

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ  
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ  
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кафедра інтерпретології та аналізу музики  
Кафедра сольного співу та оперної підготовки

**СОЛОСПІВ У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ  
ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ  
(на прикладі камерно-вокальних творів Бориса Лятошинського)**

Магістерська робота  
Сяо Цзяцюань

Науковий керівник  
Кандидат мистецтвознавства  
Рудь П.В.

Текст містить результати власних досліджень.  
Використання ідей, результатів і текстів інших авторів  
мають посилання  
на відповідне джерело 肖家全 Сяо Цзяцюань

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП .....</b>	<b>3</b>
<b>РОЗДІЛ 1. ТРАДИЦІ СОЛОСПІВУ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ</b>	
<b>1.1. Жанр солоспіву в музикознавчих дослідженнях .....</b>	<b>7</b>
<b>1.2. Розвиток жанру солоспіву в творчості українських композиторів першої половини ХХ століття (історичний огляд)..</b>	<b>13</b>
<b>Висновки до розділу 1.....</b>	<b>22</b>
<b>РОЗДІЛ 2. ВОКАЛЬНІ ТВОРИ БОРИСА ЛЯТОШИНСЬКОГО НА ВІРШІ УКРАЇНСЬКИХ ПОЕТІВ: ШЛЯХ ДО УКРАЇНОЦЕНТРИЗМУ</b>	
<b>2.1. Поезія Шевченка і Франка у солоспівах Б.Лятошинського...</b>	<b>24</b>
<b>2.2. Два солоспіви ор.39 («Лелека» на сл.С.Голованівського і «Колискова» на сл.М.Рильського).....</b>	<b>35</b>
<b>2.3. Три солоспіви ор.40 на вірші В.Сосюри .....</b>	<b>42</b>
<b>Висновки до розділу 2.....</b>	<b>46</b>
<b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>48</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ .....</b>	<b>51</b>

## ВСТУП

Солоспів є одним з провідних вокальних жанрів української музики. Маючи давню історію і глибокі корені в народній пісенній творчості, солоспів набув значення символічного жанру в українській музичній культурі. Він стає своєрідним знаком ліричного простору композитора, можливо, єдиним музичним жанром для відносно вільного особистого висловлювання митця, що набуло особливої актуальності у період 20-х – 50-х років ХХ століття в українській музиці радянського часу.

У процесі становлення української класичної музики беззаперечним є факт першорядності пісенно-вокальної і хорової традиції, вплив яких розповсюдився на інші жанрові сфери (симфонічну, фортепіанну, камерно-інструментальну, оперну). Більшість з українських композиторів прямо чи опосередковано пов'язали свою творчість із пісенністю, або її атрибутами, тоді як музиканти, подібні до Лятошинського, піднялись на інший мовно-інтонаційний рівень. Не зважаючи на великий ступінь узагальнення пісенної традиції, жанри камерно-вокальної музики у таких композиторів залишаються індивідуально-особистим простором не тільки для ліричного висловлювання, але й для формування певних жанрово-стильових ознак творчості.

Яскравий приклад трансформації та оновлення жанру солоспіву представляють камерно-вокальні твори найвідомішого митця української музики Бориса Миколайовича Лятошинського. З одного боку, вони репрезентують стильові риси творчості композитора; з іншого, – дають уяву про роль солоспівів в українській музиці 20-х – 50-х років ХХ століття, вбираючи в себе її найхарактерніші ознаки.

Борис Лятошинський (1895-1968) – визнаний класик української музики, видатний композитор-симфоніст, талановитий педагог, митець з високою громадянською позицією. Він є автором різножанрових творів, серед яких солоспіву посідають вагомим місце. До певної міри вони відіграли роль «індикатора» емоційної напруги внутрішніх особистих переживань

Лятошинського і слугували можливо єдиним простором неприхованих висловлювань композитора. Цікавим є той факт, що Лятошинський звертається до вокальних жанрів протягом 1920-х-1950-х років – у період становлення, пошуку, а потім і віднайдення-кристалізації свого індивідуального стилю; навпроти, – у пізньому періоді творча увага композитора прикута до інших жанрів; в його доробку цього часу ми не зустрінемо романсів, солоспівів чи вокальних циклів. Виключення складають авторські редакції вокальних творів раннього періоду і романси на вірші А.Міцкевича.

*Актуальність* магістерського дослідження пов'язана із недостатністю вивчення камерно-вокальної музики українських композиторів першої половини ХХ-го століття, вибірковістю в підході до жанру солоспіву в контексті творчості певного композитора, зокрема Бориса Лятошинського.

*Мета* дослідження – розкрити значення жанру солоспіву в композиторській творчості першої половини ХХ-го століття на прикладі камерно-вокальних творів Бориса Лятошинського на вірші українських поетів.

Заявлені актуальність і мета зумовили наступні *завдання*:

- проаналізувати солоспіви і романси Лятошинського на вірші українських поетів;
- зіставити поетичне слово із його музичним втіленням у солоспіві;
- визначити провідні образно-тематичні напрямки в жанрі солоспіву 20-х – 50-х років ХХст.;
- виокремити характерні ритмо-інтонації, ладо-гармонічні звороти відповідно зазначених напрямків;
- охарактеризувати фортепіанний супровід з позицій фактури, співвідношення з вокальною партією.
- представити жанр солоспіву як самодостатню індивідуально-стильову композиторську сферу.

**Об'єкт** дослідження – жанр солоспіву у контексті музичної культури України першої половини ХХ століття.

**Предмет** дослідження – камерно-вокальна творчість Б.Лятошинського зазначеного періоду як відображення взаємодії індивідуально-стильових і загально-музичних процесів.

**Матеріал** дослідження – камерно-вокальні твори Бориса Лятошинського, а саме – солоспіви на вірші українських поетів: Володимира Сосюри (три романси ор.40: «Неначе сон», «В тумані сліз», «Так буде»), Максима Рильського («Колискова» ор.39), Сави Голованівського («Лелека» ор. 39), Тараса Шевченка («Єсть карії очі», 1927р.), Івана Франка («Твої очі як те море», «Чому не смієшся ніколи» ор.31)

Теоретичну базу дослідження складають музикознавчі праці, присвячені:

- *історії і теорії жанру солоспіву*: Булат Т. [6], [7], Ван Цзо [11], [12], [13], Грінченко М. [20], Людкевич С. [34], Малишев Ю.[36], Сиротюк Т. [50], Фільц Б. [51], [53], Ярославич Л. [60];

- *проблемам взаємодії слова і музики*: Герасимова-Персидська Н. [15], Копиця М. 29, Малишев Ю. [37], Москаленко В. [39], Ржевська М. [46], Хуторська Г. [56];

- *творчості Б.М.Лятошинського*: Варнава Р. [14], Гомон Т. [16] Козаренко О. [27], Копиця М. [4], Новакович М. [43], [44], Савчук І. [48], Самохвалов В. [49];

- *українській композиторській школі*: Гордійчук М. [17], Грінченко М. [19], Кияновська Л. [25], Козаренко О. [29], Корній Л. [30], Шевченко Л. [57], Ярко М. [59];

- *питанням інтерпретології і виконавства вокальної музики*: Баланко О. [2], Бандрівська О. [3], Ван Дуаньгуй [9], Москаленко В. [40], Мустафаєв Ф. [41], Шевченко Н. [58].

**Методологія** базується на історико-біографічному підході, що дозволить розглянути твори та їх місце у творчій хронології композитора;

*текстологічному і семантичному* – задля аналізу поетичного тексту, розкриття образно-сислової специфіки поетики солоспівів, і її музичного втілення; *жанрово-стилістичному*, пов'язаному із специфікою вокального твору в контексті стилістики Лятошинського та ролі солоспівів композитора в українській вокальній музиці ХХ століття. Задіяні також елементи музично-виконавського аналітичного методу.

***Наукова новизна отриманих результатів*** магістерського дослідження полягає у:

- репрезентації солоспівів Лятошинського на вірші українських поетів як відображення складної духовно-історичної ситуації в українській культурі першої половини ХХ століття;
- різнорівневому аналізу вокальних творів українського класика;
- розкритті семантики поетичного тексту в музиці солоспівів Лятошинського;
- визначенні специфічних рис жанрового оновлення солоспівів Лятошинського, пов'язаного із оркестровою трактовкою партії фортепіано і декламаційним мелосом вокальної партії.

**Практичне значення отриманих результатів.** Матеріали магістерської роботи можна використовувати в курсах історії української музики, аналізу музичних творів; а також у практичній підготовці вокалістів, оперних співаків.

Магістерське дослідження складається зі Вступу, двох Розділів із внутрішнім розподілом на два і три підрозділи в кожному, Висновків, Списку використаних джерел. Загальний обсяг дослідження становить 57 сторінок, з них основного тексту – 48 сторінок. Список використаних джерел налічує 61 покажчик (6 сторінок).

**РОЗДІЛ 1.**  
**ТРАДИЦІЇ СОЛОСПІВУ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ**  
**ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ**

**1.1 Жанр солоспіву в музикознавчих дослідженнях.**

Солоспів – характерний жанр української музики, що веде свій початок від народно-пісенних витоків; пізніше, формуючись під впливом різних поетично-співочих традицій, він потрапляє в поле зору композиторської уваги і назавжди залишається звичним атрибутом творчого доробку кожного українського музиканта-творця. На перший погляд скромний камерний жанр не настільки показовий, як, наприклад, симфонія чи кантата, але його гнучкість, мобільність, здатність підлаштовуватись під будь-які смаки і уподобання, зовнішня нескладність і невеликий масштаб роблять солоспів до деякої міри універсальним музичним жанром. Недарма до нього звертались всі українські композитори, починаючи від лисенкової доби, і до нашого часу. До появи вітчизняної професійної композиторської школи цей жанр вже мав свою історію (достатньо згадати пісні Григорія Сковороди, або пісні з інструментальним супроводом, поширені в українському міському середовищі XVIII ст.), а з XIX ст. почав розвиватись у численних авторських варіантах.

Чим можна пояснити «захопленість» композиторів, співаків цим вокальним жанром? Корені цього явища сягають української давнини, і до певної міри відбивають ментально-психологічні риси українського характеру. Переплетення особистого і побутового, споглядання і переживання, філософського і рефлексивного, тощо, – знаходять втілення в солоспіві. Потрапляючи в композиторську творчість як один з камерно-вокальних жанрів, солоспів набуває широкого значення, і сама його назва має дещо узагальнюючий характер по відношенню до різноманітної вокальної музики. На думку Ю. Малишева, «Солоспів» – слово, яке має свій непередаваний відтінок, аналогій якому в російській мові немає; найближче

воно за значенням до німецького «Lied», що визначає, як відомо, не тільки пісню, а й взагалі всі жанри сольного співу» [36, с. 28].

А дослідниця Л. Яросевич зазначає, що солоспів є «своєрідною метасистемою для різних жанрових різновидів професійного сольного вокального виконавства» [59, с.172]

Через широку популярність, розмаїття, велику чисельність та певну значимість у народнопісенній та композиторській творчості солоспів став предметом уваги не тільки виконавців, але й дослідників-музикознавців. Про значення названого жанру свідчать розділи, присвячені солоспіву у 6-титомній історії української музики.

Останнім часом аспекти камерно-вокальної музики розглядаються в українському музикознавстві під різним кутом зору, від історико-жанрових, теоретико-аналітичних до питань взаємодії слова і музики, традицій виконавства та репертуару.

Зупинимось на деяких з них.

Одні з перших ґрунтовних досліджень в галузі української камерно-вокальної музики були написані ще за радянські часи, у 70-ті-80-ті роки ХХ століття. Це монографії М.Грінченка «Український романс» [20], Т. Булат «Український романс» [7], Б. Фільц «Український радянський романс» [53], «Гармонія солоспіву» [51], Ю.Малишева «Солоспіви. Нариси та нотатки про українську вокальну лірику» [36]. У названих дослідженнях відбувається осмислення специфіки жанрів камерно-вокальної музики, зроблена спроба розмежування понять романсу і солоспіву, пісні і солоспіву; розглядається генеза жанрів та їх розвиток у творчості українських композиторів ХХ ст. Цікавим, на наш погляд, є залучення широкого кола аналізованих вокальних творів, на прикладі яких можна побачити трансформацію вокальних жанрів, і, в той же час, стійкість жанрових ознак солоспіву.

Але відправним пунктом для побудови теорії української камерно-вокальної музики, особливо для генерації сучасних музикознавців стали статті С.П.Людкевича, зокрема «Націоналізм в музиці» та «Форма солоспіву

у Лисенка (спроба аналізу)», в яких галицький митець блискуче аналізує камерно-вокальну творчість фундатора української класики, зосереджує увагу на новаціях Лисенка в жанрі обробки народної пісні; по новому підходить до питання взаємодії поезії Шевченка і музики та специфічно стильових ознак мови М.Лисенка, що в подальшому стане підґрунтям ідей О.Козаренка про унікальність української музичної мови, національний звуковий ідеал тощо.

Логічним продовження поглибленого вивчення вокальних жанрів, вільного від догм, заборон і обмежень радянського періоду постали дослідження сучасних музикознавців ХХІ ст. В їхніх працях відбувається переосмислення глибинних зв'язків академічних вокальних жанрів з народно-пісенною українською творчістю, досліджуються деталі генези та класифікації вокальної музики, виокремлюються національні риси, притаманні солоспіву; на інший рівень виходить розкриття проблематики втілення-прочитання поезії в музиці та ретельне вивчення всіх елементів музичної мови у вокальних творах як окремого композитора, так і їх специфіка у самих вокальних жанрах.

Так, китайський дослідник Ван Цзо у своїй дисертації, присвяченій українському солоспіву у контексті виконавства, досліджуючи жанрово-стильову генезу солоспіву, виокремлює три напрямки у його розвитку: історичний стиль, національний стиль, «персональний стиль» (термін С.Шипа), кожний з яких представляє певну «галузь» солоспіву (композиторську в історичному ракурсі, національну народно-пісенну, виконавську).

Як зауважує Ван Цзо, «генетично жанр солоспіву пов'язаний, по-перше, з народнопісенними джерелами (обрядовий і необрядовий фольклор, епос), втіленими у таких особливостях, як пісенність, імпровізаційність, варіаційність, опора на народну ладогармонічну систему; по-друге, – є більш пізнім жанровим виявом міської пісні-романсу» [11, с.727-728]. Походження солоспіву дослідник, слідом за

С.Людкевичем, виводить із «Музики до "Кобзаря"» М.Лисенка, і називає наступні ознаки жанру: «...вокальність, породжена розумінням характеру національного стилю, мелодична пластика, яскрава образність, помножені на відчуття поетичної інтонації» та «співну декламацію» [11, с.734].

Тоді як інший вид камерно-вокальної музики – романс – вибудовується з опорою на загальноєвропейську музичну стилістику та «лірико-інтимний спосіб висловлювання з узагальнено-романтичним «словником», книжну мову (поезії Г. Гейне, Лесі Українки, І. Франка)» [11, с.734].

У зв'язку із жанром романсу, постають питання схожості-несхожості українського і російського його варіантів. На наш погляд, походження українського романсу відрізняється від російського, хоча останній склався не без впливу української пісні з супроводом, популярної у Петербурзі ще у XVII-XVIII ст. завдяки надрукованим нотним збіркам для домашнього музикування. Самобутність українського романсу доводять численні приклади народного романсу, або пісні і романси літературного походження, в яких склались певні жанрові ознаки (наспівна мелодія широкого діапазону, заокругленість фраз, типові завершення із низхідною секстою, розспіви складів, акцентна ритміка і підпорядкованість силаботоніці).

На підтвердження цієї думки наведемо слова з дисертації Ван Дуаньгуй, в якій розглянута парадигмальність мелосу, його жанрово-стилістичні форми. Аналізуючи «Романси на вірші О.Пушкіна» оп.20 В. С. Косенка з точки зору пересемантизації поезії Пушкіна (у перекладі на українську мову), дослідник робить цікавий висновок: «...композитор віднайшов смисловий аналог поетичного першоджерела, однак при цьому музична семантика вокального твору В. Косенка не відповідає усталеним уявленням про стилістику російського романсу, а належить іншій інтонаційній системі – українському солоспіву» [9, с.170]. І як результат – у романсах-солоспівах Косенка «переважає ментальний ліричний чинник і український образ світу» [9, с.140].

Не можна не погодитись із тезою Ван Дуаньгуй і про те, що солоспів зберігає в собі історичну пам'ять «національної пісенної культури України».

Поняття ліризму, що складає осердя солоспіву, за словами Л.Шевченко, є «ментальною установкою» української музичної творчості. Дослідниця вказує на «абсолютизацію ліризму як соціо-психологічного показника буття нації», «перетворення ліризму національної вокальної творчості в інструментальний глобалізм композиторського мислення у другій половині ХХ століття» [57, с.13]; визначає надособистісний ліризм української музики та «надіндивідуальні прояви ліризму в українській ментальності», а, також, «тяжіння художнього мислення до романтизму», але «без занурення у власне романтичне світосприйняття» [57, с.14].

Але в камерно-вокальній творчості композиторів першої половини ХХ століття образно-емоційна палітра досить широка; і при панівній (або наскрізній) ролі ліризму в музично-поетичних творах є і драматизм, і філософічність. У зв'язку із цим виникає питання відповідності і точності жанрового визначення вокальних творів; про цей аспект читаємо у статті Л.Ніколаєвої [42]. Дослідниця наводить приклади назв жанрових варіантів у камерно-вокальній творчості, звертає увагу на пару і деяку опозиційність солоспіву і романсу, стосовно якого наводить думку Ярошевич Л. про критичне ставлення до термінологічного стереотипу романсу та невідповідності назви «романс» щодо певних камерно-вокальних творів.

Продовжуючи цю тезу, можна зауважити, що не тільки назва «романс», але й сам жанровий інваріант не може претендувати на роль узагальнюючого в українській вокальній музиці. У своїй статті музикознавець Ван Цзо визначає романс як романтичний жанр, з опорою «на загальноєвропейську стилістику» [11, с. 733], тоді як солоспів стає жанром, який синтезує різні ознаки і в традиційному жанровому ряду вокальної музики він знаходиться між піснею і романсом.

Здатність солоспіву до жанрової взаємодії, його відкритість (негерметичність) породжує жанрові різновиди солоспіву. Музикознавиця

М. Ярко, досліджуючи камерно-вокальну творчість Н.Нижанківського, визначає окремі опуси галицького класика як «монодраматичний солоспів», близький до оперного монологу; «солоспів-молитву», поруч із піснею-романсом, стилізаціями «під старовину» (подібними до обробок народних пісень), романсами, яким «притаманна активна присутність аріозної стилістики вокального мелосу», а «наявні композиторські прийоми й способи деталізації образного змісту вірша фактично зумовлені образною програмою саме поетичного першоджерела» [59, с. 170].

Цікавим видається висновок дослідниці стосовно солоспіву, «що як поняття виявляє тотожність до позначення національної камерно-вокальної лірики, відображає особливий стосунок до історико-стильового контексту» [59, с. 173].

Жанрова множинність солоспіву неможлива без інструментального супроводу, а саме – фортепіанної партії, роль якої, починаючи від камерно-вокальних творів ХІХ ст., неймовірно значна. У поєднанні із виразністю вокальної партії створюється неповторний колорит солоспіву, здатний до втілення широкої палітри названої «національної камерно-вокальної лірики».

Композитори-піаністи (М.Лисенко, Я.Степовий, В.Косенко, Н. Нижанківський, Б.Лятошинський) створюють повноцінну фортепіанну партію (часто віртуозного характеру), що переростає роль звичайного супроводу і стає не просто фоном для мелодичної лінії, а виразним драматургічним тлом зі своїм планом і деталями. Завдяки цьому, удавана, на перший погляд, простота жанру солоспіву розкривається у багатогранній проекції вокально-поетичної та інструментальної взаємодії.

Все вищезазначене підтверджує своєрідну унікальність жанру солоспіву, що полягає в його певному універсалізмі; дійсно, цей жанр може претендувати на значення «метасистеми» (Л.Яросевич) для українського вокального мистецтва.

## **1.2 Розвиток жанру солоспіву в творчості українських композиторів першої половини ХХ століття (історичний огляд)**

Камерно-вокальні жанри є невід'ємною частиною української композиторської творчості. Залучення жанрів солоспіву, пісні, романсу та їх різновидів до професійної музики спостерігається не як їх освоєння, подібно, наприклад, до жанру інструментального концерту, що починає свій розвиток в українській музиці лише з ХХ століття, а сприймається як природній і закономірний процес. Потужна народно-пісенна традиція з чіткою ієрархічною жанрово-родовою системою стає тим підґрунтям, на якому розвив'ється уся українська музика. В період її професійного становлення саме жанри, пов'язані зі співом – хорові, вокальні, оперні, стануть основою композиторської творчості.

Дослідники камерно-вокальної музики та її жанрово-історичної генези звертають увагу на декілька чинників становлення класичного солоспіву, романсу. З одного боку це перетворення ліній українського побутового романсу, пісні-романсу, з іншого – традиція пісні з інструментальним супроводом, що набула популярності в осередку братств, та вплив кантів, поширених і в міському, і у сільському середовищі ХVIII ст. Серед прикладів цього виду творчості називають твори, чиє авторство зберіглось повністю (пісні, канти Г.Сковороди, І.Котляревського, С.Климовського); в них автори виступають одночасно і в ролі поета, і в ролі композитора – автора мелодії пісні. Тут виникає питання стосовно супроводу, що, як відомо, не зберігся у формі композиторського тексту, але чітка опора мелодії на акордову функціональність практично не дає розбіжності при доборі акомпанементу (звичайно, мова йде про рівень побутового музикування).

Іншим різновидом ліричних пісень-романсів були пісні літературного походження, в яких імена композиторів у більшості випадків не відомі, і, навпроти, зберіглось авторство словесних текстів (наприклад, «Стоїть гора

високая» Л.Глібова, «Ніч яка місячна» М.Старицького, пісні на вірші Т.Шевченка та б.ін.)

Результатом розвитку названих різновидів пісенно-романсової творчості постало формування певного інтонаційно-семантичного комплексу, що увійде до композиторської практики як знак української ліричної ментальності, де центральним елементом буде мелодична лінія, або, як говорить Ван Дуаньгуй – романсовий мелос «з характерним жанровим ім'ям “мелодія”» [9, с. 141].

Розвиток лірики в українській вокальній музиці співпадає в часі із західноєвропейськими романтичними тенденціями; можливо через такий «збіг» романтизм продовжиться в музичній культурі України: спочатку затримається до 30-х років ХХ століття (останній романтик – В.Косенко), потім нагадає про себе в авторських ліричних піснях 50-х-70-х років, і, нарешті, перетвориться у неоромантизм (В.Сильвестров) 90-х років.

Супроводжуватиме цей шлях саме солоспів у своїх жанрових варіантах. Його становлення розпочинається в творчості М.Лисенка, який свідомо звертається до популярного жанру, надаючи солоспіву нового академічного значення. У класика української музики ми знаходимо солоспіви, у переважній більшості створені на вірші українських поетів, та інших, зокрема на поезії Г.Гейне, А.Міцкевича. Але, як відомо, кристалізація жанрових рис солоспіву у творчості Лисенка пов'язана із віршами Т.Шевченка.

С.Людкевич, ретельно досліджуючи спадщину обох шанованих класиків, порівнюючи їх, доходить серйозного висновку стосовно впливу і перевтілення народно-пісенних традицій у солоспівах Лисенка і поезіях Шевченка (у статтях «Форма солоспіву у М.Лисенка. Спроба аналізу» та «Про основу і значення співності в поезії тараса Шевченка»). Так, в основі віршів Кобзаря лежить мелодичність, ритмічність української пісні. Природньо, що частина солоспівів Лисенка на його слова також буде створена в дусі народної пісенності. Але інші солоспіви композитора на

вірші Шевченка представляють складніші зразки її перевтілення, а саме – синтезування народно-пісенних елементів в оригінальному авторському мовному контексті. При цьому Людкевич акцентує увагу на підґрунтя творчості обох майстрів: міцна класична основа техніки віршування у Шевченка і подібна школа володіння всіма класичними засадами європейського музичного мистецтва у Лисенка.

Поєднання-переплетення класичного і народного (національного) найяскравіше втілилось у солоспіві на різних рівнях, що забезпечило цьому жанру стійке існування в українській музиці і до нашого часу.

Слова О.Козаренка стосовно формування національної мови можна віднести і до характеристики жанру солоспіву, що склався у творчості М.Лисенка: його сутність – це «вироблення нової нормативності (канону) етнохарактерного вислову в загальностильових параметрах романтизму» [28, с. 37].

Солоспів стає тим «новим каноном» в українській вокальній музиці, що вбирає в себе і пісенність, і романсовість, а згодом і декламаційність мовної інтонації. Розвиток солоспіву досягає кульмінації у першій половині ХХ століття в камерно-вокальній творчості Б.Лятошинського.

Прослідкуємо етапи розвитку вокальних жанрів в українській музиці після М.В.Лисенка.

Тенденції, намічені українським класиком, можна розділити на три напрямки. *Перший*, безпосередньо пов'язаний із фольклорним джерелами та народною пісенністю, розв'ється в класичний жанр обробки народної пісні (для різних виконавських складів), або проявиться у стилізації народної пісенності. *Другий* представляє традицію романтизованої лірики, він продовжить розвиток солоспіву та його різновидів. *Третій* презентуватиме новий тип вокальних творів, в яких посилиться роль драматизму, психологічність, і де, відповідно, кантиленність зміниться на декламаційність. При цьому кожний композитор деталізуватиме жанрові різновиди солоспіву, додасть власні «версії» камерно-вокальних творів.

Стосовно поезій, до яких звертаються композитори можна спостерігати приблизно таке саме співвідношення українських авторів та всіх інших, як це було представлено у М.Лисенка (особливу цікавість представляють солоспіви, створені на тексти, перекладені українською мовою).

Послідовники М.Лисенка продовжили розвивати жанр солоспіву, віддаючи перевагу тому чи іншому його напрямку, відповідно до власних уподобань і характеру творчості.

*М.Д.Леонтович*, який підніс жанр обробки народної пісні до класичних висот створює новий різновид пісні-солоспіву для голосу у супроводі хору і фортепіано («Легенда» на вірші М.Вороного, «Моя пісня» на сл.К.Білиловського). У цих вокально-хорових творах поєднується романтична традиція і риси української народної пісенності (сольний заспів – гуртовий спів).

*Яків Степовий*, композитор-лірик, відомий своїми фортепіанними мініатюрами, пише два вокальні цикли – «Барвінки» на вірші різних українських поетів (Т.Шевченка, Л.Українки, І.Франка та ін.) і «Пісні настрою» на поезії О.Олеся. І якщо у солоспівах першого циклу мелодика виявляє спорідненість із ліричними наспівами народно-побутового типу; відповідно, ці вокальні твори можна віднести до першого напрямку традиції солоспіву, то в солоспівах-«піснях настрою» відчутний модерністичний вплив, що, в першу чергу, продиктований витонченою, інколи символістичною поезією Олександра Олеся. В цих вокальних композиціях переважає колористична гармонія, виразна мелодика, яскраві модуляційні відхилення. «Пісні настрою» продовжують лінію романтизованої лірики.

«Три пісні М. Рильського», написані Степовим у той же період на вірші ще молодого поета, представляють третій напрям, пов'язаний із посиленням ролі декламаційності. В цих піснях композитор виявляє особливу увагу до поетичної інтонації.

*Кирило Стеценко*, безпосередній учень Лисенка, задіює широку палітру жанрових різновидів солоспіву. Притаманний музиці Стеценка

драматизм проявляється майже в усіх вокальних творах. Його солоспіви на вірші Л. Українки, О. Олеся, В. Самійленка відрізняються романтичною емоційністю, що знаходить втілення в насиченій гармонії (як, наприклад, еліпсис у солоспіві на слова О. Олеся «І ви покинули»), гнучкій мелодиці, характерній фактурі (гармонічна, ритмічна фігурація).

Але новація Стеценка – створення лірико-драматичного монологу як жанрового різновиду солоспіву. Подібним відомим прикладом є «Плавай, плавай, лебедонько» для сопрано і фортепіано. Твір переростає межі солоспіву, стаючи оперною моносценою (недарма існує варіант з оркестровим супроводом). Звертає увагу музично-поетична виразність: розкриття семантичного значення тексту відбувається у переплетенні декламаційності і вокальності. Намічена психологізація образу буде мати продовження у монодрамі Стеценка «Іфігенія в Тавриді». Народність поезії Шевченка в солоспіві підкреслена ладово (елемент думного ладу), але в межах функціональної гармонії (DD – D).

Стеценко пише вокальний твір «Цар Горох» (сл.П. Беранже в пер.В.Самійленка), відомий як солоспів-сатира. Мелодекламаційні вигуки, стрибки в мелодичній лінії у поєднанні з чітким ритмом, що йде від жартівливих українських пісень, акомпанемент бас-акорд створюють ефект комічності.

Солоспів «Сонце сідає» Стеценка – приклад розкриття музикальності шевченківського вірша. Цей твір відноситься до першого визначеного нами напрямку, пов'язаного із народнопісенним началом. Яскраво виражена плагальність, плавність мелодії, розспіви є його стилізацією; в той же час гармонічний план виявляє дещо несподівані зіставлення на межі першого і другого розділів; другого і репризи (F-dur і G-dur, C-dur і d-moll). При всій простоті тонального плану і нескладній фактурі такі сполучення вносять особливий колорит, що створюється завдяки модальності.

Із сучасників Стеценка, Степового, які звертались до жанру солоспіву слід назвати *Павла Сеницю* (1879-1960), композитора, творчість якого практично не досліджена до нашого часу.

В одній з перших спроб систематизування української музики, а саме, в «Історії української музики», складеній Миколою Грінченком у 1922 році, знаходимо цікаву характеристику обдарування П.Сениці: «Лірик по своїй творчій істоті, композитор офарбовує цим ліризмом навіть такі моменти, де здавалося б на перший погляд нема даних для цього ліризму: мотиви цілком об'єктивного змісту і ті звучать з якоюсь особливою теплотою, набірають якогось інтимного колориту» [19, с. 258]. Дослідник робить такий висновок, в першу чергу з погляду на вокальні твори Сениці (а їх у нього близько 50-ти). І далі мовиться про надання ліризму «більш широкого змісту. <...> тепло від внутрішнього творчого вогню художника розгорається у велике полум'я музичної краси; через те саме навіть дрібні форми його твори виглядають як серйозні циклічні будування з широко розвиненими темами» [там само].

Цікаво, що у порівнянні із творчістю Стеценка, Степового, Кошиця творчість П.Сениці оцінена автором «Історії...» найвище: «В кожному його творі є “щось”, що притягає увагу й викликає співчуття до художника – а це єсть ознака справжнього мистецтва, яким володіє справжній художник» [19, с. 259].

Із усього сказаного можна зробити висновок про лірико-драматичний тип солоспіву П.Сениці (звичайно, різновидів вокальної музики є більше у композитора, і вона ще чекає на свого видавця і дослідника).

*Гнат Хоткевич*, непересічна постать на музичному небосхилі України також долучився до написання солоспівів у супроводі бандури. Його твори у цьому жанрі відносяться до *першого* – фольклорного напрямку у розвитку солоспіву.

Поступово, з середини 20-х років ХХ століття в українській вокальній музиці відбувається відхід від найбільш характерних (типологічних) ознак солоспіву, а саме: кантиленності, ліричності. Об'єктивні причини

політичного, суспільного, ідеологічного характеру вплинули на зневажливе відношення до лірики, а особливо до щирого лірико-інтимного висловлювання, яке було затиснуте між плакатністю і масовістю.

Композитори молодшої плеяди цього періоду (Л.Ревуцький, В.Косенко, Б.Лятошинський, М.Коляда, Г.Верьовка, П.Козицький, М.Вериківський) по різному вирішували нові художні завдання. Поетичні тексти обирались переважно громадянської тематики; мелодика була підлаштована під текст; в ній переважала декламаційність; загальний настрій був найчастіше драматичний або пафосний.

Навіть композитори ліричного обдарування, яким був *В.Косенко*, намагались перебудуватись на новий лад. Наведемо слова М.Копиці з її статті про солоспів Косенка на відомий вірш П.Тичини: «Музична лексика композитора відбиває стихію української інтонаційної сфери – енергію епохи 1920-х років з її характером мелодичної декламації, інтонацій-вигуків, раптовою зміною емоційно-контрастних сфер. Саме таким напружено піднесеним пульсом часу, образами похідної лірики і характеризується твір “На майдані”, жанр якого можна визначити як драматичну сцену» [29, с. 96]. І далі дослідниця відмічає новаційність стилістики В.Косенка у «пластиці мовного і музичного компонентів».

Але піднесеність у солоспіві-драматичній сцені перекривається внутрішньою скорботою, смутком. Семантичні елементи таких відчуттів – тональність *b-moll*, завершення-завмирання. «Ура-патріотизм» тут дуже умовний.

Декламаційністю пронизані ще два солоспіви В.Косенка на вірші П.Тичини: «Мобілізуються тополі», «Іду з роботи я, з заводу», написані у 1927 році.

Звернемо увагу на той факт, що більшість з композиторів 20-х років звертаються переважно до поезії українських митців, часто сучасних. *Борис Лятошинський* напроти – розпочинає вокальну творчість з символістичних і романтичних віршів європейських та російських поетів (Шеллі, Метерлінка,

Гейне, Буніна, Бальмонта, Сологуба та ін.). І лише згодом обиратиме виключно українські поетичні тексти, що в цілому буде пов'язано із україноцентричною концепцією музичної творчості нашого класика (згадаймо «Українській квінтет», «Увертюру на чотири українські теми», «Слов'янський концерт», оперу «Золотий обруч»). Ця тенденція відмічена дослідником творчості Лятошинського О.Козаренком. Говорячи про «векторність його мовостилію», Козаренко вказує на «рух від скрябінівської “теософічності” до європоцентричного панславізму» [28, с. 35].

Камерно-вокальна творчість Лятошинського у період 20-х років ХХ ст. представляє найбільш яскраве явище в музичній культурі. З одного боку, молодий композитор, знаходячись на шляху пошуків власних стильових засад, наслідує експресіоністичні традиції (крізь призму романтизму – «романтизований експресіонізм Лятошинського» за Козаренком); з іншого, – в численних солоспівах формується специфічна мова композитора, в якій Лятошинський «пристосував і розвинув питомі риси національної музичної мови і стилю до нової естетичної ситуації ХХ ст., дальшого ускладнення музичної матерії, не порушуючи при тому їх етновизначальних первнів, не пориваючи з традицією» [28, с. 189].

У солоспівах першого періоду творчості Лятошинського дослідники відмічають особливий тип декламаційності, що переплітається із увагою до втілення семантичного значення поетичного слова. Вокальні твори на слова поетів-символістів перекидають місток від *другого* напрямку в розвитку солоспівів – романтизованої експресивної лірики, до *третього*, пов'язаного із новими типами вокальних творів, які і будуть створені видатним композитором.

Зрозуміло, що політична ситуація не могла не позначитись на творчості Лятошинського. Справжній сплеск у створенні ним вокальної музики на вірші поетів-символістів тривав усього з 1922 до 1926 року, коли були написані вокальні цикли і окремі солоспіви (35 творів за останнім виданням І. Савчука «Б.Лятошинський. Романси 1920-х», 2015р.). У цей час

композитор ще міг собі дозволити писати музику на «поезію, яка суперечила загальним канонам жанру радянського романсу» [48, с. 127]. Після 1926 року уподобання композитора зміняться: улюблена символістична поезія з дещо темними, мрачними образами буде забута; камерний жанр поступиться місцем іншим творам композитора. Наступний цикл з трьох романсів Лятошинський створить лише через десять років, у 1936 році, на вірші О.Пушкіна. Вибір поезій російського класика був не випадковий, і скоріш ситуативний: саме з 1935 до 1937 року Б.Лятошинський за запрошенням викладає у московській консерваторії курс спеціальної інструментовки.

Межа, яка пройде у 1926-27 роках торкнеться всіх композиторів; ліричне, національне, індивідуально-особистісне обернеться для них тавром, або матиме негативний, підозрілий смисл. Бурхливе цвітіння українського солоспіву перетвориться на «зів'яле листя». Тематика і тексти (революційні, соцреалістичні, плакатні) будуть іти врозріз із ліричною сутністю солоспіву. Можливо цим фактом, а також новим тоді поняттям кон'юнктурності можна пояснити різке зменшення кількості вокальних творів у 30-х роках ХХ ст. та внутрішнє небажання композиторів звертатись до цього жанру.

Напроти, вони обирають нейтральний жанр – обробку народної пісні. Можливо саме заглиблення в народну пісенність остаточно затвердить поворот у творчості Лятошинського до україноцентризму, або «панславізму» (за Козаренком). Цікаво, що освоєння ним фольклору було позначене «подоланням пасивного етнографізму, сполученням характерних фольклорних стильових ознак із новими формами музичного мислення» [17, с.292]

## **Висновки до розділу 1.**

Солоспів – один із провідних вокальних жанрів в українській музиці. Він стає певним феноменальним явищем української культури; жанровий універсалізм солоспіву дозволяє визначити його як «метасистему» (Л.Яросевич), що зберігає національну пам'ять пісенності і має здатність до жанрової взаємодії.

Жанр солоспіву має давню історію; його генеза тісно пов'язана із народною пісенною творчістю, з традиціями сольної пісні із супроводом та кантом. Дослідники української вокальної музики зосереджують увагу на влучності жанрового поняття «солоспів» на відміну від традиційного, частіше російського «романсу». Здатність до жанрової багатовекторності забезпечило солоспіву стабільність його існування в композиторській і виконавській практиці. Солоспів став знаковим жанром національної камерно-вокальної лірики.

Втілення широкої образної палітри формує різні типи музичного висловлювання у солоспіві, пов'язані із специфікою мелосу та особливою роллю фортепіанної партії, яка часто переростає межі супроводу, і вона відтворює певний драматургічний план.

Становлення жанру солоспіву проходить декілька історичних етапів; його класичні зразки з'являються у творчості М.Лисенка (не виключаючи твори цього жанру у попередників композитора), в яких відбувається синтезування народно-пісенних елементів в оригінальному авторському мовному контексті. Тенденції, започатковані Лисенком, будуть розвинуті українськими композиторами ХХ століття в трьох напрямках (з опорою на народно-пісенні ознаки, або романсовість європейського типу, або новий тип драматизованої лірики з декламаційністю). Кожен з митців, відповідно творчих уподобань додасть власні варіанти солоспівів (М.Леонтович, К.Стеценко, Я.Степовий, П.Сениця, Г.Хоткевич та ін.).

Складний період 20-х-30-х років ХХ ст. позначиться негативним відношенням до лірики солоспіву; щирість лірико-інтимного висловлювання,

поступиться місцем пафосності громадянської тематики, відповідно кантиленність зміниться на декламаційність. Тематика поетичних текстів, переважно сучасних українських авторів буде позбавлена ліричності.

Б.Лятошинський, який у 20-х роках розпочне камерно-вокальну творчість з символістичної поезії і, відповідно, експресивної романтизованої лірики в подальшому (у 40-х роках), через освоєння народної пісенності в обробках, прийде до нового типу солоспіву, пов'язаного із творами українських поетів, що стане знаком україноцентричності творчості митця.

## РОЗДІЛ 2. ВОКАЛЬНІ ТВОРИ Б.ЛЯТОШИНСЬКОГО НА ВІРШІ УКРАЇНСЬКИХ ПОЕТІВ: ШЛЯХ ДО УКРАЇНОЦЕНТРИЗМУ

### 2.1. Поезія Шевченка і Франка у солоспівах Б.Лятошинського

Борис Миколайович Лятошинський (1895-1968) – один з найвидатніших композиторів ХХ століття, класик української музики. Лятошинський на Лівобережжі України і Людкевич в Галичині – дві знакові постаті, два стовпи композиторської школи. Осмислення їхньої творчості, пов'язане як з ґрунтовною аналітикою, так і з процесами видання творів, їх виконанням і популяризацією, потребує великих зусиль у подоланні інерційності та зміні української музично-виконавської парадигми.

Зважаючи на те вагоме значення, яке має для української культури творчість Б.М.Лятошинського, ми досі стикаємось із «білими плямами» стосовно його музики, із недостатністю аналітичної фахової літератури, із деяким поверховим, вибірковим, часто ситуативним відношенням до тих чи інших творів нашого співвітчизника. Як зауважила Ю. Бентя на сторінках часопису «Критика» від 2009 р.: «...про життя і творчість митця досі не написано ґрунтовної, вичерпної монографії – може, тому всі ті рани, яких завдала його творчості тоталітарна доба, досі не загоїлися, а джерелознавчу базу до кінця не виявлено й недоопрацьовано». Відсутнє і повне зібрання творів Лятошинського.

Найбільш вичерпною і донині залишається невелика книга В. Самохвалова «Борис Лятошинський» із серії «Творчі портрети українських композиторів» (1974) [49], в якій представлено повний хронологічний список творів митця. Цікавою є і збірка за матеріалами республіканської конференції 1985 року, присвяченої 90-річчю з Дня народження Б.Лятошинського, куди ввійшли статті провідних київських музикознавців (М.Гордійчука, М. Загайкевич, М.Копиці, В.Клина, Т.Булат, О.Зінькевич, І.Царевич та ін.) [4]. В них були висвітлені проблеми спадкоємності традицій, жанрових уподобань композитора, питання ладо-

гармонічної мови, стилістики, поліфонічного мислення, історико-біографічні розвідки, проаналізовані «з новими оцінками найбільших і етапних для всієї радянської музики творів, таких як Третя симфонія, “Слов’янський концерт”»[4, с. 4]. Але збірка видана російською мовою і за два роки після конференції (у 1987 році).

Із публікацій останніх років звертають увагу кандидатські дисертації Т.Гомон, присвячена детальному дослідженню раннього періоду творчості Б.Лятошинського [16] та Р.Варнави «Психологічний портрет композитора як джерело пізнання “образу автора” (на прикладі Бориса Лятошинського та Василя Барвінського)» [14].

Найбільш глибоким і самобутнім є дослідження творчості Лятошинського в монографії О.Козаренка «Феномен української національної музичної мови» [28]. Розглядаючи створення національної музичної мови як «універсальної загальнонаціональної семіологічної системи», автор доходить висновку, що її «вищим виявом у середині ХХ ст. стала музична мова Б. Лятошинського: як за глибиною закорінення у національну (і європейську) традицію, так і за оригinalністю, структурованістю, зрештою, «інформаційністю» мовленнєвого коду, підхопленого й розвиненого спадкоємцями композитора. Отже, попри всю неоднозначність мовно-стильових явищ в умовах стратифікації музично-історичного процесу завдяки Б. Лятошинському були забезпечені єдність національного музичного семіозу, його поступальний і незворотний характер» [28, с. 217].

Продовжуючи думку про недостатню вивченість спадщини Лятошинського, додамо, що аналіз камерно-вокальної творчості композитора в основному зосереджені в межах досліджень і статей: Т.Булат, Б.Фільц, О. Козаренка та ін.; її коротка характеристика представлена у дисертації О.Баланко, у розділі «Історичні етапи формування та розвитку української камерно-вокальної творчості». Зауважимо, що музикознавці, розглядаючи спадщину Лятошинського, зокрема, вокальні, фортепіанні твори, частіше

звертаються до першого періоду творчості композитора (1920-х років), тоді як солоспіви наступних десятиліть не часто стають предметом наукової розвідки.

На підтвердження слід назвати збірку І. Савчука «Лятошинський Б. Романси 1920-х» [48], куди увійшли всі солоспіви, романси композитора раннього періоду творчості. Автор-упорядник супроводжує розгорнутим аналізом подані вокальні твори композитора, розглядаючи їх подібно до «екзистенційної картини ... у різних площинах мистецької рефлексії: як постать модерністського Майстра з відповідною філософією існування; через смислову картину твору з її формально логічними та музично-структурними канонами та через інтертекстуальну аналітику про час, у якому творить митець» [48, с. 38].

Подібного ґрунтового осмислення потребують і солоспіви Лятошинського, написані на вірші українських поетів у наступному періоді творчості композитора.

Першим таким твором композитора був солоспів «*Єсть карії очі*» на вірші Т.Шевченка, написаний у 1927 році. Цікаво, що цим солоспівом Лятошинський завершує плідний період створення вокальної музики, назвемо його «символістський», після якого повернення до камерного жанру відбудеться лише за 10 років по тому. З іншого боку, звернення Лятошинського до української поезії у солоспівах розпочинається саме з названого твору.

Солоспів-мініатюра для високого голосу і фортепіано написаний на слова з маленького фрагменту поеми Т. Шевченка «Гайдамаки», з першого розділу «Галайда»:

«Єсть карії очі — як зіроньки, сяють,  
Білі рученята — мліють-обнімають,  
Єсть серце єдине, серденько дівоче,  
Що плаче, сміється, і мре, й оживає,  
Святим духом серед ночі

Понад ним витає».

Образна сфера любовної лірики втілюється у солоспіві дещо незвичними, з романтичного погляду, музичними засобами. Характерні розспіви, кантілена поступаються місцем мелодекламації – кожному складу тексту відповідає один звук, із інтервальних «знаків» лірики в мелодичній лінії залишається тільки початкова висхідна мала секста та гармонічні фігурації в акомпанементі.

Час написання солоспіву співпадає з періодом формування мовної стилістики композитора, ознаками якої виступають висхідна «ямбічна» (за Козаренком) кварта, сполучення її із тритоном, септимою, секундою; ритмічне дроблення – тріольність («тріольна юбіляція»), «емансипація метро-ритму, „асинхронність” протікання часу в різних фактурних шарах, що асоціюється з постійним становленням-розвитком музичної матерії, паралельним протіканням кількох думок» [28, с. 198].

Але найбільш яскравою рисою стилю Лятошинського стає гармонічна основа його творів з опорою на септакорди, акорди із альтерованими тонами, кварто-квінтові співзвуччя. «Лейт-акорд» Лятошинського – мінорний тризвук з секстою, або квінтсекстакорд великого мажорного септакорду – названий О.Козаренком «Гармонічним панзнаком есхатологізму світовідчуття українця у ХХ ст.», який «можна розглядати як наслідок еволюції гармонічної мови композитора від напруженої і пориваючої експресії великого мажорного септакорду (панзнака музичної мови 20-х років) до трагічної семантичної дихотомії мінорної тоніки із секстою» [28, с. 210].

У солоспіві «Єсть карії очі» є всі елементи стилістики Лятошинського, що розвинулися і закріплюються як насичена знакова система у подальших творах.

Строфічність віршової форми і строфіка мелодичної лінії солоспіву не збігаються; фрази будуються за принципом підсумовування:

$$\begin{array}{l} a \quad b \quad a_1 b_1 \quad | \quad c \quad c_1 \quad c c_1 \\ 2\tau \quad 3\tau \quad 5\tau \quad | \quad 2\tau \quad 2\tau \quad 5\tau \end{array}$$

Складається період з 10т + 10т та одного такту вступу. Але серединний каданс відсутній, і весь період звучить як єдина цілісна побудова. Цьому сприяє фактурний, динамічний і ладо-гармонічний розвиток.

У солоспіві «Єсть карії очі» закладена і специфіка роботи композитора з текстом, що продовжиться у вокальній музиці наступного періоду. Т.Булат виокремлює особливу «наспівно-декламаційну мелодику» в солоспівах Лятошинського, яка поєднує в собі, з одного боку, гнучкість і хвилеподібність мелодичної лінії – завдяки поступеному руху, терцієвим ходам; з іншого, відсутність розспівів і ходи на широкі інтервали (кварти, квінти), що сприймаються як активність, напруга у висхідному русі і низпадіння, згасання у протилежному, разом із вільним ритмом – є ознакою декламаційності.

Іншим важливим прийомом композитора є підкреслення мовної інтонації, що породжує особливе «мовлене слово» (Т.Булат). Наприклад, у словах солоспіву на вірш Шевченка «плаче», «сміється» наголошені склади підкреслені висхідними інтервалами на половинній ноті, із наступним низхідним поверненням.

В межах розширеної ладотональної сфери інтонування вокальної партії представляє певну складність для виконавця. Часта зміна тональних опор, відсутність звичної функціональності вимагає від вокаліста чистоти інтонування інтерваліки, подібної до додекафонної.

Фактура солоспіву-мініатюри представляє характерні фігурації з тріольною основою, що в наступних вокальних творах Лятошинського стануть їх невід'ємною частиною. Низхідні гармонічні фігурації протягом твору тричі будуть доповнені підголосковими мотивами у верхньому голосі.

Звертає увагу і характерна для композитора ладо-гармонічна організація в творі. В основі акордики – улюблені співзвуччя Лятошинського: септакорди (великий мажорний та його обернення), нонакорди, які сполучаються між собою в межах мажоро-мінорної гармонічної системи, у терцієвому співвідношенні; виникає розширена тональність із

розсередженими тональними опорами. Лише у серединному кадансі (завершенні перших 10-ти тактів) є класичний зворот (S – D – T) із розв'язанням D<sub>9</sub> в A-dur. У другому реченні теж є нонакорди, що зіставлені між собою (G<sub>9</sub>, F<sub>9</sub>), але без розв'язання у T. Замість цього після F<sub>9</sub> – секундовий «зсув» у Es-dur, що буде S для B-dur, яким завершиться твір. Передостанній акорд – зм.VII<sup>4</sup>/<sub>3</sub><sup>#3</sup> – передвісник складних альтерованих гармоній Б.Лятошинського.

Не враховуючи трьох романсів на вірші О.Пушкіна, наступними вокальними творами українського класика стали *п'ять солоспівів на поезії Івана Франка ор.31*, написаних у 1940 році. Лятошинський обирає найбільш відомі вірші Каменяра, що мали і мають неабияку популярність серед українських композиторів. До циклу увійшли поезії з відомої збірки інтимної лірики «Зів'яле листя»: «Твої очі, як те море», «Чого з'являєшся мені...», «Безмежнеє поле», «Чому не смієшся ніколи», «Не минай з погордою».

Ці солоспіви відкривають центральний період творчості Б.Лятошинського, пов'язаний із українською тематикою, а глибше, – з осмисленням української сутності, тим справжнім україноцентризмом, що буде вирізняти музику нашого класика за радянських часів.

Про новий «український» період творчості композитора читаємо у статті В.Клина, дослідника фортепіанної музики Лятошинського: «Прелюдії ор.38 стали началом нового періода еволюції фортепіанного і всієї камерно-інструментальної творчості композитора. <...> Цей етап відзначений синтезом світових класичних традицій із основами *українського* народного музичного мислення (курсив наш)» [4, с. 55]. Зрозуміло, що у 1985 році (коли було написано названу статтю) говорити про самодостатність *українського музичного мислення* було неможливо; ґрунтовна розробка цього поняття у прояві національної музичної мови була зроблена О.Козаренком лише у 2000 році.

Дійсно, починаючи із 1940 і до 1952 року Лятошинський створює солоспіви на слова українських поетів, обробки українських народних пісень,

«Український квінтет», Сюїту на українські народні теми для струнного оркестру, знамениту симфонію №3.

Як зазначає автор єдиного монографічного дослідження творчості Лятошинського В.Самохвалов: «Знаменитий “Український квінтет”, відзначений Державною премією, Друге тріо, Четвертий струнний квартет, фортепіанна сюїта, романси, більше сотні обробок українських народних пісень – все це насичено соковитим українським мелосом, національними танцювальними ритмами» [49, с. 29].

Українська знаковість притаманна навіть нейтральному жанру прелюдії, цикли яких були написані Лятошинським у цей період. Вона яскраво проявляється в ладо-інтонаційнійності, стилізації народної пісенності, фонізмі квінтових співзвуч. Цікаво, що фортепіанні прелюдії ор.38 створені у 1942 році як програмний цикл, і програмність в них українська за сутністю. До кожної з трьох прелюдій композитор добирає епіграф з поезій «Кобзаря» Тараса Шевченка. Через це цикл ор.38 має назву «Шевченківська сюїта».

Не випадково, що свій «український» період Лятошинський розпочинає із солоспівів на вірші Івана Франка. Ще у 1929 році композитор звертався до прози відомого класика: за повістю «Захар Беркут» була написана однойменна опера. Для солоспівів Лятошинський обирає ліричну поезію Франка з його автобіографічної збірки про пережиті почуття нещасного кохання «Зів'яле листя» (1896 рік). Поет komponує свої вірші в три «жмутки», по 20 творів у кожному.

Тексти трьох солоспівів Лятошинського узяті з першого «жмутку» («Твої очі, як те море», «Безмежнеє поле», «Не минай з погордою»), ще двох – з другого («Чому не смієшся ніколи?», «Чого являєшся мені..»). Чотири поезії, окрім «Чого являєшся мені..», представляють мініатюрні дво-тристрофні вірші, кожен зі своїм містким образом.

Музичне прочитання цих творів у Лятошинського відбувається крізь призму його стримано-романтичного сприйняття, але з притаманною

композиторові експресією. Це переплітається із відшліфовуванням певних прийомів роботи із тематизмом, взагалі із кристалізацією стилю Лятошинського.

Із п'яти солоспівів на вірші І.Франка музикознавчої уваги був удостоєний твір «Чого являєшся мені у сні..». Т.Булат, відома дослідниця української вокальної музики визначає цей романс Лятошинського як «найкращий», говорить про тематизовану фактуру, виразність улюблених акордів композитора як «самостійних гармонічних комплексів», «фонізм супроводу», що «допомагає композиторові виявити психологічний підтекст віршованої форми» [23, с. 191].

Продовжуючи думку дослідниці про поєднання Лятошинським у невеликому творі лірики і драматизму, зауважимо, що ця особлива якість музики композитора створює певну спресованість, неповторну експресію, яка є суголосною загостреній, напруженій поезії Франка.

Солоспіви «Твої очі як те море» та «Чому не смієшся ніколи» продовжують традицію солоспіву-мініатюри, розпочатої Лятошинським у вокальному творі на вірш Шевченка. При певній економії засобів виразності у кожному із солоспівів сполучаються лірика і драматизм, стриманість і експресія.

*«Твої очі як те море»* – просвітлена вокальна мініатюра, найбільш романтична серед інших п'яти солоспівів. «Супокій», світло, надія – основні образи-почуття у творі. Їх семантика розкривається через статично-фігураційну фактуру, повторення одних і тих самих гармоній, врівноваженість вокальної мелодичної лінії (рівномірність підйомів і спадів).

Дві строфи вірша вкладаються у музичну форму неквадратного періоду (8 + 12 тактів). Рівномірність, заявлена на початку твору, і пов'язана із будовою фраз по чотири такти, долається у другому реченні.

I реч.    II реч.

a + a<sub>1</sub>    a<sub>2</sub> + a<sub>3</sub>

4T + 4T    4T + 8T

Неквадратність виникає завдяки паузам, що створюють ефект дроблення і порушують рівномірну течію фраз. У звуковому цілому виокремлюються два плани – мелодія у вокаліста і гармонія (акордовість) в партії фортепіано. Кожна з трьох подібних за структурою фраз завершується новим акордом – хроматичним зсувом, або альтерованим співзвуччям:

$I^6$  (cis-moll) –  $IV^b_3$  (однотерцієве зіставлення)

$I^6$  (cis-moll) – III (E-dur)

$I_7$  (cis-moll) –  $D^6_5$   $\#7$

$I_7$  (E-dur) –  $I^6$  (cis-moll)

Тональна опора – cis-moll, але він розширений завдяки акордам однотерцієвої ладотональності (cis-moll – C-dur).

Крізь увесь солоспів проходить лейт-акорд Лятошинського: мінорний тризвук із секстою (або квінтсектакорд великого мажорного септакорду); акордика базується на септакордах та їх оберненнях. За влучним висловом О.Козаренка: «„акорд Лятошинського" можна вважати авторським гармонічним символом української душі, де у трагічній несумісності „з журбою радість обнялась": не випадково мінорна тоніка із секстою увійшла до всіх творів „українського" періоду» [28, с. 203].

Фортепіанний супровід у солоспіві «Твої очі як те море» будується на поліритмічному поєднанні остінатних тріольних фігурацій названих акордів у верхньому і нижньому голосах, у незмінному регістрі (велика + перша октави). Лише в четвертій фразі пасаж піднімається у третю октаву. Смыслова образність поезії, а саме: глибина, рівність, позачасовість, постійний рух морської стихії, як і потік думок, – втілена саме в партії фортепіано.

Цікавим є спостереження стосовно вокальної партії. При відсутності розспівів віршових складів мелодика солоспіву створює враження плавної кантилени. Кожному складу відповідає один звук (складонота). Плавність досягається рівномірним чергуванням висхідних і нисхідних інтервалів,

переважно на кварту, або квінту та їх заповненням за класичним принципом заповнення стрибка.

О.Козаренко говорить про семантику ямбічної кварти як про «популярний інтонаційний знак, що виявляв національну семантику»; акорд Лятошинського також має кварто-квінтову природу (квінтсекстакорд як зчеплення квінти (I-V) і кварти (III-VI)). Ця інтерваліка, за словами дослідника, стає «інтонемою» в мелодиці та складає основу фактурно-гармонічних комплексів. У солоспіві «Чому являєшся мені у сні ...» ланцюг пустих квінт в нижньому регістрі фортепіано створює ефект просторовості і відчуженості.

Важливим для створення плавності руху у вокальній партії солоспіву є поступеневий рух у мелодичній лінії. Декламаційність в ній тільки намічена; її елементи виразно представлена в четвертій фразі твору на словах: «а надія, мов зірниця, знов проблискує мені». Знаки пунктуації – коми – збігаються із паузами, що дроблять мелодичну лінію.

Солоспів «*Чому не смієшся ніколи?*» побудовано відповідно смислової конструкції поетичного тексту. В першій строфі суцільні фрази-запитання:

«Чому не смієшся ніколи? Чому в твоєму серці зима? І горе зморозило душу, що сміху у горлі нема?» і т.д.);

у другій – ствердні відповіді, що розкривають сумний, темний характер головного запитання : «Лежить якийсь смуток таємний на твоєму чудовому чолі» і т.д.

Складається проста двочастинна форма з двох квадратних періодів:

A (8т) B (8т) coda (3т)

a a<sub>1</sub> b b<sub>1</sub> a<sub>2</sub>

Контраст, який виникає між частинами відбувається на рівні фактури, ритму, характеру. Об'єднуючим фактором постає ладо-гармонія, а саме у тональності *h-moll* гармонічний зворот із характерним поєднанням Т з IV<sub>2</sub><sup>#1</sup> та Т із низьким IV<sub>3</sub><sup>4</sup> (як S однотерцієвої тональності).

У перших двох фразах цей зворот звучить в основній тональності; далі, у третій – у паралельній тональності (D-dur), в четвертій – у тональності IV низького ступеня (es-moll).

Особливо загострено в акордах звучить хроматичний хід у верхньому голосі (висхідний і низхідний), як обігрування V щаблю тональності (*fis-eis*, *fis-g*; *a-gis*, *a-b*; *b-a*, *b-h*). В розділі «А» акордова фактура, пунктирний ритм і синкопа на другій долі як довгі протягнуті звуки підкреслюють стриманість, і, в той же час, напругу. Експресивності надають чергування акордовості і сольних фраз у вокальній партії, подібно до оперних речитативів.

Інтонаційну основу вокальної партії складає рух на висхідну кварту і тріольність мелодичної лінії, суголосна віршовому розміру поетичних фраз. У другому розділі (В) відбувається ритмічне збільшення (тріолі чвертних і затактові чверті замість вісімок). Але укрупнення не сприймається масивно через постійний фігураційний фон у партії фортепіано. Традиційно для Лятошинського в фігураціях поліритмічне поєднання тріольності і дуольності в партіях правої і лівої руки.

Гармонічна основа залишається подібною до заданої акордики. Хроматичний зсув в басу (g-Ges) від великого мажорного квінтсектакорду (тризвук g-moll з секстою) до великого мажорного септакорду (Ges-dur) змінюється на діатонічний хід баса у *h-moll* (IV<sub>7</sub> – I<sub>6</sub>); перед кодою (a<sub>2</sub>) звучить великий мажорний септакорд II низького ступеня, що створює хроматичний хід у басу *c-h*.

Кода побудована на зворотах першого розділу, що вносить відчуття репризності, тобто у смислового контексті це повернення до хвилюючих питань «Чому?..» Але гармонічних зворотів тут непарна кількість – три замість чотирьох, тому останній акорд не ставить крапку, тоніка не звучить: солоспів закінчується альтерованим секундакордом IV ступеня (IV<sub>2</sub><sup>#1</sup>). Подібна незавершеність, розімкнутість відповідає образно-сислового змісту поезії Франка: відповіді на питання так і не знайдені...

## 2.2. Два солоспіви ор.39 («Лелека» на сл.С.Голованівського і «Колискова» на сл.М.Рильського)

Серед вокальних творів Б.Лятошинського виокремлюються романси, написані за часи Другої світової війни, а саме – у 1942 році, в період перебування композитора в евакуації в Саратові, де він викладав у консерваторії і самовіддано працював на радіостанції імені Т.Шевченка.

Це два солоспіви для голосу і фортепіано ор.39 «*Лелека*» на вірш С. Голованівського і «*Колискова*» на слова М.Рильського; три солоспіви ор.40, написані на вірші Володимира Сосюри. Два романси ор.37, створені композитором того ж року («*Зоря*» на слова М.Рильського і «*Найвище щастя*» на вірш В.Сосюри), є прикладом «данини» соцреалізму; в них відчутна кон'юнктурність доби, в першу чергу в названих поезіях (особливо у вокальному творі «*Зоря*», що завершується словами: «віє вітер з Ясної Поляни, над Москвою світова зоря»). Підтвердженням схвальності радянської цензури є факт видання вокальних творів 1942 року: ор.37 виданий Укриздат'ом у 1943 році (інформація з монографії В.Самохвалова), тоді як твори ор. 40 видані лише у 1970 році, а ор.39 взагалі не видавався за радянського часу; солоспіви побачили світ за часів незалежної України. Ці факти свідчать про «справжність» солоспівів ор.39, ор.40, їх глибину і важливість для композитора<sup>1</sup>.

На жаль, названим творам майже не приділялось достатньої музикознавчої та виконавської уваги, про що свідчить невелика кількість аналітичної інформації та відсутність на просторах інтернету виконань цих романсів (на відміну, наприклад, від досить відомих трьох солоспівів на слова китайських поетів).

Детальне дослідження цих опусів необхідне задля зміни музикознавчо-виконавської, дещо інерційної парадигми (що йде з 70-х-80-х років ХХст.) стосовно вокальної творчості Метра української музики, та повернення

---

<sup>1</sup> Романси ор.37 Лятошинського не розглядаються в магістерському дослідженні.

уваги, в першу чергу виконавців, до маловідомих вокальних творів Лятошинського.

Вокальні твори ор.39 і ор.40 представляють жанр солоспіву як уособлення композиторської сфери лірико-особистісного, в них виокремлюються стильові риси, характерні для творчого письма Лятошинського. Солоспіви названих опусів створюють цілісну картину розвитку і трансформації камерно-вокальних жанрів у творчості композитора; в них знаходять відбиток ідеї україноцентричності Лятошинського, тому не випадково ним обрані саме тексти віршів українських поетів свого часу.

«У вокальній музиці Лятошинського “рідко світить сонце”. Та все ж її присмеркова атмосфера спонукає до розважань над таємницями людської душі..» [26, с. 23] – саме так, влучним і точним висловом О. Козаренка можна схарактеризувати романси Б.Лятошинського, створені у 1942 році.

Два солоспіви ор.39, *«Лелека»* і *«Колискова»* на відміну від усіх інших вокальних творів композитора, мають просвітлений характер, дещо роматизовану ліричну образність. Надія, кохання, радість – головні мотиви вірша *«Лелека»* Сави Голованівського, поета, драматурга, перекладача радянського періоду, страшних років сталінізму, сусіда Лятошинського по легендарному київському будинку РОЛІТ, воєнного кореспондента.

Немов сполохана лелека у вічно сонячні краї

Ти відпливла, моя далека, любов і прагнення твої...

Чекай! Уже віщує весну небес проміння голубе, –

Лелеку, білу і чудесну я знов стрічатиму тебе!

Звертає увагу не тільки романтизація, а й символічність тексту, несподівана для реалій воєнного часу, але характерна для української картини світу (*«лелека»* український птах, *«небо»* як символ життя, надії.)

Музичне втілення цих двох строф є характерним для стилістики композитора: кожна словесна фраза збігається із музичною і чітко

відділяється паузами. Тобто, знаки пунктуації в обох вимірах (і вербальному, і звуковому) – фактори розподілу, що впливають на тип мелодики, а саме – її декламаційність.

Прийоми, відпрацьовані Лятошинським в солоспівах на вірші І.Франка, стають у подальшому «стабільними» стильовими елементами. У мелодиці це стосується відсутності розспівів, але наявності наспівності; підкресленості виразності мовної інтонації; у партії фортепіано – фігураційно-поліритмічного акомпанементу.

У солоспіві «Лелека» ускладнюється акордика; основою ладогармонії залишаються септакорди та їх обернення, але вони збагачуються додатковими тонами, що посилює сонорний ефект. Незмінність фактури акомпанементу (дводольність фігураційності в басу і тріольність у верхніх голосах), варіантність мелодичних фраз при однаковому масштабі створює єдину монолітну композицію.

Структурно вибудовується форма періоду з двох речень, в яких є чіткий розподіл по чотири фрази по два такти. І тільки остання фраза має характер підсумовування (3 такти). «Водорозділом» між реченнями стає оклик «Чекай!» ( $cis^2-d^2$ ) на *f*. Відділений з обох боків паузами, він ламає симетричність форми. Не враховуючи 2 такти вступу і 1 на завершенні солоспіву, структура наступна: 8т. + 1 + 9т.

З іншого боку, подібної зупинки-водорозділу в партії акомпанементу немає. Гармонія стає «мерехтливим» неспокійним тлом, на фоні якого розгортається вокальна партія. Створюється два плани – виразна, чітко відділена паузами вокальна партія і фігураційно рухлива партія фортепіано. Їх поєднання подібно до ефекту динамічної статичності (така якість музики Лятошинського була підкреслена деякими дослідниками).

При основній тональності *fis-moll*, що є тональною основою в першому реченні, а надалі повертається лише в завершенні, ладогармонія солоспіву складна. Саме ладогармонічний простір стає тим динамічним фактором твору, що вносить у його розвиток наскрізність і насиченість.

На відміну від солоспівів на вірші Франка, де гармонічна основа представлена декількома акордами-співзвуччями, що повторюються, у творах ор.39 акордовість ускладнюється; виникає явище поліакордовості, і, відповідно, політональності. В солоспіві «Лелека» це складні комплекси квінто-секундові на фоні контурів септакордів.

У гармонічному русі звертає увагу виразний низхідний рух басу у великій октаві, що починається від завершення першого речення. Він звучить як прихований голос фактури: *fis-e-dis-d-c-b* і *g-fis-e-d*.

Тональний план твору виявляє характерні для Лятошинського співвідношення тональностей мажоро-мінорної системи: однотерцієві до Т і D (*fis-moll – F-dur, cis-moll – C-dur*). Друге речення починається з акорду IV низького ступеня (*B-dur*), як S до тональності VII низького (*Es-dur*), які переходять у співзвуччя з основним тоном *fis*.

Перехід до заключної каденції відбувається через акорди S – VI і II низького ступенів однотерцієвої тональності; D *fis-moll* представлена нонакордом. Починається і завершується твір акордом Лятошинського (мінорним тризвуком із секстою).

У вокальній партії декламаційність підкреслена повтореними звуками; інтервал квати є майже в усіх фразах і у висхідному, і низхідному рухах, але частіше вона ямбічна. Так як мелодична лінія міцно пов'язана із гармонічною основою, вокалісту слід розібратись в акордах і тональних опорах задля точного інтонування півтонів, енгармонізмів, альтерованих ступенів.

**«Колискова»** на слова Максима Рильського – один із нечисленних жанрових різновидів *солоспіву-пісні* у творчості Лятошинського.

Твори видатного українського поета надихнули не одного композитора до написання музики на його натхненні вірші. Як зауважує Б.Фільц, – композиторка, музикознавець, яка особисто була знайома з легендарним поетом, «значення М. Рильського для музичної культури України важко переоцінити. Причетність до розвитку національної композиторської школи виявилась у багатьох напрямках його діяльності, передусім: 1) як творця

натхненної поезії, що послужила основою для написання композиторами багатьох поколінь численних творів різних жанрів – хорових п'єс, кантат і ораторій, солоспівів, вокальних ансамблів, пісенно-хорової музики для дітей та юнацтва; 2) як лібретиста опер і музичних комедій» [52, с.177].

Поезія «Колискової», як і «Лелеки» проникливо українська, символічна. Образ надії, перемоги над ворогом, світлого майбуття – основні мотиви вірша, які стали пророчими, і нині звучать дуже актуально.

Притаманна Лятошинському точність музичного відтворення будови вірша виявилась у «Колисковій» саме у застосуванні куплетно-приспівної форми. Останній рядок кожної строфи – характерний приспів (жанрова ознака колискової): «Спи, синочку, рідний мій» у першому куплеті; «Спи, дитятко, сном міцним» у другому, «Спи, маленьке, до зорі» у третьому і т.д. І хоча він словесно варіюється, сутність колисання залишається.

На думку Б.Фільц «деякі вірші, наприклад, «Яблука допіли», мають по кілька інтерпретацій, а ніжна, психологічно заглиблена «Колискова» озвучена понад десять разів. Причому твори під назвою «Колискова» мають різну композиційну структуру і жанрову визначеність. Наприклад, у К. Данькевича – це куплетна пісня, у Б. Лятошинського – витончений романс, в А. Штогаренка озвучений вірш став основним ліричним центром кантати «Україно моя». [52, с.182]

Дослідниця припускається неточності стосовно жанрового визначення твору Лятошинського. Його «Колискова» – не «витончений романс», а солоспів, що увібрав у себе пісенну жанровість. Наявність куплетів і, головне приспіву не є ознакою романсу. Жанр названого твору можна представити як солоспів-пісню. Від традиційної української пісні-романсу він відрізняється складністю форми, іншим типом мелодики. Напроти, жанр солоспіву, що здатний до взаємодії з різними вокальними жанрами якнайкраще відображає синтез солоспіву і пісні. Характерною ознакою пісні є програші. Куплети відділяються невеликими програшами фортепіано.

Ширше, звернення Лятошинським до колискової не випадкове. О.Козаренко відніс колискову «до національних жанрових моделей, що ставали семантичними орієнтирами вислову Лятошинського» [28, с.206].

Форма «Коліскової» при цьому не статична куплетна; в ній є другий рівень – репризність, тобто три перші куплети є окремим розділом, четвертий – контрастна середина, п'ятий (останній) – скорочена реприза. Складається складна тричастинна форма. Про репризність свідчить і вступ перед  $A_3$ , аналогічний до основного вступу.

Вст.	I	II	III		
2т	А пр.	$A_1$ пр.	$A_2$ пр.	В пр.	$A_3$ пр.
	<i>Ges des f E</i>	<i>Ges des</i>	<i>es e</i>	<i>Ges des</i>	

В основі тематичного розвитку солоспіву лежить варіантно-варіаційний принцип. Зміни торкаються мелодики: при повторенні окремих мелодичних зворотів відбувається її розвиток, передусім в інтерваліці. Але рушій всіх змін – насичений тонально-гармонічний рух, якому підпорядковується і мелодична лінія, і формотворчі процеси.

Зокрема, складна тричастинність вибудовується саме завдяки ладогармонічним процесам. Від першого до останнього куплету перекидається тональна арка (*Ges-dur, des-moll*), створюючи репризність. Вона ж є і в першому розділі, де складається проста тричастинна форма. Заявлені тональності часто окреслені лише на початку куплету, і їх завершення ніколи не повертає в основну тональність, створюючи розімкненість з одного боку, а з іншого, є ознакою розробковості. Навіть при основній тональності *Ges-dur* завершення усього солоспіву відбувається у тональності приспіву – *des-moll*.

Тональні сівідношення в «Колісковій» характерні для ладогармонічного мислення Лятошинського. Це хроматичні зсуви-зіставлення, залучення акордів однотерцієвих ладів, тональностей понижених ступенів.

Так, у найбільш «спокійних» у тональному відношенні куплетах (А, А<sub>2</sub>) повторений зворот I-VII<sup>b</sup>-VI, а перехід до *des-moll* приспіву відбувається через VI<sup>b</sup>. Ладова перемінність (*Ges-dur* - *es-moll*) виходить на рівень «бітональності», або «бітонального роздвоєння тоніки» (Козаренко).

Приспів означений цікавим гармонічним зворотом-послідовністю нонакордів. Їх стрічковий рух по цілих тонах (*ges, e, d*) відсилає до «Павани» М.Равеля. Це є ознакою, як визначає музикознавець О.Козаренко, семіологічного поля загальноєвропейської семантики у творчості Б.Лятошинського.

Гармонічними опорами протягом твору служать паралельні квінти, які, з одного боку, пов'язані із гетерофонним звучанням і є знаком «національно-своєрідної семантики» музичної мови Лятошинського; з іншого, – рівнозначність цих паралелізмів, як тризвучних основ відносить до модальності.

Особливо яскраво це відтворено у гармонічно насиченому кульмінаційному середньому куплеті-розділу (В). Весь ладогармонічний рух спрямовано від *es-moll* до *e-moll* через паралелізми тризвуків всіх ступенів у фрігійському *es-moll*, потім у *D-dur* (I-IV) і *d-moll* (I-IV). О.Козаренко виокремлює «рух паралельними співзвуччями», відносячи його до знакових фактурних формул Лятошинського, генезу яких треба шукати в народному багатоголосі, етнохарактерних формах голосоведення українського музичного професіоналізму» [28, с.205].

На фоні таких «етнохарактерних формул» академічно звучать сектакорди, що відносять до традиції оперних речитативів. Слова «б'ється з ворогом лихим», що підкреслені акцентами звучать на фоні двох паралельних сектакордів (до *G-dur* і *fis-moll*).

Жанрові ознаки колискової відображені у заокругленості поспівок у вокальній партії, рухи на «ліричні» інтервали (терції, сексти), м'якій поступеневості. А у фортепіанному супроводі це втілено у середньому шарі фактури – остінатне колихання у малій і великій октавах, що незмінно

проходить у всьому солоспіві. Тоді як верхній голос створює підголосок (другий голос) до мелодії, що іноді дублює вокальну партію, інколи звучить імітаційно (третій куплет  $A_2$ ). І лише в середньому розділі (В) фортепіанна фактура ускладнюється тріольними фігураціями, «знімається» ліричне двоголосся голосу і інструменту; звучання драматизується, набуває героїки.

### 2.3. Три солоспиви ор.40 на вірші Володимира Сосюри

Звернення Б.Лятошинського до поезії Володимира Сосюри закономірне. Обидва митці належали до одного покоління, за життя стали класиками; під час війни обидва гостро відчували біль за Україну, всіма силами своїх творчих натур бажаючи звільнення рідної землі і її процвітання, самовіддано працювали заради перемоги над ворогом. В.Сосюра вважається поетом-ліриком, автором найкращих віршів про кохання, йому належить і один з найкращих національно-патріотичних творів «Любіть Україну!».

Б.Лятошинський обирає три вірша Володимира Сосюри: *«Перед розлукою»*, *«На небо півночі...»*, *«Неначе сон»*, створені поетом у 1941 році, але дає власні назви двом з трьох солоспівів для високого жіночого голосу і фортепіано ор.40: *«В тумані сліз»*, *«Так буде»*, *«Неначе сон»*.

На жаль, ці твори не стали предметом уваги українських музикознавців. І взагалі сучасний аналітичний матеріал, пов'язаний із вокальною музикою «українського» періоду творчості Б.Лятошинського, практично відсутній. Узагальнено-побіжний аналіз трьох романсів на вірші В.Сосюри знаходимо у Т.Булат; до того ж, він «освітлений» (затьмарений) соцреалізмом: «Період 1940-х років... відмічений активними процесами жанрового оновлення, осучаснення композиторської мови шляхом її демократизації,...орієнтацією на народнопісенний мелос» тощо [5, с.82]. Там само знаходимо визначення, що заслуговує на увагу: «триптих» – так дослідниця називає ці вокальні твори Лятошинського.

Солоспиви на вірші В.Сосюри є кульмінаційними в камерно-вокальній творчості композитора. Вони стали уособленням композиторської сфери

лірико-особистісного, і, в той же час, в них визначено україноцентричну сутність творчості Лятошинського.

Стильові ознаки, виявлені у солоспівах попередніх років, представлені у вокальних композиціях на вірші В.Сосюри як складові стрункої індивідуально-стильової композиторської системи.

Три солоспіви ор.40 об'єднані не тільки опусом, вони представляють невеликий вокальний цикл, хоча кожен солоспів може бути виконаний окремо. Прослідковується єдина образно-тематична сфера, що поступово розкривається від лірики кохання і розлуки («*В тумані сліз*») через марево башкірського сну про Київ («*Так буде*») до перемоги і образу вільної України («*Неначе сон*»). Ці твори об'єднує і значна емоційна напруга, драматизм, які посилені принципом наскрізного розвитку, вільністю форми, масштабністю фортепіанної партії.

Якщо у вокальних творах попередніх років зберігалась точність відтворення тексту у відповідності із чіткістю музичних побудов, то у солоспівах на вірші Сосюри спостерігається розширення меж камерного жанру; названі твори нагадують оперні моносцени (згадаймо солоспіви К.Стеценка). Звертає увагу і декламаційність вокальної партії; розвиток заявленої «наспівної декламації» у попередніх солоспівах рухається в бік підкресленої виразності мовної інтонації.

Цікавою є контрастна зміна емоційних станів в межах одного твору. На відміну від попередніх солоспівів, де був витриманий єдиний образно-емоційний стрій у солоспівах на вірші Сосюри є їх контрастна зміна, і, водночас, динамізація за рахунок наскрізного розвитку.

Відкривається цикл солоспівом «*В тумані сліз*». Образність тексту перегукується із символістськими творами раннього періоду творчості Лятошинського. Але спільне тільки окремі словесні «марева»; тут є драматична загостреність і чітка сутність викарбованих слів.

Двочастинна композиція представляє два емоційні стани: стриманість-заціпеніння у першому розділі і експресія-емоційний порив у другому.

Виразними зв'язками виступають речитації соліста на словах: «Роки.. Дні..» і «я повернусь до дня із ночі од крові й цокання заліз».

У першому розділі втілюється характерний стилістичний прийом Лятошинського – чітка відповідність словесної і музичної фраз, що відділяються паузами, подібно до знаків пунктуації. Таких фраз тут шість: чотири (перша строфа) і дві з наступної. Вперше композитор відступає від тотожності віршової і музичної будови; половина другої строфи збігається з початком другої частини.

Чіткість, однаковість фраз першої частини підкреслені остінатно повтореними акордами у середньому регістрі і нисхідними паралельними квінтами в басу. На думку О.Козаренка: «Використання кварто-квінтових структур у крайніх регістрах створює враження гулкої порожнечі, застиглості» [28, с.205].

Розміреність, задана метроритмом (розмір 3/2), створює стриманість, деяку статичність. Але мелодична лінія вокальної партії навпаки, після псалмодичного повторення спрямована вгору, по звуках тризвуку і секстакорду. Напруженість створює і поліакордовість та традиційні для ладогармонії Лятошинського хроматичні і однотерцієві тональні зсуви:

<u>es-moll</u>	<u>h-moll</u>	<u>es-moll</u>	<u>f-moll</u>	<u>cis-moll</u>	<u>e-moll</u>	<u>c-moll</u>	<u>es-moll</u>
as + ces	e + G	as + ces	b	fis	a + C	f + As	Fes

У другій частині статичність змінюється експресією і хвилюванням. Контрастні зміни відбуваються у фактурі фортепіанного викладу: акордові вертикалі переходять у фігурації із характерними тріольними «коливаннями». Гармонічна насиченість зберігається; основний акорд другого розділу – лейт-акорд Лятошинського (мінорний тризвук із секстою). Вперше у цьому творі поліакордовість переважає; дві фрази останньої третьої строфи звучать на фоні гармонічної секвенції:

<u>B</u>	D <sub>2</sub> → g-moll	<u>D</u>		<u>Cis</u>	D <sub>2</sub> → b-moll	<u>F</u>
Ges		B		A		Des

У другій частині декламаційність змінюється на кантиленність, знов без розспівів, але з більшою мелодичною цілісністю (підсумування) і плавністю лінії.

Солоспів «*Так буде*» втілює мрію повернення додому до Києва з евакуації з далекої «башкірської сторони». У творі є елементи орієнталізму, звукопису; імпресіоністичність втілена у кварто-квінтових вертикальних ланцюжках, що звучать у крайніх регістрах і «викликають відчуття пленеру, безмежної перспективи» (Козаренко).

Гармонічні засоби у творі лаконічні – в партії фортепіано чергуються великі мажорні септакорди у терцієвому співвідношенні. Як і в попередньому солоспіві роль фортепіано значна; фактурна складність, поліритмія, широта звукового діапазону, насичений ладо-гармонічний склад свідчать про оркестрове мислення Лятошинського. У солоспівах ор.40 фортепіано все частіше виступає рівноправним солісту; у творах є окремі інструментальні розділи, що переростають межі програшів або зв'язок; створюється паралельний план.

Форма «Так буде» складна тричастинна, зі скороченою репризою. Подібно до солоспіву «В тумані сліз» тут також виокремлюються епізоди декламаційні, з речитаціями вокальної партії, що разом з основними розділами створюють насичений драматургічний розвиток, подібний до оперної моносцени.

A (10т)	B (4т)	A <sub>1</sub> (6т)	C (12т)	A <sub>2</sub> (7т)
	речитації		фп (5т)	
E-dur / cis-moll			C-dur / F-dur	E-dur

Замикає вокальний цикл-триптих солоспів «*Неначе сон*». Сміслова ідея цієї поезії – бажання побачити Україну вільною і прекрасною («уся в квітках сіятиме Вкраїна!»), – втілюється в музиці солоспіву з натхненністю і експресією. Весь рух спрямовано до кульмінації, заключних слів «сіятиме Вкраїна!». Тому форма наскрізна, розгортається з тематичного ядра:

висхідного тритону і висхідної кварта, зчеплених м.2 на фоні послідовності лейт-акорду Лятошинського,  $D_7^{\#5}$  і нонакордом наприкінці, на фоні хроматичного руху баса (h-a<sup>is</sup>-a-as). На початку кульмінаційної зони тритон буде замінено на висхідну кварту на словах «і я проснусь!»

Звертає увагу повноцінна і самостійна партія фортепіано, з масштабною акордово-фігураційною фактурою, що створює безперервний рух, заповнюючи проміжки між вокальними фразами. Тобто співіснують два паралельні плани-виміри: вокальний, з наспівною виразною декламацією і інструментальний, зі своїм тематичним матеріалом. Гармонічну основу традиційно складають септакорди, їх обернення; в кульмінаційному розділі біполярність D-dur і Fis-dur.

## **Висновки до розділу 2**

Творчість Б.Лятошинського, найвидатнішого композитора-класика потребує системності і ґрунтовності її вивчення. Підхід до камерно-вокальної музики Лятошинського вибірковий; в основному дослідження торкаються вокальних творів раннього періоду, тоді як солоспіви 40-х років залишаються поза увагою музикознавців. Починаючи від солоспіву на вірш Т.Шевченка «Єсть карії очі», композитор поступово зосереджується на українській поезії, обираючи її для своїх вокальних творів, тим самим повертаючись до української сутності жанру солоспіву.

Цікаво, що вокальні опуси на вірші І.Франка, С.Голованівського, М.Рильського, В.Сосюри стають мистецьким полем, де відпрацьовуються елементи композиторської стилістики, і, у той же час, названі солоспіви – новий етап розвитку вокального жанру як у творчості самого Лятошинського, так і в українській музиці в цілому.

«Стабільними» структурно-семантичними елементами у солоспівах Б.Лятошинського на вірші українських поетів є декламаційність (її різновид – наспівна декламаційність), особлива виразність мовно-музичної інтонації, складна акордика в системі розширеної ладотональності, фігураційно-

поліритмічна фортепіанна фактура. У триптиху на вірші В.Сосюри – наповнення наскрізним розвитком, структурна чіткість по відношенню до строфіки тексту змінюється більш вільною трактовкою; солоспів перетворюється на розгорнуту оперну моносцену. Зростає роль фортепіано; у масштабності фактури, широкому діапазоні, тематичній виразності відчутний вплив оркестрового мислення Лятошинського.

## ВИСНОВКИ

Солоспів є одним із центральних жанрів української композиторської творчості. Його універсальність, жанрова множинність, здатність містити як особистісний, так і «надособистісний ліризм» (Ніколаєва) приваблюють митців протягом кількох століть. Солоспів стає «новим каноном» в українській вокальній музиці, що вбирає в себе і пісенність, і романсовість, а згодом і декламаційність мовної інтонації. Розвиток солоспіву досягає кульмінації у першій половині ХХ століття в камерно-вокальній творчості Б.Лятошинського.

До 20-х років ХХ століття можна спостерігати розвиток тенденцій, започаткованих М.Лисенком у жанрі солоспіву (перша пов'язана із народно-пісенною жанровістю, друга – з європейською романтизвцією, третя – з декламаційністю і психологізмом). Композитори створюють нові жанрові різновиди, відповідно характеру творчості (пісня-солоспів для голосу у супроводі хору і фортепіано Леонтовича, лірико-драматичний монолог, солоспів-сатира у Стеценка, романтизована лірика вокальних циклів Степового тощо). Вокальна творчість 20-х років поступово позбавляється ліризму; лірико-особистісне трансформується у громадянську лірику; зміняться не тільки тематика, а і спосіб висловлювання, що у свою чергу, вплине на появу нових жанрових варіантів («На майдані» В.Косенка – драматична сцена). Композитори активно застосовують тексти переважно українських поетів. І хоча серед віршів зустрічаються ліричні зразки (напр., «Ви знаєте як липа шелестить?», «Осінь така мила» П.Тичини), але інтимно-особистісне поступається ліриці природи; все частіше проявляється драматизм і психологізм.

Камерно-вокальна творчість Б.Лятошинського 20-х років відрізняється «романтизованим експресіонізмом» (Козаренко), тяжінням до символістично-модерністичних образів. У численних вокальних творах на слова поетів-символістів складається особливий тип декламаційності, що переплітається із увагою до втілення семантичного значення поетичного

слова. Це призведе до появи нових типів солоспіву, які будуть створені композитором в «український» період творчості.

Починаючи від твору «Єсть карії очі» на вірші Т.Шевченка, Лятошинський звертатиметься до української поезії і в солоспівах, і у хоровій музиці. У першому солоспіві-мініатюрі закладено основи всіх елементів стилістики композитора. Саме із вокальними творами на вірші українських поетів буде пов'язана знаковість музичної мови Лятошинського, тобто, жанр солоспіву можна представити як самодостатню індивідуально-стильову композиторську сферу.

Солоспіви на вірші І.Франка ор. 31 відкривають період творчості Б.Лятошинського, пов'язаний із осмисленням української сутності, україноцентризмом, що буде вирізняти музику нашого класика за радянських часів. Вокальні твори ор.39 (на вірші С.Голованівського і М.Рильського) і ор.40 (на вірші В.Сосюри) – кульмінація розвитку жанру солоспіву в українській музиці першої половини ХХ ст., з іншого боку, вони є уособленням композиторської сфери лірико-особистісного в складні часи війни.

Жанр солоспіву Лятошинського представляє самодостатню індивідуально-стильову композиторську сферу, в якій кристалізуються важливі складові композиторської системи. У солоспівах на вірші українських поетів відбувається процес оновлення камерно-вокального жанру, пов'язаний із

- втіленням семантики образно-символістичної української поезії у новому типі наспівної декламації, підкресленням мовної інтонації;
- семантикою окремих інтервалів (кварти у вокальних партіях, паралельних квінт у фортепіанній);
- характерною ладо-гармонією з опорою на септакорди, акорди із альтерованими і додатковими тонами, кварто-квінтови співзвуччя, застосування лейт-акорлу Лятошинського (мінорний тризвук з секстою, або квінтсекстакорд великого мажорного септакорду);

- розширенням тонально-хроматичного поля, «бітональністю» (Козаренко), політональністю;
- виразністю тріольності; поліритмією;
- масштабністю акордово-фігураційної фактури фортепіанного супроводу, що втілює оркестрове мислення Лятошинського;
- тяжіння до більш вільної трактовки строфіки тексту та застосування наскрізного принципу, що дозволяє розширити межі солоспіву до рівня оперної моносцени.

## Список використаних джерел

1. Антонюк В. Вокальна лірика Віктора Косенка та формування української школи камерного співу. *Наук. вісн. НМАУ ім. П. І. Чайковського* : зб. наук. ст., 2016. Вип. 115. С. 146–162.
2. Баланко О. Сучасна українська камерно-вокальна музика як виконавський феномен : навч. посіб. Житомир, 2018. 277 с.
3. Бандрівська О. К. Особливості виконання камерних вокальних творів. *Науково-методичні праці, статті, рецензії* / Упор. Р. Мисько-Пасічник. Львів: Априорі, 2002. С. 61–88.
4. Борис Николаевич Лятошинский: сб. статей / Сост. М. Д. Копица. Киев : Музична Україна, 1987. 182 с.
5. Булат Т. Романсы Б. Н. Лятошинского (Образно-тематическая и стилевая эволюция жанра). *Борис Николаевич Лятошинский: сб. статей* / Сост. М. Д. Копица. Киев : Музична Україна, 1987. С. 73-84.
6. Булат Т. П. Солоспіви // Історія української музики в 6-ти томах. К. : Наукова думка, 1992. Т. 4. С. 175-204.
7. Булат Т. Український романс. К. : Наукова думка, 1979. 320 с.
8. Ван Дуангуй. Пересемантизація поезії О. Пушкіна в творчості В. Косенка на прикладі «П'яти романсів» ор. 20. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків: ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2018. Вип. 50. С. 89-102.
9. Ван Дуаньгуй. Мелос як парадигма вокального мистецтва: на матеріалі творчої практики України і Китаю : дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 Музичне мистецтво / ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Х., 2019. 200 с.
10. Ван Сі. Рівні прояву інтертекстуального семіозису у вокальному циклі «Три вірші старовинних китайських поетів VIII століття» Б. Лятошинського. *Наукові збірки ЛНМІ ім. М. В. Лисенка «Музикознавчі студії»*, 2013. Вип. 27. С. 70–81.
11. Ван Цзо. Інтонаційно-жанрові засади українського солоспіву. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії практики освіти*

: зб наук. праць / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П.Котляревського / ред. та упоряд. Л.В.Шаповалова. Харків : Видавництво ТОВ «С,А,М», 2014. Вип. 40. С. 726-736.

12. Ван Цзо. Композиторско-исполнительская семантика українського солоспіва в світлі жанрової теорії інтерпретології. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Вип. 42. Харків, 2015. С. 267–278.

13. Ван Цзо : Український солоспів у контексті сучасного виконавського мистецтва : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків 2015. 18 с.

14. Варнава Р.А. Психологічний портрет композитора як джерело пізнання «образу автора» (на прикладі Бориса Лятошинського та Василя Барвінського) : дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 – Музичне мистецтво / ЛНАМ ім. М. В. Лисенка. Львів, 2017. 223 с.

15. Герасимова-Персидська Н. Про становлення віршового принципу в музиці. *Українське музикознавство* : наук.-метод. зб. Київськ. держ. консерваторії імені П. І. Чайковського. Київ, 1978. Вип. 13. С. 84–99.

16. Гомон Т. Ранній період творчості Бориса Лятошинського: наукова реконструкція за матеріалами невідомих і маловідомих джерел 1910-х років : Дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Київ, 2017. 255 с.

17. Гордійчук М. Українська радянська симфонічна музика. К : Музична Україна, 1969. 427 с.

18. Грицюк О. Жанровий синтез в камерно-вокальній музиці першої третини ХХ століття (на прикладі творів М. Равеля, П. Гіндемита, С. Прокоф'єва, Ф. Пуленка) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – Музичне мистецтво. Одеса, 2017. 22 с.

19. Грінченко М. Історія української музики. Київ : «Спілка», 1922. 288 с.

20. Грінченко М. О. Український романс / Грінченко М. О. Вибране. Київ, 1959. С. 177–303.

21. Загородній Т. Вокальні цикли Ю. Мейтуса на слова українських поетів у світлі стильових особливостей творчості та виконання. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*. Вип. 40 : Музикознавчий універсум. Львів, 2017. С. 147–157.
22. Історія української музики : у 6 т. / АН УРСР. Ін-т мист-ва, фолькл. та етногр ім. М. Т. Рильського. Т. 3 : Кінець XIX – початок XX ст. / С. Й. Грица, М. П. Загайкевич, А. П. Калениченко та ін.; Редкол. тому: М. П. Загайкевич (вип. ред.) та ін. Київ : Наукова думка, 1990. 424 с.
23. Історія української музики : у 6 т. / АН УРСР. Ін-т мис-ва, фолькл. та етногр. ім. М. Т. Рильського. Т. 4 : 1917 – 1941 / М. М. Гордійчук (голова) та ін. К. : Наукова думка, 1992. 616 с.
24. Камерно-вокальна творчість в історичній ретроспективі: збірка статей / Серія: Виконавське мистецтво. Львів: ТеРус, 2013. Вип. 27. 224 с.
25. Кияновська Л. Українська музична культура. Вид. 2-ге, перероб. і доп. Тернопіль : Астон, 2000. 183 с.
26. Козаренко О. «Квіти зла» або «Місячні тіні» // *Музика*, 2015. № 3–5. С. 22–23.
27. Козаренко О. Про деякі універсалії музичного світу Бориса Лятошинського. *Вісник Львівського університету*. Серія: мистецтво. 2015. Вип.16. Ч. I. С. 33-37.
28. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів, 2000. 286 с.
29. Копиця М.Д. Два рішення - дві художні картини світу (романс Віктора Косенка "На майдані" на вірш Павла Тичини). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 2016. Вип. 115. С. 85-100.
30. Корній Л.П., Сюта Б.О. Історія української музичної культури : підручник для студентів вищих навчальних закладів. К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. 736 с.
31. Котелевець А. Ліричний вокальний цикл в камерній музиці України. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб.

*наук. пр.* / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Вип. 11. Харків, 2003. С. 166–170.

32. Кудрявцев В.Ю. Камерно-вокальна творчість Ж.Массне: жанрово-стильові домінанти : дис. ... док. філософії: 025 Музичне мистецтво / ХНУМ ім. І. П.Котляревського. Х., 2021. 199 с.

33. Лу Тунцзе. Ментальні детермінанти сучасної української камерно-вокальної музики на вірші японських і китайських поетів. *Музичне мистецтво і культура*. 2021. Вип.32, кн.1. С.149-161.

34. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи / упоряд., ред., пер., вст.ст. і прим.З.Штундер. Т.1. Львів : Вид-во М.Коць, 1999. 496 с.; Т. 2: 2000. 816 с.

35. Малишев Ю. Вокальний цикл «Кобзареві» Ю. Мейтуса. *Наук. вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського* : Юлій Сергійович Мейтус. Сторінки життя і творчості. Вип. 34. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2006. С. 71–78.

36. Малишев Ю. Солоспіви. Нариси та нотатки про українську вокальну лірику. Київ : Муз. Україна, 1968. 219 с.

37. Мальшев Ю. В. Принципы образного синтеза музыки и поэзии в современном романсе : автореф. дис. ... канд. искусствовед. Киев, 1977. 26 с.

38. Мельничук О. Музична інтерпретація поезії Т. Шевченка у творчості композиторів XIX – початку XX століття. *Вісн. Львів. нац. ун-ту ім. Івана Франка. Серія мистецтвознавство*. Вип. 15. Львів, 2014. С. 81–88.

39. Москаленко В. Аура слова в музичній інтонації. *Наук. вісн. НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2003. Вип. 28. С. 3–14.

40. Москаленко В. Г. Лекции по музыкальной интерпретации : учеб. пособ. Киев : Клякса, 2012. 272 с.

41. Мустафаев Ф.М. Українська вокальна музика XX – початку XXI століття у педагогічному репертуарі солістів-вокалістів. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. праць / НАКККІМ. Вип.39. Київ, 2021. С.154-159.

42. Ніколаєва Л. Камерна вокально-інструментальна музика в аспекті проблем термінології. *Вісник Нац. ун-ту «Львівська політехніка»*. Серія «Проблеми української термінології», 2006. № 559. С. 255–259.
43. Новакович М. О. Канон українського музичного модернізму в творчості Бориса Лятошинського : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – Музичне мистецтво. Львів, 2008. 20 с.
44. Новакович М. Модерні горизонти музичного світу Бориса Лятошинського (до 125-ліття Б.Лятошинського). *Українська музика : науковий часопис* / ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Число 1 (35). Львів, 2020. С.65-74.
45. Павлишин С. Музика двадцятого століття : навч. посіб. Львів : БаК, 2005. 232 с.
46. Ржевська М. Поезія в камерній вокальній музиці України початку ХХ ст. (Микола Лисенко та його сучасники). *Музична україністика: сучасний вимір : збірник наукових статей*. Вип. 7 : Постаць Миколи Лисенка в європейському й національному історико-культурному контексті / Ред.-упоряд. О. П. Кушнірук. К. : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2012. С. 122-128.
47. Романюк І.А. «Картина світу» в системі понять та категорій аналізу музики : автореф. канд. мистецтвознавства. Спеціальність 17.00.03. Музичне мистецтво. Харків, ХНУМ імені І.П.Котляревського, 2009. 18 с.
48. Савчук І.Б. Лятошинський Б. Романси 1920-х. : вст.стаття / Інст. проблем сучас. мистец. НАМ України. Київ ; Ніжин : ПП Лисенко М. М., 2015. 292 с.
49. Самохвалов В. Борис Лятошинський. Київ, 1974. 47 с.
50. Сиротюк Т. Історичні аспекти становлення українського класичного романсу. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова*. Серія 5 : Педагогічні науки: реалії та перспективи. 2014. Вип. 48. С. 189-194.
51. Фільц Б. М. Гармонія солоспіву. Київ : Наук. думка, 1979. 192 с.

52. Фільц Б.М. Максим Рильський в історії української музичної культури. *Слов'янський світ : Зб. наук. пр.* К.: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2011. Вип. 9. С.174-196.
53. Фільц Б.М. Український радянський романс. К. : Наукова думка, 1970. 124 с.
54. Филатова О. Семантические основы камерного вокального цикла в творчестве современных украинских композиторов. *Теоретичні питання культури, освіти та виховання.* Київ, 2003. Вип. 25. С. 41–45 с.
55. Хуторська Г. Камерно-вокальна музика як художній переклад (до питання композиторської інтерпретації). *Наук. асамблеї : матеріали магист. читань, 19–21 квіт. 2006 р.* / Харків. держ. ун-т мистецтв. Харків, 2006. С. 79–88.
56. Хуторська Г. Композиторська інтерпретація поетичного тексту як художній переклад (на прикладі камерно-вокальної музики) : автореф. ... канд. мистецтвознавства. Харків : ХДУМ ім. І.П.Котляревського, 2009. 17с.
57. Шевченко Л. Сильова парадигма української фортепіанної культури ХХ століття у світовому просторі : автореф. ... док.мистецтвознавства : Спеціальність 26.00.01. Теорія та історія культури (мистецтвознавство). К., 2020. 36 с.
58. Шевченко Н.С. Елементи розширених вокальних технік у сучасному виконавстві. *Мистецтвознавчі записки : зб. наук. праць / НАКККІМ.* Вип.37. Київ : ІДЕЯ ПРИНТ, 2020. С.124-128.
59. Ярмо М. Естетико-стильові трансформації українського солоспіву у творчості Нестора Нижанківського. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, статті* : зб. наукових праць. Київ, 2009. Вип. 9. С. 169–173.
60. Яросевич Л. Деякі питання української музичної термінології в контексті лисенкових інтерпретацій поезії Тараса Шевченка. *Українське музикознавство.* Вип.32. К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2003. С.167-173.

61. Яценко Л. Українські народні романси. К. : Музична Україна, 1961.  
178 с.