

https://doi.org/10.31516/2410-5325.065.15

УДК 792.54.071.2.091(477)Ципола(045)

А. В. Гурина, кандидат мистецтвознавства, доцент, Харківська державна академія культури, м. Харків

allagurina.ua@gmail.com

https://orcid.org/0000-0002-6501-4265

ТРИ КРОКИ ДО ПІЗНАННЯ ВИКОНАВСЬКОГО СТИЛЮ ГІЗЕЛИ ЦИПОЛИ¹

Наголошено на актуальності виявлення виконавського стилю Гізели Циполи. Проаналізовано публікації, у яких зроблено перші кроки до осмислення особливостей її виконавського стилю. Означено методологічні засади дослідження індивідуального стилю виконавця. Осмислено риси виконавського стилю співачки в системі «композитор — виконавець». З'ясовано, що центром системи засобів музичної виразності Г. Циполи в партії Батерфлай є осмислення специфіки японської культурної традиції, знаками презентації якої стали виконавський темпоритм ролі, виконавська інтонація, виконавська артикуляція.

Ключові слова: *виконавський стиль, інтерпретація, японська культура.*

А. В. Гурина, кандидат искусствоведения, доцент, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

ТРИ ШАГА В ПОЗНАНИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО СТИЛЯ ГИЗЕЛЫ ЦИПОЛЫ

Акцентовано внимание на актуальности выявления исполнительского стиля Гизелы Циполы. Проанализированы публикации, в которых сделаны первые шаги в осмыслении особенностей ее исполнительского стиля. Обозначена методология исследования индивидуального стиля исполнителя. Осмыслены черты исполнительского стиля певицы в системе «композитор — исполнитель». Установлено, что центром системы средств музыкальной выразительности Г. Циполы в партии Батерфлай является осмысление специфики японской культурной традиции, знаками презентации которой стали исполнительский темпоритм роли, исполнительское интонирование, исполнительская артикуляция.

Ключевые слова: *исполнительский стиль, интерпретация, японская культура.*

A. V. Hurina, Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

THREE STEPS IN KNOWING GIZELLA CIPOLA'S PERFORMING STYLE

The **relevance of the article** consists of the comprehension of achievements of national art of singing of the 20th century. **The aim of the article** is to

¹ This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

define the individual music performance by Ukrainian artists, in particular by Gizella Cipola. Her significant achievement of European vocal culture is particularly necessary. **Research methodology.** The study is based on the system of methodological frameworks, suggested by O. P. Katrych: the comprehension of musician's individual style is analyzed from the perspective of the interconnection and interdependence between a composer and music performing art. The achievements of the theory of the composer's style and the theory and history of music performance, including the regulations on the generality of laws of artistic thinking, developed in the scientific theory of related arts, are respectively used.

Results. The analysis of the performance interpretation of the opera part "Butterfly" by Gizella Cipola has demonstrated that her performance thinking was totally influenced and developed by G. Puccini's style. The center of the system of means of music expressiveness by Gizella Cipola in the opera part "Butterfly" is the comprehension of the specific character of Japanese mentality and Japanese cultural tradition. In the interpretation of the opera part "Butterfly" the artist relies on her feeling of the internal psychological state of the heroine. Tempo-rhythm, performance voicing and performance articulation have become the signs of the presentation in the performance. The specific character of performance voicing combines music voicing of the composer text by European author and body mobility (poses, movements, motions as features of Japanese one). Its interpretation embodies a typical nature of Japanese sentence structure, a moderation of movements, the specificity of poses, which are the features of psychological "style" (according to *Carl Gustav Jung*) as an expression of inner, introversion.

Novelty. The category "*artistic discovery*" (L. Mazel) was applied in analyzing the performance interpretation of the opera part. An attempt is made at identifying the specificity of the individual style of the performing musician-interpreter — the combination of incongruous things: the deep reflection and feeling of *Japanese culture* (intonational and plastic articulation, psychologically credible speech and emotional detection of Japanese mentality, the harmony of the role of tempo-rhythm) on the one hand, and the brilliant professional "Butterfly" typification in Italian opera as the creation of *European vocal culture* on the other hand.

The practical significance. The applied analytical procedure of Gizella Cipola's performance style as exemplified in the interpretation of Butterfly part can contribute to the analysis of performance style of other major opera artists.

Keywords: *performing style, interpretation, Japanese culture.*

Постановка проблеми. Музично-виконавська творчість має важливе значення для актуалізації музики як мистецтва, тому необхідно осмислити здобутки вітчизняної вокальної культури ХХ ст. Творчість багатьох талановитих виконавців, як оперних, так і камерних співаків, вивчена недостатньо. Здебільшого це констатація фактів їхньої творчої діяльності, окремі відомості щодо професійно-вокального становлення. Особливо пильної уваги потребує вивчення особливостей вітчизняної вокальної школи, індивідуальних виконавських стилів українських артистів, що, безперечно, є цінним надбанням вокальної культури.

Аналіз останніх досліджень і публікацій Предметом означеного дослідження є особливості виконавського стилю видатної української оперної співачки ХХ ст. Г. А. Циполи. Нечисленні публікації не можуть надати уявлення про цю яскраву постать у вітчизняній вокальній культурі. Виявлення її виконавського стилю ускладнює нерозробленість відносно цілісної методики аналізу індивідуального стилю музиканта-виконавця. Відзначимо лише методику, запропоновану О. П. Катрич (2000). Її дослідження базується на системі методологічних засад.

1. Осмислення індивідуального стилю музиканта-виконавця здійснюється через призму взаємопов'язаності та взаємозумовленості композиторської та музично-виконавської творчості. Відповідно до цього у дослідженні музично-виконавського стилю використовуються здобутки теорії композиторського стилю.
2. У систематизації знань про явище музично-виконавського стилю автор послуговується напрацюваннями теорії та історії музичного виконавства, свідченнями видатних музикантів-виконавців.
3. Відповідно до положення про спільність законів художнього мислення дослідження музично-виконавського стилю ґрунтується на напрацюваннях наукової теорії суміжних мистецтв.

Декілька слів про співачку. Відомо, що, ще навчаючись у консерваторії, Г. Ципола здобула в Києві Першу премію на Всесоюзному конкурсі камерних виконавців (1967 р.), Першу премію на IV Всесоюзному конкурсі вокалістів імені М. І. Глінки (1968 р.). У 1969 р. дебютувала з головною партією в опері «Мадам Батерфлай» Дж. Пуччіні в Київському театрі опери та балету імені Т. Г. Шевченка, а вже через декілька років стала крашою «Мадам Батерфлай» на Міжнародному конкурсі вокалістів у Токіо. В історії конкурсу це єдиний випадок, коли співачка стала володаркою всіх трьох кубків: золотого, срібного та бронзового, а також титулу «Краща Батерфлай світу» й «золотого» кімоно. На різних театральних сценах світу Г. Ципола виконала понад тридцять провідних оперних партій, в її концертному репертуарі більше чотирьохсот романсів і концертних арій світової музичної культури, оксамитовий голос Гізели Циполи звучав у Франції, Іспанії, Польщі, Німеччині, Угорщині, Швейцарії.

Творче життя Г. Циполи в Києві розпочалося в 1968 р., Всесоюзний конкурс вокалістів імені М. Глінки, як згадує Гізела Альбертівна, змінив усе її життя. (Іваницька, 1997, Вінчани музикою: зі спогадів Гізели Циполи, с. 192). Серед членів поважного журі — відомих співаків, диригентів та композиторів, був і Стефан Турчак. Г. Циполу вразила надзвичайна культура людини, котра була їй ще не знайома. Тоді вперше вона співала під орудою цього видатного диригента, який у 24 роки вже

був головним диригентом Державного симфонічного оркестру України, у 26 стояв за пультом Лондонського симфонічного оркестру, а у 29 очолив колектив Київського оперного театру. Одразу після конкурсу С. Турчак запропонував Г. Циполі стати солісткою Київського оперного театру.

Дебютними для Г. Циполі виявилися надзвичайно складні спектаклі: «Отелло» Дж. Верді, «Фауст» Ш. Гуно, «Євгеній Онегін» П. Чайковського, «Мадам Батерфлай» Дж. Пуччіні, «Манон» Ж. Массне.

Співаючи під орудою С. Турчака, Г. Ципола одразу ж зрозуміла, що вони однаково відчують музику, яку інтерпретують. То була надзвичайна єдність думок і почуттів. Це стосується темпової логіки, побудови музичної фрази, тембрової драматургії. Диригент підводив музику до вступу голосу співака, треба було ввійти в «його» музику. Інтерпретації оперних партій Г. Циполі та С. Турчака збігалися. Показовою є, наприклад, сцена листа Тетяни з «Євгенія Онегіна». Цікаво, що музикознавці проводять паралель другої картини опери з майбутнім жанром моноопери, який виник лише на початку ХХ ст. Оркестровий вступ до згаданої картини С. Турчак трактував як передбачення драми Тетяни, її розчарування в ідеалі. Тому надзвичайну роль у виконанні сцени листа відіграють досить вільні темпові зміни. П. І. Чайковський зазначив темп вступу як *Andante mosso* (чвертка — 72). Однак, згадує Г. Ципола, Турчак майже в півтора рази уповільнював указаний композитором темп. Перше зітхання скрипок — низхідна секунда — від цього сприймається болочіше та гостріше. Звучить поступове *accelerando*. І під кінець вступу зітхання перестає бути таким трагічним, темп поживляється й наче за метрономом узгоджується з авторською ремаркою.

Така сама ситуація трапилась і декількома роками пізніше, коли Гізела Ципола за 12 днів увійшла до опери Д. Шостаковича «Катерина Ізмайлова», яку везли до Вісбадена. Трактовка ролі Г. Циполою суттєво відрізнялася від інтерпретації Г. Вишневської. Іншими були темпова характеристика образу, трактування кульмінацій, зміщення яких відбувалося ближче до фіналу, фразування (Іваницька, 1997, Вінчані музикою: зі спогадів Гізели Циполі, с. 202). І знову — уповільнений втричі темп надавав можливості передати відчуття Катерини, їх усвідомлення (генеральна кульмінація образу «В лесу, в самой чаше»).

Згідно з аналізом, в інтерпретаціях Г. Циполою оперних партій суттєву роль відіграє обраний нею темпоритм ролі. З висловлювань самої артистки відомо, що іноді вона змінювала темпи композитора, оскільки трактувала образ інакше, ніж інші виконавиці. Так сталося з партією Катерини Ізмайлової в опері Д. Шостаковича «Катерина Ізмайлова». Внутрішнє відчуття ролі, бачення героїні як глибокої натури співпадає з

такою трактовкою образу Катерини Д. Шостаковичем. Проте темпоритм життя образу, його динаміка та емоційна «температура» суттєво різняться в Г. Циполи й Г. Вишневської (Мыколайко, с. 144). Порівняльний аналіз двох інтерпретацій образу Катерини свідчить, що Г. Вишневська трактує роль як драматичну, однак Г. Циполі ближча лірична грань цього образу. Темпи, повільніші, ніж у композитора, надають можливості артистці зосередитися на внутрішньому психологічному стані героїні. Відбувається збільшення деталей, що дозволяє глибше відчути кожну інтонацію, осмислити окремі слова.

Зазначимо, що саме в характері інтерпретації музичних часових координат з великою силою виявляється індивідуальність виконавця, його особисте ставлення до образу, темперамент. Зміна темпів Г. Циполою надала їй героїні внутрішньої глибини. Як відомо, проблема темпоритму є однією з центральних у виконавському мистецтві. Відчуття та осмислення виражальних можливостей художнього часу в музиці, оволодіння та використання прийому та його адекватного відображення у процесі індивідуальної виконавської інтерпретації є ознакою справжньої майстерності, художньої зрілості виконавця, його індивідуального стилю.

Творче зростання артистки в Київській опері відбувалося завдяки оточенню: талановитим виконавцям — сценічним партнерам, самовдосконаленню самої співачки, але найбільший вплив мав, безперечно, Стефан Турчак. Гізела Альбертівна згадує про цю співтворчість так: «Думаєш однаково, відчуваєш спільно, працюєш разом, трактуєш музику у неймовірній єдності... Це було, мабуть, найбільше достоїнство у нашій спільній творчій роботі. Було легко разом творити» (Рожок, 1997, с. 205). Така єдність музичного мислення мала прекрасні результати. Так, наприклад, інакше, ніж попередні виконавиці, трактували роль Емми з «Хованщини» М. Мусоргського Г. Ципола й С. Турчак. Це виявили гастролі в Німці. Гізела Альбертівна підкреслювала психологічну напруженість у трактовці цієї невеликої (всього 13 нотних рядків), але надзвичайно складної за теситурою — майже весь час повторюється верхнє «до» партії. Але саме ця роль є ключовою в зав'язці інтриги. Син Хованського закохався в німецьку дівчину Емму. Любові від неї він домагався силою та погрозами — звідси й напруженість партії Емми, дівчина протистоїть насильству. Після вистави в Німці критики зазначали, що вперше зрозуміли функцію цієї героїні в опері.

Мета статті — виявити якості виконавського стилю Гізели Циполи.

Виклад основного матеріалу дослідження. Для аналізу якостей виконавського стилю артистки обрано партію Мадам Батерфлай в опері Дж. Пуччіні. Відомо, що «Мадам Батерфлай» написано, коли в Японії

не існувало оперного мистецтва. Перший оперний театр на зразок європейського — «Асакусі-опера» — відкрився лише через 16 років після прем'єри опери Дж. Пуччіні. Але «Мадам Батерфлай» стала в Японії одразу популярною. У 1967 р. в Токіо відкрився вокальний конкурс «Мадам Батерфлай», під час проведення якого раз на три роки кращі співачки змагаються за честь отримати титул «Краща Чіо-Чіо-сан світу» (Іваницька, 2003 с. 72).

Аналізувати виконавський стиль Г. Циполи в партії Мадам Батерфлай необхідно в системі «композитор — виконавець», осмислення композиторського стилю надає можливості краще зрозуміти інтерпретатора музики. Зазначимо, що серед численних західноєвропейських митців — живописців, літераторів, музикантів — сучасників Дж. Пуччіні, твори котрих пов'язані з утіленням японської теми, лише автор «Мадам Батерфлай» глибоко відчув сутність східної культури. Саме осягнення японської культурної традиції дозволило італійському композиторові створити оперу, яка є новим кроком у розвитку західноєвропейського оперного мистецтва. Усвідомлення, можливо інтуїтивне, інтроверсійного «стилю» (Юнг, 1997) виявилось на композиційному рівні опери, пов'язане з особливістю музичної драматургії, спрямованої на глибокий психологізм образу Батерфлай, що, водночас, сприяло кристалізації нового оперного жанру в європейській музичній культурі. Глибина осягнення японської культури композитором, відповідно, виявилась і на музично-стилістичному рівні твору.

Своєрідна внутрішня контекстуальність опери — співвимірність культур Сходу й Заходу — зумовлює специфіку образу Батерфлай. Композитор створив необхідні «умови художнього образу» (за Л. Мазелем) — типізація явищ дійсності (японської традиційної культури) та внутрішнього світу людини (люблячої, зрадженої й покинутої жінки). Водночас образ Батерфлай достатньо індивідуалізований. Така якість виявляється в глибокому протиставленні образів Батерфлай та Пінкертона як носіїв культури Сходу та Заходу, а відтак способів мислення, психологічних «стилів».

Опера Дж. Пуччіні «Мадам Батерфлай» є свідченням «нового бачення, пізнання тих чи інших сторін дійсності чи можливостей художніх засобів виразності, яке, зазвичай, виявляється в *сполученні важливих якостей музичного матеріалу, але таких, що надзвичайно важко поєднуються*, і це зрештою надає тексту особливої сили художнього впливу та культурно-історичної цінності» (Мазель, 1978, с. 157). Це визначення Л. Мазеля є ознакою та критерієм *художнього відкриття*.

Якою ж була інтерпретація цього образу Гізелою Циполою? Аналіз виконавської трактовки свідчить, що вона продовжила композиторський

стиль Дж. Пуччіні. Її виконавське мислення та інтонування виявили й розвинули стиль автора.

Зазначимо, що ключовим для методики аналізу виконавської інтерпретації вважається (за В. Москаленком) поняття «музичне мислення». Музичне мислення має інтонаційну природу. Музична інтонаційність — це «провідний чинник музичної творчості й музичної комунікації, споріднений із емоційно-смысловим наповненням у вимові слова» (Москаленко, 1994, с. 47).

У розумінні терміна «інтонація» спираємось на визначення Б. Асаф'єва: «інтонація як якість осмисленого виголошення» (Асаф'єв, 1967, с. 259) та розуміння «музичного інтонування» В. Москаленком: «інтонаційність з необхідністю, обов'язково включає, окрім «форми, що звучить» та сприймається вухом, також матеріально-пластичну, м'язово-рухову сторону» (1994, с. 49). Це робота голосових зв'язок, жестикуляція, засоби міміки та пантоміми у виконавському апараті вокаліста.

Центром системи засобів музичної виразності Г. Циполи в партії Батерфлай є *осмислення* специфіки японської ментальності, японської культурної традиції, що Дж. Пуччіні талановито втілив в опері. Це виявилось у *виконавських інтонуванні, темпоритмі, артикуляції*.

В інтерпретації партії Батерфлай Г. Ципола ґрунтується на своєму осмисленні внутрішнього психологічного стану героїні, проте темпів не змінює — навпаки — дотримується всіх детально виписаних Дж. Пуччіні ремарок. Відчуття емоційного стану Батерфлай, відповідно, виявляється в необхідному темпі, що дозволяє виконавиці природно створювати систему інших виконавських засобів виразності. Відомо, що А. М. Пазовський у «Записках диригента» звертав увагу на цю важливу якість справжнього музиканта — відчуття темпу. Залежить воно від таланту, культури та смаку виконавця. «Ніщо так не спотворює задум композитора, як відсутність необхідного темпоритму» (Пазовський, 1968, с. 209).

Виконавську інтерпретацію партії Батерфлай Г. Циполи відрізняє глибоке відчуття японської культури, яке виявилось в специфіці інтонування композиторського тексту, а також у пластиці тіла (рухах, жестах, позі). Безперечно, артистка свідомо вивчала особливості структури фраз японської мови, стриманість рухів, що є ознаками психологічного «стилю» (за К. Юнгом) як виявом внутрішнього, інтроверсії.

Як зазначають дослідники, оперна партія Чю-Чю-сан має спільність не лише з музичною стилістикою японської пісні, а й з японською мовою (Іваницька, 2003). Речитативні сцени ґрунтуються на сегментах японських ладів. Кожний сегмент чітко відокремлений паузою. Виникають

певні аналогії з уривчастістю самої мови, для якої не характерна велика кількість голосних. Часті повтори ніби розчленовують мову. Зазначимо, що паузування відповідає не лише специфічним особливостям морфології, а й манері мовного спілкування. Типовому японцеві не властиве прагнення інтонаційної безперервності мовлення, у розмові він часто робить паузи, не промовляє довгих речень. Такі самі короткі сегменти музичних фраз притаманні монологу та іншим музичним висловлюваням Батерфлай.

В опері тісно пов'язані два семантичні коди — японської та європейської культур. Це надає можливості інтерпретаторам робити різні акценти, по-різному трактувати образ героїні. Так, Соломія Крушельницька, Марія Бієшу виконували партію Батерфлай за принципом італійського *bel canto*, намагаючись досягти безкінечної плинності та укрупнення фразування. Гізела Ципола в розмовних сценах чітко відокремлює маленькі поспівки, які відображають суто японську манеру спілкування (Катрич, 2000).

Виконавська інтерпретація партії Батерфлай Г. Циполи насичена інтонаціями мовлення, що посилює виявлення емоційно-психологічного стану героїні в кожній ситуації драматургічного розвитку ролі. Сполучення в інтерпретації артистки звукового й рухового, жестового інтонування є органічним поєднанням саме тих аспектів створюваного образу, які складно поєднати — психологічних «стилів» західної та східної культур, а саме: «відкритості», безперервної плинності італійського оперного інтонування й «закритості», що виявляється в коротких музичних фразах, статичних позах, жестах японки — Батерфлай. Внутрішнє, інтроверсійне виявляється в Г. Циполи навіть в інтонуванні кульмінації монологу з другої дії опери. Так, у словах «Я знаю» сі бемоль другої октави звучить м'яко, делікатно, тендітно по-японськи. В інтонуванні коротких фраз у Г. Циполи майже зорово сприймаються японські рухи — нахил корпусу жінки в кімоно зі складеними руками — знаком поваги. Усі жести артистки сприймаються як *знаки японської культури*: пози як статичні аналоги жестів, вираз обличчя як статичний аналог міміки, рухи дрібними кроками як вияв внутрішньої делікатності.

Висновки. Історія музичного виконавства має чимало прикладів повноцінного виявлення особистостей і композитора, і виконавця під час музично-виконавської інтерпретації. Важливою підставою узгодження як композиторського і виконавського стилів стала певна спорідненість стильової орієнтації Дж. Пуччіні та Г. Циполи. Інтерпретація оперного твору Дж. Пуччіні видатною артисткою — це «діалог» двох особистостей, двох індивідуальних стилів і водночас двох епох, оскільки між ними існує історична дистанція. На нашу думку, виконання

Г. Циполою партії Батерфлай цілком можна назвати *виконавською інтерпретацією композиторського стилю*. Це трактовка образу, за якої « <...> послідовно реалізується індивідуальна виконавська установка на витлумачення стилю композитора, чий твір виконується» (Катрич, 2000, с. 64).

Образ Батерфлай як репрезентант японської ментальності — це той смисловий акцент, який об'єднує творче бачення Дж. Пуччіні та Г. Циполи. Співачка створила художній образ, піднявшись до рівня узагальнення, та водночас втілила на сцені конкретну людину, індивідуальність. Знайдена й утілена артисткою система виконавських виражальних засобів розкриває та посилює композиторський задум Дж. Пуччіні. Переконливе відтворення авторського задуму стало новою якістю в історії як буття твору Дж. Пуччіні, так і виконавського мистецтва. А осмислити глибинні механізми інтонаційного мислення виконавця — значить суттєво додати в пізнанні виконавства як виду художньої творчості.

Переконливим свідченням того, що виконавська інтерпретація композиторського стилю відбулась, є *ефект художнього відкриття*. На думку дослідників, відкриття, зазвичай, стосується не лише висвітлення нових граней у стилі композитора (розширення сфери музичної виразності виконуваного твору), але й розкриття несподіваних можливостей *індивідуального стилю виконавця-інтерпретатора* (Мартынченко, 2012). *Ефект художнього відкриття* надає оновлений матеріал для характеристики стилів як композитора, так і виконавця.

Художнє відкриття Гізели Циполи як інтерпретатора партії Батерфлай в опері Дж. Пуччіні «Мадам Батерфлай» полягає в тому, що її інтонаційна та пластична артикуляція, психологічно достовірна мовленнєво-емоційна специфіка виявлення музики Дж. Пуччіні, органічність темпоритму ролі базуються на глибокому осмисленні та відчутті *японської культури*, з одного боку, а з іншого — на блискучому професійному втіленні головної ролі в італійській опері як творі *європейської вокальної культури*.

У результаті аналізу творчості артистки виявлено важливу якість індивідуального виконавського стилю Г. Циполи — схильність до глибокого психологічного осмислення образу в опері будь-якого композитора. У своїх інтерпретаціях Г. Ципола не використовує загальноприйняте у виконанні партії, шукає та знаходить своє прочитання. Це Катерина в опері Д. Шостаковича «Катерина Ізмайлова», Емма в опері М. Мусоргського «Хованщина», Батерфлай в опері Дж. Пуччіні «Мадам Батерфлай». Її інтерпретації найбільше наближені до композиторського задуму. Виконавськими засобами — якістю інтонування, відчуттям

необхідного темпу — артистка творить образ, який сприймається як досконале прочитання композиторського.

Аналіз інтерпретації Гізелою Циполою партії Батерфлай виявляє систему її виконавських засобів виразності, яка посилює створений композитором образ. Організовану систему засобів музичної виразності співачки вважаємо її *виконавським стилем*. Цю систему музично-виконавського стилеутворення характеризує «музично-виконавська стильова концентричність» (Катрич, 2000, с. 4).

Перспективи подальших досліджень. Методику аналізу виконавського стилю Г. Циполи на прикладі осмислення її інтерпретації партії Мадам Батерфлай в опері Дж. Пуччіні можна використати для аналізу інтерпретації артисткою інших оперних партій, а також виконавського стилю багатьох провідних вітчизняних оперних співаків.

Список посилань

- Асафьев, Б. В. (1967). *Критические статьи, очерки и рецензии*. Ленинград.
- Іваницька, Я. А. (2003). «Мадам Батерфлай» та японська культура. *Київське музикознавство*, 10. Київ: НМАУ.
- Катрич, О. Т. (2000). *Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти)*. (Автореферат кандидата мистецтвознавства). Київ.
- Катрич, О. Т. (2000). Стильові аспекти музично-виконавської інтерпретації. *Музичне виконавство*, 5, Кн. 4 (с. 59–65). Київ.
- Мартынченко, Е. (2012). Художественное открытие в профессиональной деятельности композитора, исполнителя, музыковеда. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Професія «музикант» у часопросторі: історико-культурні метаморфози* (с. 121–131). Харків: Видавництво «С.А.М.».
- Мазель, Л. А. (1978). О художественном открытии. *Вопросы анализа музыки. Опыт сближения теоретического музыкознания и эстетики* (с. 137–167). Москва: Музыка.
- Москаленко, В. Г. (1994). *Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа)*. Киев: КГК имени П. И. Чайковского.
- Мыколайко, Е. С. (2008). Катерина Измайлова Г. Вишневецкой и Г. Циполи (опыт сравнительной характеристики). *Наукові асамблеї — 3: матеріали магістерських читань 21–23 квітня 2008 р.* (с. 137–145). Харків, ХДУМ імені І. П. Котляревського.
- Пазовский, А. М. (1968). *Записки дирижера*. Москва: Советский композитор.
- Рожок, В. (1997). Вінчані музикою: зі спогадів Гізели Циполи (запис та літературне оформлення Яни Іваницької). Рожок В. *Сонячний маєстро: монографія* (с. 191–214). Київ: Автограф.
- Юнг, К. Г. (1997). Различие между восточным и западным мышлением. К. Г. Юнг. *Сознание и бессознательное* (с. 500–522) (Пер. с англ.) Санкт-Петербург: Университетская книга.

References

- Asafyev, B. V. (1967). *Critical articles, essays and reviews*. Leningrad. [in Russian].
- Ivanytska, Ya. A. (2003). Madame Butterfly and Japanese Culture. *Kyiv Musicology*, 10. Kyiv: National Music Academy of Ukraine. [in Ukrainian].
- Katrych, O. T. (2000). *Individual style of the performer (theoretical and aesthetic aspects)*. (Abstract of Candidate of Art Criticism). Kyiv. [in Ukrainian].
- Katrych, O. T. (2000). Style aspects of music-performance interpretation. *Music performance*, 5, Book 4 (p. 59–65). Kyiv. [in Ukrainian].
- Martynenko, E. (2012). Artistic opening in the professional activity of the composer, performer, musicologist. *Issues of interaction between art, pedagogy and theory and practice of education. The profession of “musician” in the time-space: historical and cultural metamorphoses* (pp. 121–131). Kharkiv: Vydavnytstvo «S.A.M.». [in Russian].
- Mazel, L. A. (1978). On the artistic discovery. Music analysis issues. *The Experience of Rapprochement of Theoretical Musicology and Aesthetics* (p. 137–167). Moscow: Muzyka. [in Russian].
- Moskalenko, V. G. (1994). *Creative aspect of musical interpretation (the problem of analysis)*. Kyiv: Kyiv National P. I. Chaykovskiy Music Academy of Ukraine. [in Russian].
- Mykolayko, E. S. (2008). Katerina Izmaylova G. Vishnevskoy and G. Cipola (experience of comparative analysis). *Scientific Assemblies — 3: Materials of Master’s Readings April 21–23, 2008* (pp. 137–145). Kharkiv, Kharkiv National I. P. Kotliarevskiy University of Arts. [in Russian].
- Pazovskiy, A. M. (1968). *Notes of the conductor*. Moscow: Sovetskiy kompozitor. [in Russian].
- Rozhok, V. (1997). Wedding with music: from the memoirs of Gizella Cipola (recording and literary design by Yany Ivanytskoi). Rozhok, V. *The Solar Master: a monograph* (pp. 191–214). Kyiv: Avtohrاف. [in Ukrainian].
- Jung, C. G. (1997). The difference between eastern and western thinking. C. G. Jung. *Consciousness and the unconscious* (p. 500–522) (Transl. from English) St. Petersburg: Universitetskaya kniga. [in Russian].

Надійшла до редколегії 05.07.2019 р.