерно-вокальній ліриці, до якої звернемося у даному дослідженні. Отож, архетипи, які проявляються у музичній культурі, відображають особливості колективного безсвідомого, з якого і починається національне самопізнання.

Разом із тим, об'єктивний огляд історичної ретроспективи та сучасного континууму української музичної культури можливий лише за умови бачення цього феномену цілісним, що, як важливу складову, включає творчість митців діаспори.

Особливо вагомий внесок у справу вивчення життя і творчості митців-емігрантів здійснила С. Павлишин у монографіях і нарисах, зокрема про першу українську жінку-композиторку, авангардистку Стефанію Туркевич-Лісовську-Лукіянович (Великобританія), композитора і диригента Мар'яна Кузана (Франція), співачку Іру Маланюк (Австрія), а також композитора, музикознавця і диригента Ігоря Соневицького [7], чия творчість розглядатиметься у представленій статті. З'явилася низка праць інших дослідників, почали вирізнятися виконавсько-жанрові напрямки та ін. Започаткувався новий напрям мистецтвознавства – "українське музичне діаспорознавство", появу якого у своїх наукових розвідках декларує Г. Карась [3; 4]. Тому, на нашу думку, наступним етапом досліджень, після ознайомлення з іменами і долями, має бути подальший музикознавчий аналіз творчості митців діаспори, якою виявляються перлини музичної думки, у даному випадку – камерно-вокальної творчості Ігоря Соневицького, в якій вершинно втілений архетип Кохання.

Аналіз досліджень і публікацій. Знайомство зі спадщиною Ігоря Соневицького в Україні та її музикознавче вивчення розпочалося від початку 1990-х років, коли відкрилася "завіса" для митців діаспори. Показово, що сам маєстро став одним із чільних організаторів фестивалю і наукової конференції, присвяченої українській музичній еміграції, що відбулася у Львові [14, 193]. З'явилися присвячені творчості митця згадана монографія С. Павлишин [7], окремі публікації Л. Кияновської [5], С. Павлишин [6], Б. Фільц [11], Ю. Ясіновського [14] та ін., що знайомлять із життєтворчістю невідомого на колишніх радянських теренах українського митця. На думку М. Скорика (передмова до видання 1993 року [10]), І. Соневицький досягнув найбільших успіхів у хоровій музиці та солоспівах [9, 5] – на релігійні тексти, а також вірші Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки, М. Вороного, В. Сосюри, О. Олеся, Є. Маланюка та ін. М. Скорик зауважив про аскетичну зворушливість у духовних камерно-вокальних вправах композитора, народнопісенність – у солоспівах на слова Кобзаря, філософічність – на вірші І. Франка [5, 6].

У даному контексті звернемося до циклу, в якому сповна розкриваються художні якості камерно-вокальної творчості І. Соневицького, множинність граней її ліричних образів, адже творчість митця потребує аналізу та "вписування" у континуум української культури як цілісного феномену.

Мета статті полягає в аналізі специфіки втілення архетипу Кохання у циклі «Зелена Євангелія»¹ для сопрано і фортепіано на вірші Б.-І. Антонича.

Виклад основного матеріалу. Назву циклу солоспівів дала поетична збірка Б.-І. Антонича, відомого одухотвореним, релігійним ставленням до природи – "Зелена Євангелія", написана і видана у 1930-ті рр. (таку ж назву в поета має вірш з першим рядком «Весна – неначе карусель...» зі збірки «Три перстені», але ця поезія не використовується у музичному циклі). І. Соневицький створив солоспіви на вірші, перші три з яких входять у групу "Перше ліричне інтермеццо" вказаної збірки: «Весільна» ("Послухай: б'є весільний бубон..."), "Весільна ніч" ("Палає ніч пташиним співом..."), "Хміль" ("Дівчино – хмелю весняний..."), а останній солоспів "Твій усміх має спокій квіту..." – на перший вірш диптиху "Дві глави з літургії кохання" з групи "Третя глава" збірки "Зелена Євангелія".

Лірична сфера музики композитора, створена за поезією Б.-І. Антонича, розмаїто відображає усі настрої, започатковані поетом. Тут і піднесена романсовість любовної лірики, і духовне осягнення усього колориту природи, витоки якого можемо вбачати у рідних для поета лемківських краєвидах, – Євангелія "зелена", і найголовніше – релігійне опоетизування любові, що позначене у назві вірша "літургія кохання", ключові вислови якої показують кохання як релігійний феномен: "... наших уст причастя", "...не гріх, а пісня богомільна / оте, що в серці тужно палить", "Сердець молебень відспівавши...". Такого настрою набуває і музичне висловлювання камерно-вокального циклу І. Соневицького, що розглянемо нижче.

Якщо поглянути на камерно-вокальний цикл в цілому, то можна помітити, як композитор у чотирьох солоспівах послідовно розвиває весільну тему. Перший твір «Весільна» – це заклик, що супроводжується бубном, і ніжне звернення до дівчини, в якій "тремтить долоня", у другому "Весільна ніч" і третьому "Хміль" змальовується палке кохання, з яким може зрівнятися лише краса природи, і нарешті четвертий твір "Твій усміх має спокій квіту..." – це піднесена "літургія кохання", що оспівує жіночу красу, світло і сонце, які дають "клаптик щастя, / що жадно в долі видираєм". Здійснивши аналіз кожного із солоспівів, укажемо на їхні характерні риси в цілому та у змалюванні архетипу Кохання зокрема.

Перший твір "Весільна" ("Послухай: б'є весільний бубон..."), написаний у "свіжій", "світлій" тональності A-dur, у простій двочастинній формі, розпочинається імітацією звуку бубна на квінтовому тоні у низькому

регістрі в партії фортепіано. Синкопований ритм відразу створює танцювальний настрій. "Спів" розпочинає фортепіано граціозною мелодією із "грайливими" затриманнями, підголосок якої створює "золотий хід валторн". Цей прийом, широко відомий в європейській музиці, допомагає "змалювати" картинку пасторалі.

Вокальна партія має наспівну, "випуклу" мелодію, розвивається окремими відділеними фразами. Дві перші – висхідна секвенція по A-dur і h-moll – розпочинаються ямбічними квартовими висхідними стрибками, які компенсуються низхідними октавними стрибками та подальшим висхідним поступеним рухом. У партії фортепіано імітуються окремі мотиви вокальної партії, в результаті чого створюється гармонійний діалог. Кульмінація першої частини – на лексемі "моя люба" на витриманому "а3" і відхиленні через мінорну s в G-dur, після чого змалювання картини, коли у волосі коханої «запліває місяць кучерявий», звучить особливо ніжно та із пастельними змінами гармоній та легкою синкопованою ритмікою у партії фортепіано. Так композитор надзвичайно ніжно зображає архетип Кохання, нерозривно пов'язаний із чарівністю природи.

Друга частина вносить емоційний контраст у музичне вираження солоспіву. Гармонічні співставлення (на вигуках "Чому, чому...") тоніки і D2 до неаполітанського акорду, його енгармонічне переосмислення, введення "схвильованих" шістнадцятих на словах "чому тремтить твоя долоня?", відхилення у далекий As-dur – усі ці та інші засоби створюють контраст звукописного колориту природного пейзажу, на якому розвивається Кохання. Більше того : з особливою ніжністю композитор виписує кульмінаційну фразу "підкови коням" – ніби зізнання у коханні, та її повторення, коли слова ніби "розчиняються" у просторі навколишньої природи, і останнє слово вже не чути – фраза стихла на фоні просвітлених високих звуків у фортепіано.

Музичне вираження другого солоспіву "Весільна ніч" ("Палає ніч пташиним співом..."), написаного також у тональності A-dur у простій тричастинній формі зі скороченою репризою-кодою, є особливо ніжним, у партії фортепіано імітуються різноманітні звуки пташиного співу. Висхідна поступенна мелодика, із секстовим спадом наприкінці, із кожним наступним звуком звучить все більше «сердечно», настроюючи на важливість майбутніх подій. У фортепіанній партії в супроводі з'являються "мерехтливі" фігурації, що зображають "...як сяє мерехтливо / у вікна місяць через келих", а вокальна партія знову переполюється особливою ніжністю.

У другій частині продовжується змалювання епізоду ніжності закоханих, що передається через замилювання природою. Експресії вислову додає триразове повторення фрази "сто місяців тремтить зарання" перед кульмінаційним, сповненим жаги Кохання вигуком "у нас гарячих і квітчастих" (із раптовим переходом в іншу тональну сферу – у відхиленні замість e-moll звучить його VI53 і надалі із ладовою змінністю чергується колорит C-dur і c-moll – тризвуки C, G, c, G, C).

У третій частині звучить динамічне восьмитактове фортепіанне інтермецо із подібними до "вагнерівських" низхідними зворотами, що традиційно застосовуються для передачі душевних хвилювань – слухач ніби уявляє картину Кохання, попередньо озвучену у вокальній партії. Коли з'являється згаданий при аналізі першої частини супровід із імітацією співу птахів та тематизм першої частини, композитор вводить відсутнє у поета повторення першої фрази вірша: "Палає ніч пташиним співом..." – висхідна гама A-dur із доданими альтераціями – підвищеними II і VI ступенями і втомлено-ніжне на V ступені ще раз "співом..." під "спів солов'їв" у партії фортепіано.

Третій солоспів "Хміль" ("Дівчино – хмелю весняний...") у тональності E-dur, простій тричастинній формі вносить настроєвий контраст у вокальний цикл. Це відчувається з перших тактів фортепіанної партії, основаної на "схвильованих" тріольних гармонічних фігураціях, і подальшої поліритмії з ними унісонної мелодії вокальної і фортепіанної партій. Звернення до дівчини, що розпочинається із висхідного ямбічного секстового стрибка і його заповнення із хроматизмом, має лірико-патетичний характер. Контраст ладо-гармонічного колориту створюється у другій частині, що розпочинається енгармонічною модуляцією у тональність Es-dur, при цьому загальна схвильована атмосфера лише посилюється, аж до завершального двотакту частини, в якому, знову через енгармонізм, встановлюється основна тональність на кульмінаційних словах "...і тайна щастя незбагнута".

Третя частина – реприза – основана на повторенні першої строфи вірша, що вводиться композитором. Таким чином, І. Соневицький знову торкається гла замилювання природою, який постійно супроводжує показ архетипу Кохання у циклі.

Останній, четвертий солоспів "Твій усміх має спокій квіту..." у "благородній" тональності As-dur, проміжній тричастинній формі звучить натхненно й урочисто-лірично. Перша кульмінація на словах "...в пустку світу з красою йти..." створюється раптовим висхідним секстовим стрибком до "gis3" після панування As-dur й енгармонічною модуляцією у "світлий" Edur. Завершення першої частини безпосередньо переходить у другу, яка розширюється (а тому і форма "виростає" із простої у проміжну) завдяки повторенню композитором ключових слів, що яскраво ілюструють специфіку зображення архетипу Кохання у циклі: "О, більше світла! Більше сонця! Щоб жити краще, ширше, вище". При повторенні вокальна і фортепіанна партії звучать у високому регістрі, містять патетичні підкреслення звуків у типово-романтичних зворотах. Натомість наступні два рядки другої строфи ("Ні, від життя ми не взяли ще / усього, що потрібно конче...") раптово, як після емоційного видиху, виконуються quasi речитативно, на тлі синкопованих остінатних "порожніх" квінт.

У репризі композитор акцентує слова «клаптик щастя», виділяючи їх раптовою модуляцією в E-dur із As-dur, при цьому це відбувається на типовому для циклу висхідному секстовому ямбічному стрибку на просвітлений звук "gis3", із накопиченням звуків фактури і при посиленні динаміки. В основній тональності, де світле "gis3" замінюється на "as3", взяте висхідним квартовим стрибком, звучить патетично-романтичне завершення солоспіву й усього циклу: "[клаптик щастя], що жадно в долі видираєм".

Кохання постає в органічному взаємозв'язку із мальовничою природою, твориться на її фоні та за її участі, і завдяки цьому набуває особливого лірико-поетичного, пасторально-інтимного «звучання».

Наукова новизна визначається ракурсом заявленої теми, її актуальністю та місцем в структурі музикознавчого та виконавського процесів. Проблема досліджується вперше з позиції конкретизації сутності архетипу Кохання в проекції на камерну вокальну творчість композитора сучасності Ігоря Соневицького.

Висновки. Архетип Кохання як особливе світовідчуття, притаманне українцям, закладається у солоспіві віршованими рядками, сповненими «живого» дихання лемківської природи, яку І. Соневицький опоетизовує як первинно-релігійний феномен. Архетип Кохання втілюється особливо тонким звукописом, що передає ніжні пасторально-елегійні постромантичні звучання з колоритними тонально-гармонічними імпресіоністичними зворотами. Відтак виникають пейзажно-ліричні замальовки, що послідовно розвивають весільну тему. Композитор створює свій, індивідуальний варіант трактування архетипу.

Примітки

¹ У виданні солоспівів І. Соневицького 1993 року (вид-во «Музична Україна») назва подана як «Зелене Євангелія», натомість у даному контексті керуємося написанням назви збірки Б.І. Антонича «Зелена Євангелія».

Література

1. Драганчук В. Архетип Ославленої Мадонни у музичному дискурсі: кордоцентризм української не-долі. Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки : зб. наук. праць. 2015. Вип. 7. С. 65-74. URL : <http://194.44.187.5/handle/123456789/9394>. (дата звернення : 10.07.2018).
2. Драганчук В. Триптих В. Тиможинського «Світ, розглянутий по частинах» на вірші українських поетів XVII століття в контексті дослідження проявів національної ментальності в музиці. Вісник Львівського університету. Серія : мистецтвознавство : зб. наук. праць. 2004. Вип. 4. С. 77-85. URL : <http://194.44.187.5/handle/123456789/9395>. (дата звернення : 12.07.2018).
3. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття. Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. 1162 с.
4. Карась Г. Українське музичне діаспорознавство як новий напрям сучасного мистецтвознавства. Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Історичні науки» : зб. наук. праць. 2015. Вип. 23. С. 171-174.
5. Кияновська Л. Наш гість – маестро Соневицький. Музика. 1996. № 3. С. 4.
6. Павлишин С. Знайомство зблизька (І. Соневицький). Музика. 1992. № 5. С. 26-27.
7. Павлишин С. Ігор Соневицький. Львів : БаК, 2005. 120 с.
8. Северинова М. Архетипи в культурі у проекції на творчість сучасних українських композиторів : монографія. – Київ : НАККІМ, 2013. 299 с.
9. Скорик М. Слово про композитора. У кн: Соневицький І. Солоспіви для голосу в супроводі фортепіано. Київ : Музична Україна, 1993. С. 5-6.
10. Соневицький І. Солоспіви для голосу в супроводі фортепіано. – Київ : Музична Україна, 1993. 160 с.
11. Фільц Б. Український композитор із Нью-Йорка Ігор Соневицький – учасник «Київ Музик Фесту». Українське музикознавство : наук.-метод. збірник. 2011. Вип. 37. С. 446–457. URL : http://musicology.com.ua/muzykoznavstvo/37-2011/pdf/32_filz.pdf. (дата звернення : 11.07.2018).
12. Шеремета І. Музична символіка Ігоря Соневицького в солоспівах богородичної тематики із циклу «Canti spirituali». Студії мистецтвознавчі : науковий журнал. – 2015. – № 1. – С. 31-41. URL : http://sm.etnolog.org.ua/zmist/2015/1/2015_1.html. (дата звернення : 15.07.2018).
13. Юнг К. Г. Проблемы души нашего времени. Москва : Прогресс, 1994. 336 с.
14. Ясіновський Ю. Ігор Соневицький: наукова конференція у 85-ту річницю від дня народження. Українська музика : наук. журнал. 2012. Вип. 1(3). С. 193-194.

References

1. Drahanchuk, V. (2015). Defamed Madonna archetype in a musical discourse: the cardiocentrism of Ukrainian non-fortune. Aktualni problemy mystetstsoyky i mystetstsoznavchoy nauky, 7, 65–74. Retrieved from <http://194.44.187.5/handle/123456789/9394> [in Ukrainian].
2. Drahanchuk, V. (2004). The V. Tymozhyn'skiy's Triptych "The universe discerning in a parts" on the Ukrainian lyrics of the 17th century in the context of a research of national mentality in a music. Visnyk Lvivskoho universytetu. Seria : mystetstsoznavstvo, 4, 77–85. Retrieved from <http://194.44.187.5/handle/123456789/9395> [in Ukrainian].
3. Karas, H. (2012). Musical culture of the Ukrainian diaspora in the world time and space of the 20th century. Ivano-Frankivsk: Tipovit [in Ukrainian].
4. Karas, H. (2015). Ukrainian musical diaspora studies as a new trend in modern art studies. Naukovi zapysky Natsionalnogo universytetu «Ostrozka akademiia». Seria «Istorychni nauky», 23, 171–174 [in Ukrainian].
5. Kyianovska, L. (1996). Our guest is Maestro Sonevitskyi. Muzyka, 3, 4 [in Ukrainian].
6. Pavlyshyn, S. (1992). Acquaintance near (I. Sonevitskyi). Muzyka, 5, 26–27 [in Ukrainian].
7. Pavlyshyn, S. (2005). Ihor Sonevitskyi. Lviv : BaK [in Ukrainian].
8. Severynova, M. (2013). Culture archetypes in projections on the works of modern Ukrainian composers. Kyiv : NAKKIM [in Ukrainian].
9. Skoryk, M. (1993). The word about the composer. In: Sonevitskyi I. Solosies for voice with piano accompaniment. Kyiv: Muzychna Ukraina, 5–6 [in Ukrainian].
10. Sonevitskyi, I. (1993). Solosies for voice with piano accompaniment. – Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
11. Filts, B. (2011). Ukrainian composer from New York Ihor Sonevitskyi is a participant of «Kyiv Music Fest». Ukrainske muzykoznavstvo, 37, 446–457. Retrieved from http://musicology.com.ua/muzykoznavstvo/37-2011/pdf/32_filz.pdf [in Ukrainian].
12. Sheremeta, I. (2015). The musical symbols by Ihor Sonevitskyi in the solosies of the theotokian themes from the cycle «Canti spirituali». Studii mystetstsoznavchi, 1, 31–41. Retrieved from http://sm.etnolog.org.ua/zmist/2015/1/2015_1.html [in Ukrainian].
13. Yunh, K. H. (1994). Problems of the soul of our time. Moscow: Progress [in Russian].
14. Yasinovskiy, Yu. (2012). Ihor Sonevitskyi: scientific conference on the 85th anniversary of birth. Ukrainska muzyka, 1(3), 193–194 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 03.12.2018 р.