

необхідність нових завдань історичного дослідження, обумовлених духовними прозріннями ХХ століття.

Ключові слова: історія музики, текст, контекст, смисл.

Zharkova Valeriya. «History of Music» in five «approximations», or several methodological remarks in an era of high IP-based technologies... In the article, the author reflects on the role of the «history of music» in the spiritual space of the modern technocratic world. The author identifies five main research positions in the works on the history of music and justifies the need for the new tasks of historical research, due to the spiritual insights of the twentieth century.

Key words: history of music, text, context, meaning.

Андрій Павленко

ОСОБЛИВОСТІ БУДОВИ ЦИКЛУ У СИМФОНІЯХ op. 4 ФРАНСУА-ЖОЗЕФА ГОССЕКА

*Госсек створив власний стиль, який можна розпізнати навіть серед сонень
творів сучасників завдяки
мелодіям широкого розмаху та м'яким гармонізаціям*
Юджин Вольф

У сучасній музичній науці явно простежується тенденція до створення цілісної картини історичного розвитку західноєвропейського музичного мистецтва, а відтоді – звернення до явищ, та феноменів музичної культури минулого, що залишалися за лаштунками зацікавлень музикознавців. Не менш чітко визначається і інша, скерована на переосмислення концепцій творчості окремих майстрів і їх значення для процесу розвитку національної академічної музичної школи, зокрема, та західноєвропейської, загалом. До річища означених тенденцій належить майже весь комплекс проблем і питань, що пов'язані з творчістю Франсуа-Жозефа Госсека.

Ф.-Ж. Госсек (1734–1829) – французький композитор, який своїм життям поєднав дві історичні доби: Просвітництва і Романтизму. Їх злам визначила Велика Французька Революція. Автор близько 60 симфоній, п'ятох комічних опер, чотирьох *tragédie lyrique*, двох опер епохи Революції, 60 революційних пісень та маршів заслужено вважається засновником французької симфонії і видатним музичним діячем епохи.

Незважаючи на існування праць, де визначається роль митця у процесах національної музичної культури, з цілої низки причин творчий спадок композитора залишається тим матеріалом, який очікує на всебічне дослідження. Тому кожна наукова розвідка, що формує об'єктивний погляд на будь-який аспект діяльності майстра є **актуальною**.

Мета статті – виявити специфіку бачення композитором симфонічного циклу та впливи національних симфонічних шкіл на прикладі Шести симфоній ор. 4.

За внеском у розвиток симфонії Ф.-Ж. Госсекса можна поставити поряд з Дж. Саммартіні, Г. Вагензайлем, Й. Гайдном та Й. Штаміцем. Його шлях симфоніста розпочався в той час, коли у Італії, Німеччині та Австрії йшло активне формування симфонічних традицій. У італійській практиці, і, перш за все, у Дж. Саммартіні склалася тричастинна модель циклу з темповим співвідношенням «швидко-повільно-швидко», відбувалася поступова стабілізація форми «першого allegro», формувалася інструментальна інтонаційність під впливом вокальної музики. На теренах Австрії італійські досягнення розвивалися та адаптувалися до національної традиції віденцями Г. Вагензайлем, Г. Монном, а згодом Й. Гайдн затвердив чотиричастинну композицію циклу. Чи не найбільш вагомим у розвиток симфонії є внесок мангаймської школи, засновником якої був Й. Штаміц. Саме цій школі належить перетворення на домінуючу чотиричастинної композиції симфонії за типом «швидко-повільно-менуует-швидко». Протягом десятиліть відбувався процес розвитку сонатного allegro – розростався і отримував чітку структуру експозиційний та репризний розділи, розширювалися і ускладнювалися розробки. У сфері оркестровки було знайдено багато новацій, які проявилися у симфонічних творах Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена і решти композиторів-симфоністів XVIII – першої половини XIX століття.

Ф.-Ж. Госсекс розвивав симфонічний цикл керуючись не тільки досягненнями італійців, німців та австрійців, але враховуючи особливості національної музичної культури.

Перший період звернення до жанру припадає на 1753–1762 роки. За цей час було створено ор. 3, 4 та 5 по шість симфоній у кожному. Загалом, головною рисою першого періоду симфонічної творчості Ф.-Ж. Госсекса є написання симфоній як італійського, так і мангаймського зразка (чотиричастинний цикл із менуетом), натомість відмінності композиційних рішень окремих циклів від кожної з орієнтовних національних моделей надають можливість визначити індивідуальну виокремленість шляху композитора у створенні власної моделі симфонічного циклу.

Перші частини у симфоніях ор. 4 характеризуються швидким темпом, та характером Allegro, за винятком П'ятої. Усі симфонії, крім останньої, мажорні¹. У перших частинах використовується сонатна форма,

¹ 1 симфонія – D-dur; 2 симфонія – E-dur; 3 симфонія – F-dur; 4 симфонія – C-dur; 5 симфонія – E-dur; 6 симфонія – d-moll.

яка по ознакам близька до її класичного трактування. Насамперед – це використання трьох розділів – експозиції, розробки та репризи.

Експозиція у всіх випадках будується на контрастному зіставленні двох інтонаційно-образних сфер, які є відмінними:

– тематично: повторення головної теми у побічно-завершальному розділі не характерне, композитор у ньому використовує одну або кілька нових тем;

– фактурно: рухома головна тема, мелодія якої в більшості випадків спирається на звуки тонічних акордів контрастує з побічною темою, яка у всіх симфоніях має вокальну природу, що підкреслюється проведенням теми лише у партії перших скрипок або дерев'яних духових з чітко диференційованим гомофонним супроводом решти інструментів; також при першому проведенні побічної теми партія валторн або basso зазвичай відсутня;

– тонально: головна тема в основній тональності, побічно-завершальний розділ у тональності її домінанти у мажорі або у паралельній тональності у мінорній Шостій симфонії;

– структурно: співвідношення відповідає спостереженням Н. Горюхіної, яка відзначає характерну, особливо для ранньої сонатної форми, тенденцію короткого, дієвого, концентрованого викладу головної партії та більш широкого, просторового, оповідального – побічної. Вона називає це *структурним контрастом партій* [3, с. 12]);

– динамічно: гучність головної теми протиставлена тихому викладенню побічної – в експозиції.

Провести чітку межу між головною темою та сполучним розділом іноді неможливо, що пояснюється перехідним періодом розвитку сонатної форми у творчості композитора від передкласичної до класичної видової моделі. Як зазначає Ю. Євдокимова, «тематичний, структурно-функціональний аналіз передкласичної сонати повинен проводитись з урахуванням особливої перемінності, багатозначності трактування розділів, якими насичений простий музичний матеріал» [4, с. 126].

Є кілька варіантів продовження розвитку матеріалу після головної теми. Перший з них – поєднання сполучного розділу з головною темою. Другий варіант розвитку матеріалу – чіткий розподіл головної теми та сполучного розділу, відокремленого кадансовою зоною. Він може будуватися як на елементах головної теми, так і на новому матеріалі.

Побічна тема та завершальний розділ міцно поєднані між собою, що дає змогу говорити про єдиний побічно-завершальний розділ. Початок побічної теми частіше досить чітко відділений від сполучного розділу кадансовим зворотом. Натомість подальший музичний матеріал

можна частково віднести до динамічного продовження побічної теми новими мотивно-тематичними утвореннями (що не може не викликати асоціацій з багатотемністю італійських симфоній), частково ж вважати завершальним розділом, який поділяється декількома кадансовими зонами, після яких може бути ряд доповнень. Доцільніше говорити про побічну тему та завершальний розділ як про єдине ціле, у якому різні фрагменти можуть більшою чи меншою мірою схилитися до побічної сфери або до завершальної функції.

Типовим варіантом початку побічного розділу є поява нового тематичного матеріалу, який має вокальну природу і, водночас, пов'язаний з галантним топосом. Такі теми зазвичай досить короткі (період з двох речень повторної будови) і не отримують подальшого тематичного розвитку а ні наприкінці експозиції, а ні у розробці.

Побічні теми такого характеру є типовими для ранньосонатної форми. За Ю. Євдокимовою такий вид називається «контрастна побічна партія», у якій з'являється більш чітка гомофонність, більш вільна гармонія та нерідко – секвенції [4, с. 120].

Розробка наявна у всіх перших частинах симфоній ор. 4. Вони бувають як досить лаконічними, так і наближатися до розмірів експозиції (у решті симфоній).

Методи розробки різні, але чи не найпоширеніший прийом, що у них використовується – це секвенції на мотивах тем експозиції (зокрема, сполучного розділу) або введення нового матеріалу. У обох випадках його ґрунтом можуть бути, як звороти мелодичної природи, так і висхідні та низхідні пасажи без чітко виділеного тематизму (так звані «загальні форми руху»). Як вказує Ю. Євдокимова, введення нової теми у розробку є однією з характерних рис ранньої сонати [4, с. 131].

Реприза у симфоніях ор. 4 завжди розпочинається з точного проведення головної теми без скорочень. Повне відтворення у репризі всіх тематичних сфер експозиції вказує на класичне трактування сонатного алеґро. Відповідає жанровому канону і побічно-завершальний розділ, який проводиться в основній тональності.

Виняток – реприза Третьої симфонії, яка відходить від традиційної моделі сонатного алеґро. Розпочинається вона з проведення головної теми, та замість сполучної – у ній вводиться новий розділ, що будується на секвентному ході (ґрунтом для якого стає новий мотив) та є близьким до першого розділу розробки. Потім відбувається тривале динамічне зростання, завдяки рухові партії скрипок вгору, яке закінчується зворотом, близьким до завершальної теми. Слідом композитор вводить ще одну

секвенцію, інтонаційну основу якої складає мотив з другого розділу розробки. Таким чином, у репризі побічна тема замінюється фрагментами з розробки. Подібний принцип видозміни репризи, але у меншому масштабі, використовується і у Четвертій симфонії, де між головною та побічною темами вводиться фрагмент розробки та секвенція.

Такий підхід підкреслює вже на ранньому етапі симфонічної творчості Ф.-Ж. Госсек прагнення створювати в окремих творах динамічні репризи, у яких видозмінюється співвідношення головної та побічної тем (навіть до повного зникнення другої) та введення у неї секвенцій та матеріалу розробки. Відтоді розробка активно впливає на весь подальший розвиток інтонаційно-образного матеріалу репризи, на протиположну типовій моделі, де зоною зіткнення є лише центральний розділ.

Другі частини симфоній написані у повільному темпі (Adagio або Andante). Щодо тональностей – використовується або тональність першого ступеня спорідненості (у симфоніях №1 A-dur, №2 A-dur, №6 B-dur), або однойменні мінорні (симфонії №3, №4, №5).

Відсутність партії валторн моделює тембровий контраст з рештою частин і формує додатковий ліричний акцент. Окремо привертає увагу оркестровка повільної частини симфонії №6 d-moll. У ній використовується піцікато у партіях усіх інструментів, крім перших скрипок. Прийом ще більше підкреслює розподіл на солюючу партію вокального характеру та акомпанемент (майже у характері італійських серенад).

Другим частинам притаманна образна цілісність. У симфоніях №1, №2 та №6 інтонаційно-образну основу складають елементи галантного топосу. Це підкреслюється будовою теми, (яка проводиться у верхньому голосі з характерною орнаментикою), і гомофонною фактурою з «прозорим» акомпанементом [5, с. 15–18]. Другі частини симфоній №3, №4 і №5 ближчі до патетичного топосу страждання і скорботи з відповідними інтонаційно-образними кодами, які підсилюються мінорними тональностями. Заявлена образність де інде відтінюється нетривалими модуляціями у мажорні тональності у середніх розділах.

У повільних частинах симфоній Ф.-Ж. Госсек, відштовхуючись від зразків вокальних арій, уникає сонатної форми. Це підкреслюється як формою яка за своєю генезою походить від традиції побудови арій, зокрема, *da capo*, так і характерною мелодикою та фактурою¹.

¹ Л. Кирилліна вказує на існування у останній третині XVIII століття однієї з модифікацій форми арії *da capo* або *dal segno*, яка була близькою до класичної сонатної форми [5, с. 157]. Популярною у вокальній музиці була форма арії, яка у академічній практиці перетворилася на *бінарну форму* з типом конструкції T–D, x–T у мажорі та

Узагальнюючи особливості *будови* других частин симфоній ор. 4, можна акцентувати чітко виділення спірання на дво- або тричастинність, у якій, хоча і втрачається контрастний тематизм, характерний для перших частин, натомість залишається тональна драматургія сонатної форми.

У цілому, другі частини симфоній, ґрунтом яких стає тричастинна форма (у Першій, Четвертій, Шостій), містять три самостійні розділи – експозицію, розробку та репризу. Натомість їх розробки набагато менші ніж у сонатних алегро (зазвичай це одна-дві секвенційні ланки, що побудовані на мотивному звороті головної теми). У випадку використання двочастинної форми (у решті симфоній) головна і побічна теми репрезентовані у першому розділі, а у другому – новий матеріал синтезований з темами експозиції (частіше побічної теми), нерідко утворюючи форму, близьку до АВ :||: СВ. Інколи у першому розділі взагалі нема чіткого розподілу на головну та побічну теми, і може використовуватися один період, у якому одна й та сама тема проводиться спершу у мінорі, а потім – у паралельному мажорі.

Загалом же в усіх симфоніях перша та друга частина виступають найбільш віддаленими за образністю та тематичним змістом.

Менуети є чи не найбільш уніфікованою частиною, побудованою згідно традиціям класичної чотиричастинної симфонії. Менуети у симфоніях №1–4 належать до типу галантних (з рисами придворно-аристократичного), що визначається наявністю більшості інтонаційних комплексів та ознак, згаданих Л. Кирилліною як характерних для цього підвиду [5, с. 103]. Однак виявляються і авторські нюанси трактування жанрового різновиду.

Так, Менует у Симфонії №5 ор. 4, хоча і має усі ознаки галантного, водночас близький до пасторального типу. На особливість жанрових рис вказує більш активна опора на басову основу (наприклад, другий період майже повністю побудований на *домінантовому* органному пункті, а у тріо слід відзначити тривалий *тонічний* органний пункт). Це надає зв'язок з першою частиною, у якій вказівка на характер була *Pastorella Allegretto*.

Менует у Симфонії №6 ор. 4 завдяки тональності ре мінор близький до драматичного типу, що підкреслюється характерними інтонаціями

t-P, t-t у мінорі. За Л. Кирилліною: «перший розділ у барокових аріях цього типу часто будувався як період типу розгортання, а другий являвся його варіантом (але не точно транспонованою репризою <...>). Рис старовинної сонатної форми або не виявляються взагалі (немає чіткої межі між „головною” і „побічною” темами), або, навпаки, наявні досить чітко <...> Скоріш за все, така форма „відбрунькувалася” від арії *da saro*» [5, с. 158]. Ознаки модифікованої форми *da saro* або бінарної форми спостерігаються і у других частинах симфоній ор. 4 Ф.-Ж. Госсєка.

«зїтханнїя», а також низхїдним хроматичним ходом у другому перїодї в партїї скрипок, який, до того ж, повторюється двїчі.

Слїд зауважити, що хоча на першїй погляд менует здається своєрїдним вставним номером без особливої драматургїчної ролї, у симфонїї №4 завдяки появі у трїо мїнорних тональностей моделюється вагомий контраст до мажорного фїналу. Схожий метод використовується і у симфонїї №6, де трїо мажорне на протївагу мїнорному менуету. Хоча цей принцип не є усталеним у всїх симфонїях, менует вїдїграє помїтну роль у драматургїї циклу, і завдяки привнесенню тонального контрасту (водночас повертаючись в основну тональнїсть симфонїї), і завдяки введенню інтонацїйностї галантного топосу, що пїдсилювала змїстовний щабель побїчно-завершального роздїлу і (у певних випадках) другої частини.

Фїнали мають вказївку на змїну характеру (Presto, Poco Presto, Prestissimo), а вїдтодї прискорення темпу, що пїдсилюється зменшенням одиницї метру у порївняннї з першою частиною (так, наприклад, у Першїй та Третїй симфонїї метр $\frac{3}{4}$ фїналі змїнюється на $\frac{3}{8}$). Подїбна видозмїна вїдбувається і в інших симфонїях, внаслїдок чого прискорюється темп і збїльшується кїлькїсть метро-ритмїчних акцентїв.

У IV частинах використовується сонатна або складна тричастинна форма, близька до сонатної. Роль зв'язуючих роздїлїв мїж головною та побїчною темою зменшується, зникає і диференцїйована зв'язка, яка могла використовуватися у першїй частинї симфонїї. Водночас розширюється її завершальний роздїл, у якому з'являється розширене доповнення. Розробка (якщо використовується сонатна форма) або середнїй роздїл (у випадку використання тричастинної форми) також зменшується у розмїрах, хоча й зберїгає характернї секвенцїї з вїдхиленням у мїнорнї тональностї. У репрїзї (у бїльшостї випадкїв) побїчна тема або мїнімізується, поєднуючись з головною, або взагалї зникає. Натомїсть розширюється завершальне доповнення, яке побудоване на *новому матеріалі*, розвиваючись до репрїзного роздїлу.

Вїдповїдно до темпу-характеру та форми видозмїнюється і тематизм в усїх фїналах – домїнуючим виступає активне життєстверджуюче начало. Лїричний тематизм побїчної теми (у частинах, де використовується сонатна форма) займає набагато менше мїсця, а інколи й взагалї зникає. Інтонацїйнї комплекси вокального складу, характернї для побїчних тем першої частини та для багатьох других частин симфонїї, значно зменшуються в обсягах. Серед рухливої головної теми та розгорнутих пасажїв побїчно-завершального роздїлу, побїчна тема просто не встигає розвинути́ся і внести вагомий контраст. Увагу перебирає на себе

розгорнутий завершальний розділ, який будується на поступовому підйомі вгору, а наприкінці вводиться коротка тема-поспівка.

Зміни у репризі підкреслюють основну ідею фіналу, який виступає своєрідним оптимістичним підсумком усієї симфонії, незалежно від основної тональності та ступеню драматизму попереднього розвитку. Вокальний тематизм, що кореспондував з ліричною сферою опери, зникає. Йому на заміну з'являються короткі фанфарні поспівки та висхідні арпеджіо.

Розглянувши Шість симфоній ор. 4, слід зауважити, що загалом вони кореспондують з ознаками відомої теорії М. Арановського, які учений називає характерними для класичної симфонії: у перших частинах Ф.-Ж. Госсека використовується сонатна форма, активний гармонічний рух, контрастні зіставлення матеріалів, дискретні структури переважають над цілісними (що пояснюється необхідністю мотивного розвитку) [1, с. 22]. У других частинах – зіставлення дії та споглядання, переважання цілісності, експозиційності над розвитком, однорідності матеріалу, а також головна роль мелодії, на відміну від першої частини, у якій переважає гармонія. Менует, з одного боку, «вносить дисгармонію не лише до структури, а й до плану змісту симфонії» [1, с. 23], а з іншого – саме у ньому відбувається повернення до «реальності» та «руху» першої частини зі світу «споглядання» другої частини [1, с. 31]. Між третьою і четвертою частиною відбувається «різке збільшення спільних рис» [1, с. 35]. Загальна ж динаміка циклу – зменшення відмінностей між частинами та поступове збільшення спільних рис. Фінал у такому зразку виконує роль синтезу, символізує «колективне життя», «*homme communis*» (людину суспільну). Наприкінці учений доходить висновку, що симфонічний цикл – це не лише порядок і набір частин, а й граматична структура симфоній, у яку закладена програма розгортання як виразних засобів, так і змісту, яких повністю притримується Ф.-Ж. Госсек, що дає можливість відносити ор. 4 раннього періоду творчості майстра до класичного типу симфоній.

Водночас навіть у цих творах вже помітні певні відхилення від типової моделі, які можна пояснити впливом театралізованої культури Франції. Саме завдяки національним особливостям відзначається схильність композитора до прихованої програмності, яка впливає з ідентичності тематичних утворень симфоній та характеристик його оперних персонажів і впливає на структуру сонатної форми. Нерідко утворюється єдиний побічно-заклучний розділ, у якому може міститися від трьох до п'яти нових тем. По-особливому вирішується і драматичний конфлікт у розробці, у якій, крім розвитку тематичного матеріалу експозиції та секвенцій (побудованих як на мотивах партій експозиції, так і на нових), інколи вводиться новий

матеріал. У деяких випадках прихованою програмністю також пояснюється використання у репризі матеріалу розробки.

Ці риси симфоній Ф.-Ж. Госсєка будуть розвиватися і у подальших творах майстра, утворюючи власну національну модель симфонії, дослідження особливостей якої та її вплив на наступні покоління композиторів є питанням майбутніх досліджень.

1. Арановский М. Г. Симфонические искания: исследовательские очерки. Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов / М. Г. Арановский. – Л.: Советский композитор, 1979. – 287 с.
2. Брянцева В. Н. Французская комическая опера XVIII века: пути становления и развития жанра / Вера Николаевна Брянцева. – М.: Музыка, 1985. – 311 с.
3. Горюхина Н. Эволюция сонатной формы [изд. 2, доп.] / Н. Горюхина. – К.: Музична Україна, 1973. – 310 с.
4. Евдокимова Ю. Становление сонатной формы в предклассическую эпоху / Ю. Евдокимова // Вопросы музыкальной формы [ред. Вл. Протопопов]. – М.: Музыка, 1972. – выпуск 2. – С. 98–138.
5. Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века – Ч. III. : Поэтика и стилистика / Лариса Валентиновна Кириллина. – М.: Издательский дом «Композитор», 2007. – 367 с.
6. Рыцарев С. Симфония во Франции до Берлиоза / Сергей Александрович Рыцарев. – М.: Музыка, 1977. – 104 с.
7. Wolf E. Symphony : 18th century / Jan La Rue, Eugene Wolf // The new Grove dictionary of music and musicians. – New York: Grove, 2001. – vol. 24: Sources of instrumental ensemble music to Tait.

Павленко Андрій. Особливості будови циклу у симфоніях ор. 4 Франсуа-Жозєфа Госсєка. Проаналізовано особливості побудови Шести циклів ор. 4 (1758 р.) – одних з перших симфоній, створених у Франції. Простежується вплив італійської та мангаймської симфонічних шкіл на форму, тематизм, композицію частин. У сонатній формі простежуються як усі ознаки класичної побудови, так і риси ранньосонатної форми. Водночас виокремлюються риси, характерні виключно для Ф.-Ж. Госсєка, які інспіровані культурними традиціями Франції та впливають на композицію і тематизм кожної з частин.

Ключові слова: Госсєк, французькі композитори, французька симфонія, класичний стиль у музиці.

Павленко Андрей. Особенности построения цикла в симфониях ор. 4 Франсуа-Жозєфа Госсєка. Проанализированы особенности построения Шести циклов ор. 4 (1758 г.) – одних из первых симфоний, созданных во Франции. Прослеживается влияние итальянской и мангеймской школ на форму, тематизм, композицию частей. В сонатной

форме прослідковуються як всі риси класического побудови, так і раннесонатної форми. Виділяються риси, типові для Ф.-Ж. Госсек, надихнені культурними традиціями Франції і які впливають на композицію і тематизм частин.

Ключевые слова: Госсек, французські композитори, французька симфонія, класический стиль в музиці.

Pavlenko Andrii. Characteristic of Francois-Joseph Gossec's Symphonies op. 4 Construction. Analyzed six symphonies op. 4 (1758) – one of the first symphonies, created in France. Showing the influence of Italian and Mannheim schools to the symphonic form, themes, composition. In sonata form traced all signs of classic construction and baroque form. Also defined the exclusive characteristics for F.-J. Gossec, that inspired by cultural traditions of France and affect the composition and themes of each part.

Key words: Gossec, French composers, French symphony, classical style in music.

Марія Воронина

ЖАНРОВО-СТИЛЕВІ ОСОБЕННОСТИ «СВЯЩЕННОЙ ТРИЛОГИИ» Г. БЕРЛИОЗА «ДЕТСТВО ХРИСТА»

«Парадокс в образе человека – вот кто был Берлиоз» [10, с. 32], – так починає свою статтю про композитора К. Сен-Санс. Мніння молодших сучасників Г. Берліоза про значення його творчості і його впливу на музикальне мистецтво були не менше парадоксальними і коливалися від полемічних утверджень про «почти полном его отсутствии» в отзывах К. Дебюссі [5, с. 149] до признания его «необыкновенным», «огромным» и «решающим» в представлении А. Брюно [2, с. 185]. Современный музыкальный мир давно преодолел подобные крайности, новаторское значение творчества Г. Берлиоза общепризнано и не требует дополнительных доказательств. Однако в полной мере это утверждение справедливо лишь для произведений зрелого периода. Восприятие же позднего периода творчества композитора нуждается в переоценке. Ярким примером в этом смысле можно считать трилогию «Детство Христа» – сочинение новаторское, завоевавшее признание сразу после премьеры в 1854 г., но совершенно неизвестное в украинском музыкальном пространстве, что подчеркивает **актуальность** данной публикации. В то же время, в зарубежных исследованиях «священной трилогии» неоднократно уделяется внимание (в работах Ж. Барзана [13], А. Барро [12], П. Блума [14], Д. Кейрнса [15], Х. Смитера [16], Ф.-Р. Траншфора [17]), однако учеными предлагаются либо информативный,