

Ключевые слова: синестезия, психология восприятия, смысл, композиторский стиль.

Лозенко К. Синестезія у системі категорій музикознавства. Надається огляд основних досліджень явища синестезії і розглядається його взаємодія з термінологією музикознавства. Автор статті апробує власну матрицю синестетичних асоціацій на прикладі творчості Дебюссі, Мессіана та Вишнеградського.

Ключові слова: синестезія, психологія сприйняття, сенс, композиторський стиль.

Lozenko K. Synaesthesia in the system of categories of musicology. The article provides an overview of key studies of the phenomenon of synaesthesia, and studies its interaction with the language of musicology. Author of the article develops own matrix of synesthetic associations as an example of creativity.

Key words: synesthesia, psychology of perception, sense, composer's style.

УДК 78.01:[78.071.1:781.68](477)

Ольга Шкет

**ДРАМА А. П. ЧЕХОВА «ДЯДЯ ВАНЯ» ТА ЇЇ
КОМПОЗИТОРСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ В ОПЕРІ
Ю. ІЩЕНКА «МИ ВІДПОЧИНЕМО»**

Вивчення творчості видатного письменника та драматурга Антона Чехова – це завжди відкриття нових обріїв для творчих інтерпретацій. Один з класичних творів, який має шалений успіх на театральній сцені – драма «Дядя Ваня». Не дивлячись на те, що п'єса створена більше ніж століття тому, її актуальність просліджується і понині. У зв'язку із буттям чеховської творчості в музичному мистецтві, то тут зустрічаються лише поодинокі випадки. Найбільш послідовним у своїх зверненнях до творчості письменника і драматурга в українській музиці є київський композитор Юрій Іщенко, оперна творчість якого на цей час представлена трьома операми, створеними за сюжетами А. Чехова. Кожна з них виявляє індивідуальну композиторську інтерпретацію та оригінального трактування першоджерел. Його остання

опера – «Ми відпочинемо» (1997) являє зразок філософського прочитання чеховської драми «Дядя Ваня».

В контексті сучасного оперного мистецтва, в цій опері можна прослідити деякі тенденційні явища, що прояснює актуальність її дослідження. **Об'єктом** дослідження є явище художньої інтерпретації, а **предметом** – композиторська інтерпретація літературного першоджерела. Аналітичним матеріалом обрано текст драми А. Чехова «Дядя Ваня» та опера Ю. Іщенко «Ми відпочинемо».

Мета дослідження – виявити особливості композиторської інтерпретації драми А. П. Чехова «Дядя Ваня».

Драма А. П. Чехова «Дядя Ваня» – це невичерпне джерело для пошуку філософського сенсу. Тому, кожен дослідник нерідко пропонує своє бачення геніального твору – Лев Шестов пише про трагізм безнадійності та відчаю, Сергій Балухатий аналізує п'єсу як драму «настрою», Андрій Степанов підкреслює відсутність взаєморозуміння між героями. Очевидно, що різні за своїми баченнями аналізи філософів та літературознавців єднає відчуття методу А. П. Чехова, який Олександр Чудаков в монографії «Поетика А. П. Чехова» пояснює як онтологію ідеї. «Читач виразно відчуває, що творця ... захоплювало не стільки зображення самої ідеї, скільки складності її буття у навколишньому світі. [6, с. 261]. Тому доцільним представляється розглянути буття смислообразу «спокою», що на протязі всієї драми реалізується в вербальних репліках персонажів.

Дядя Ваня переживає духовну кризу і починає переоцінювати свій життєвий шлях. Він намагається прокинутися від буденного існування, покірливої праці, всепоглинаючого спокою. Як висловився Лев Шестов – *«беспокойные, не знающие сна люди могут воспевать покой и отдых, которые уже давно воспеты и всем надоели...»*. Тому і кохання Войницького до Олени Андріївни, як бажання випробувати свої відчуття, і ненависть до Серебрякова, на якого він робить замах, і, нарешті, викритий Астровим намір покінчити життя самогубством – всі ці вчинки і прагнення, як відомо, закінчуються нічим. Повертається побут, життя повіту, в якому немає місця пристрастям. Єдина різниця полягає в тому, що після заподіяного, дядя Ваня починає усвідомлювати, що йому залишається лише безнадійне бездіяльне існування цілком обрамлене спокоєм.

По-своєму уникає спокою і професор Серебряков, який не бачить в ньому цінності. Вийшовши у відставку, старий не перестає діяти – він приїжджає до Войницьких з метою продати маєток, він механічно повторює фразу, що давно втратила сенс – «надо дело делать», повчаючи нею оточуючих. Для нього, як людини вже далеко не молодій, спокій означає небуття. І хоча, серед його залицяльників вже не залишилося нікого, окрім Маман, Серебряков все одно тішиться надією про свою вічну славу і корисність. Він вважає за краще знаходитися в полоні самообману, ніж піти на спокій, якого він боїться.

В іншому ракурсі можна розглянути прагнення Олени Андріївни досягти спокою. Вийшовши заміж за старезного професора, вона – молода і прекрасна жінка прирекла себе на вічний спокій. Їй зручно так жити, хоча, потрапивши до Войницьких і випробувавши на собі пристрасні освідчення і залицяння двох чоловіків, вона немов би прокидається. Проте її пориву вистачає ненадовго і вона, розуміючи, що побутовий родинний устрій може зруйнуватися, вважає за краще покинути маєток і заборонити собі кохати гідну її людину. Таким чином, образ Олени Андріївни – це приклад дбайливо збереженого прагматичного спокою.

Найменш яскраво зв'язок із спокоєм проявляється в образі Маман. Будучи швидше другорядним персонажем, вона виявляється поза драматичними переживаннями і виступає як індикатор міри загострення пристрасностей. Так, знаходячись на сцені і будучи присутній при освідченні Войницького в коханні до Олени Андріївни, Маман втручається і перериває їх своєю монотонністю і спокійною відстороненістю. Вона цілими днями читає брошури Серебрякова, вторить його ідеям і повчає оточуючих. Її вічний спокій і бездіяльність – це свого роду ідеальний побутовий спокій.

Соня – єдина, хто знаходиться поза побутових перипетій. Зазнавши душевну трагедію нерозділеного кохання, вона знаходить в собі сили піднятися над земними переживаннями і проголосити ідею святого відпочинку як небесного подарунку. Образ мудрої дівчини Соні – це втілення мужності, доброти, самовладання і покірливості долі.

Схоже за ідейним напрямком трактування «Дяді Вані» філософом Л. Шестовим: «Постепенно водворяется грозное, вечное молчание кладбища. Все безмолвно сходят с ума, понимают, что с ними проис-

ходить. ... Каждый знает, что позорно “проворонить жизнь» и что свой позор нужно всегда скрыть от чужих глаз. Последний закон на земле – одиночество...» [7, с. 42]. Так, очевидно, що і Соня і Дядя Ваня наприкінці залишаються сам на сам із своїми турботами та жагою до розради, але тільки пройшовши численні випробування почуттів та значне розчарування в них, герої обирають для себе майбутнє – відмови від земного життя та досягнення небесного спокою.

Юрій Іщенко по-своєму інтерпретує смислообраз спокою в опері, що написана за драмою «Дядя Ваня», насамперед, із застосуванням специфічно музичних засобів. Кожна з опер являє світу авторську інтерпретацію творів геніального письменника і драматурга. Так, опера «Віронька» (1971) – зразок ліричного камерного жанру, де образ молоді дівчини змальовано завдяки особовому акордовому співзвуччю «подвійного мажору» як символу щирості, духовної краси та тендітності. Наступна опера «Водевіль» (1991) – інтерпретація двох оповідань А. Чехова «Страх» та «Розповідь невідомої людини», де композитор на перший погляд парадоксально вибудовує концепційний зміст твору. Адже, взявши за основу трагічний сюжет, де змальована нещаслива сім'я – жінка обтяжена коханням вірного чоловіка і ладна розірвати сімейне життя заради недостойної її людини, композитор значно переосмислив ідейне навантаження. Тим самим перед слухачем та науковцем насамперед постає питання – на яких засадах композитор іменує оперу «Водевіль». В цьому найголовніша творча парадигма Ю. Іщенка – розворушити свідомість сучасності, дати поштовх для міркувань та пошуків істини.

Справжньою кульмінацією в творчості композитора стала опера «Ми відпочинемо», яка складає з минулими операми Ю. Іщенка чеховську трилогію, об'єднану не тільки спільністю літературно-драматичного першоджерела, але й загальним філософським навантаженням.

Опера «Ми відпочинемо» – це єдиний зразок на українському просторі монументальної інтерпретації камерної по своїй суті творчості А. Чехова. Великомасштабність опери проявляється перш за все в її вірогідній довго тривалості – композитор розраховує на виконання в два вечори. Інший бік фундаментальності твору – це оркестрове рішення, адже опера написана для потрійного складу оркестру. Однак головна ознака твору проявляється в його глибинному філософському

підтексті, в основі якого лежать метаморфози смислообразу спокою. В першу чергу, композитор виводить в заголовок опери ремарку із завершального монологу Соні «Ми відпочинемо», що прояснює смислове значення чеховської драми, яку композитор інтерпретував як безперервний пошук спокою – заспокоєння фізичного болю і душевних страждань. Неухильне прагнення до спокою в результаті трансформується в чекання свого роду християнського «Надспокою» як символу раю, небесної краси життя.

Відомо, що категорія «спокою» в релігійному віруванні набула особливого значення. Разом із сном, стражданням, спокутою, рятунком, спокій увійшов до кола моделей смерті. Як відомо, реалізацію всіх моделей смерті християнської релігії здійснює жанр Реквієму, який за багатовікову історію свого існування відобразив на собі різноманітні впливи епохальних стилів. Але, не дивлячись на численні модифікації, жанр зберіг свою канонічність та образне навантаження. Як засвідчує музикознавець А. Єфіменко «незмінними й «вічними» мотивами в усі часи (в якості інваріантного вербально-семантичного комплексу) залишалися *Requiem aeternam* та *Lux aeterna*» [1, с. 13]. Обидва розділи обрамляють погребальну месу, завдяки чому утворюється сутнісне значення Реквієму – оспівування Вічного спокою та Вічного світла.

В опері «Ми відпочинемо» реалізується той самий принцип обрамлення спокоєм усієї цілості. Під знаком спокою проходить оркестровий вступ, побудований на монограмі А. Чехова, реалізованій в звуках *a-c-h-e-h*. З одного боку, введення у вступ до опери монограми драматурга надає їй меморіального значення і дозволяє трактувати всю оперу як музичне приношення генію А. Чехова. Найголовнішим стає образ самого драматурга, який на відміну від своїх героїв вже знайшов вічний спокій. В історії музики можна знайти багато прикладів музичних творів, які мали меморіальне значення – це твори Д. Шостаковича, А. Шнітке, В. Сильвестрова та ін. Головна риса меморіального жанру – наявність вербального посвячення. Ю. Іщенко доволі оригінально здійснює посвяту, зашифровуючи її в звуках. Тож меморіальність виявляється прихованою.

З іншого боку, специфіка інтонаційного змісту монограми більш ніж асоціюється із спокоєм, спогляданням. Викладена в партії флей-

ти в мірному ритмі і поліфонічній фактурі монограма створює відчуття спокою, привносить елемент епічного оповідання. О. Зінькевич відзначає особливу мелодичну пісенність: «она несе в себе *русскую* песенную стилистику (диатоника, квинтовый объем, типичные для русских песен обороты) – не случайно она вызывает ассоциации с темами Февронии из “Китежа” Римского-Корсакова» [3].

Існує ще один рівень символічності в монограмі А. П. Чехова – це завуальований символ «хреста». Мелодія створює графічне зображення хреста мелодичними інтервалами низхідної малої секунди «*c-h*» та висхідного стрибка на чисту кварту «*h-e*» і повернення стрибком на ту ж саму кварту вниз «*e-h*» (перший звук монограми «*a*» не враховується), що надає додаткове смислове навантаження як на саму монограму так і на весь оркестровий вступ. Насамперед, синтез образу спокою та символ хреста відсилає до традиції жанру Реквієму, адже саме популярна риторична фігура увійшла до обов'язкового символу в музичній мові погребальної меси. Таким чином розширюється коло жанрових алюзій опери, де значним чином розкривається смислообраз спокою.

Тема оркестрового вступу не отримує подальшого розвитку і з'являється лише раз у фіналі опери випереджуючи монолог Соні, чим створює тематичну арку з початком опери. В даному випадку аrochenість музичного тексту відповідає сюжетній канві опери – все повертається «на круги своя», виникає своєрідне заспокоєння в душах героїв, упокорювання перед несправедливою реальністю.

Однак, слід зауважити, що зв'язок із традицією Реквієму також простежується завдяки аrochenості смислообразу Вічного спокою. В якості розділу *Requiem aeternam* виступає оркестровий вступ до опери, де символом Вічного спокою стає монограма А. Чехова, яка виступає образним «камертоном» для всього смислоутворення опери. Фінальний монолог Соні «Ми відпочинемо» відповідає останньому розділу Реквієму – *Lux aeterna*. Оркестрове звучання в динаміці *pp*, переважно в високому регістрі, «мерехтливому» русі шістнадцятих на 6/8 створює відчуття неземної атмосфери, де панує Вічне світло. Безумовно, фінал опери – це тиха кульмінація, де проголошується наскрізна ідея музичного цілого.

З точки зору виявлення семантем в фіналі опери ключ до розгадки надає оркестрова постлюдія. Згідно з традицією погребальної меси,

«... християнські символи, що звучать <...> наприкінці реквієму, але в дещо новій якості, свідчать про “занепокоєння людського серця, спрямованого до Бога” (Бл. Августин) і стверджують, що “спокій, який знаходиться в ньому є глибоко динамічний спокій”, який завжди збільшується і розвивається в єдність із невичерпним багатством і повнотою Божественного буття» (Св. Максим Сповідник) [2, с. 88]. Саме таким є образне навантаження оркестрової постлюдії, але очевидно, що риси жанру Реквієму можна прослідити і в інтонаційному оформленні фіналу. Так, ритмічне остінато пульсуючих акордів, які групуються по три співзвуччя в низькому регістрі за думкою Г. Тараєвої, слід трактувати як «символ неминучості долі, вічності за порогом смерті» [5, с. 143]. Аналізуючи Реквієм А. Шнітке, музикознавець пише: «... звук в низькому регістрі неспівучої артикуляції сприймається зловісним привидом невмолимої смерті і “тягне” за собою весь історично складений “шлейф” контекстних деталей» [5, с. 145].

Так відбувається семантичне нашарування смислу в свідомості слухача. Оркестр ніби не вербально домовляє глибинну суть монологу Соні і окреслює вертикаль світу «дольного» та «горного». Доволі цікавим виявляється той факт, що композитор навмисно не притримувався символічного нашарування в музичній мові своєї опери. Але очевидним є те, що увібравши в своїй творчості багатовікову традицію музичних символів, Ю. Іщенко мимоволі привніс в оперу риторичну фігуру «хреста» та семантему «смерті». Підтвердженням тому є вислів сучасного київського композитора Миколи Ковалінаса про те, що музика Юрія Іщенка – це тотальна семантизація.

Окрім семантичного зображення ідеї спокою, композитор вводить до опери більш конкретну та очевидну її інтерпретацію. Головним носієм всеосяжного патріархального спокою, символом заспокоєння і хранителькою домівки є няня Марина – ретельно розроблений композитором образ. Її вокальна партія складається з поступового руху і колискових інтонацій. Експозиція Марини в першій дії проходить у супроводі лейтмотиву «спокою» в оркестрі – низхідна секундова інтонація в акордовій фактурі, багато разів повторена створює враження мірного похитування, заколисування. Надалі, кожна поява няні супроводжується лейтмотивом «спокою» – як наприклад, в оркестровій інтерлюдії у фіналі першої дії, де лейтмотив набуває «інтер’єрну»

функцію, відтворюючи ремарку композитора: «Астров і Соня виходять. Маман заглибилася в читання брошури. Марина прибирає після чаювання». На сцені дві старенькі, не обтяжені стражданнями і пристрастями. Вони зайняті буденною роботою, тому спокій для них – природний і непорушний стан. Такої ж функції набуває лейтмотив «спокою» і на початку четвертої дії – речитативі Марини, створюючи атмосферу повного заспокоєння, що підтверджується ремаркою композитора: «Вечір восени. Тиша. Марина в'яже».

Ключовим епізодом в експозиції образу няні є її дует-колискова з професором Серебряковим в II дії «Підемо, підемо, Батюшка, в ліжку». В темпі *Andante* з ремаркою *tranquillo* в динаміці *p* звучить колисальна інтонація багато разів повтореної терції в вокальній партії Марини та подвоєна в оркестрі. Серебряков відразу ж підхоплює колисальний мотив внаслідок чого дуету-згоди набуває символічного значення коліскової Смерті. Медитативне колихання в імітаційній фактурі створює враження безкінечної безодні, що вже настає старого Серебрякова.

Один з най жадаючих спокою персонажів – лікар Астров, який прагне відпочинку і фізичного і душевного. Перший сольний виступ Михайла Львовича – його монолог. Герой визнає свою стомленість «З ранку до ночі на ногах, спокою не знаю», він марить про спокій, мріє про інше життя, де не буде метушні, переживань, його знервованої роботи. Своєрідний розлад між мрією і дійсністю по-своєму втілює композитор, користуючись методом інтонаційної драматургії, при якому лейтмотив «спокою» з'явившись в оркестрі, відразу ж трансформується і набуває драматичної підоснови – на зміну його мірного колисального ритму приходять синкопований органний пункт, що синкопує. Проте, розкривши свою душу в монолозі, Астров потім повертається до звичного стану – він іронізує, жартує, випиває, а тим часом в оркестрі звучать фрагменти лейтмотиву «спокою» в первісному вигляді.

Кульмінацією в розвитку лейтмотиву «спокою» стає монолог Астрова з III дії. Це ще одна сповідь героя, що розкриває свій світогляд, своє відношення до людей, нарешті, свої страждання від безкінечної втоми. В оркестрі звучить трансформований лейтмотив «спокою», що складається з трьох пластів, – нижнім шаром є оригінал лейтмотиву

«спокою» (низхідні кроки в мірному ритмі), середній пласт – це витримані звуки, а верхній голос – раніше використана трансформація лейтмотиву «спокою» (синкопований органний пункт). Нестримно розвиваючись, розширюючись в діапазоні, тришаровий лейтмотив «спокою» сягає кульмінації – вищої точки напруження страждань на слові «*Нестерпно...*». Раніше визначений як лейтмотив «спокою», він набуває трагічної семантики страждань і неможливості знайти спокій для доктора Астрова. Всупереч чеканням, у фіналі опери, лейтмотив «спокою» не з'являється у супроводі партій персонажів, оскільки йому на зміну приходить матеріал оркестрового вступу, побудований на монограмі А. Чехова. Виникає смислова трансформація – із спокою земного і душевного, якого так і не досягли герої опери, в спокій небесний, де «*наше життя стане тихим, ніжним, солодким, як ласка...*».

Не дивлячись на те, що у супроводі сольних висловів героїв опери лейтмотив «спокою» не зустрічається, проте, в їх репліках не зрідка простежується або бажання досягти спокою, або уявлення про нього. Цікаво, що скоротивши текст драматичного твору, Ю. Іщенко дбайливо зберіг всі репліки, що так чи інакше стосуються смислообразу спокою. Вибудовувавши таким чином магістральну ідею всієї опери – бажання знайти Вічний спокій.

ВИСНОВКИ. Кожен з героїв опери, за винятком Маман, має своє власне бачення життя, в якому спокій займає значне місце. Так, відпочинок або обтяжує їх, і тому вони прагнуть уникнути його (як Се-ребряков і Войницький), або ж, утомлені від клопоту і метушні, герої прагнуть його знайти (як Астров, Олена Андріївна, Марина). І лише тільки Соня бачить безглуздя прагнень досягти або уникнути спокою, що додає їй функції головної героїні і вирізняє з числа учасників опери-драми. Саме вона проголошує ключову ідею опери, її завершальний монолог реалізує вертикаль всесвіту – спокій дольного світу і вічний спокій світу горного, дарованого «*небом в алмазах*».

«Ангажована» в християнську систему образів та уявлень людини в сучасній музиці сприймає за висловом С. Савенко «замість вічного світла – вічний спокій...» [4, с. 40]. І це стосується не тільки слухача, але й в першу чергу світосприйняття композитора. Сучасний творець – це універсальний мислитель, продуктом діяльності якого є

насамперед оригінальна філософська концепція, втілена в музичних звуках. В українській музичній культурі таким митцем є Юрій Іщенко, твори якого «заряджені» філософським струмом.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Єфіменко А. Г. *Еволюція жанру реквієму в аспекті трактовки теми смерті (реквієм доби романтизму) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 – музичне мистецтво / Єфіменко Аделіна Геліївна. — К., 1996. — 26 с.*
2. Єфіменко А. Г. *Формування змістовного комплексу реквієма на основі канонічного латинського тексту / А. Г. Єфіменко // Науковий вісник Нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського : Семантичні аспекти слова в музичному творі : зб. наук. пр. — К., 2003. — Вип. 28. — С. 81–90.*
3. Зинькевич Е. *Чехов и украинская опера [Электронный ресурс] / Елена Зинькевич ; гл. ред. Т. Борисова // Зеленая лампа. Учебный культурологический журнал. — Режим доступа : <http://lamp.semiotics.ru/chehov.htm>. — Загл. с экрана.*
4. Савенко С. *Портрет художника в зрелости (А. Шнитке) / Светлана Савенко // Советская музыка – 1981. — № 12. С. 35-42.*
5. Тараева Г. *Христианская символика в музыкальном языке / Г. Тараева // Музыкальное искусство и религия : [материалы конф.] / Рос. акад. музыки им. Гнесиных. — М., 1994. — С. 129–148.*
6. Чудаков А. П. *Поэтика Чехова / А. П. Чудаков. — М. : Наука, 1971. — 292 с.*
7. Шестов Лев *Апофеоз беспочвенности: опыт адогматического мышления / Лев Шестов. — Л. : Издательство ЛГУ, 1991— 214 с.*

Шкет О. Композиторська інтерпретація драми А. Чехова «Дядя Ваня» в опері Ю. Іщенка «Ми відпочинемо». Статтю присвячено аналізу композиторської інтерпретації драми А. П. Чехова «Дядя Ваня», яку здійснив Ю. Іщенко в опері «Ми відпочинемо». Специфіка втілення драматичного першоджерела полягає в тому, що композитор створив авторську концепцію драми, де головним стає смислообраз «спокою», який підлягає різним метаморфозам.

Ключові слова: інтерпретація, спокій, реквієм, драматургія.

Шкет О. Композиторская интерпретация драмы А. Чехова «Дядя Ваня» в опере Ю. Ищенко «Мы отдохнем». Статья посвящена анализу композиторской интерпретации драмы А. П. Чехова «Дядя Ваня»,

якую здійснив Ю. Іщенко в опері «Ми відпочнемо». Специфіка втілення драматичного перводжерела складається в тому, що композитор створив авторську концепцію драми, де головним став образ «покою», підпорядкований різним метаморфозам.

Ключевые слова: інтерпретація, спокій, реквієм, драматургія.

Shket O. Chehov's drama «Uncle Vanya» and its composer interpretation in opera Y. Ishchenko «We will have rest». Article is devoted to researching of composer's interpretation of A. Chekhov's drama «Uncle Vanya» in opera Y. Ishchenko «We will have rest».

Key words: interpretation, peace, requiem, drama.

УДК 783.6

Ірина Куровська

**ЖАНРОВА АТРИБУЦІЯ КАНТУ
ЯК ДУХОВНОГО ПІСНЕСПІВУ
(НА ПРИКЛАДІ КАНТІВ ДИМИТРІЯ ТУПТАЛА)**

Звернення до минулого української землі, пошук коренів традиційної культури українського народу – це головне завдання кобзарознавства на сучасному етапі. Вивчення та захоплення старовинною культурою у західноєвропейських країнах почалося ще з кінця 70-х рр. ХХ ст., а в Україні – з перших кроків незалежної держави. Доказом цього стало офіційне відкриття у 2000 р. кафедри старовинної музики в Національній музичній академії України ім. П. І. Чайковського.

Звернення до національної спадщини ми знаходимо ще за радянських часів. М. Гордійчук дослідив, що в Україні канти виконувалися і в церкві. Наприклад, кант «Приїдьте, ублажимо Іосифа» співали під час цілування плащаниці; до церковного виконання належить скорботний кант «Уже ты лишаюся, сладкое чадо» [7, с. 226]. Автор також наводить приклади «старовинних псалмів» у репертуарі лірників у ХІХ ст. Найчастіше зустрічаються Д. Туптала «Имам аз своего» та «Взирайте з прилежанием» [7, с. 227].

Рівень досліджень музичних жанрів українського бароко високо сягнув завдяки талановитій діяльності Н. Герасимової-Персидської.