

## ФОРМУВАННЯ МОДУСУ ДРАМАТИЧНОГО МИСЛЕННЯ В СИМФОНІЧНІЙ ТВОРЧОСТІ Є. СТАНКОВИЧА

*Дослідження у сфері симфонічної драматургії в сучасній українській музиці неможливе без звернення до творів Є. Станковича, які достатньо різноманітні за художнім змістом, структурою, масштабами.*

**Ключові слова:** симфонічна драматургія, модус музичного мислення, драматизм, стиль.

*Исследование в сфере симфонической драматургии в современной украинской музыке невозможно вне обращения к произведениям Е. Станковича, которые достаточно разнообразны по художественному содержанию, структуре, масштабам.*

**Ключевые слова:** симфоническая драматургия, модус музыкального мышления, драматизм, стиль.

*Research of the symphonic drama in contemporary ukrain music have been analysed E. Stankovichs symphony works, wich there are difference by sensual, structural, standart.*

**Key words:** symphonic drama, modus music mentality, dramatism, style.

У процесі вивчення модусу драматичного мислення у сфері сучасного музичного мистецтва актуальним є розгляд ранніх симфонічних творів Є. Станковича, в яких використано суто інструментальні засоби виразності, оскільки творча парабола композитора поступово наблизилася до симфоній синтезуючої форми, із залученням до складу виконавців хору, солістів, читців.

Метою статті є розгляд структурних особливостей драматичних симфоній Є. Станковича, що дозволяє визначити баланс традиційності та новацій у творчості представника сучасного українського симфонізму.

Є. Станкович увійшов до симфонічного простору України в сімдесяті роки ХХ ст. і був серед перших, хто зламує бар'єри консерватизму: на пленумі молодих композиторів (1973 р.) було виконано Симфонієту та триптих «На Верховині» для скрипки і фортепіано, які чітко визначили стильові орієнтири і творче майбутнє композитора. Уже в Симфонієті прихильники правильності симфонічних норм запідозрили неповагу до канону. Але понині цей опус приваблює слухачів і дослідників завдяки особливостям мислення винахідливого композитора.

У спеціальній літературі творчість та стильові особливості композитора Є. Станковича висвітлені в працях О. Зінкевич [1, 2]. Крім того, особливо слід відзначити праці І. Пяковського, присвячені оновленню романтичних традицій у гармонічній мові Б. Лято-

шинського, учителя Є. Станковича [10], та українського музикознавця В. Москаленка, який вивчає процеси музичного мислення й інтерпретування [8, 9].

Аналізуючи феномен музичного мислення, В. Москаленко визначив його сутність як «оперування інтонаційними моделями, яке призначене для вирішення певного творчого завдання» [8, с. 51]. Цим поняттям охоплюються будь-які прояви музично-творчої діяльності: першотворців музики — композиторів, співторців — виконавців та інших професійних інтерпретаторів, а також слухачів, які активно сприймають музику.

Серед двох зазначених дослідником позицій: мислення про музику й мислення музикою спочатку орієнтуємося на першу і спробуємо інтерпретувати внесок талановитого представника вітчизняного симфонізму в розвиток одного з його «профілів». Для цього маємо «поринути» у сферу деталей формування відповідних інтонаційних моделей, конкретних проявів художнього конфлікту в симфонічній драматургії. Для здійснення такого аналізу В. Москаленко вводить поняття інтонаційної моделі як певної одиниці музично-інтонаційного «коду», що формується в уяві людини-творця [9].

Кожна інтонаційна модель узагальнює попередній досвід музичного інтонування та має час від часу підживлюватися енергією «виконаних», тобто конкретизованих у реальному або уявному звучанні інтонацій. Важливо розрізнити семантичний та конструктивний різновиди музично-інтонаційних моделей: якщо перший тип утілює первинну функцію музичної інтонації, то другий стосується до так званої формотворчої сфери. У процесі музичного мислення вона засвоюється в інтонаційній сфері та створює модель особливого музично-конструктивного типу. Взаємодія різних типів інтонаційних моделей у музичній пам'яті, мисленні конструює музично-інтонаційний тезаурус, формування якого стає найважливішим завданням, відповідним високому статусу музичного мислення [9, с. 53]. Хіба не пов'язана з тезаурусом Б. Лятошинського Симфоніета Є. Станковича та наступні його симфонії?

Саме через інтонаційний код цього вітчизняного метра молодий композитор пізнав виразні таємниці європейської музики та належність до певної «гілки» українського симфонізму. Адже відомо, що фундаторами післяжовтневого національного симфонізму ХХ ст. були Л. Ревуцький і Б. Лятошинський — кожний з яких у своєму напрямі створював «вектори» його розвитку: перший — лірико-пісенний, другий — епіко-драматичний [3, с. 227].

Вони були учнями Р. Глієра, представника тієї лінії російської музичної школи, що активно розвивала традиції кучкістів. Важливо, що разом із цим Р. Глієр не був байдужим до потреб української музики і заохочував до них своїх учнів. Слід зазначити, що

в першій третині ХХ ст. відбувався активний процес «вписування» українських авторів у європейський музичний контекст через використання ними вже сформованих знаків-семантем як на лексичному рівні, так і на синтаксичному [3, с. 228].

Досліджуючи оновлення романтичних традицій у гармонічній мові Б. Лятошинського, І. Пясковський відзначив, що найчастіше застосовування згадуваного типового для композитора романтичного гармонічного комплексу — мінорний тризвук із секстою (це визначення поєднує всі обернення великого мажорного септ-акорду) — визначається в ранній період його творчості складними процесами інтонаційного відбору як у мелодико-тематичній, так і в ладогармонійній сферах. Так, у музиці Б. Лятошинського «через скрябінський вплив намітилися ширші типологічні взаємозв'язки з романтичною традицією російського симфонізму кінця ХІХ — початку ХХ ст., а також з якісно новими тенденціями музики ХХ ст. Причому цей відбір стилєвих джерел у музиці Б. Лятошинського тісно пов'язаний з етностильовими закономірностями українського мистецтва» [10, с. 82].

У творчості українських авторів формувалися також власні семантичні мовні явища, наприклад, наскрізні уособлені гармонії, лейтмотиви, лейттональності, що згодом виявлялися як знакові в крупних та мініатюрних формах. «Уперше таке явище трапляється у творчості М. Лисенка, згодом — у Б. Лятошинського. Йдеться про сутнісну властивість національної музичної мови, що актуалізується у творчості окремого автора» [5, с. 152].

Уміння наповнювати музику динамікою внутрішніх конфліктів, драматизмом та експресією поєднувалося з розробкою семантем контрастної групи образів, проникливо-ліричних, що стали типовими для других частин масштабних творів і часто були втіленням духовно-філософської сутності композитора. Специфіка мовних пошуків Б. Лятошинського у сфері інструментальної музики поширена на всі види виразності (мелодизм, гармонію, поліфонію, фактуру, ритміку), що підпорядковані стильовим тенденціям сучасності та новацій ХХ ст. [12, с. 115].

Формування модусу «драматичної симфонії» у творчості Є. Станковича починається саме з Симфоніети, що була створена автором з урахуванням закономірностей конфліктної драматургії. Оригінальність драматургічного рельєфу Симфоніети визначена перенесенням зони конфлікту у фінал — з переведенням образної драматургії твору із завзято-ігрового плану в драматичний і навіть трагічний. Однак експонування конфлікту все ж починається з першої частини: поштовхи потрясінь готуються, відчуваються, відбувається їх поступове накопичення.

Вісники прихованого до пори драматизму виникають завдяки ладотональному забарвленню, акцентованим акордам, що вводять

репризу першої частини, ладовій двозначності (на ре мажорний фон протягнутого акорду валторн, що завершує пласт побічної партії, накладаються ре-мінорні акорди струнних) та інших, досить типових комплексів виразності. Дослідниця творчості Є. Станковича, О. Зінкевич вважає значеннєвим розшифруванням такого передчуття конфлікту тезу: «життя не безхмарне, не безтурботне, воно може повернутися і своєю трагічною стороною» [2, с. 15]. Найяскравіший виступ драматичних сил — у середньому розділі другої частини, де спочатку звучить необразливий педальний голос репетицій терцій у партії арфи, немов визначаючи плин часу, поступово нарощує звукові грона, і от уже «лиховісний метроном» захоплює всі поверхи партитури, змітаючи мелодійні голоси, і на фортисимо, майже в повному *tutti* оркестру (струнні, дерев'яні, валторни) заповнює собою музичний простір. Цей же метроном ще раз виявиться в коді частини, де відображене лобове зіткнення двох образних сфер, символізуючи стадію конфлікту. Значення цього кластерного остинато породжує аналогії з остинато в другій частині Третьої симфонії Б. Лятошинського, що також ніби виростає з другорядних голосів, спочатку підпорядкованих ліричній темі, які потім «змітають» її [6, с. 84].

Привертає увагу семантикою тривоги ще один образний контрапункт у середині першого розділу фіналу: колаж до-мінорної прелюдії з першого тому ХТК Й. С. Баха (початковий чотиритакт у партії фортепіано) поєднується з ліричною темою другої частини (нереальне, хитке звучання дзвіночків) і мелодійним пунктиром головної теми першої частини, яка вгадується в ритмічних інтонаціях струнних басів. Поліфонічний пласт підпорядковується тривожній образності бахівської теми, що відіграє роль своєрідного застереження, натяку на інше життя, контрастує з безтурботними і святковими образами юності. Ця об'єктивна, «зовнішня» роль бахівської теми підкреслена і композиційними засобами: вона виділена ніби «рамкою» ідентичного матеріалу (розходження тільки темброве), що підготовляє її тональне, фактурне, метроритмічне та гармонічне оформлення. Така «рамка» відокремлює цю тему від контрастного оточення скерцозного характеру.

Прояви конфлікту сягають своєї «критичної маси» в середині фіналу, приводячи до результативного якісного зрушення — цей важливий драматургічний момент визначається генеральною паузою, що виконує функцію смислового попередження. Композитор використовує модель псевдоцитати — жалобний марш першої частини Третьої симфонії Г. Малера, котрий змінюється інтонаційно, інструментально, тонально. Є. Станкович згустив трагічне забарвлення, переклавши марш у семантично траурну тональність *b-moll*. Скорботне соло тромбона і жалобний хід маршу підвищують рівень образності: після цього вже неможливе повернення

героя у сферу безхмарно-радісного сприйняття життя. Емоційну домінанту репризи фіналу створюють «стогони» мідних духових інструментів та наплив далекого нефокусного зображення, що поступово набуває чіткості контурів конфліктного пласту першого розділу [2, с. 14].

Таку ж смислову функцію виконують «акорди-удари» оркестрового tutti, котрі в перших двох частинах вторгалися ніби ззовні, як сигнали майбутніх трагедій, що у фіналі зумовлені образно-значеннєвим контекстом і перебувають з ним у причинно-наслідковому зв'язку: якщо в попередніх частинах ці «акорди-удари» були «руйнівниками» контексту (образності драматургічного розгортання), то у фіналі вони взаємодіють з ним. Цей протест підтверджують експресивні вигуки струнних, що створюють напружений мелодійний рельєф з активними підйомами й спадами, в яких угадуються контури головної теми першої частини. З жанрової сфери (марш) вона модулює в ораторську мову, набуває інтелектуального забарвлення. Як зазначила О. Зінкевич: «Активність і героїка дії змінилися активністю і героїкою духу» [2, с. 18]. Філософськи мудрим здається завершення симфонії: могутні, на трьох форте «удари» tutti (октавні унісоно) виглядають як останнє грізне нагадування, перекладаються з близького плану на дальній, а на фоні литавр — ре-мажорний акорд (струнні й арфа) звучить як метафора — розпалювання світла.

Симфоніета — один із перших значних творів композитора — стала помітним явищем української музичної культури, в якому формування власної авторської художньої концепції здійснено за допомогою «гри стилів», що виявляється в різноманітних формах: цитати (Л. Бетховен), алюзії (Г. Малер), колажу (Й. С. Бах), так званої «тотальної стилізації» (С. Прокоф'єв).

Але ж яким чином автор створює поле напруження, за допомогою яких засобів зумовлює цільність та органічність симфонічної концепції?

Відповідає дослідниця О. Зінкевич: «Драматичний симфонізм — от система, сигналами якої є всі розбіжності з моделлю. Ефект їх дії — типологічна модуляція Симфоніети з епічного симфонізму в драматичний. Це здійснюється через поступову зміну «алгоритму» форми (зіставлення — сутичка вторгнення, конфліктні монтажні стики) і вступ у третій частині тематизму нової якості — розімкнутого, що становить собою тривалу побудову інтонаційного поновлення (на відміну від структурно-замкнутого тематизму перших двох частин)... Тема тромбона не відразу розкривається як процесуальний тематизм, але, введена в Симфоніету як алюзія (до Г. Малера), вона поступово починає сприйматися як авторська тема, переходить в інше жанрове русло (марш — плач). Процес інтонаційного відновлення тематизму впливає також на

форму, руйнуючи її структурні межі, додаючи репризи характеру розробки, поєднуючи її та середній розділ в єдину побудову» [2, с. 24]. Семантика тематичних уторгнень («метроном» у другій частині й кодї фіналу) та їхня драматургічна роль наближаються до функції фатумних тем П. Чайковського.

Результатом розвитку є нове тематичне утворення типу інтонаційного резюмування. Тема — суто авторська, структурно типова для тематизму Є. Станковича — з характерними зломом мелодійної лінії, синкопами, нерегулярністю акцентів і ритміки, що розкриває «генетичне споріднення» стилю композитора зі стилем Б. Лятошинського. Виникають смислові паралелі з темами головної партії в першій частині Четвертої симфонії Б. Лятошинського, епіграфа в його ж Третій. Виникає відчуття, що «авторська тема» Симфоніети є ракоходним варіантом теми-епіграфа Третьої симфонії Б. Лятошинського.

За родовими ознаками саме драматичного симфонізму в аналізованому творі здійснюється розташування кульмінаційних зон музичної дії, їх поступове ущільнення, прообразом якого є перша частина Шостої симфонії П. Чайковського. У фіналі Симфоніети використовуються також два кульмінаційні епізоди: перший — «кульмінація драматичної дії» (розв'язка подій у середньому, фубральному епізоді), другий — логічна значеннева кульмінація — «реакція людської свідомості», що найсильніше вражає емоційно. Симфоніета виявляється симфонією-драмою «навпаки»: третя частина поєднує ознаки першої частини симфонії-драми та скерцо; друга частина — типовий ліричний відступ із нагадуваннями про минулу бурю (вторгнення). Помітне тяжіння композитора до буквальних інверсій, особливо до старовинних прийомів «ракоходів», що кілька разів у значних моментах симфонічного творчого розмаїття будуть реалізовані в «старовинно-новітніх» модерних формах конфліктної драматургії.

Симфонія, що стала за нумерацією першою, також драматична — *Simfonia Larga* (буквально — повільна симфонія) для 15 струнних, обрушується на слухача міццю протестуючого пафосу. Назва твору, його виконавський склад і структура є своєрідними сигналами стилю бароко, що відповідають споконвічній тезі — «співзвуччя». Вплив барокових форм мислення виявляється в симфонії на різних рівнях, але основний художній ефект є результатом їх перетинання з ознаками інших систем. Сміслові наповнення твору цілком уписується в параметри драматичного симфонізму. У неоднозначному рельєфі симфонії є різні площини: ліричні соло, гнівні ораторські вигуки, суворі епічні пейзажі, «спресовані» в одночастинну, а не багаточастинну форму сонатно-симфонічного циклу.

*Simfonia Larga* — це симфонія-драма, що втілена в чіткій сонатній формі. Цікаво, що конфліктне зіткнення, власне драма-дія від-

бувається ніби до початку твору як реакція на події та їх сприйняття. Різні психологічні відтінки формують етапи цього процесу: протест і патетична реакція — головна партія, поглиблений скорботний роздум — побічна, нова вольова енергія хвилі протесту — розробка. Як це було на початку симфонії — оцінка пригаданих пам'яттю подій без емоційного нахату, реакція на відстані, мудре осмислення того, що відбулося — реприза сонатної форми [2, с. 36].

Гранична експресія головної партії досягається не тільки через підвищену динаміку, а й завдяки поєднанню поліфонічної органної лексики та різних трактувань звукової тканини. Органні вертикалі — глибокі педальні баси й акордові «трона», що підносяться над ними, поєднуються з повільними середніми голосами, які перетікають у збиту «кластерну» масу — величні архітектурні контури, та напружено вібруюча звукова матерія. За вступним розділом головної партії виникає власне тема, в якій зберігаються сонористичні властивості звукової тканини, принципів горизонтального розгортання. Голоси зливаються в нерозривну, однорідну музичну тканину, але в її глибині все ж таки виділяється верхній найвиразніший голос, що стає головуючим. Його напружене, повільне секундове сходження, що охоплює великий діапазон, стає одним із важливих факторів у створенні образу підвищеної експресії. Інший фактор — нерегулярність метрики та ритміки — викликає аналогії з монтажем, постійною зміною близьких та далеких кадрів, розмірів об'ємного сприйняття, що є ознакою принципів утілення конфлікту [4, с. 126].

Суворо витримана поліфонічність головної партії утворює конфлікт між плинністю поліфонічної фактури та чіткістю її членувань на «проведення», в середині них — на «речення». Цьому членуванню сприяє перехід усіх поліфонічних ліній у вертикаль — у моменти, коли емоційне напруження сягає критичного рівня. З «органної вертикалі» починається симфонія — «вертикаллю» же завершується експозиція головної партії. Чітке членування є важливим принципом організації форми та її розділів і надалі — усі грані розділів симфонії відзначені різними зрушеннями, зсувами, модуляціями, повторами. Так ускладнюється семантика конфлікту, збагачуються інтонаційна і ритмічна сфери його виразності [4, с. 125]. Побічна партія багато в чому пов'язана з головною, насамперед, одним із пластів її семантики: продовжується процес осмислення, наполегливого міркування, що здійснюється завдяки принципам поліфонічного розгортання з повільним просуванням голосових ліній, «підготовкою» та «вирішенням» дисонансів за правилами строгої поліфонії.

Перехід до розробки переключає реципієнта в іншу часову організацію: час, що відчувався як повільний в експозиції, тут прискорює свій плин, стискається, наповнюється подіями. У контрастних лініях

звукового потоку (в основі — принципи контрастної поліфонії) відчувається накопичення й ущільнення тематичних інтонацій: раніше розрізнені інтонаційні обороти й мелодійні сплески об'єднуються в різні варіанти комбінацій, змінюючись, подібно калейдоскопу. Весь розділ — немов своєрідна «центрифуга», що фільтрує й ущільнює найважливіші тематичні елементи. Розробка знову повертає слухача до емоційно-екстремальної ситуації початку симфонії, але з привнесенням нової якості — драматичної дієвості. Вона побудована як єдина динамічна хвиля, що йде від початку до кінця в граничному акустичному режимі, й набуває темпового прискорення через фуговані форми розвитку [2, с. 34]. Драматичного поштовху всьому дійству надає «інтонація-вигук» — стрибок на сексту через октаву, що виконується унісоном віолончелей (останній звук бере і контрабас), відхльостується кластерними ударами акордів (альти і контрабаси). Ці ніби вигуки викликають семантичну паралель з третьою частиною Восьмої симфонії Д. Шостаковича, де аналогічні прийоми «посилення і загострення часто застосовуваних у музиці інтонацій стогону і крику» народжують, за висловом Л. Мазеля, «яскраві образотворчі асоціації, наприклад, зі свистом і польотом кулі або бомби, падіння яких супроводжується різким ударом» [7, с. 207].

Подібна зображальність відсутня в симфонії Є. Станковича, оскільки вона не пов'язана, як Восьма Д. Шостаковича, з воєнною темою, але емпатична спресованість у цьому стрибку-вигуку емоцій страждання, розпачу — безсумнівна. Інтонація «спадання», що стала будівельним матеріалом для теми фугато і протискладень, формує головну кульмінацію розробки. Повний кластер tutti та скрябінівський «обвал» стають виразниками катастрофи: яскравий значеннєвий епізод утворюється (як і в розділі перед розробкою) за допомогою поєднання поліфонічних і сонорних прийомів.

Реприза повертає образи експозиції, але як «друге коло пізнання», що має нові смислові акценти. Головна тема набула «прощального» забарвлення та доповнюється вторгненнями «голосів із минулого» — у мелодійних сплесках першої скрипки вгадується рельєф ораторських вигуків фугато, загасаючі репетиції на одному звуці, мов «пейзажні» прикмети побічної партії, що ввійшли в колористичний пласт розробки. Ці голоси-спогади змушують поступово розростатися тему-думку до нового кульмінаційного вибуху в наступному розділі, що виконує функцію патетичної реакції (в експозиції — головна партія). У найвищій кульмінаційний момент кластерно-акордове нагромадження розв'язується у довгий тризвук.

Виникає відчуття богатирської просторовості, широкої далечини: тема, що протистоїть в експозиції пейзажним штрихам, у репризі сама формує величний, суворий пейзаж, чому сприяють глісандовані закінчення фраз, дещо «розмите зображення». Довгі тривалості, розмірне прямування мелодії створюють відчуття упо-



вільного, величного перебігу часу. Кінець репризи й коди (за винятком теми-скарги як останнього нагадування про пережите) будуються на прийомах сонористики і керованої алеаторики: шурхіт, відлуння (піцикато пасажів, кластерні трелі, інтонаційне ковзання на чверть і три чверті тону) — усе це ніби спалахує, триває, мерехтить і поступово розчиняється в останньому флажолеті кластера, що поринає в повну тишу.

Підсумовуючи результати аналізу драматичних симфоній Є. Станковича, слід відзначити деякі притаманні стилю композитора особливості:

1) симфоніета і *Simfonia Larga* при зовнішній відмінності є стильовими показниками зміни творчих координат композитора, але підпорядковуються принципам драматичного симфонізму;

2) індивідуалізація структури творів виникає на перетині різних стильових норм: класицизму (Симфоніета) та бароко (*Simfonia Larga*), але трансформується в межах модусу конфліктної драматургії;

3) смислові паралелі із симфонізмом Б. Лятошинського, Д. Шостаковича не применшують стильової своєрідності творчості Є. Станковича: чужий, але ментально близький досвід у творчій лабораторії композитора підлягає активній переробці й асиміляції, згідно з національним принципом засвоєння сприйнятого, що походить від М. Лисенка;

4) лаконізм і малий інструментальний склад симфонічних творів висвітлюють тенденцію камернізації симфонії як жанрової структури, що не стосується її сутнісних параметрів — модусу драматичного мислення у сфері сучасного музичного мистецтва.

Перспективним для подальших досліджень є напрям вивчення модусу драматичного мислення на прикладі сучасних симфоній різних композиторів — представників як вітчизняної, так і західноєвропейської традицій.

### **Список літератури**

1. Зинькевич Е. Лирическая симфония: вопросы типологии (на материале творчества украинских композиторов) / Е. Зинькевич // *Mundus musicae. Тексты и контексты. Избранные статьи* / Е. Зинькевич. — К., 2007. — С. 50–71.
2. Зинькевич Е. Симфонические параболы: о музыке Евгения Станковича / Е. Зинькевич. — Ужгород : Лира, 2002. — 208 с.
3. Козак О. Про вплив традицій М. Лисенка на становлення українського симфонізму / О. Козак // *Українське музикознавство : до 160-річчя від дня народження М. В. Лисенка : наук.-метод. зб.* — К., 2003. — Вип. 32. — С. 224–235.
4. Козак А. И. Об особенностях ритма в структуре симфонического конфликта / А. Козак // *Метроритм-1 : [коллект. моногр.] / НАН України, Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології*.

- гії ім. М. Т. Рильського ; [під ред. І. М. Юджіна]. — К., 2002. — С. 123–127.
5. Козаренко О. Деякі тенденції розвитку національної музичної мови в першій третині ХХ століття / О. Козаренко // Українське музикознавство : наук.-метод. зб. — К., 1998. — Вип. 28 : Музична україністика в контексті світової культури. — С. 144–154.
  6. Копица М. Симфонии Б. Лятошинского. Эпоха, коллизии, драматургия : исследование / М. Копица. — К. : Муз. Україна, 1990. — 136 с.
  7. Мазель Л. А. Вопросы анализа музыки. Опыт сближения теоретического музыковедения и эстетики / Л. А. Мазель. — М. : Совет. композитор, 1978. — 352 с.
  8. Москаленко В. До визначення поняття «музичне мислення» / В. Москаленко // Українське музикознавство : наук.-метод. зб. — К., 1998. — Вип. 28 : Музична україністика в контексті світової культури. — С. 48–53.
  9. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа) : исследование / В. Москаленко. — К., 1994. — 157 с.
  10. Пясковський І. Оновлення романтичних і постромантичних традицій в ладогармонічному мисленні Б. Лятошинського / І. Пясковський // Українське музикознавство : наук.-метод. зб. — К., 1991. — Вип. 26. — С. 74–93.
  11. Ржевська М. Категорія національного та процесу самоутвердження і самопізнання української музичної культури (перша третина ХХ століття) / М. Ржевська // Українське музикознавство : наук.-метод. зб. — К., 1998. — Вип. 28 : Музична україністика в контексті світової культури. — С. 80–90.
  12. Царевич І. Камерно-інструментальні ансамблі Б. Лятошинського, створені у 20-х роках / І. Царевич // Українське музикознавство : наук.-метод. зб. — К., 1972. — Вип. 7. — С. 103–118.

*Надійшла до редколегії 28.11.2010 р.*