

Цитування:

Оганезова-Григоренко О. В., Андросова Д. В. Символізм і опери українських композиторів. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 2. С. 209–214.

Oganezova-Grygorenko O., Androsova D. (2024). Symbolism and Operas by Ukrainian Composers. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 209–214 [in Ukrainian].

Оганезова-Григоренко Ольга Вадимівна, доктор мистецтвознавства, професор, проректор з навчальної та науково-педагогічної роботи Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової
<https://orcid.org/0000-0003-3359-459X>
oganezova5olga@gmail.com

Андросова Дарія Володимирівна, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри теоретичної та практичної культурології Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової
<https://orcid.org/0009-0006-3798-5271>,
androdrosova@proton.me

СИМВОЛІЗМ І ОПЕРИ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

Мета дослідження – виявлення символістських стилєвих ознак в операх українських авторів як втілення національної характеристичної риси мислення в мистецтві ХХ сторіччя і в оперній творчості в першу чергу. **Методологічний базис** – інтонаційний підхід як усвідомлення генетичної спільності музичного мислення і мовлення в традиціях концепцій Б. Асаф'єва і Б. Яворського в Україні, як то представлене у працях і авторів нарису, і в роботах О. Козаренка, О. Маркової, О. Рощенко, О. Соломонової, В. Шульгіної, багатьох інших науковців. **Наукова новизна** визначається історичною необхідністю усвідомити суттєвість внеску символізму у творчу палітру українських авторів, оскільки ідеологічне в нашій країні, естетичне на Заході неприйняття засад символістського мислення, як зв'язаного з релігійними початками світобачення, привело к замовчуванню реалій творчих стимулів в мистецтвознавчих розробках. Особливо останнє стосується модерну-авангарду в Україні, які в особах М. Бойчука, М. Рославця та інших знаменитих на сьогодні митців взагалі «випали» із оглядів українського мистецтва ХХ століття. **Висновки.** Узагальнення напрацювань останніх десятиліть, які пов'язані із усвідомленням символістських тенденцій засад творчості таких майстрів, як В. Барвінський, В. Косенко, М. Леонтович, Б. Лятошинський, В. Ребіков, В. Сильвестров, К. Шимановський, ін. авторів, дозволяє стверджувати, що в музичній сфері, в оперній творчості спеціально посідає чільне місце символістське світобачення. Особливо це стосується тенденцій творчості початку 1900-х років М. Лисенка («Тарас Бульба», «Ноктюрн»), а також повноти втілення символістських принципів виразності опери М. Леонтовича («На русалчин Великдень», відзначеної «дебюссизмами» і «вагнерізмами» в темах-образах і загальному композиційному рішенні одноактної «опери-хвилинки»). В паралель до цих виявлень проступають «психодрами» В. Ребікова, з яких знаменита від початку ХХ віку «Ялинка» відзначена «пальною першості» в донесенні дебюссизму-скрябінізму подання образів-тем. Цей модерністичний плин охоплює і виразність опер Б. Лятошинського, відзначених сутністю символістськи-амбівалентного виявлення характерів-символів, характерів-архетипів композицій названого майстра і числених його вихованців.

Ключові слова: символізм, опери українських авторів, модерн, національні риси.

Oganezova-Grygorenko Olga, Doctor of Art History, Professor, Vice-Rector for Educational and Scientific-Pedagogical Work, A. V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music; Androsova Daria, Doctor of Arts, Professor, Professor at the Department of Theoretical and Practical Cultural Studies, A. V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music

Symbolism and Operas by Ukrainian Composers

The purpose of the research is to identify symbolist stylistic features in operas by Ukrainian composers as an embodiment of the national characteristic feature of thinking in the art of the twentieth century and in opera in particular. **The methodological basis** is the intonation approach as an awareness of the genetic commonality of musical thinking and speech in the traditions of B. Asafiev and B. Yavorsky's concepts in Ukraine, as presented in the works of the authors of this article, as well as in the works of O. Kozarenko, O. Markova, O. Roshchenko, O. Solomonova, V. Shulhina, among other scholars. **The scientific novelty** is determined by the historical need to understand the significance of the contribution of symbolism to the creative palette of Ukrainian authors, since the ideological in our country and aesthetic in the West rejection of the principles of symbolist thinking as connected with the religious foundations of the worldview

has led to the silence of the realities of creative stimuli in art historical research. The latter is especially true of the modern avant-garde in Ukraine, which, represented by M. Boichuk, M. Roslavets and other famous artists today, have "dropped out" of the reviews of Ukrainian art of the twentieth century. **Conclusions.** The generalisation of the developments of recent decades, which are related to the awareness of symbolist tendencies in the foundations of the work of such masters as V. Barvinskyi, V. Kosenko, M. Leontovych, B. Liatoshynskyi, V. Rebikov, V. Silvestrov, K. Shymanovskyi, and other authors, allows us to assert that in the musical sphere, in opera, the symbolist worldview specifically occupies a prominent place. This is especially true of the trends in the early 1900s of M. Lysenko's work ("Taras Bulba", "Nocturne"), as well as the full implementation of the symbolist principles of expressiveness in M. Leontovych's opera "On the Mermaid's Easter", marked by "Debussyisms" and "Wagnerisms" in the themes and images and the general compositional solution of the one-act "opera-minute". In parallel to these discoveries, there are V. Rebikov's "psychodramas", of which the famous "Yalynka" from the beginning of the twentieth century is awarded the "palm" in the presentation of Debussyism-Stravinskianism in the presentation of images-themes. This modernist trend also encompasses the expressiveness of B. Liatoshynskyi's operas, marked by the essence of symbolist-ambivalent manifestation of characters-symbols, characters-archetypes of the compositions of the named master and his many followers.

Keywords: symbolism, operas by Ukrainian authors, modernism, national features.

Актуальність дослідження зумовлена історичною заданістю в добу «неосимволізму» (за О. Марковою [8, 99-134] поставангардного буття кінця ХХ – початку ХХІ століття відродити значущість символістського «образу світу», категорично відсунутого з авансцени світового мистецтва з початку 1920-х років, коли на Заході з естетичних міркувань, на європейському Сході з ідеологічних причин (неприйняття марксизмом релігієцентристського світоглядного налаштування символізму) названий пласт культури і мистецтва виявився «зайвим» в потоці агресивного «варваризму» експресіоністського-футуристського примітивізму. Композитори, що отримали світове визнання у 1900–1910-ті роки, Александр Цемлінські, Франц Шрекер, відзначені особливою увагою і визнанням у 1910-ті, після 1920-го відсуваються і категорично забуваються аж до 1970-х, тобто до початку поставангардної культурно-мистецької хвилі. В цій же ситуації опинилася і спадщина В. Ребікова, російського й українського композитора, діяльність якого пов'язана із Одесою, Кримом і Молдовою.

Щільність відторгнення символізму світовою громадськістю призвела до появи «герметизму» в Італії, коли символістські за стильовою позицією високоталановиті поети Е. Монтале та Дж. Унгаретті вирішили відійти від публіки, не друкуватися, оскільки не хотіли міняти свої мистецькі просимволістські вибори, а творча громадськість категорично заперечувала право символізму на життя. І це змінилося у кінці ХХ століття, коли заявлені були «ренесанс Шрекера», «ренесанс Цемлінського» [16, 128], позитивні зсуви склалися відносно визнання оперної творчості І. Падеревського, музично-сценічних композицій В. Ребікова та ін., від 1970-х пішли видання книг, присвячених проблемам символізму [13, ін.], зокрема в межах Одеської

державної консерваторії імені А.В. Нежданової була підготовлена і захищена у класі проф. О.Маркової дисертація О. Рижової [9], в якій на основі фортепіанних творів відстоювалася ідея про базисність символізму у формуванні Б. Лятошинського. Переглянуті були установлення відносно творчості В. Косенка на користь символістських компонентів і навіть переваг в його мисленні (див. дисертації Л. Іванової, В. Даценко [3; 2]). Підняті були питання фортепіанного мислення ХХ століття у цілому як спрямованого на символізм фортепіанно-клавірного втілення (книги Д. Андросової, Л. Шевченко [1; 10]). Але саме оперні здобутки не ставали в центрі символістського осмислення надбань українських авторів, хіба що короткі спостереження щодо М. Лисенка і співу Ф. Шаляпіна у О. Маркової [5, 126-132, 139-145].

Мета дослідження – виявлення символістських стильових ознак в операх українських авторів як втілення національної характеристичної риси мислення в мистецтві ХХ сторіччя і в оперній творчості в першу чергу.

Виклад основного матеріалу. Від епохи Розумовських середини ХVІІІ століття, коли українська старшина опинилася на базисних посадах імперського державного апарату, йде особлива української спільноти до салонного мистецького спілкування, яке запліднило здобутки Реставрації і бідермаєра ХІХ століття і через «кельтську хвилю» надихнуло протосимволізм і згодом символістські виходи у ХХ столітті. Одеса, згодом Київ виплекав класика живопису модернізму М. Врубеля, українським символістським корінням зростав супрематизм К. Малевича, візантизм М. Бойчука, від постсимволістської Одеси розгорнулася творча біографія В. Кандинського і т.ін. Одеса і Київ склали основу скрябінізму (див.творчість В. Ребікова,

К. Шимановського, В. Косенка, Б. Лятошинського, ін.) в музичних колах 1910-х – початку 1920-х років (про це у книзі Л.Шевченко [10]). На Заході України виділилися зусилля В. Барвінського і солідарних з ним митців. Що ж до оперного наповнення, то просимволістські установавання задавалися вагнеріанством в одеській оперній системі на початку ХХ століття, коли театр відстояв позначку «імені А. Луначарського» - адже широко відомим було послідовне і впевнене вагнеріанство носія того імені. Тільки в Одесі, після Північної Пальмири, були поставлені символістські «джазовані» опери Е. Кшенека у 1927, 1928 роках «Стрибок через тінь» і «Джонні награв».

Однак головний аргумент на користь насичення символізмом сцени музичного театру – це опери В. Ребікова, з яких перша «Угрозу» була написана в Одесі і тут поставлена ще у 1890-ті роки. З Одесою зв'язані розробки останнього щодо «меломіміки» (див.книга В. Ребікова цієї назви видана в Одесі у 1899 році). Центральний твір цього композитора, складений на шляху від опери до «психодрами», це «Ялинка», поставлена в Одесі і в столиці на Сході у 1900-ті, а згодом відзначила патріотичний акт у 1943 році: в оперному театрі в окупованій румунами й німцями Одесі представлена була ця дивна композиція названого автора. Дворянська-шляхетська Одеса і Україна сценічно ствердилася в музичному театрі В. Ребікова – і це алегорична поетика «Нарциса», створеного у 1915 році і охоче виконувана в останні десятиріччя.

Як справедливо відзначено в одній із студентських робіт ОНМА [], цей вишуканий ліризм Ребікова, шляхетська тонкість подання поетики буттєвих подійовостей склала паралель останній опері 1911 року М. Лисенка «Ноктюрн», в лібрето якої закладена практика «живих картин», надзвичайно популярна у бутті дворян і шляхти. Символічно багатозначною виступає назва цієї опери, яка вказує не тільки на нічний акт, але також на містику відродження першохристиянських цінностей, втілюваних пам'яттю про древльозахідне Православ'я, коли цим терміном («ноктюрн») зазначалися трипсалмія Нічних стражів православної Заутрені [17, 50]. Нарешті, в Україні і на європейському Сході у цілому в колах інтелігенції добре знали симфонічний триптих К. Дебюссі з тою ж назвою, де фантасмогорично суміщаються враження природного (І частина «Хмарки»), культурно-людського (ІІ частина

«Святкування») і міфічно-уявного (ІІІ частина «Сирени»). В опері діючими особами постають: Цвіркуни як частка природного, міфічно-культурного – Вакханка, Дівчина з трояндою і Офіцер як мрійна пам'ять про добрі Очікування.

Цю оперу сучасні постановники називають «оперою-хвилинокою», тим співставляючи із експресіоністськими композиціями А. Шенберга («Очікування») і Б. Бартока («Замок герцога Синя Борода»), також створених у 1911 році. Тільки жахання твору Шенберга спрямовані на «касандрові пророцтва» краху і розпачу найближчих подій, жорстокий і прекрасний Космос постає у творі Бартока, у Лисенка – марення про відродження цінностей, збережених людським буттем. Звідси – принципова консонантність звучань у Лисенка, що порівняно із духовними творами, тоді як дисонантна непримиримість людських пристрастей охоплює все і вся в «опері-хвилиноці» А. Шенберга, дисонансність урівнюється консонантністю в казці-притчі Б. Бартока.

Через 10 років по виході тих названих і знаменитих на сьогодні «опер-хвилинок» створена ще одна опера українським геніальним майстром – М. Леонтовичем в його композиції «На русалчин Великдень». У виступі О. Маркової підкреслювалася історична унікальність тої опери автора славетного «Щедрика»: тільки волінням українського композитора у 1921 році, коли у планетарному обсязі палали страшні громадянські війни у Старому (Руська революція) і Новому світі (Мексиканська революція), підноситься звернення від імені пересічної («б-ї» у переліку діючих осіб) Русалки – до «нелюдей», русалчиних «побратимів й сестер» - пожаліти Козака, хоч, можливо, і грішний він перед тою спільнотою. І «нелюди» заради свого Великодня – прощають і жаліють, що, може, стане зразком і для людей.

Якщо порівняти із знаменитими творами, написаними в той же 1921 рік, то на перший план висувається хіба що перша редакція опери-ораторії «Цар Давид» А. Онеггера, де герой, заслужений вояк і той, що отримав повноту владних привілеїв, сам відрікається від останніх і заповідає висунутому на царство Соломону відмову від силових рішень на користь спілкування і любові. Але, як бачимо, ідея звернення Леонтовича – простити ворога свого – є більш радикальною і всеохоплюючою, істинно християнською і тою, що відповідає щедрості мислення православної душі і

категорично не збігається з мораллю нищення ворога і самих себе заради..., одним словом, як співали в тій пісні «І як один помрем, в борні за все це ...»

Ця ідеологія людяності й терпимості, сповіdana М. Леонтовичем, ніяк не суміщалася з раціоналістичною послідовністю прихильників «борні за все це», що й вирішило, судячи з усього, зухвале і безкарне вбивство Майстра. У статті О. Маркової і О. Яценко [14] підкреслюється заплутана путь на визнання опери Леонтовича в одноактному «скороченому» варіанті, поки не сказав своє вагоме слово М. Скорик з приводу постановки тої опери у одноактному вигляді: це закінчене творіння, це порівняна з композиціями 1911 року «опера-хвилинка», що втілила «мініатюризм ХХ сторіччя», демонструючи смислову «наднасиченість» аж до архетипової щільності смислоподання. У вказаній статті підкреслюється, що сам план тої одноактної опери Леонтовича збігається з «трістановим зітханням» структури увертюри до «Трістана та Ізольди» Р. Вагнера, при тому що теми-образи живляться «дебюссізмами» втілень «місячного саява», а також українсько-польським жанрово-фольклорним матеріалом, що відзначає (на обурення у свій час ревнителів «життєвої правди вираження») пласт «нелюдей» Русалчиного оточення.

Серед оперних творів, які представляли український південь і Одесу спеціально, виділяється опера К. Шимановського «Король Рогер», написана, за визнанням самого композитора, «під шум Чорного моря» на дачі Давидова на Середньому фонтані [13, 91–93], у співпраці із двоюрідним братом і найкрупнішим письменником і поетом Польщі, представником символістського образу мислення – Ярославом Івашкевичем. Нагадуємо, що ще з часів процвітання «української школи в польській літературі» з центром в Умані, представлюваної генієм Юліушем Словацьким, співпрацівником Ф. Шопена Богданом Залеським й іншими знаменитими іменами (про це докладніше в роботі Ін Ціньцінь [4]), які контактували із Т. Шевченком і до яких була спрямована поезія «Полякам» [11, 256–257], – український культурний «флюїд» явно надихав названі й множинні інші творчі особистості.

Ця українська присутність в польській культурі досягає певного апогея у творчості Кароля Шимановського, який не тільки «проживав на теренах України», але й залучався до творчих пошуків, показових для української музичної й поетичної шкіл, що не

збігалися зі стильово-ідеологічними принципами мистецької Польщі відповідного періоду. Для України і Півдня особливо 1910-ті роки стали зосередженням розробок художнього модерну, що зосереджувалося у всеохоплюючому впливі О. Скрябіна і символістських накопичень останнього у діяльності його послідовників в особах М. Рославця, вищеназваного В. Ребікова, згодом Б. Лятошинського, В. Косенка, Л. Ревуцького. Той захват символізмом явно огорнув і К. Шимановського, хоча польські мистецтвознавці не люблять відмічати той вплив з «європейського Сходу» (див. посилання на К. Дебюссі, Р. Штрауса, але минаючи очевидні залучення від О. Бородіна, симфонізму О. Скрябіна у «Королі Рогері» Шимановського [12, 420]).

У 1910-ті роки в Одесі написані і представлені центральні композиції – Перший скрипковий концерт, фортепіанний цикл «Міфи», знаменита Третя симфонія за віршами А. Румі. Також був складений філософський роман «Ефеб» і вибудувана вищеназвана опера «Король Рогер» (1918), поставлена згодом після «утечі від революції» в Польщу у 1919 році – вже у 1926. «Король Рогер» складає унікальний твір в ряду ідеологічно спрямованих композицій ХХ століття, втілюючи ідею «суперечки щодо Віри» зі ствердженням правоти переконаного вибору Путі. План опери має подобу до «Князя Ігоря» О. Бородіна: грандіозна ораторіальність І дії, балетно-видовищна II дія, камерна «згорненість» III із самотнім монологом короля Рогера у фіналі (пор. із «камернізацією» у III-IV актах твору Бородіна).

За матеріалами споминів про час роботи над названою оперою, К. Шимановський та Я. Івашкевич планували спочатку не протиставлення Православ'я і відновленого язичства, як це демонструє закінчена композиція, але Православ'я історичного зламу XIII століття і ранньохристиянського віросповідання, однак автори відмовилися від того типу протиставлення, що в для багатьох віруючих був непомічним в антитетичних вимірах. Від Бородіна і опери Східної Європи частково йде тембральний вибір для головних героїв – Рогера і Роксани як баритона і сопрано. Це люблячі одне одного подружжя, однак вибір Роксаною ново-старої Віри віддаляє їх, ідеї солодкоголосого Пастира (опера йшла і під заголовком «Пастир»), що загострює суттєвість опозиціонерства королю Рогеру, що залишався вірним Православ'ю в умовах відречення від нього найближчих для нього людей.

Цікавим видається тембро-образ Пастира, партія якого демонструє можливості ліричного («солодкого» церковного) тенора, що не збігається із тлумаченням його виразності ні з оперним Заходом, ні зі Сходом. За функцією в сюжеті – Пастор втілює Спокусу, віддаляючи одне від другого подружжя, розхитуючи спільність віросповідальних засад у королівському оточенні, розхитуючи ту могутню Соборність, яка вражає красою і величністю на початку оперного дійства. «Солодкість» співу Пастора чітко асоціюється із церковним різновидом ліричного звукоподання, хоча за сюжетом тут показаний язичкий-діонісійський символ.

Така постановка сюжета про «суперечку щодо Віри» збігається з амбівалентністю істини у вимірах символістського образу світу, віддаляючись від протиставлення добра – зла, правди – неправди тощо. Одночасно ця позиція терпимості до вибору Віри відображувала релігійні традиції України, саме Півдня і Сходу, в яких зберігалися старокатолицькі релігійні реалії, похідні від ягеллонського прийняття Нерозділеної церкви з визнанням спорідненості Православ'я і Католицизму як Вселенських і традиційних вибудов. Аналогічні традиції Віросповідання відрізняли і польський Південь, який К. Шимановський обрав для свого проживання у Польщі на відрогах Польських Татр в Закопане, де православне тяжіння польських гуралів не протистояло католицьким виборам інших польських областей, суміщаючи з ним свої традиції.

Символістські засади творчості Б. Лятошинського в інструментальній сфері на сьогодні вже не викликають дискусій, тоді як оперні твори, зокрема «Захар Беркут» (прийнятий до першої постанови у 1930 р. тільки в Одеському оперному театрі, знаменитому своїм провагнерівським нахилом) відзначений архетиповим узагальнюючим шарінням, що сценічно-пластично і декоративно-оформительськи складає дещо несумісне із «сценічним реалізмом» опери романтичної доби. В довідковій літературі уточнюється: Прем'єра опери у 1930 році відбулась одразу у трьох оперних театрах: Одеському (під назвою «*Захар Беркут*»), Київському (під назвою «*Беркути*»), та Харківському (під назвою «*Золотий обруч*»). З цих трьох найпершим оперу представила саме одеська опера – 26 березня 1930 року [6]. А саме в реалістично-епічному ключі вирішуються сценічні втілення опери Лятошинського, минаючи агіографічні паралелі до сюжетних перипетій лібрето.

Містеріальне тло названої опери проявляється в позитиві розв'язання в фіналі протидії зрадника Тугарина Вовка і Тухольців на чолі із Захаром Беркутом. Адже композитором намічені невимушені ніби паралелі до зіткнення будівників Валгали і посібників «нижчого царства» з тетралогії Р. Вагнера, а завзята і бойовита Мирослава склала втілення «слов'янської валькірії» не менше, ніж Лібуше з одноіменної опери Б. Сметани. І той «міфологічний слід» у творі Лятошинського виводить на особливого роду символіку постановочного рішення, яке, судячи з усього, складає перспективу втілення твору цього композитора на сцені.

Наукова новизна статті визначається історичною необхідністю усвідомити сутєвість внеску символізму у творчу палітру українських авторів, оскільки ідеологічне в нашій країні, естетичне на Заході неприйняття засад символістського мислення, як зв'язаного з релігійними початками світобачення, привело к замовчуванню реалій творчих стимулів в мистецтвознавчих розробках. Особливо останнє стосується модерну-авангарду в Україні, які в особах М. Бойчука, М. Рославця та інших знаменитих на сьогодні митців взагалі «випали» із оглядів українського мистецтва ХХ століття.

Висновки. Узагальнення напрацьовань останніх десятиліть, які пов'язані із усвідомленням символістських тенденцій засад творчості таких майстрів як В. Барвінський, В. Косенко, М. Леонтович, Б. Лятошинський, В. Ребіков, В. Сильвестров, К. Шимановський, ін. авторів, дозволяє стверджувати, що в музичній сфері, в оперній творчості спеціально посідає чільне місце символістське світобачення. Особливо це стосується тенденцій творчості початку 1900-х років М. Лисенка («Тарас Бульба», «Нокторн»), а також повноти втілення символістських принципів виразності опери М. Леонтовича «На русалчин Великдень», відзначеної «дебюссізмами» і «вагнерізмами» в темах-образах і загальному композиційному рішенні одноактної «опери-хвилинки». В паралель до цих виявлень проступають «психодрами» В. Ребікова, з яких знаменита від початку ХХ віку «Ялинка» відзначена «пальмою першості» в донесенні дебюссізму-скрябінізму подання образів-тем. Цей модерністичний плин охоплює і виразність обох опер Б. Лятошинського, відзначених сутністю символістськи-амбівалентного виявлення характерів-символів, характерів-архетипів композицій названого майстра і численних його вихованців.

Література

References

1. Андросова Д. В. Символізм і поліклавірність у фортепіанному виконавстві ХХ ст. : монографія. Одеса : Астропринт, 2014. 400 с.
2. Даценко В. Особистісні детермінанти творчої індивідуальності Віктора Косенка : дис. ... канд.: 26.00.01 Мистецтвозн., НАКККіМ, 2021. 199 с.
3. Іванова Л. Традиціоналістський стильовий напрям у творчості композиторів України ХІХ–ХХ століть : дис. ... докт. Філософії: 025 / Одеська національна муз. академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2021. 183 с.
4. Ін Ціньцінь. Українські відлуння у Піснях Ф.Шопена. *Мистецтвознавчі записки*. 2023. № 43. С. 169–175.
5. Каминская-Маркова Е. Н. Методология музыкознания и проблемы музыкальной культурологии. К 50-летию педагогической деятельности. Одеса, 2015. 532 с.
6. Лятошинський Борис Миколаєвич. URL: uk.wikipedia.org/wiki/Лятошинський_Борис_Микол_аєвич (дата звернення: 03.04.2024).
7. Маркова О. Інтонаційність музичного мистецтва. Київ: Музична Україна, 1990. 182 с.
8. Маркова О. Проблеми музичної культурології. Одеса, Астропринт, 2012. 164 с.
9. Риждова О. О. Традиції українського символізму в їх втіленні у вітчизняній культурі і фортепіанній спадщині Б. Лятошинського. Одеса: Друкарський дім. 2010. 160 с.
10. Шевченко Л. Стильові характеристики української фортепіанної культури ХХ століття: монографія. Одеса: Астропринт, 2019. 336 с.
11. Шевченко Т. Г. Кобзар. Донецьк: БАО, 2008. 480 с.
12. Kański J. Przewodnik operowy. Kraków, PWM, 1978. 563 s.
13. Karol Szymanowski. Opracowała Teresa Bronowicz-Chylińska. Kraków: PWM, 1967. 228 s.
14. Elena Markova, Yelena Yatsenko *Wizja symbolizmu w operze „Na Wielkanoc rusałki” M. Leontowycza // Dzieło muzyczne wobec przeszłości i współczesności The Past and Present in a Musical Work* Redakcja naukowa Anna Nowak. Bydgoszcz 2020. S. 245–250.
15. Németh Lajos/ A XIX. Század művészete. A historizmustól a szecesszióig. – Budapest: Corvina Kiadó, 1974. 226 p.
16. Roesler Curt A., Hohl Siegm. Der große Opernführer. Werke, Komponisten, Interpreten, Opernhäuser. Gütterslohn/ München, 2000. 608 S..
17. Wilson-Dickson A. A brief history of Christian music. Oxford: Lion Publishing pic, 1997, 428 p. Oxford: Lion Publishing plc, 1997. 428 c.
1. Androsova, D. V. (2014). Symbolism and Polyklavier Type in Piano Performance Art of the XX Century. Odessa [in Ukrainian].
2. Datsenko, V. (2021). Personal Determinants of Viktor Kosenko's Creative Individuality. Candidate Thesis. Kyiv [in Ukrainian].
3. Ivanova, L. (2021). Traditionalist Stylistic Direction in the Works of Ukrainian Composers of the 19th and 20th Centuries. Doctoral Thesis. Odessa [in Ukrainian].
4. In Jingjing. (2023). Ukrainian Echoes in the Songs of F. Chopin. Herald of the National academy of Culture and Arts Management, 43, 169–175 [in Ukrainian].
5. Kaminskaya-Markova, E. N. (2015). Methodology of Musicology and Problems of Music Culturology. To 50 Years of Pedagogical Activity Work. Odessa [in Russian].
6. Liatoshynskiy Borys Mykolaievych. (n.d.). Retrieved from: uk.wikipedia.org/wiki/Liatoshynskiy_Borys_Mykolajevych [in Ukrainian].
7. Markova, O. (1990). Intonation Type of Music Art. Kyiv [in Ukrainian].
8. Markova, O. (2012). The Problem of Music Culturology. Odessa [in Ukrainian].
9. Ryzhova, O. O. (2010). The Traditions of Ukrainian Symbolism in their Embodiment in the National Culture and Piano Heritage of B. Liatoshynskiy. Odessa [in Ukrainian].
10. Shevchenko, L. (2019). Style Characters of Ukrainian Piano Culture in XX Century. Odessa [in Ukrainian].
11. Shevchenko, T. H. (2008). Kobzar. Donetsk [in Ukrainian].
12. Kański, J. (1978). Opera Guide. Kraków [in Polish].
13. Bronowicz-Chylińska, T. (1967). Karol Szymanowski. Kraków [in Polish].
14. Markova, E., & Yatsenko, E. (2020). *Wizja symbolizmu w operze „Na Wielkanoc rusałki” M. Leontowycza. Dzieło muzyczne wobec przeszłości i współczesności The Past and Present in a Musical Work* Redakcja naukowa Anna Nowak. Bydgoszcz, 245–250 [in Polish].
15. Németh Lajos. (1974). Symbolism. XIX. Art of the Century. From Historicism to Modernity, 118–213 [In Hungarian].
16. Roesler, Curt A., & Hohl Siegm. (2000). The Big Operatic Guidebook. The Works. The Composers. The Interpreters. The Buildings of the Opera. München [in German].
17. Wilson-Dickson, A. (1997). A Brief History of Christian Music. Oxford [in England].

*Стаття надійшла до редакції 05.04.2024
Отримано після доопрацювання 07.05.2024
Прийнято до друку 15.05.2024*