

DOI: <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2019-2-66-10>

УДК 781.68:785.1:784.1

Юдін А.А.

Інститут мистецтв  
Київського університету імені Бориса Грінченка**КОГНІТИВНО-ЕМОЦІЙНЕ СПРИЙНЯТТЯ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ У ХОРОВОМУ КЛАСІ  
НА ПРИКЛАДІ ОРАТОРІЇ Й. ГАЙДНА «СІМ СЛІВ СПАСИТЕЛЯ НА ХРЕСТІ»**

**Анотація.** Досліджено іманентні особливості ораторії Й. Гайдна «Сім слів Спасителя на Хресті», виокремлено аналітичні та емоційно-чуттєві характеристики твору. Доведено, що когнітивно-емоційний шлях сприйняття хорového опусу віденського класика дозволяє викрити та відчути усі грані трагічної теми ораторії Гайдна, особливо – змісту біблійного тексту, побудову музично-поетичної структури ораторії, осягнути особливості стильових рис, зафіксувати наявність барокових музично-риторичних фігур, відповідно відтворити семантику мовно-музичних інтонацій класицизму. Це дозволить вибудувати відповідну виконавську або викладацьку стратегію хорového твору. Визнання когнітивно-емоційного сприйняття перспективним теоретичним поняттям мистецької педагогіки дозволить вдосконалити творчий та навчальний процес на факультетах мистецтв педагогічних університетів.

**Ключові слова:** ораторія, бароко, віденський класицизм, тембр, хорова музика, лад, тональність, риторична фігура.

Yudin Andriy

Institute of Arts, Kiev Boris Grinchenko University

**COGNITIVE-EMOTIONAL PERCEPTION OF MUSIC CREATIVES  
IN THE CHORUS CLASS ON A SPECIFIC EXAMPLE OF THE ORATORIO  
J. HAYDN'S «SEVEN WORDS OF THE SAVIOR ON THE CROSS»**

**Summary.** The inherent features of the oratorio J. Haydn's «Seven words of the Savior on the Cross» are analyzed, analytical and emotional-sensory characteristics of the work are singled out. It is proved that the cognitive and emotional two ways of perceiving the choir opus of the Viennese classics is the best cooperation. It positively influences the comprehension of the ideological content, stylistic features and musical-poetic structure of the oratorio, which will create a solid intellectual basis for the activities of the future performer or teacher. Joseph Haydn perfectly embodies the tragic theme of Christ's martyrdom, synthesizing the characteristic features of baroque and classical music. Chorus, polyphonic episodes, rhetorical figures, lamento intonations, and a distinct expressiveness of the slow temporality of all parts of the oratorio. Means of tragic imagery are organically combined with the clarity, logic of the construction of the form, the contrast of shades and the reproduction of the dramatic works of the classical rule of the three unities. The name of each part («Sonata») is directly associated with the music of the era of classicism. The tradition of the Passover of the Baroque era individualizes the main points of classical form-making. Thus, a complex creative and educational process can be productive, owing, in our opinion, to the cognitive and emotional ways of perceiving the work of Haydn. Defining it as a scientific and theoretical concept of didactics involves a combination of two methodological paths: the logical vector of comprehension of the work (the content of the text, its construction, the presence of musical and rhetorical figures, the semantics of language and music intonations) and the concentration on the emotional perception and reproduction of its content of the corresponding stylistic features of the work. Sensibility, the emotional path of perception and the logical (cognitive) comprehension of the work of art can not be separated from each other, the more contrasted. The development of artistic emotions and the ability to conceptual-logical comprehension of art is the only circle of didactic strategy.

**Keywords:** oratorio, baroque, Viennese classicism, timbre, choral music, order, tone, rhetorical figure.

**Постановка проблеми.** В процесі навчання студентів музичних факультетів педагогічних університетів особливе значення надається комплексній діяльності викладача з фаху, яка спрямована на формування здатності до когнітивно-емоційного сприйняття та подальшого відтворення музичних творів. «Когнітивно-емоційне сприйняття класичної музики вимагає активної інтелектуальної та емоційної музично-слухової діяльності, використання знань з філософії, психології, педагогіки, музикознавства, а також спеціальної методики для визначення раціональних підходів усвідомлення музичних образів та емоційного відгуку у практиці музично-навчальної роботи» [8, с. 16]. Чуттєвий і логічний (когнітивний) аспекти навчального процесу складають взаємо-

пов'язані підвалини успішної професійної діяльності у майбутньому. Активізація зазначених аспектів можлива, перш за все, шляхом обов'язкової аналітичної роботи, що передуює виконанню твору з фаху у спеціальному класі або слуховому знайомству у курсах історії музики, хорової літератури. Подібний ракурс постійно привертає увагу спеціалістів освітньої музично-педагогічної галузі [3; 8; 9; 10]. Особливої актуальності зазначений аспект дослідження набуває по відношенню до репертуару з золотого фонду класичного хорového мистецтва.

**Аналіз останніх досліджень та публікацій.** Опус Йозефа Гайдна «Сім слів Спасителя на хресті» – один з видатних творів світової музики. Трагічний сюжет останніх земних хвилин життя Ісуса втілено віденським композитором в музиці

його однойменних творів трьох різножанрових сфер – в квартеті, десяти фортепіанних сонатах та ораторії. Ораторія Й. Гайдна «Сім слів Спасителя на хресті» майже не досліджена у науковій літературі. Існують лише окремі відомості у автобіографії Гайдна, записаній Альбертом Кристофом Дисом [4]; у популярній книзі Л. Новак містяться особливі факти щодо історії написання ораторії та обставин замовлення твору іспанським каноніком [7, с. 298–300]. Ораторія Й. Гайдна «Сім слів Спасителя на хресті» стає дотичним предметом розгляду двох дисертацій: Л. Аристархової [1] – у контексті вокально-хорової традиції Австрії XVIII ст. та В. Гілярової [2] – як відображення євангельської теми у мистецтві та інтерпретації тексту «Сім останніх слів Ісуса». Особливість ораторії Гайдна та унікальність її будови для класичної епохи підкреслюють музикознавці Т. Ліванова [6], В. Кириліна [5].

**Виділення невирішених раніше частин загальної проблеми.** Між тим, непересічний твір західноєвропейської ораторіальної традиції, що останнім часом привертає увагу до себе видатних виконавців, потребує цілісного аналізу його драматургії, засобів музичної виразності, особливих прийомів розкриття трагічної теми та змісту музики. Композиторський задум та його втілення – унікальний приклад застосування Гайдном музично-риторичних фігур у ораторіальному жанрі класичної епохи. Цей аспект вимагає музикознавчого осмислення для відповідної стильової інтерпретації при розучуванні у спеціальному диригентському класі та при його концертному виконанні. Крім того, ораторія віденського класика вирізняється особливою врівноваженістю пропорцій музичної форми, а, разом з тим – щирою емоційністю, що гармонійно підкорена композиційній архітектоніці твору. Саме тому, нам видається вдалим вибір ораторії Й. Гайдна «Сім слів Спасителя на хресті» для аналітичного етюд та наочності власної методичної стратегії впровадження когнітивно-емоційного сприйняття цього твору в процесі навчання.

**Метою роботи** є такий аналіз специфіки композиційно-драматургічних параметрів ораторії Й. Гайдна «Сім слів Спасителя на Хресті», що концентрується на єдності когнітивного (логічного) та емоційного аспектів дослідження засобів виразності твору.

**Виклад основного матеріалу.** Твір Й. Гайдна «Сім слів Спасителя на хресті» існує в чотирьох варіантах: трьох інструментальних версіях (оркестрової, квартетної і фортепіанної) і однієї вокальної. Навіть в інструментальних варіантах у ноти композитором вписаний текст «Семі слів Ісуса» в латинському і німецькому варіантах. Ораторія Й. Гайдна «Сім слів Спасителя на хресті» була задумана композитором у 1785 році як відгук на замовлення цього твору каноніком іспанського міста Кадіса. У процесі написання музики композитор притримується традиції та ритуалу відправи п'ятничного богослужіння Великого посту. У передмові до видання партитури у 1801 році Гайдн зазначає ті обрядові дії Страсної п'ятниці, якими він користувався при написанні твору

«Сім слів Спасителя на Хресті»: «Опівдні всі двері замикали, вікна вже були завішені чорною тканиною і звучала музика. Піднявшись на кафедру, єпископ, після відповідного вступу, вимовляв одне з семи останніх слів Ісуса і приймався тлумачити його. Закінчивши, він спускався з кафедри... Паузу заповнювала музика. Потім єпископ знову піднімався на кафедру і знову покидав її, і щоразу по закінченні його промови звучав оркестр. Цьому дійству і повинна була відповідати моя композиція. Завдання написати і виконати поспіль сім Adagio, кожне з яких має тривати близько десяти хвилин, і при цьому не втомити слухача, виявилася не з легких, і я дуже скоро виявив, що не можу зв'язати себе запропонованим часом. Музика спочатку була без тексту і вона була надрукована у 1787 році. Тільки в більш пізній період мене змусили додати текст ...» – писав Йозеф Гайдн [7, с. 298].

Пасіон «Сім слів Спасителя на хресті» з латинським текстом вперше було виконано на страсному тижні у 1786 році в Кадісі в церкві Санта-Кюева і опубліковано в 1787 році. Згодом Гайдн переклав музику для струнного квартету, а потім і для фортепіано. У 1792 році Йозефом Фрібертом, єпископом міста Пассау та капелмейстером князя був написаний розширений текст, але Гайдну він не сподобався і композитор вирішив самостійно його дописати. У німецькомовній ораторіальній версії біблійне першоджерело доповнено мадригальними текстами. Цей варіант і був надрукований у 1801 році у партитурі.

«Сім слів Спасителя на хресті» – це сім коротких фраз, які промовив Ісус Христос під час свого розп'яття. Це його останні слова, сповнені відчаєм, скорботою та співчуттям до людського роду. Всі ці емоції дуже вдало утілено в ораторії Гайдна 1801 року. Композитор зацентрував трагічний характер у всіх десяти повільних частинах ораторії, які ним названо «сонати». Як відомо, італійське слово *sonata* походить від латинського *sonare* (звучати), і, на наш погляд, тут мається на увазі таке особливе тлумачення Гайдном цього терміну, пов'язаного з тим, що слово Христа промовляється хором, тобто – **звучить** в його ціклічному творі. У XVI-XVII ст. терміном «соната» називали будь-який інструментальний твір, на противагу вокальним кантатам, а в епоху класицизму Гайдн – майстер сонатної форми, – розвивав жанр сонати в іншому напрямку, ніж у розглянутому нами творі.

Зазначимо, що друга, третя, четверта, п'ята, сьома, восьма та дев'ята «сонати» – вокально-хорові, а інші є суто інструментальними. Перший номер твору – це оркестровий вступ, № 6 – оркестрове інтермеццо, а № 10 – епічний фінал «Землетрус» для подвійного оркестру та мішаного хору. Всі «сонати», окрім останньої, написані у повільному темпі. Перед кожною вокально-хоровою частиною (окрім сьомої сонати) хор урочисто та акапельно проголошує одну з семи фраз.

**Перша соната** – це оркестровий вступ до ораторії (*Maestoso ed adagio, re minor*), який базується на двох темах. Перша її тема – трагічна, різка та велична. Такий характер теми створюється завдяки динаміці *fortissimo*, широким стрибкам мелодії на октаву, зменшену сеп-

тиму та сексту. Друга тема – більш скорботна, жалібна, із уривчастими «зітханнями», що виникають за рахунок коротких тривалостей та пауз. Ці дві теми динамічно контрастують між собою (перша тема – *Fortissimo*, друга тема – *Piano*) та інтонаційно розвиваються протягом всього вступу. **Друга соната** (*Largo*) відкривається хоровим речитативом, який проголошує перші із семи слів Ісуса Христа: «Отче, відпусти їм, бо не знають, що роблять...». Друга соната – «Отче, відпусти їм, бо не знають, що роблять...» використовує текст окремих віршів з: Євангелія від Луки. XXIII. 34; Ісаїя LIII. 4, 5; Послання до римлян. XII. 14; Євангелія від Матвія. V. 44; Послання до римлян. XII. 19; Ісаїя LIII. 7, 8, 9; Перше послання апостола Петра. II. 22, 23; Послання до римлян XII. 21; Послання до коринтян. IV. 12, 13. Текст другої сонати на основі зазначених віршів виглядає таким чином: «І коли прийшли на місце, зване Лобне, там розп'яли Його і злочинців, одного праворуч, а одного ліворуч. Ісус же говорив: «Отче! прости їм, бо не знають, що роблять». Один з повішених лиходіїв зневажав Його й говорити: «Якщо Ти Христос, спаси Себе і нас». Інший же, навпаки, докоряв йому, кажучи: «Чи не боїшся Бога, коли й сам на те саме засуджений? Бож ми приймаємо кару, гідну наших учинків, а Він нічого поганого не зробив ». І сказав Ісусові: «Пом'яни мене, Господи, коли прийдеш у Царство Твоє!» [11].

Слід зазначити, що всі речитативні вступи до вокально-хорових частин мелодійно невиразні та ритмічно неіндивідуалізовані. Завдяки такому рішенню Гайдн зосереджує увагу слухачів саме на **словах** Ісуса Христа, виділяє їх на початку кожної сонати, ніби головну думку кожної такої частини. Хоровий акапельний вступ до другої сонати не відходить від цієї задачі, але цікаво те, як завершується речитатив – на ре-мажорному тризвуку. Виникає враження, що наступна музика буде у тональності соль мінор, однак це омана – частина написана у сі-бемоль мажорі (паралельній до соль мінору тональності). Музика сповнена ламентозних інтонацій – висхідні та низхідні малі секунди, ходи по звуках зменшеного септакорду, але, не дивлячись на це, початкова тема досить піднесена та урочиста. Надалі вона розвивається та драматизується. Слід відмітити дуже виразні епізоди солюючих голосів. В цих епізодах також зустрічаються ламентозні інтонації. У партіях віолончелі та контрабаса ми можемо почути рівномірний рух восьмими, що завжди асоціюється з людською ходюю, кроками. Трохи пізніше в цих же партіях ми побачимо низхідний рух по півтонах.

**Третя соната** (*Grave e Cantabile*, до мінор). Третя соната – «Істинно кажу тобі, нині ж будеш зі Мною в раю...» побудована на віршах Євангелія від Луки XXIII, 43 та Псалмі LI. Після хорового акапельного речитативу звучить сумна, скорботна мелодія у виконанні солюючих голосів (сопрано, альт, тенор, бас). За рахунок квартетного виконання мелодія більш легка. Пізніше підключається tutti всього хору, роблячи тему ще більш виразною. Вона розвивається, проводячись у тональності третього ступеню та однойменному мажорі, в якому і завершується.

Практично у кожній частині ораторії знаходяться риторичні фігури – мотиви-символи, які асоціюються з певними образами. Ці символи найчастіше можна знайти у музиці епохи бароко, зокрема, велику кількість у творчості Й.С. Баха. Вони створюють особливий підтекст, який посилює емоції слухача, допомагає виявити глибоку суть музики. У жанрах духовної музики риторичні фігури займають особливе місце, адже деякі з них є образами зі Святого Письма. У третій сонаті можна знайти різновид символу хреста – без характерного інтервалу.

**Четверта соната** (*Grave*, мі мажор) – «Жінко, ось син твій», «(до учня)...Ось матір твоя...»: Євангеліє від Іоанна. XIX. 26, 27; Євангеліє від Луки. XXIII. 27, 28 та Книга пророка Йоїла. II. 12, 13. Текст частини ораторії: «При хресті Ісуса стояли Його мати, і сестра Його матері, Марія Клеопова, і Марія Магдалина. Ісус, побачивши Матір і учня, що стояв, якого любив, говорить Матері Своїй: «Жінко! ось син твій ». Потім каже до учня: «Оце мати твоя!» [11].

Головна тема – благальна, складається з коротких мотивів, які виконуються по черзі солюючими голосами та tutti, що створює ілюзію перегукування. Розвиваючі епізоди сонати досить напружені та схвильовані. Після короткого фрагменту, де одночасно звучать і солюючі голоси, і хорове tutti, в оркестрі ми можемо знайти різновид символу хреста, а також риторичну фігуру *Circulatio*. Частина завершується на словах «О, мати!», що виділені динамікою та ритмом.

**П'ята соната** (*Largo*, фа мінор) – «Боже мій, Боже мій! Чому еси покинув мене?»: Євангеліє від Матвія. XXVII. 46; Псалом XXII. 1, 11, 7. Текст частини ораторії: «Від шостої аж години темрява сталась по цілій землі аж до години дев'ятої А коло години дев'ятої скрикнув Ісус гучним голосом: «Елі, Елі! лама савахтані?». «Боже Мій, Боже Мій! – для чого Ти Мене покинув?» [11].

Після хорового акапельного вступу звучить трагічна, патетична мелодія, яка має досить драматичний розвиток. На протязі всієї частини декілька разів увагу слухача Гайдн акцентує на слові «Wer?» («Хто?») динамічними засобами. Також слід відмітити наявність інтонацій «схлипування» (уривчасті малі секунди) та емоційну схвильованість невеликих сполучних епізодів, у яких мелодію виконує лише струнна група. **Шоста соната** – оркестрове інтермецо (*Largo e Cantabile*, ля мінор). Ця частина має зосереджений, скорботний та похмурий характер. Музика узагальнює настрої попередніх розділів.

**Сьома соната** (*Largo*, ля мажор) «...Спраглий я!»: Євангеліє від Іоанна. XIX. 28; Одкровення Іоанна Богослова. XIX. 15; Псалом LXIX. 21. 22. Вона починається з короткого двотактового вступу, без хорового речитативу. Перша тема: на фоні пічкато струнних звучить стримана, тиха мелодія у солюючого тенора. Друга – повна її протилежність: хорове tutti, гострий, напружений характер, відповідна динаміка. Саме в цій темі закладений символ звернення страждань та хресних мук – хрест у зверненому вигляді. Також під час розвитку теми в оркестрі звучить риторична фігура *Catabasis* – низхідний рух, що символізує оплакування. Протягом всієї

частини перша і друга теми розвиваються та протиставляються одна одній.

**Восьма соната** (Lento, соль мінор-соль мажор) – «Звершилось!»: Євангеліє від Іоанна. XIX. 30; Євангеліє від Іоанна. VI. 38; Псалом XL. 7; Послання до євреїв. X. 7; Євангеліє від Іоанна. XVII. 4, 13. Текст: «Після того Ісус, знаючи, що все вже звершилось, щоб збулося Писання, говорить: «спраглий я!». Тут стояла посудина, повна оцту. Воєки ж, губку оцтом наповнивши, і на тростину її настромивши, піднесли до уст его. Когда Ісус оцту, сказав: «Сталось!» [11].

Вона, як і попередня частина, базується на двох протилежних за характером темах. Перша – патетична, стверджувальна та важка, із динамікою forte та хоровим tutti Друга (соло сопрано) – граціозна, дещо нервова та схвилювана Перед її початком в оркестрі звучить тема розвитку страждань Варто також відмітити короткий епізод хроматичного висхідного руху, який веде до ноти «фа» – своєрідної точки-вершини Такий рух можна трактувати як символ надії Ісуса Христа, яку Він зберігає, не дивлячись на свої муки.

**Дев'ята соната** (Largo, мі-бемоль мажор) «Отче, у твої руки віддаю духа мого!»: Євангеліє від Луки. XXIII. 46, Псалом XXXI. 5, Перше послання Іоанна. III. 16, Послання до євреїв. II. 9, Ісаїя LIII. 12, Перше послання до Солунян. V. 10, Псалом XXXI. 5. Текст: «І темрява стала по цілій землі, і потемніло сонце, і завіса в храмі розійшлася посередині. Ісус скрикнув голосом гучним голосом, сказав: «Отче! в руки Твої віддаю Свого духа!» [11].

Частина за характером піднесена та урочиста. Емоційно напружені епізоди частини носять розвиваючий або сполучний характер. Початок та кінець частини обрамляє «Золотий хід валторн», який вже зустрічався у симфонії Гайдна № 103 «З тремоло литавр». Цей мотив ніби протиставляється усій частині, адже є дуже легким та умиротвореним. Хор у дев'ятій сонаті дуже виразний, але ближче до кінця частини ми виявляємо короткий фрагмент, де партія хору стає тихшою та більш статичною, а на передній план виходить оркестр, у якому перші скрипки виконують швидкі та легкі пасажи. Їх можна асоціювати з польотом ангелів, які супроводжують дух Ісуса Христа, котрий вже покинув його тіло, на небеса. Цій ідеї відповідає і завершення сонати – музика поступово затихає та завмирає.

**Десята соната** «Землетрус» (Presto e con tutta la forza, до мінор) – фінальна частина, яка контрастує всієї ораторії, написана та текст Карла Вільгельма Рамлера, якій використав: Євангеліє від Матвія. XXVII. 51; Євангеліє від Луки. XXIII. 45; Євангеліє від Матвія. XXVII. 52 Євангеліє від Матвія. XXVII; Послання до євреїв. XII. 26. Гострі стакато та тірати струнних, яскраві та гучні «вигуки» мідних духових та чіткі удари литавр створюють грізний, страшний образ, яким завершується ораторія.

**Висновки.** «Сім слів Спасителя на хресті» – це трагічна ораторія композитора, творчість якого зазвичай не асоціюють з духовною музикою. Однак, Йозеф Гайдн вдало зміг втілити трагічну образність, передати страждання та муки Ісуса Христа, синтезуючи характерні риси барокової та класичної музики: хоральність, поліфонічні епізоди, риторичні фігури, велику кількість ламентозних інтонацій та особливу виразність повільного темпу усіх частин ораторії. Засоби трагічної образності органічно поєднані з чіткістю, логічністю побудови форми, контрастністю відтінків та відтворення у драматургії твору правила трьох єдностей. Назва кожної з частин («Соната») прямо асоціюється з музикою епохи класицизму, адже стала одним з її символів. Але кульмінація ораторії наступає в нетиповий момент класичного формотворення: замість точки «золотої перетину» Гайдн переносить її в останню частину, таким чином визначаючи фінальну драматичну точку напруги, до якої призвели усі страждання Ісуса Христа і до якої була спрямована музика ораторії. Отже, комплексний творчий та навчальний процес може бути результативним завдячуючи, на наш погляд, саме когнітивно-емоційному шляху сприйняття твору Гайдна. Визначення його як науково-теоретичного поняття дидактики передбачає поєднання логічного шляху осягнення твору (змісту тексту, його побудови, наявності музично-риторичних фігур, семантику мовно-музичних інтонацій) та зосередження на емоційному сприйнятті, на відтворенні його змісту і відповідних стильових особливостей твору. Чуттєвість, емоційний шлях сприйняття і логічне (когнітивне) осмислення та пізнання твору мистецтва не можна відривати одне від одного, тим більше протиставляти. Розвиток художніх емоцій і здатності до понятійно-логічного осмислення мистецтва є єдиним колом дидактичної стратегії.

## Список літератури:

1. Аристархова Л. Австрийская ораториальная традиция XVIII века и оратории Йозефа Гайдна : дис. ... канд. иск. : 17.00.02. Москва, 2006. 221 с.
2. Гилярова В.М. Евангельская тема «Семь слов Спасителя на Кресте» в христианской культуре: к проблеме интерпретации : автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02. Москва, 1999. 28 с.
3. Гринчук І., Бурська О. Проблеми музичного мислення : теорія і методика розвитку. Діалектика музичного логосу й ейдосу. Тернопіль : видавництво «Підручники і посібники», 2008. 222 с.
4. История жизни Йозефа Гайдна, записанная с его слов Альбертом Кристофом Дисом / пер. с нем., предисл. и прим. С. Грохотов. М. : Классика-XXI, 2007. 192 с.
5. Кириллина Л.В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. *Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции*. М. : Композитор, 2007. 224 с.
6. Ливанова Т. XVII век. Кантата и оратория. История западноевропейской музыки до 1789 года. Москва : Музыка, 1983. Т. 1. С. 399–411.
7. Новак Л. Йозеф Гайдн. Жизнь, творчество, историческое значение. М. : Музыка, 1973. 448 с.
8. Ростовський О.Я. Педагогіка музичного сприймання: монографія. К. : ІЗМН, 1997. 248 с.
9. Тань Сяю. Формування когнітивно-емоційного сприйняття музичних творів віденських класиків майбутніми викладачами в процесі фортепіанного навчання : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02. Київ, 2018. 18 с.

10. Холопова В.Н. Музыка как вид искусства. *Музыкальное произведение как феномен*. М., 1990. 138 с.
11. Haydn J. The seven last words of our saviour on the cross: перевод либретто. URL: <https://jephtha010.nethouse.ua> (дата звернення 18.01.2019).

## References:

1. Aristarkhova L.Yu. (2006). Avstriyskaya oratorial'naya traditsiya XVIII veka i oratorii Yozefa Gaydna [Austrian oratorio tradition of the eighteenth century and the oratorio of Joseph Haydn] (PhD Thesis), Moscow : Moscow State Conservatory of Petr Tchaikovskiy.
2. Gilyarova V.M. (1999). Evangel'skaya tema «Sem' slov Spasitelya na Kreste» v khristianskoy kul'ture: k probleme interpretatsii [The gospel theme "Seven words of the Savior on the Cross" in Christian culture: to the problem of interpretation] (PhD Thesis), Moscow : Rossiyskaya akademiya muzyki im. Gnesinykh.
3. Hrynychuk I., Burs'ka O. (2008). Problemy muzychnoho myslennya : teoriya i metodyka rozvytku. Dialektyka muzychnoho lohosu y eydosu [Problems of musical thinking: the theory and method of development. Dialectic of musical logos and eidos], Ternopil : Publishing house "Textbooks and manuals". (in Ukrainian)
4. Grokhotov S. (ed.) (2007). Istoriya zhizni Yozefa Gaydna, zapisannaya s ego slov Al'bertom Kristofom Disom [The life story of Joseph Haydn, recorded from his words by Albert Christoph Dis], Moscow : Classic-XXI. (in Russian)
5. Kirillina L.V. (2007). Klassicheskiy stil' v muzyke XVIII – nachala XIX veka. [Classical style in music XVIII – the beginning of the XIX-th century]. *Muzykal'nyy yazyk i printsipy muzykal'noy kompozitsii* [Musical language and principles of musical composition], Moscow : Composer, pp. 3–224.
6. Livanova T. (1983). Istoriya zapadnoevropeyskoy muzyki do 1789 goda. [History of Western European music until 1789]. *XVII vek. Kantata i oratoriya*. [XVII century. Cantata and oratorio]. Moscow : Music, vol. 1, pp. 399–411.
7. Novak L. (1973). Yozef Gaydn. Zhizn', tvorchestvo, istoricheskoe znachenie. [Joseph Haydn. Life, creativity, historical significance]. Moscow : Music. (in Russian)
8. Rostovsky O.Ya. (1997). Pedagogika muzychnoho spryymannya. [Pedagogy of musical perception], Kyiv : IZMN. (in Ukrainian)
9. Tan' Syyao (2018). Formuvannya kohnityvno-emotsiynoho spryynyattya muzychnykh tvoriv videns'kykh klasykiv maybutnimy vykladachamy v protsesi fortepiannoho navchannya [Formation of cognitive-emotional perception of musical compositions of Viennese classics by future teachers in the process of piano learning] (PhD Thesis), Kyiv : National Pedagogical University named after Drahomanov.
11. Kholopova V.N. (1990). Muzyka kak vid iskusstva. [Music as an art form]. *Muzykal'noe proizvedenie kak fenomen*. [A piece of music as a phenomenon]. Moscow : Composer, pp. 138. (in Russian)
12. Haydn J. The seven last words of our saviour on the cross: translation of the libretto. URL: <https://jephtha010.nethouse.ua> (appeal date 18.01.2019) (in Russian)