

УДК 78.03

<https://doi.org/10.32461/2226-2180.37.2020.221794>**Цитування:**

Лай Юеґе. Історичні корені українського романсу у визначенні виконавських принципів його інтерпретації. *Мистецтвознавчі записки*: зб. наук. праць. 2020. Вип. 37. С. 154-159.

Лай Юеґе,
аспірантка Південноукраїнського
педагогічного університету
імені К. Д. Ушинського
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8634-532X>
yuegelai@hotmail.com

Lai Yuege (2020). History root of Ukrainian romance in determination of performance principle to his interpretation. *Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats'*, 37, 154-159 [in Ukrainian].

ІСТОРИЧНІ КОРЕНІ УКРАЇНСЬКОГО РОМАНСУ У ВИЗНАЧЕННІ ВИКОНАВСЬКИХ ПРИНЦИПІВ ЙОГО ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Метою роботи є історична аргументація «вростання» жанру генетично іспанського романсу в український художній світ з формуванням на хвилі становлення бідермайера й сольного камерного вокалу в ньому, що успадковує традиції шляхетського музикування аристократії України й національної пісенної культури в цілому за її актуальною соціально-політичною спрямованістю. **Методологічну базу** роботи становить інтонаційний підхід школи Б. Асаф'єва в Україні, зі спеціальним виділенням жанрово-стильового компаратива й герменевтичного ракурсу згідно Г. Адлера, що був натхненником Б. Асаф'єва, а також підхоплено й складено в систему музичної історичної герменевтики в працях Лю Бінцяна, О. Маркової та ін. **Наукова новизна** роботи визначена тим, що вперше в українському й китайському музикознавстві музична історична герменевтика залучається для пояснення феномена романсу в українській музиці й вибудовування концепції *мадригальності* українського романсу як самостійної культури вираження в композиторській і у виконавській практиці. Уперше в зазначеному ракурсі виявляються повороти від українського ліричного канта до романсовості й втіленості в неї практики духовного співу, шанованого бідермайером і поколінням Т. Шевченка, що формував поемно-романсові переваги в композиції й у виконавстві. **Висновки.** Український романс як жанрова якість визначився в хронології його формування від XVIII на XIX ст. на перетинанні духовної лірики канта й європейськи-актуальних «іспанізмів», які історично висунулися з кінця XVIII на першу половину XIX сторіччя, зберігаючи ранньооперні виконавські установки, що йдуть від мадригального пограниччя духовного й мирського в мистецтві. Помежовність російського й українського романсу визначено кантовими джерелами того й другого, але зі спеціальним акцентуванням повчальності й філософічної споглядальності в українському романсі, що непохитно зберігав пісенно-мадригальні підстави своєї лірики. Істотно для України *поэме – оспівуюче* – орієнтування романсової образності, натхненне поемним настроєм поезії Т. Шевченка, який черпав і в спадщині Оссіана, і в ірландсько-бриттських джерелах чернечої поезії, що жила у свій час мистецтво кобзарів-бандуристів у паралель і в продовження творчості бардів-філлідів. Відповідно, український романс містить переважно філософічно-повчальні *гимнічні* мотиви, які зосереджують засоби виразності в руслі самозначимої вокальності й не мають того відокремлення від пісенності-мадригальності, що характеризують інші національні романсові шари творчості. Для української романсової лірики особливо значимою є лінія романсу-елегії й відповідної ментальному настрою лірики *слізної покаятної сповідальності*, що диктує відповідні виконавські навички наслідування від церковної співочої традиції й духовних ракурсів трагічної любовної лірики мадригалу.

Ключові слова: український кант, романс, музичний жанр, мадригал і мадригальність, національний характер музики.

Лай Юеґе, аспірантка Южноукраинского педагогического университета имени К. Д. Ушинского

Исторические корни украинского романса в определении исполнительских принципов его интерпретации

Целью данной работы является историческая аргументация «вростания» жанра генетически испанского романса в украинский художественный мир с формированием на волне становления бидермайера и сольного камерного вокала в нем, наследующего традиции шляхетского музицирования аристократии Украины и национальной песенной культуры в целом по ее актуальной социально-политической направленности. **Методологическую базу** работы составляет интонационный подход школы Б.Асафьева в Украине, со специальным выделением жанрово-стилевого компаратива и герменевтического ракурса последнего, как это завещано великим Г.Адлером, вдохновителем Б.Асафьева, а также подхвачено и сложено в систему музыкальной исторической герменевтики в трудах Лю Бинцяна, Е.Марковой и др. **Научная новизна** работы определена тем, что впервые в украинском и китайском музыковедении музыкальная историческая герменевтика привлекается для объяснения феномена романса в украинской музыке и выстраивания концепции *мадригальности* украинского романса как

самостоятельной культуры выражения в композиторской и в исполнительской практике. Впервые в указанном ракурсе предстают повороты от украинского лирического канта к романсовости и внедренности в нее практики духовного пения, чтимого бидермайером и поколением Т.Шевченко, формировавшем поэмно-романсовые предпочтения в композиции и в исполнительстве. **Выводы.** Украинский романс как жанровое качество определилось в хронологии его формирования от XVIII к XIX ст. на пересечении духовной лирики канта и европейски-актуальных «испанизмов», которые исторически выдвинулись с конца XVIII на первую половину XIX столетия, сохраняя раннеоперные исполнительские установки, идущие от мадригального пограничья духовного и мирского в искусстве. Пограничье русского и украинского романса определено кантовыми истоками того и другого, но со специальной акцентировкой поучительности и философической созерцательности в украинском романсе, стойко сохранявшего песенно-мадригальные основания своей лирики. Существенна для Украины *поэзная* – *воспевающая* – ориентирующая романсовой образности, вдохновленная поэтным настроением поэзии Т.Шевченко, черпавшего и в наследии Оссиана, и в ирландско-бриттских истоках монашеской поэзии, питавшей в свое время искусство кобзарей-бандуристов в параллель и в продолжение творчества бардов-филлидов. Соответственно, украинский романс содержит преимущественно философически-поучительные *гимнические* мотивы, которые сосредотачивают средства выразительности в русле самозначимой вокальности и не имеет той отделенности от песенности-мадригальности, которая характеризует иные национальные романсовые пласты творчества. Для украинской романсовой лирики особо значима линия романса-элегии и соответствующая ментальному настрою лирика *слезной покаянной исповедальности*, что диктует соответствующие исполнительские навыки приемственности от церковной певческой традиции и духовных ракурсов трагической любовной лирики мадригала.

Ключевые слова: украинский кант, романс, музыкальный жанр, мадригал и мадригальность, национальный характер музыки.

Lai Yuege, Aspirant of Southern-Ukrainian pedagogical University of the name K.D.Ushynsky

History root of Ukrainian romance in determination of performance principle to his interpretation

The purpose given work is a history argumentation of the "entering" of genre genetic spanish romance in ukrainian artistic world with his forming on wave of the biedermeier and solo chamber vocal in him, inheriting traditions to have music of aristocracies of the Ukraine and national song cultures as a whole on her actual social-political directivity. **Methodological base** of the work forms intonation approach of the school B.Asafiev in Ukraine, with special separation genre-cstyle comparison and hermeneutics forshortening of the last, as this bequeathing great G.Adler, which directed studies Asafiev, as well as it was perceived and built in system music history hermeneutics in works Liu Binjang, E.Markova and others. **Scientific novelty** of the work is determined that that for the first time in ukrainian and chinese musicology musical history hermeneutic is attracted for explanation of the romance phenomenon in ukrainian music and straightening to concepts madrigal type of ukrainian romance as independent culture of the expression in composer and in performance practical person. For the first time in specified forshortening appear the tumblings from ukrainian lyrical chant to romance type and presence in it practical persons of the spiritual singing, honoure biedermeier and generation of T. Shevchenko, formed poem-romance preference in compositions and in performance art. **The findings.** Ukrainian romance as genre quality was defined in chronologies of his shaping from XVIII to XIX cl. on intersection spiritual lyric poets edging and european-actual "spanisms", which were historically brought forth with the end XVIII on the first half XIX centuries, saving early-operatic performance installation, going from madrigal border position of spiritual and worldly in art. Border situation of russian and ukrainian romances is determined chant headwaters that and the other, but with special accentuation of instructivity and philosophical contemplation in ukrainian romance, firmly saved the song-madrigal basis its lyric poets. Essential for Ukraine poem - admiring – orientation of romance figurativeness, inspired poem shall adjust of the poetries T.Shevchenko, culled and in heritage of Ossian, and in irish-briton headwaters to monastic poetry, supplied in due course art of the itinerant players on a kind of lute – bandore-players in parallel and in continuation creative activity bards-felled. Accordingly, ukrainian romance contains mainly philosophical-instructive *hymn* motives, which concentrate the facility of expressiveness in riverbed self-significant vocal type and has not that of autonomy to song-madrigal type, which characterizes other national romance layers creative activity. For ukrainian romance lyric poets specifically significant line romance-elegies and corresponding to mental mindset lyrics *lachrymal penitent faith* that dictates the corresponding to performance skills of acceptability from church singing traditions and spiritual forshortening tragic amorous lyric poets madrigal.

The keywords: ukrainian chant, романс, music genre, madrigal and madrigal type, national character of the music.

Актуальність названої теми визначена потребами виконавської практики, в якій вокальні достоїнства українського романсу визначають постійний інтерес до цього роду композицій, які у типології канту як духовному співі мають потужне джерело, спільне з витоків української пісні і не тільки з нею. Даний жанровий тип

становить зв'язок і з високою аріозністю, і з популярною пісенною сферою, що надає принадності в найширшій аудиторії – як у Європі, так і в інших країнах, в Китаї у тому числі.

Українському романсу присвячені множинні дослідження, у тому числі це розробки Л. Корній, Т. Булат [1], Ю. Малишева, а також

монографічні описи творчості авторів, що множинно звертаються до творчості композиторів, які з охотою завжди писали у заявленому жанрі. Справедливо відзначаючи розмаїтість змістовно-структурних виходів романсу, указуючи на сутністність контактів його з іншими вокальними великими й малими формами, недооціненою у дослідженнях є генеза даного жанру, народженого в Іспанії [8; 9], у його аналогіях до національних форм вокальної музики, як вони зложилися від кінця XVIII до початку XIX ст., витиснувши з музичних переваг культуру канта й пісні і конкуруючи зі значимістю арій як у Європі в цілому, так і в Україні, але особливо дотримуючись не порваного зв'язку з культурою мадригала, що мала особливу принадність в мистецьких вподобаннях України.

Метою роботи є історична аргументація «вростання» жанру генетично іспанського романсу в український художній світ з формуванням на хвилі становлення бідермайєра й сольного камерного вокалу в ньому, що успадковує традиції шляхетського музикування аристократії України й національної пісенної культури в цілому за її актуальною соціально-політичною спрямованістю.

Наукова новизна роботи визначена тим, що вперше в українському й китайському музикознавстві музична історична герменевтика залучається для пояснення феномена романсу в українській музиці й вибудовування концепції *мадригальності* українського романсу як самостійної культури вираження в композиторській і у виконавській практиці. Уперше в зазначеному ракурсі виявляються повороти від українського ліричного канта до романсовості й втіленості в неї практики духовного співу, шанованого бідермайєром і поколінням Т.Шевченка, що формував поемно-романсові переваги в композиції й у виконавстві.

Історично так склалося, що романс, пісня становлять історично-змістовно зв'язані типології співочої культури, вони сходять до традицій Старожитності, а у Середньовіччі були запліднені релігійним співом, що у Європі мав винятково християнську основу і породив різноманіття духовної позацерковної лірики, яка у вигляді кантів, канцон, кондуктів, кансьон, шансон, *мадригалів* (італійських і британсько-англійських) склали в добу Ренесансу могутній співацький базис європейського музикування у цілому.

Цей тип співу, пов'язаний із духовними витоками за значенням і стилем, зазначеним латинським терміном *cantus planus* («плавний спів»), базувався на головному культурному надбанні середньовічної Європи – на співочих

традиціях, вироблених для Європи мистецтвом Візантії. А остання зіграла для Європи ту ж роль, що Китай епох Тан і Сун для всього Далекого Сходу. Базою української, пізніше російської і загалом східно-слов'янської співочої практики стала культура *канта*, жанру, що означав, як показано вище, духовний позацерковний спів [3, 233].

Він містив опору на триголосся як символ християнської Трійці, узагальнивши від XVI до XVII століття більш ранні традиції церковної *контрастної поліфонії*, яка в Новгородській, а, значить, і в Київській Русі отримала назву *путьового трьохрядкового* співу, де співали за *путтьовою* головною мелодією, розташованою переважно у середньому голосі. А це давало спільну фактурну ознаку названого древньоруського співу із французьким *дискантом*, із британсько-англійським *гімелем*, з грузинським церковним і поза церковним славильним співом, із практикою раннього італійського й англійського *мадригалу* (від *mater*, тобто «материнської» головної мелодії у верхньому або в середньому голосі) та ін.

Україна Золотої козацької доби XV-XVI ст., що входила до складу Ягеллонської Польщі-Литви, яка була єдиною державою Європи, в якій у правлячих структурах нарівно сиділи представники різних конфесій – Православ'я і Католицтва, а контакти з Італією були досить жвавими на основі шанування візантійських витоків *калофонії*, буквально «прекрасного співу», що згодом переклали італійською як *bel canto*. Так із візантійського джерела формувалися співацькі принципи як Італії прекрасної, що згодом породила оперу, так і «українського *bel canto*», заохочуваного церквою, що дорожила своїм Православ'ям і успадковуваністю його від візантійського витоку.

Українська народна й популярна авторська пісня, і це спільна риса з російською популярною пісенністю, до сьогодення опирається на *кантове-мадригальне* (йдеться про практику канта-канцони раннього італійського і англійського-британського) три-, двоголосся. У ньому два верхніх голоси йдуть у терцію або сексту, а головна («материнська») мелодія звучить частіше у більш низькому регістрі, а верхній називається «второю», тому що «вторить-повторює» основний наспів на терцію або сексту вище. А нижній голос (бас) рухається більш вільно, хоч і складає варіант все тієї ж мелодичної лінії, даючи гармонічну опору на тонічні або інші співзвуччя.

Класика російського і особливо українського романсу й сьогодні є «мадригальною», оскільки, крім зазначеної фактурної прикмети (навіть при

співі соло інструментальний супровід «підтримує» у мелодії «втору» й опору на акордику басу), є така якість, обов'язкова для мадригалу: текст може йти від першої особи, але фактура реально багатоголосна, подібно до церковної, в розвиток *піднесеного, урочистого* характеру лірики канта з її установкою на *оспіювання-ушлявлення*.

У цьому аспекті дещо умовно виступає зазначення українського романсу як «солоспіву», оскільки за тим сольним звучанням завжди постає тенденція двох-, триголосся, причому, часто всупереч текстово-сюжетній «підказці». Так, знаменитий романс-пісня М.Лисенка «Коли розлучаються двоє» усталена у виконанні двох співаків, частіше це дуєт чоловічих голосів, «натуральніше» співвідношення жіночий – чоловічий голоси, закладене композитором, не дотримується, як правило.

І якщо для російської музики XVIII століття називають «сторіччям пісень», при тому що державне буремне будівництво, внутрішні соціальні потрясіння, множинні війни, участь у заходах Першої технічної революції, що охопила Європу і світ, як би не сприяли цьому пісенно-вокальному визначенню. Але так було – і найбільшою мірою це йшло від України, від практики навчання в Глухівській школі, яка постачала російському імператорському двору високоосвічених музикантів, в центрі яких була блискуча родина графів, згодом князів Розумовських. А висунення на перший план російського музичного професіоналізму українських композиторів Д. Бортнянського, М. Березовського, А. Веделя, українців за походженням В. Трутовського, Є. Фоміна засвідчує самим фактом існування першість України у творенні «сторіччя пісень».

У цілому старовинний кант, змістовність якого охоплювала теми-образи від релігійної споглядальності до світлої любовної лірики і державно-стверджуючої славильності, по-різному реалізувалася в російському й українському мистецтві. Славильний кант, навіть з відтінками мілітарності, став здобутком російського мистецтва, його втілення – привілея хорових оперних та ораторіальних партитур типу «Мінін і Пожарський» українця за походженням С. Дегтярьова (Дегтяревського), «Слався» з фіналу «Життя за царя» М. Глинки, хора «Слави» з Прологу «Князя Ігоря» А. Бородіна. Український же кант – камерний і ліричний, з повчально-юмористичними текстами типу «Ой під вишнею, під черешнею» з п'єси І. Котляревського, прийнятого в обробці М. Лисенком в його оперу «Наталка-Полтавка».

Та секуляризація через державобудівні й мілітарні заходи російського канту мала антитезу у сентименталістському його переломленні – і у відстороненні від акапельної церковної за витоком фактури. Російський кант і його сентименталістські переломлення як «солоспіви з фортепіанним акомпанементом» відповідали підсумкам раціоналістично-церковноборчому пафосу XVIII: «нова російська пісня» позбавлялася духовних стильових прикмет канта, згідно «духу часу» за Г. Гегелем [2].

Українська творча думка і музичні спрямування в ній мала особливий відтінок: Г. С. Сковорода – філософ-унікум для XVIII ст., що зберігає цінності Віри при глибокій і багатоступеневій науковій діяльності. І український кант віддзеркалив ту особливу путь мислення: даний жанр не мілітаризується і не сентименталізується, він зближується з пісенною і актуалізованою для Європи романсовою сферою, привносячи в неї свою, кантову, філософічну повчальну споглядальність.

Перша половина XIX сторіччя відзначена стала інтенсивним розвитком романсу – жанру, який органічно увійшов в національні вокальні надбання європейських країн і народів, чому були об'єктивні історичні причини. Адже перша половина названого століття відзначилася розвитком напрямку *бідермайєра*, що зложилось в упередження і в паралель до романтизму [5, 145-149], що мав спеціальні проєкції в Україну – див. живопис Г. Сороки, творчість В. О. Гоголя, батька великого письменника М. В. Гоголя, ін. Бідермайєр і романтизм мали спільні ознаки (пошуки ідеального в релігійній сфері, що їх разом відрізняло від антицерковних спрямувань XVIII сторіччя, інтерес до національного вираження, довіра до малих форм у мистецтві, шанування ранньохристиянських традицій) і суттєві відмінності (безконфліктність, патріархальність, політичний консерватизм бідермайєра – і «демонізм» антитез романтиків, революційний протестуючий тонус вираження, тяжіння до грандіозності масштабів у романтиків у протиріччі з інтересом до малих форм і т.п.).

Бідермайєр надихав ідилічні образи Т. Шевченка – типу «Садок вишневий коло хати», живив «кельтські настрої» в напрямі поем Оссіана [6], забезпечивши саме *поемне* жанрове подання всіх масштабних історичних і побутово-психологічних композицій. В статті О. Маркової [4] освіталася спорідненість Т. Шевченка із традиціями «древлезхідного Православ'я», зумовлене його вихованням в родині спадкоємця освіченості козацької еліти Запорізької Січі, що й зумовило жадібне «поглинання» матеріалів

«кельтського відродження» в умовах бідермайера і раннього романтизму.

Бідермайер вніс істотний коректив у камерно-вокальне мистецтво як спів не тільки під акомпанемент фортепіано, але й з активним залученням гітари і кобзи, торбана в Україні. Відомо, що Шевченко був прекрасним гітаристом і грав на вказаних національних інструментах, які історично були спадкоємними по відношенню до інструментарію філідів-бардів православної Ірландії-Британії [7, 30], співвідносних із соціальними показниками діяльності бандуристів і кобзарів в Україні. І тут висувається принцип повсюдного захоплення в Європі циганською піснею й романсом, які усвідомлювалися в безпосередньому зв'язку із традиціями Іспанії, що були наближеними до історичних перипетій Росії й України від XVIII до XIX сторіч.

Музичною традицією Іспанії ще від XV ст. вибудувався романс (від Roma – Рим), який сформувався на хвилі підйому Реконквісти, тобто у відвоюванні Батьківщини у загарбників-маврів, і відзначався духовним і героїчним змістом, а також свободою впровадження мовленнєвих зворотів і інструментальних програшів [8, 694-697; 9, 468-469]. Романс знайшов величезну популярність у Європі й особливо в Росії після подій війни з Наполеоном, яка саме в Іспанії і в Росії прийняла характер народної релігійної війни, в якій Запорізькою січчю виховані кубанські козаки уславилися в боях із кіннотою Марата, якій тільки вони і мадяри-гусари здатні були протистояти.

Романс з його філософською споглядальністю і духовною спрямованістю вираження [11] виходив на грань кантово-пісенних надбань України, минаючи речитативні суб'єктивізації російської романсовості і тяжіючи до надособистісних гимнічних втілень елегічних чи захоплено-цілеспрямованих образів. І якщо «російською піснею» стали назвати романси із фортепіанним супроводом, але з обов'язковою вираженістю ознак народної поезики у тексті і інтонаційно-мелодичному її втіленні, то саме представництвом народної традиції в романсовості постали пісні-романси М.Глинки українською мовою - «Не щебечи, соловейку», «Гуде вітер вельми в полі» на сл. В.Забіла.

Український романс складався від початку у руслі лірично-елегійної палітри, в якій органічно розкладалися прокантові лірично-повчальні складові. Український романс (див. матеріали Т.Булат [1]) дивно точно вписався у цей елегійно-ліричний різновид жанру, у ряді якого - романс М.Лисенка «Коли розлучаються двоє», що органічно наповнюється в душі канта двоголоссям, утворюючи романс-дует. І по-

мадригальному в нестійкій рівновазі сольного або дуетного або тріо-звучання з'являються знамениті українські романси «Дивлюсь я на небо» з музикою М.Петренка й «Чорнії брови, карії очі» (музика К.Думитрашка й Д.Банківського), в яких *слізна сповідальність виразу* віддзеркалює ґрунтовність ісихастської традиції в Україні (див.значущість значень *сліз, плачу* і т.п. в художній лексиці Т.Шевченка [11, 64-65]).

Український романс рясно представляє ці романси-гимни - і першим повинен бачитися названий «Садок вишневий коло хати» М.Лисенка за ідилією Т.Шевченка, «Стоїть гора високая» на текст Л.Глібова, ін. Численні романси Я.Степового (Якименка) і його брата Ф.Акименка на грані століть суттєво доповнили твори цього типу М.Лисенка.

Зроблена характеристика українського романсу класичного періоду XVIII-XIX ст. має природні проєкції в камерно-вокальні відкриття у «антиромантичному» XX столітті. І якщо в XIX сторіччі піджанр «східного» романсу в Україні не виділювався, то в XX столітті збагачується циклом Б.Лятошинського на вірші китайських поетів епохи Тан. А національно-народну інтерпретацію романс одержав у творчості високоталановитого композитора А.Кос-Анатольського, який привніс подих Західної України в багатства мадригальної ліричної пісенності-романсовості України Центральної, Східної й Південної.

Сатиричні-комічні романси-пісні прийняли гротескний характер «романсів навпаки», у продовження яких працювали високообдаровані вихованці Б.Лятошинського В.Сильвестров, Л.Грабовський та ін. Самостійне значення отримав романсовий внесок таких авторів як І.Карабиц, В.Губаренко, Ф.Надененко, Т.Малюкова-Сидоренко і її творчих нащадків у вигляді вихованок одеської композиторської школи Ю.Гомельської, К.Цепколенко й багатьох інших майстрів.

Висновки. Український романс як жанрова якість визначився в хронології його формування від XVIII на XIX ст. на перетині духовної лірики канта й європейськи-актуальних «іспанізмів», які історично висунулися з кінця XVIII на першу половину XIX сторіччя, зберігаючи ранньооперні виконавські установки, похідні від мадригального пограниччя духовного й мирського в мистецтві. Помежованість російського й українського романсу визначено кантовими джерелами того й другого, але зі спеціальним акцентуванням повчальності й філософичної споглядальності в українському романсі, що непохитно зберігав пісенно-мадригальні підстави своєї лірики.

Істотне для України *поемне – опієуюче* – орієнтування романсової образності, натхненне

поемним настроєм поезії Т.Шевченка, який черпав і в спадщині Оссіана, і в ірландсько-бриттських джерелах чернечої поезії, що жила у свій час мистецтво кобзарів-бандуристів у паралель і в продовження творчості бардів-філідів. Відповідно, український романс містить переважно філософічно-повчальні *гимнічні* мотиви, які зосереджують засоби виразності в руслі самозначимої вокальності й не мають того відокремлення від пісенності-мадригальності, що характеризують інші національні романсові шари творчості. Для української романсової лірики особливо значимою є лінія романсу-елегії й відповідної ментальному настрою лірики *слізної покаяної сповідальності*, що диктує відповідні виконавські навички наслідування від церковної співочої традиції й духовних ракурсів трагічної любовної лірики мадригалу.

Література

1. Булат Т.П. Український романс. Київ: Наукова думка, 1979. 320 с.
2. Гегель Г. Лекции по истории философии... см. «Дух своего времени» Der Geist seines Zeit https://ru.wikipedia.org/wiki/Дух_времени.
3. Кант *Музыкальный энциклопедический словарь*. Гл.ред.Ю.Келдыш. Москва: Советская энциклопедия, 1990. С. 233.
4. Маркова О. Ученість ранньої православної церковної традиції у вітчизняній художній культурі та її вплив на музику XIX ст. // *Музична україністика: сучасний вимір*. К.-Івано-Франківськ, 2008. С. 122-128.
5. Муравська О. Нариси з історії зарубіжної музичної культури. Вип.1. Одеса, Друкарський дім, 2010. 214 с.
6. Оссіан *Краткая литературная энциклопедия в 9-ти томах*. Гл.ред. А.Сурков. Т.5. Москва: Советская энциклопедия, 1968. С. 485-486.
7. Покровская Н. История исполнительства на арфе. Курс лекций для орк.факультетов (струн.отдел.) музыкальных вузов. – Новосибирск: Новосибирск. консерватория им. М.И. Глинки, 1994. – 143 с. Барды-филлиды с. 30, Истребление 1642 с. 41.
8. Романс [Васина-Гроссман В. *Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах*. Гл.ред.Ю.Келдыш. Т.4. Москва: Советская энциклопедия, 1978. С. 694-697.
9. Романс *Музыкальный энциклопедический словарь*. Гл.ред.Ю.Келдыш. Москва: Советская энциклопедия, 1990. С. 468-469.
10. Романс [М.Л.Гаспаров. Романсеро [Н.И.Балашов. Романсы испанские [М.Л.Гаспаров, Н.И.Балашов. *Краткая литературная энциклопедия в 9-ти томах*. Гл.ред. А.А. Сурков. Т.6. Москва, Сов.энциклопедия, 1971. С. 367, 367-368, 368-369.
11. Сокол О.В. Виконавські ремарки: образ світу і музичний стиль. Одеса, «Астропринт», 2014. 276 с.

References

1. Bulat T.P. (1979) Ukrainian romance. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian]
2. Hegel G. The Lectures on histories of philosophy... see "Spirit of its time" Der Geist seines Zeit. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Дух_времени. Гегель Г. www.ru.wikipedia.org/wiki/Гегель_Дух_своего_времени [Electron resource]. [in Russian]
3. Chant (1990) *The music encyclopedic dictionary*. Editor-in-chief Yu.Keldysh. Moskow: Sov.encyklopediya. P. 233[in Russian].
4. Markova O. (2008) Erudition to early orthodox church tradition in domestic artistic culture and her influence upon music XIX century. *Music science about Ukraine: modern measurement*. P. 122-128. Kyiv-Ivano-Frankivsk [in Ukrainian].
5. Muravska O. (2010) The essays on histories of the foreign music culture. Iss.1. Odesa, Drukarskyi dim [in Ukrainian].
6. Ossian (1968) *The short literary encyclopedia in 9-ti volumes*. The Editor-in-chief A. Surkov. V.5. Moscow, Sov.encyklopediya. P. 485-486 [in Russian].
7. Pokrovskaja N. (1994) The history of performance art on harp. The course of lecture for orchestral faculty (the string branch) music high educational institutions. - Novosibirsk: Novosibirsk state conservatory name M.I. Glinka [in Russian].
8. Romance (1990) *The music encyclopedic dictionary*. Editor-in-chief Yu.Keldysh. Moskow: Sov.encyklopediya. P. 468-469 [in Russian].
9. Romance [Vasina-Grossman (1978) *The music encyclopedia in 6 volumes*. The Music encycloped Editor-in-chief Yu.Keldysh. V.4. Moskow: Sov.encyklopediya. P. 694-697 [in Russian].
10. Romance [M.L.Gasparov. Romansero [N.I.Balashov. Romances spanish [M.L.Gasparov, N.I.Balashov (1971) *The short literary encyclopedia in 9-ti volumes*. The Editor-in-chief A. Surkov. V.6. Moskow: Sov.encyklopediya. P. 367, 367-368. 368-369.
11. Sokol O.V. (2014) Performance notes: image of the world and music style. Odessa: Astroprint[in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 17.03.2020
Прийнято до друку 28.04.2020