

Т. М. Дубровний

Львівський національний університет ім. Івана Франка

ДО ДжЕРЕЛ ПОЛІСЕМАНТИКИ КІТЧУ (НА ПРИКЛАДІ «ДУХОВНОЇ ПІСНІ» XVII–XVIII СТОЛІТЬ)

Т. М. Дубровний. До джерел полісемантики кітч (на прикладі «духовної пісні» XVII–XVIII століть)

У статті пропонується розгляд явища кітч у контексті розвитку культури Західної Європи, відмінність протікання культурологічних процесів яких суттєво відрізнялася від процесів, що протікали в культурі колонізованої України. Основна причина таких відмінностей полягала насамперед в аристократичних імперативах та освітніх тенденціях, що сукупно сприяло розвитку мистецтва в цілій Європі. У цей період Україна перебувала на маргінесі метрополій і внаслідок історичних обставин не була спроможною розвиватися подібно до західноєвропейських умов. У зв'язку з тривалою відсутністю домінуючої ролі в суспільстві, і, зокрема, відсутністю університетів, акцент був зроблений на творчому поступі в межах церковного мистецтва та наслідування західних зразків, а також розвитку аматорського мистецтва, що сформувало цілий пласт «низової» культури. На цій основі виявлено використання засобів «кітч» задовго до того, як у Німеччині XIX ст. виник сам цей термін із внутрішніми полісемантичними ознаками. Спостережено відмінності в його функціонуванні: в європейських країнах кітч ніс негативну семантику, а в Україні – навпаки, поширювалися й у свій спосіб інтерпретувалися найактуальніші зразки досягнень європейської культури. На прикладі жанру духовної пісні XVII–XVIII ст. показано, як проникали пісенні і танцювальні ритмо-формули «високого» європейського мистецтва в паралітургійну практику української культури.

Ключові слова: *кітч, духовна пісня, «Богогласник», копіювання, тиражування, конформізм, «високе» мистецтво, освіта.*

T. Dubrovny. To sources of polysematics Kitch (on the example of the “spiritual song” of the XVII–XVIII centuries)

The article proposes a consideration of the phenomenon of Kitch in the context of the development of the culture of Western Europe, the flow of cultural processes of which was significantly different from the processes that occurred in the culture of the colonized part of Ukraine in the 17–19th centuries. The main reason for such differences was primarily in aristocratic imperatives

and educational tendencies, which aggregately contributed to the development of art in the whole Europe. During this period, Ukraine was at the crossroads of Metropolises and, as a result of historical circumstances, was not able to develop similarly to Western European conditions. The lack of dominant role in society, and, in particular, the absence of universities, concentrated creative progress within church art and imitation of western samples, as well as the development of amateur art, which will form a whole layer of “Grassroots” culture. In fact, in the Baroque period in Ukraine only polyphony was introduced into the liturgical rite and a party concert on the Western model was staged. At the same time, the musically educated intelligentsia, which was concentrated at Kyiv-Mohyla Academy, composed chants, spiritual songs and brought them to the lower strata of society. Since all this was closely connected with the church rite, over time, the leading place in society was taken by the spiritual aristocracy, which gradually took over the educational mission of the people. The introduction of the practice of salons in Ukraine in the 19th century, the tradition of home music, in fact, had no resistance, because this tradition was nurtured mainly in the families of priests, who at that time had an authoritative influence on the processes taking place in society. On this basis, the use of means of “Kitch” was detected long before this term appeared with internal polysemantic characteristics in Germany of the XIX century. We believe that kitsch in music appeared when the society intuitively needed it, even in periods when this term did not yet exist, but the principles and methods that later became the basis of definition, and formed the basis of the conceptual structure of kitsch, had already been in existence. In essence, kitsch was a measure that balanced culture within different social strata and social needs, as well as disseminated it. Differences in the functioning of the kitsch phenomenon were observed: in European countries kitsch had negative semantics, in Ukraine, on the contrary, the most relevant examples of European cultural achievements were spread and interpreted in their own way. This blurred the border between “low” and “high” culture. Apparently, this is the main reason that the phenomenon of “kitsch” in Ukrainian culture played a positive role, helped to supplement the missing links and relieved tension in the confrontation between “an original” and “a copy”.

* This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

This prepared a solid foundation for the emergence of Ukrainian professional art in the twentieth century.

Keywords: *kitch, spiritual song, "Bogoglasnyk", copying, replicating, conformism, "high" art, education.*

Метою дослідження є аналіз жанру духовної пісні XVII–XVIII ст. крізь призму проникання пісенних і танцювальних ритмо-формул «високого» європейського мистецтва в паралітургійну практику української музичної культури, а також її вплив на розвиток салонного, домашнього музикування в період XIX ст.

Завдання полягає у виявленні позитивних ознак явища «кітч» в українській музичній культурі згаданого періоду.

Наукова новизна. Вперше було проаналізовано жанр «духовної пісні» на наявність у ньому певних характеристик (тиражування, популярність, стирання граней між «високим» духовним та «низьким» народним мистецтвом, їх взаємодія), які згодом, у XIX ст. отримали назву «Кітч» й активно експлуатувались у середовищі салонного та домашнього музикування.

Постановка проблеми. Про неоднозначність (важку визначеність — Ж. Бодрійяр) терміну «Кітч» (нім. — *Kitsch*) говорять більшість дослідників, ба більше, енциклопедичні видання, філософські словники, роздуми та дефініції стосовно цього терміна філософів і теоретиків музики також суттєво різняться. Про цей термін написано як про синонім стереотипного мистецтва, позбавленого художньо-естетичної цінності та мистецької вартості, псевдофольклору у постселянському середовищі промислових міст, поганий смак, вульгаризоване або прецезійне мистецтво зазвичай з популярною або сентиментальною привабливістю, промислова імітація унікальних виробів, а також, що це ремісничий, позбавлений творчого начала виріб.

В енциклопедичному виданні «Культурологія: енциклопедичний словник», виданому Львівським університетом у 2013 р., зазначено, що термін німецького походження «Кітч», це «ницість, відсутність смаку, одне з найодіозніших явищ масової культури, синонім псевдомистецтва, де основна увага приділяється екстравагантності зовнішнього вигляду, крикливості його елементів». Кітч, як зазначено в словнику, «символізує відхід від елементарних естетичних цінностей, належить до найагресивніших виявів тенденції примітивізації й ницості в популярному мистецтві» (Альчук та ін., 2013, с. 181).

В «Енциклопедії сучасної України» (2019) цей термін розглядають виокремлено, як явище

в образотворчому мистецтві, в музиці та в політиці. Цікаво, що прояви кітч у музиці приписуються до початку XX ст., як «явище, яке вийшло за межі образотворчого мистецтва і набуло ужитку серед професійних критиків та мистецтвознавців, а також у побуті щодо висвітлення явищ художньої культури (напр., музики), зокрема для визначення всього зробленого поспіхом і неякісно [...] Характерною рисою Кітч у музиці є специфічне поєднання тривіальності й банальності із стильовою претензійністю й вибагливістю, примітивності й елементарності із рафінованістю й надуманістю. У баченні кітч як феномену масової культури йдеться про масове виробництво розважальної музичної продукції, більшість творів якої, як правило, розтиражована низькопробними кальками модних зразків [...] Як і в інших мистецтвах, кітч у музиці пов'язаний зі снобізмом» (Дзюба та ін., 2019).

Однак, філософи та критики сходяться на тому, що: а) кітч є культурною категорією (Ж. Бодрійяр); і б) що кітч завжди виникає як мистецтво (Т. Адорно). Так, Жан Бодрійяр вважає, що Кітч орієнтується на рідкісні, дорогоцінні та унікальні (виробництво яких може також здійснюватися індустріально) предмети. Кітч і «справжній» предмет разом утворюють, таким чином, сферу споживання відповідно до логіки різниці матеріалів (з яких вони зроблені — Т. Д.) (Бодрійяр, 2006). У музичному мистецтві, на відміну від малярства, архітектури, театру, знайти зерно істини й встановити чітку грань між «високим» та «низьким» мистецтвом, справді, часом є дуже непростим завданням. На прикладі жанру духовної пісні XVII–XVIII ст. проаналізуємо проникання пісенних і танцювальних ритмо-формул «високого» європейського мистецтва в паралітургійну практику української культури.

Аналіз досліджень. Як слушно зауважив німецький філософ та теоретик музики Карл Дальгауз, «оцінювання музики як «доброї», так і «злої» може бути змістовним і зобов'язуючим лише в історичних, етнічних та суспільних контекстах, до яких дана музика належить. І тому проблема, чи музика поважна і розважальна належить до того самого культурного контексту, на перший погляд, є, наразі, питанням невирішеним». (Dahlhaus & Eggebrecht, 1992, с. 86). Цікаві міркування висловив й німецький музикознавець Ганс Генріх Еггебрехт стосовно салонної музики, зазначаючи, що якщо «оцінку такої музики засновувати на питаннях стосунків між музикою та метою, якій вона має служити, тоді мета стає мірилом, а досягнення мети —

критерієм оцінки. Салонна музика досягає своєї мети, якщо відповідає салонним потребам й власне саме це визначає її вартість» (Dahlhaus & Eggebrecht, 1992, с. 77–78). Отже, залежно від середовища, один і той самий предмет може бути зразком «високого» мистецтва, «низового» мистецтва та кітчю.

Якщо слідувати принципам, запропонованим К. Дальгаузом та Г. Еггебрехтом про «добру» та «злу» музику, а також про Ціль та Мету, для яких ця музика створювалася, то й кітч у цьому контексті може мати різне семантичне навантаження (кітч по своїй суті є явищем полісемантичним) і відігравати як позитивну, так і негативну функцію залежно від контексту та середовища, в якому твір мистецтва створювався (і основне, для чого він створювався!). Насамперед зазначимо, що кітч у музиці з'являвся тоді, коли суспільство інтуїтивно потребувало його, було готовим до його появи і сприйняття, навіть у періоди, коли цього терміна ще не існувало, однак принципи та методи, які згодом стали основою дефініції, й лягли в основу поняттєвої структури явища кітчю, вже були. По суті, кітч був певним мірилом, який **збалансовував культуру** в межах різних соціальних прошарків та суспільних потреб, поширював її, й в основному проявлявся через **конформізм**. Водночас полем його найбільших проявів було аматорське середовище, яке пристосовувало, й у свій спосіб, коментувало «високе» мистецтво.

Інший приклад. Вважається, що тиражована копія шедевр є, безперечно, яскравим прикладом кітчю. Однак, непоодинокими є випадки, коли художник, написавши картину, копіює її. Прикладів є чимало, однак цікавим у цьому контексті є творчість Івана Труша, який на оригіналі підписувався повним іменем та прізвищем (Іван Труш), а коли малював з неї копію — ставив ініціал імені та прізвище (І. Труш). Що ж відрізняло копію від оригіналу? Передовсім, Ідея. Ідея є тією рушійною силою, яка рухає культуру вперед, а копії потребують лише технічної майстерності. Однак, саме завдяки копіям, суспільство, маси, мали змогу знайомитись зі зразками «високої» культури в періоди, коли методи розповсюдження інформації були примітивними та повільними, і доступ до оригіналів простому населенню був неможливим. Саме **копювання** стало тим інструментом розповсюдження «високої» культури, яка, поширюючись, усталювала певні стандарти та критерії, чим досягалася її мета. Цікавим у цьому контексті є думка Володимира Мартинова,

який, опираючись на висловлення філософа релігієзнавця Мірча Еліаде, вважає, що «предмет або дія стають реальними лиш тоді, коли вони імітують або повторюють архетип. Таким чином, реальність досягається виключно шляхом повторення або участі, все, що не має зразкової моделі, «позбавлене змісту», інакше кажучи, йому не вистачає реальності. Звідси прагнення людей стати архетипними та парадигматичними» (Мартынов, с. 9–10). Ймовірно, у цьому криється усталення канонічності як основного принципу середньовічного мистецтва, адже Канон — це зразок, або еталон, наслідування якого було головним правилом для митців.

У церковному співі цей принцип отримав визначення «подоби» і ліг в основу практики співу «на подобен» (Ясіновський, 2011).

Справді, сучасна людина є частиною суспільства, тому поводить себе згідно з правилами, створених цим суспільством. Таким чином, представник традиційних культур признає себе реальним лише тоді, коли він, по суті, перестає бути сам собою, а реалізовує себе, імітуючи дії, поведінку, смаки, моду, розподіл понять і явищ на категорії добре й погане, своїх моральних авторитетів (Школа, Церква, Партія, Інтернет тощо). Наведемо приклад. Духовні твори сучасних українських композиторів (Л. Дичко, О. Козаренка, В. Камінського та ін.), зокрема, їхні Божественні Літургії, у момент звучання з концертної естради, сприймаються виключно як твори «високого» мистецтва (попри сакральні тексти й культову функцію), і публіка поводить себе відповідно до правил поведінки на класичному концерті. Якщо б ці твори виконувалися в храмі, вони б одразу ставали невід'ємною частиною Святої Літургії, й відповідно, реципієнт дотримувався належного ритуалу. Подібно з іконами. У храмі вони є предметами культу, в музеї — об'єктами мистецтва.

Для аналізу візьмемо жанр пісні, як основоположного та найвагомішого жанру для всієї української музики упродовж різних періодів. Саме пісня формує весь масштабний фольклорний пласт; до неї найчастіше зверталися композитори у своїх обробках. Пісня була осердям для бідермаєрового та сецесійного стилів. Саме в цей період зародився її різновид — жанр старогалицької пісні-романсу та солоспіву; крізь жанрову призму пісні насаджувався й популяризувався творчий метод соціалістичного реалізму; пісня ж лягла в основі розвитку шлягерів та хітів у поп-культурі та шоу-бізнесі, що неодноразово ставало об'єктом наших досліджень (Дубровний, 2021a; Дубровний, 2021b). Отже,

упродовж свого розвитку пісня виконувала функцію зв'язуючої ланки «низької» та «високої» культури, у цьому сприяла її доступність й легкість сприйняття, що до сьогодні залишається актуальним та впливовим. Важливо відзначити й історичне підґрунтя жанру пісні, пов'язане з античною практикою прославних пісень — Ода (Ода/ὕδῆ), а згодом і християнським обрядом (Сиротинская, 2017, с. 378–389).

Виклад основного матеріалу дослідження. Об'єктом цього дослідження є ще один різновид пісенного жанру — духовна пісня, яка відіграла важливу (якщо не основну) роль як у збереженні церковних та паралітургійних народно-пісенних традицій, так і безпосередньо вплинула на подальший розвиток національної музичної культури. Власне духовній пісні присвятили свої дослідження такі відомі українські вчені, як Ніна Герасимова-Персидська (1983), Олександра Цалай-Якименко (2002), Юрій Ясіновський (1996), Лідія Корній (1993), Ольга Зосім (2009), Юрій Медведик (2006) та багато інших. Ми ж розглянемо ті питання, які торкаються наявності в духовних піснях ознак тиражування, популярності, стирання граней між «високим» духовним та «низьким» народним мистецтвом та їх взаємодії. Припускаємо, що явище середини XIX ст. визначене в Німеччині як «кітч», існувало задовго до цього часу, і було характерним елементом і засобом розвитку культури.

В Україні у період XVII–XVIII ст. зароджується духовна пісня, яка яскраво представлена в численних рукописних збірниках, а також, починаючи з кінця XVII ст., у друкованих виданнях, зокрема, особливо важливою та вагомою є антологія почаївського «Богогласника» (1790–1791 рр.) — яскравого зразка паралітургійної творчості, у якій найбільше представлено розвиток духовної пісні згаданого періоду. Дослідники «Богогласника» зазначають, що в частині пісень відчутні впливи західноєвропейської танцювальної музики, зокрема: менуетів, павани, гальярда, мазурки, полонезу та ін. Так, Ольга Зосім зазначає, що «ритміку італійської бергамаски ми бачимо у колядці «Шедше тріє цари» й у світській пісні «Щиголь тугу маєт», ритм мазурки — у пісні «Нова радість стала»; типові барокові каданси з затриманням — у пісні Димитрія Ростовського «Взираї с прилежанієм» та багато інших прикладів. Це свідчить про те, що «духовна пісня у XVII ст. органічно увібрала в себе засоби музичної виразності та форми, поширені у Західній Європі» (Зосім, 2009, с. 54). Водночас, дослідниці

О. Шреер-Ткаченко і Л. Корній вказують на «помітні впливи українських танцювальних ритмів козацького характеру» (Корній, 1998, с. 105–106) в духовних піснях. Юрій Медведик у своїй монографії, присвяченій духовній пісні XVII–XVIII ст., аналізуючи працю О. Шреер-Ткаченко «Українська пісня-романс в її джерелах і розвитку», наводить цитату про те, що «в духовних піснях нерідко спостерігається невідповідність музичного тексту словесному. Аналіз пісні *Милосерднїйший Бог пресвятїйший*» (№75), виявляє, що «в тексті говориться про розп'ятого Христа, а використовується тип мелодії, близький до танцювальних народних пісень (чіткий дводольний ритм, повторність з дробленої слабої частки тексту та інше)» (Медведик, 2006, с. 60). Про своєрідну опозицію поетичного і нотного текстів, вважає Ю. Медведик, можна вести мову й стосовно успенської пісні *Радуйтеся ангелов лики* (№106) з танцювальними ритмо-формулами на текст Успіння (смерті) Пресвятої Богородиці.

Микола Грінченко відзначає, що духовні пісні лягли в основу зародження такого жанру, як романс, вважаючи, що трансформація культової пісні або духовного канту у світську пісню був звичним процесом. Ю. Медведик спростовує твердження стосовно визначення «звичності процесу», вважаючи, що дослідник опирався на недостатню джерелознавчу базу. Однак, думку М. Грінченка про те, що духовна пісня мала вплив на романсову творчість, підтвердили вислови Миколи Фіндейзена, Андрія Ольховського, Тамари Булат та ін. (Медведик, 2006, с. 56). Зокрема, Лідія Корній стверджує: «тематичний аналіз текстів почаївської антології дає підстави стверджувати, що в духовнопісенній творчості визрівали передумови для появи жанру романсу в українській музичній культурі» (Корній, 1996, с. 109) тощо. Юрій Медведик не поділяє думки М. Грінченка стосовно того, що «під мелодії пісень зумисно підставляли світські тексти, нерідко сороміцького змісту» (Грінченко, 1959, с. 183), а «елемент пародійності стає зброєю в боротьбі з культурою пануючих класів» (Грінченко, 1959, с. 195). Він аргументує тим, що це була загальноєвропейська традиція так званих «контрафактур» — взаємообміну мелодичного, а інколи поетичного матеріалу між світськими та духовними текстами. З іншого боку Медведик припускає, що Грінченко, вимушено упереджено ставився до оцінки богогласникового впливу на пісню-романс і очевидно, змушений був писати такі тексти, оскільки це був період сталінської доби. Вважаємо, що

наявність традиції контрафактур не заперечує існування пісень такого роду, нехай і небагаточисленних, однак така практика мала місце в історії створення «Богогласника», і є невід'ємною його складовою. Щодо вислову про «боротьбу з культурою пануючих класів», то слід зважати на традицію Східної, Православної Церкви провадити обряд зрозумілою для народу церковнослов'янською мовою. Натомість богослужіння Католицької Церкви провадились незрозумілою для більшості населення латиною аж до періоду Реформації. Відтак створення в Україні спочатку «Ірмологіона», а потім «Богогласника», свідчить про освіченість народу. Це відзначає Мирослав Антонович, покликаючись на П. Козицького про тексти німецького богослова Йогана Гербінія, який, подорожуючи Україною, зокрема перебуваючи в Києво-Печерській Лаврі, писав про те, що «простий люд розуміє, що саме клір співає або читає природною слов'янською мовою. Всі миряни через те співають, з'єднавшись із кліром [...] Псалми та інших святих церковних пісень Св. Отців щодня виголошується в храмах з приспівуванням народу рідною мовою, з додержанням усіх правил музичного мистецтва.» (Антонович, 2013, с. 13). Відтак присутність в піснях невідповідності тексту вербального – музичному тексту, ніяк не пов'язується з боротьбою з панівними класами. Тут скоріше має місце притаманне українському народу тісне переплітання духовного й світського начала, їх тісного зв'язку, яскравим прикладом чого і є поява жанру духовної пісні.

Відомо, що й представники Перемиської школи ХІХ ст. також створювали твори, вербальний і музичні тексти яких не співпадали. Тобто така традиція, чи то, практика, простежувалась як у ХVІІ, ХVІІІ ст., так і в ХІХ ст. й навіть частково в ХХ ст., й свідчила про те, що пародійність та сарказм були притаманні як українському фольклору, так і духовним пісням. Тиражування популярних текстів чи мелодій, суміщення піднесеного, духовного із світським, танцювальним, стирання між ними граней – всі ці характерні ознаки в ХІХ ст. отримали визначення «кітч». Принципово, інструменти кітчу існували задовго до появи цього терміну.

Висновки. Підбиваючи підсумок зазначимо, що західноєвропейська культура була відмінною від української, насамперед тим, що, починаючи з епохи Ренесансу, формується аристократичний прошарок суспільства, а також освітні інституції – Університети. Це активізувало мистецький розвиток, у тому

числі й музичний, у руслі «високої» культури, зокрема, з'явилася ціла плеяда відомих композиторів (творчість Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя, Ф. Й. Гайдна, В.-А. Моцарта, Л. ван Бетховена та ін.), створення професійних мистецьких жанрів (опера, симфонія, концерт, сюїта тощо).

В ХІХ ст. з розвитком індустріального капіталізму, з появою заводів та станків, середні класи, зокрема міщани (колишні селяни), також відчули запотребованість у причетності до «високого» мистецтва. Так з'являється салонний, домашній стиль Бідермаєра, як уособлення міщанської культури, від якої всіляко відгороджувалися представники аристократії, а критики мистецтва протиставляли їй «високому» Романтизму. Саме в цей період з'являється явище «Кітч» – як несмаку і дешевої імітації «високого» мистецтва.

У цей період Україна перебувала на маргінесі метрополій і внаслідок історичних обставин не була спроможною розвиватися подібно до західноєвропейських умов (ми не мали «свого» Моцарта чи Бетховена). Тривала відсутність домінуючої ролі в суспільстві, відсутність університетів, зосередила творчий поступ у межах церковного мистецтва та наслідування західних зразків. Відтак, у барокову добу в Україні лише впроваджується багатоголосся в літургійний обряд і постає партесний концерт на західний зразок. Водночас музично освічена інтелігенція (Києво-Могилянська) творила канти, духовні пісні, поширювала їх у нижчих верствах суспільства. І все це існувало в тісному зв'язку з церковним обрядом, тому з часом провідне місце в суспільстві посідає духовна аристократія, що поступово бере на себе просвітницьку місію народу. Тому запровадження в Україні в ХІХ ст. практики салонів, традиції домашнього музикування не мало спротиву, адже, певною мірою, відбувся зворотній зв'язок завдяки вихідцям із сільського середовища. Як слушно зауважує Володимир Пилипович у своєму Вступному слові до «Старогалицької сольної пісні ХІХ століття» авторства Василя Витвицького, «композитори, попри очевидні інспірації з боку Миколи Лисенка, не були спроможні творити у високих жанрах – оперному та симфонічному. [...] Середня музика й кітч могли спокійно розвиватися і функціонувати в середовищі розпорошеного по всій Галичині українського священства та його сімей. Високі жанри вимагали інституціонального музичного життя, а такого галицьке суспільство не могло створити аж до середини ХХ ст., про що й писав В. Витвицький» (Пилипович, 2004, с. 14). Однак, зазначає

дослідник, «світська творчість галицьких композиторів XIX ст. вповні вписується у структуру німецького бідермаєру, який послуговувався музичними жанрами найбільш податними на тривіалізацію. Це пісня (солоспів та малі хорові форми *Liedertafel*), інструментальна мініатюра та співогра (*Siengspiel*)» (Пилипович, 2004, с. 13).

Тож український Бідермаєр, як згодом і Сецесія, яскраво збагачена доробком гуцульської культури, звідки й отримала назву «гуцульська сецесія», не суперечила, а навпаки, вбирала талановитий фольклорний доробок. Так стиралися грані поміж «низькою» та «високою» культурою (яскравим прикладом в музиці є творчість Миколи Лисенка, Миколи Колесси та ін.). Мабуть, це основна причина того, що явище «кітч» в українській культурі відіграло позитивну роль, сприяло доповненню пропущених ланок і знімало напругу в протистоянні «оригінал» — «копія». Це готувало надійне підґрунтя до появи українського професійного мистецтва вже у XX ст.

Список посилань

- Альчук, М. П., Бацевич, Ф. С., Бойко, І. М. (2013). *Культурологія: енциклопедичний словник*. (С. 181). В. П. Мельник (Ред.). ЛНУ імені Івана Франка.
- Антонович, М. (2013). Питоменності українського церковного співу. І. Пилатюк (Ред.). *Українська музика: науковий часопис*. (С. 6–16). Львів.
- Бодрийяр, Ж. (2006). *Кітч. Общество потребления. Его мифы и структуры*. Москва. <https://gtmarket.ru/library/basis/3464>
- Булат, Т. (1989). Камерно-вокальна лірика: Становлення пісні-романсу. *Історія української музики*. (Т. 1: Від найдавніших часів до середини XIX ст.). (С. 231–254). Київ.
- Витвицький, В. (2004). *Старогалицька сольна пісня XIX ст.* Ю. Ясиновський (Ред.). Перемиський центр культурних ініціатив «Митуса».
- Герасимова-Персидская, Н. (1983). *Партесный концерт в истории музыкальной культуры*. Музыка.
- Грінченко, М. (1959). Український романс. М. Гордійчук (Ред.). *Вибране*. (С. 183). Київ.
- Дзюба, І. М., Жуковський, А. І., Железняк, М. Г. та ін. (Ред.). (2019). *Кітч. Енциклопедія Сучасної України: електронна версія*. НАН України, НТШ. Інститут енциклопедичних досліджень НАН України. https://esu.com.ua/search_articles.php?id=7117.
- Дубровний, Т. (2021а). Еволюція жанру пісні в Україні (від фольклору до кітч та шлягера). О. Л. Олійник, О. Л. Зосім, О. М. Маркова та ін. (Ред.); *Трансформація музичної освіти і культури: традиція і сучасність: матеріали Міжнародної науково-творчої інтернет-конференції (3–5 травня 2021 р., м. Одеса)*. (С. 63–65). Міністерство культури та інформаційної політики України; Одес. нац. муз. академ. ім. А. В. Нежданової; Одес. орг. Нац. спіл. композ. України. Астропринт.
- Дубровний, Т. (2021b). Кітч як рушійна сила еволюції жанру пісні в Україні XIX — першої половини XX століття. *Людина. Діалог. Цифрова культура: Зб. наук. статей та тез наук. повід. за матеріалами наук. круглих столів: «Культурна антропология: предмет і основні проблеми», 20.05.2021 р., «Діалог культур у полікультурному просторі сучасності», 27.05.2021 р. та Всеукраїнської наук.-практ. конф. «Людина в цифровому світі. Ефекти смерті, театру, “завіси”, реального як феномени сучасного мистецтва», 04.06.2021 р.* (С. 132–134). ІК НАМ України.
- Дубровний, Т. М. (2021c). Пісенний жанр у творчості українських композиторів першої половини XX століття: кризь призму фольклору, кітч та шлягера. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: науковий журнал*. №3, 167–173.
- Задорожний, І. (Ред.). (2010). *Ірмологіон 1809 року Івана Югачевича-Склярського*. «Карпати».
- Зосім, О. (2009). *Західноєвропейська духовна пісня на східнослов'янських землях у XVII–XIX століттях: монографія*. ДАКККІМ.
- Корній, Л. (1993). *Українська шкільна драма і духовна музика XVII–першої половини XVIII ст.* АН України; Ін-т української археографії та ін. Київ.
- Корній, Л. (1996). *Історія української музики* (у 3 т.). Видавництво М. П. Коць.
- Мартынов, В. И. Конец времени композиторов. «ВЕБКНИГА». (С. 9–10). www.litres.ru/static/or4/view/or.html?baseurl=/pub/t/63739746.&art=63739746&trials=1&user=0&file=81367156&price=399.99&texttrialbutton=Купить%20полную%20версию%20за%20399.99&uilang=ru&catalit2&half=1&track_reading&friendly_url=%2Fvladimir-martynov-27150296%2Fkonec-vremeni-kompozitorov%2F
- Медведик, Ю. (2006). *Українська духовна пісня XVII–XVIII століть*. Видавництво Українського Католицького Університету.
- Пилипович, В. (2004). Вступне слово / Витвицький, В. *Старогалицька сольна пісня XIX століття*. Ю. Ясиновський (Ред.). (С. 7–18). Видавець: Перемиський центр культурних ініціатив «Митуса».
- Сиротинская, Н. (2017). Ирмологион Михаила Левицкого 1838 года. *Theorie und Geschichte der Monodie. Internationale wissenschaft Tagung*. (Band 9, s. 378–389). Wien-Bрно.
- Сиротинська, Н. (2010). Мирослав Антонович як музиколог-медієвіст. *Musica humana*. (Ч. 3, С. 61–72). Львів.
- Цалай-Якименко, О. (2002). *Київська школа музики XVII століття*. Наукове товариство ім. Т. Г. Шевченка. Київ; Львів; Полтава.
- Ясиновський, Ю. (1996). *Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої 16–18 століть: Каталог і кодикологічно-палеографічне дослідження*. Львів.

Ясиновський, Ю. (2011). *Візантійська гимнографія і церковна монодія в українській рецепції ранньо-модерного часу*.

Dahlhauz, C., Eggebrecht, H.-H. (1992). *Co to jest muzyka?* D. Lachowska (Przekład). Panstwowy Instytut Wydawniczy.

References

Alchuk, M. P., Batsevych, F. S., Boiko, I. M. (2013). *Culturology: encyclopedic dictionary*. (P. 181). V. P. Melnyk (Ed.). Ivan Franko Lviv National University. [In Ukrainian].

Antonovych, M. (2013). Specifics of Ukrainian church singing. I. Pylatiuk (Ed.). *Ukrayins'ka muzyka: naukovyy chasopys*. (Pp. 6–16). Lviv. [In Ukrainian].

Bodryiari, Zh. (2006). Kitsch. *Consumer society. His myths and structures*. Moscow. <https://gtmarket.ru/library/basis/3464> [In Russian].

Bulat, T. (1989). Chamber-vocal lyrics: Formation of a romance song. *Istoriya ukrayins'koyi muzyky*. (Vol. 1: *Vid naydavnishykh chasiv do seredyny XIX st.*). (Pp. 231–254). Kyiv. [In Ukrainian].

Dahlhauz, C., Eggebrecht, H.-H. (1992). *Co to jest muzyka?* D. Lachowska (Przekład). Panstwowy Instytut Wydawniczy. [In Polish].

Dubrovnyi, T. (2021a). The evolution of the song genre in Ukraine (from folklore to kitsch and hit). O. L. Oliinyk, O. L. Zosim, O. M. Markova. (Ed.). *Transformatsiia muzychnoi osvity i kultury: tradytsiia i suchasnist: materialy Mizhnarodnoi nauково-tvorchoi internet-konferentsii (3–5 travnia 2021 r., m. Odesa)*. (Pp. 63–65). Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine; Odessa National Music Academy named after AV Nezhdanova; Odessa organization National Union. compos. Of Ukraine. Astroprynt. [In Ukrainian].

Dubrovnyi, T. (2021b). Kitsch as a driving force in the evolution of the song genre in Ukraine in the XIX — first half of the XX century. *Liudyna. Dialoh. Tsyfrova kultura: Zbirnyk naukovykh statei ta tez naukovykh povidomlen za materialamy naukovykh kruhlykh stoliv: «Kulturna antropolohiia: predmet i osnovni problemy», 20.05.2021, «Dialoh kultur u polikulturnomu prostori suchasnosti», 27.05.2021 ta Vseukrainskoi nauково-praktychnoi konferentsii «Liudyna v tsyfrovomu sviti. Efekty smerti, teatru, “zavisy”, realnoho yak fenomeny suchasnoho mystetstva», 04.06.2021* (Pp. 132–134). [In Ukrainian].

Dubrovnyi, T. M. (2021c). Song genre in the works of Ukrainian composers of the first half of the twentieth century: through the prism of folklore, kitsch and hit. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv: naukovyi zhurnal*, №3, 167–173. [In Ukrainian].

Dziuba, I. M., Zhukovskiy, A. I., Zhelezniak, M. H. etc. (Ed.). (2019). Kitsch. *Encyclopedia of Modern Ukraine: electronic version*. NAS of Ukraine, Shevchenko Scientific Society. Institute of Encyclopedic Research of the National Academy

of Sciences of Ukraine. http://https://esu.com.ua/search_articles.php?id=7117 [In Ukrainian].

Herasymova-Persydskaia, N. (1983). *Partesny concert in the history of musical culture*. Muzyka. [In Russian].

Hrinchenko, M. (1959). Ukrainian romance. M. Hordiichuk (Ed.). *Vybrane*. (Pp. 183). Kyiv. [In Ukrainian].

Korniy, L. (1993). *Ukrainian school drama and spiritual music of the XVII — first half of the XVIII century*. Academy of Sciences of Ukraine; Institute of Ukrainian Archaeography, etc. Kyiv. [In Ukrainian].

Korniy, L. (1996). *History of Ukrainian music (in 3 volumes)*. Vydavnytstvo M. P. Kots. [In Ukrainian].

Martynov, V. I. Composer's End. «VEBKNIGA». (Pp. 9–10). www.litres.ru/static/or4/view/or.html?baseurl=/pub/t/63739746.&art=63739746&trials=1&user=0&file=81367156&price=399.99&texttrialbutton=Купить%20полную%20версию%20за%20399.99&uilang=ru&catalit2&half=1&track_reading&friendly_url=%2Fvladimir-martynov-27150296%2Fkonec-vremeni-kompozitorov%2F [In Russian].

Medvedyk, Yu. (2006). *Ukrainian spiritual song of the XVII–XVIII centuries*. Vydavnytstvo Ukrainskoho Katolytskoho Universytetu. [In Ukrainian].

Pylypovych, V. (2004). Introductory word / Vytvytskyi, V. *Old Galician solo song of the XIX century*. Yu. Yasynovskiy (Ed.). (Pp. 7–18). Peremys'kyi tsentr kul'turnykh initsiatyv «Mytusa». [In Ukrainian].

Sirovinskaja, N. (2017). Irmologion by Mikhail Levitsky, 1838. *Theorie und Geschichte der Monodie. Internationale wissenschaft Tagung*. (Band 9, pp. 378–389). Wien-Brno. [In Russian]. [In Ukrainian].

Syrotynska, N. (2010). Myroslav Antonovych as a medieval musicologist. *Musica humana*. (P. 3, Pp. 61–72). Lviv. [In Ukrainian].

Tsalay-Yakymenko, O. (2002). *Kyiv School of Music of the XVII century. Scientific Society named after TG Shevchenko*. Kyiv; Lviv; Poltava. [In Ukrainian].

Vytvytskyi, V. (2004). *Old Galician solo song of the XIX century*. Peremys'kyi tsentr kul'turnykh initsiatyv «Mytusa». [In Ukrainian].

Yasynovskiy, Yu. (1996). *Ukrainian and Belarusian nonlinear Irmola of the 16th-18th centuries: Catalog and codicological-palaeographic research*. Lviv. [In Ukrainian].

Yasynovskiy, Yu. (2011). *Byzantine hymnography and church monody in the Ukrainian reception of early modern times*. Lviv. [In Ukrainian].

Zadorozhnyi, I. (Ed.). (2010). *Irmologion of 1809 by Ivan Yugachevich-Sklyarsky*. «Karpaty». [In Ukrainian].

Zosim, O. (2009). *Western European spiritual song in the East Slavic lands in XVII–XIX centuries: a monograph*. The National Academy of Management of Culture and Arts is your path to success. [In Ukrainian].

Надійшла до редколегії 11.12.2021