

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ВОЛИНСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Кафедра музичного мистецтва

На правах рукопису

ПОКИДЮК СОФІЯ ВОЛОДИМИРІВНА

**ПРОГРАМНІСТЬ ХОРОВИХ ЦИКЛІВ БОРИСА
ЛЯТОШИНСЬКОГО**

Спеціальність 025 «Музичне мистецтво»

Освітньо-професійна програма «Музичне мистецтво»

Робота на здобуття ступеня вищої освіти МАГІСТР

Науковий керівник:

НОВАКОВИЧ МИРОСЛАВА ОЛЕКСАНДРІВНА,

професор, доктор мистецтвознавства.

РЕКОМЕНДОВАНО ДО ЗАХИСТУ

Протокол №

засідання кафедри музичного мистецтва

від _____ 2024 р.

Завідувач кафедри _____

доктор мистецтва Косинець І. І.

ЛУЦЬК – 2024

Анотація. Покидюк Софія Володимирівна. Програмність хорових циклів Бориса Лятошинського. Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. Робота на здобуття другого (магістерського) рівня зі спеціальності 025 «Музичне мистецтво». Волинський національний університет імені Лесі Українки Міністерства освіти і науки України, Луцьк, 2024.

У магістерській роботі досліджувалися проблеми програмності в хоровій музиці Бориса Лятошинського – одного з найвидатніших українських композиторів ХХ ст. Основна увага акцентувалася на тому, що хорова музика стала однією з провідних і органічних у творчості композитора, на що вказують численні паралелі між його симфонічними та хоровими творами 1960-х років. Наголошувалось, що симфонічні і хорові твори зазначеного періоду об'єднує прихована програмність, у якій домінують глибокі роздуми про сенс людського буття, його скороминучість, згадки про минуле. Ця програмність хорових циклів композитора зумовлена використанням певних мовленнєвих знаків, що є ключем до її розуміння.

Постать Б. Лятошинського розглядалась як невід'ємна складова українського хорового мистецтва ХХ ст. Зазначено, що хори Б. Лятошинського «відкрили» у хоровій музиці ХХ ст. психологічну філософську лірику. Простежено, що саме цей аспект творчості Бориса Лятошинського досить часто виражається за допомогою певної програми, яка допомагає відчитати приховані психологічні сенси як симфонічних так і хорових творів композитора. Було наголошено, що для композиторів наступних поколінь хорова музика Лятошинського стала художнім орієнтиром, а його цикли для хору а капела: «Пори року», «З минулого», Шевченковий диптих «Тече вода в синє море» та «Із-за гаю сонце сходить» є свідченням новаторського модерністського хорового письма композитора, що проявилось в принципах симфонічного мислення. Було виділено і розглянуто декілька основних типів програмності: картинну, сюжетно-послідовну і узагальнену. Щодо останнього типу, то було зазначено, що програма об'єднує

музичний і літературний твір. Під цим кутом зору було проаналізовано хорові цикли Б. Лятошинського «Пори року» та «З минулого».

Ключові слова: хорова музика, програмність, хорові цикли, творча особистість.

Abstract. Pokydiuk Sofia Volodymyrivna. Programming of choral cycles by Borys Liatoshynsky. Qualification scientific work in the form of a manuscript. Work for the second (master's) level in the specialty 025 "Musical Art". Lesya Ukrainka Volyn National University of the Ministry of Education and Science of Ukraine, Lutsk, 2024.

The master's thesis investigates the problems of programmaticity in the choral music of Borys Liatoshynsky, one of the most prominent Ukrainian composers of the 20th century. The main attention has been focused on the fact that choral music became the leading and integrated in the composer's work, as indicated by numerous parallels between his symphonic and choral works of the 1960s. It has been emphasised that the symphonic and choral works of the specified period feature a hidden programmaticity, dominating deep reflections on the sense of human life, its transience, and memories of the past. This programmaticity of the composer's choral cycles is due to the use of certain speech signs, which is the key to its understanding.

The figure of B. Liatoshynsky has been considered as an integral part of Ukrainian choral art of the 20th century. It has been noted that the choirs of B. Liatoshynsky "discovered" psychological and philosophical lyrics in choral music of the 20th century. It has been shown that this aspect of Boris Liatoshynsky's work is often expressed through a certain programme, which helps to read the hidden psychological meanings of both the composer's symphonic and choral works. It has been emphasized that for the composers of the following generations, Liatoshynsky's choral music became an artistic reference point, and his cycles for a cappella choir: "Seasons of the Year", "From the Past", Shevchenko's diptych "Water Flows into the Blue Sea" and "The Sun Rises from Behind the Grove" are

evidence of the composer's innovative modernist choral writing, which manifested itself in the principles of symphonic thinking. Several main types of programmaticity have been identified and considered: pictorial, plot-sequential and generalized. As for the latter type, it has been noted that the programme combines a musical and literary work. From this point of view, B. Liatoshynsky's choral cycles "Seasons of the Year" and "From the Past" have been analyzed.

Keywords: choral music, programmaticity, choral cycles, creative personality.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	6
РОЗДІЛ 1. УКРАЇНСЬКЕ ХОРОВЕ МИСТЕЦТВО ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ.....	9
1.1. «Школа Лисенка» та її роль у розвитку національного хорового професійного музичного мистецтва першої половини ХХ століття.....	9
1.2. Програмність у музичному мистецтві.....	21
РОЗДІЛ 2. ХОРОВА ТВОРЧІСТЬ БОРИСА ЛЯТОШИНСЬКОГО ЯК НЕВІД'ЄМНА СКЛАДОВА УКРАЇНСЬКОГО ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА ХХ СТОЛІТТЯ.....	28
2.1. Творчий шлях Б. Лятошинського.....	28
2.2. Художньо-виразова складова програмних хорових циклів Бориса Лятошинського.....	33
2.2.1. Хоровий цикл «Пори року».....	35
2.2.2. Хоровий цикл «З минулого».....	42
2.2.3. Хоровий диптих на тексти Тараса Шевченка.....	48
ВИСНОВКИ.....	52
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	55

ВСТУП

Актуальність теми роботи. Борис Лятошинський належить до найвидатніших композиторів ХХ ст. У своїй творчості митець звертався до всіх жанрів музичного мистецтва (за винятком балету), що вказує на те, що він був музикантом класичного типу. У творчому доробку композитора є дві опери, п'ять симфоній, фортепіанний концерт, низка симфонічних поем, увертюри і сюїти, камерно-інструментальні твори, вокальна і хорова музика.

Творча особистість Б. Лятошинського почала формуватися ще у 1910-х роках, в один із найскладніших періодів в історії української культури. Будучи композитором-модерністом митець прирік себе стати в опозицію до офіційного радянського мистецтва з його колективними більшовицькими цінностями, зневагою до всього сучасного, талановитого, інтелектуального. Композитор увійшов у музичну культуру насамперед як симфоніст, творець інструментальної драми, у якій є виразно розроблені музичні «сюжети», складні психологічні ситуації. Однак симфонізм мислення притаманний не лише симфонічним творам Лятошинського. Симфонічна масштабність думки характерна і для його хорових творів, незалежно від того чи є вони великими за формою чи мініатюрами. Сюди треба ще додати і конфліктність драматургії, психологічну заглибленість, проникливу ліричність, притаманну всім, без винятку, хорам митця. Яскравим прикладом зазначеного вище є хор на слова Т. Шевченка «Тече вода в синє море», у якому в повній мірі проявився симфонічний принцип мислення композитора, монументальність його художнього задуму.

Хорова музика стала однією з провідних і органічних у творчості Б. Лятошинського. Свідченням чого є паралелі між його симфонічними та хоровими творами 1960-х років. Їх об'єднує насамперед прихована програмність, у якій домінують глибокі роздуми про сенс людського буття,

його скороминучість, згадки про минуле тощо. Ця програмність хорових циклів композитора зумовлена використанням певних мовленнєвих знаків, що є ключем до її розуміння. У творчості Б. Лятошинського можна спостерегти тенденцію до зближення сучасного мистецтва з традицією національного хорового співу, що проявилось у зверненні митця до поезії Т. Шевченка чи М. Рильського. Хори Б. Лятошинського, що є надзвичайно важливо, «відкрили», як зауважив М. Лащенко, у хоровій музиці ХХ ст. психологічну філософську лірику. Саме цей аспект творчості Бориса Лятошинського досить часто виражається за допомогою певної програми, яка допомагає відчитати приховані психологічні сенси як симфонічних так і хорових творів композитора. У цьому і полягає актуальність запропонованої роботи.

Мета роботи – осмислення тенденцій програмності у хоровій музиці українських композиторів ХХ ст.

Мета роботи обумовила її наступні **завдання**:

- Дослідити естетико-філософські та теоретичні засади програмності в європейській музиці;
- Висвітлити історичні та стильові координати хорової музики в творчості представників Лисенкової школи;
- Визначити роль і місце хорової музики в творчості Б. Лятошинського;
- Узагальнити закономірності авторського підходу Б. Лятошинського до творчого застосування принципу програмності в хоровій музиці;
- Проаналізувати хорові цикли Б. Лятошинського з позицій категорій програмності.

Об'єкт дослідження – хорова творчість українських композиторів ХХ ст.

Предмет дослідження – програмні тенденції в хорових циклах Б. Лятошинського.

Елементи наукової новизни полягають у привнесенні поняття програмності в українську хорову музику першої половини ХХ століття, зокрема у хорові цикли Б. Лятошинського.

Практичне значення роботи полягає в більш глибокому осмисленні творчості Б. Лятошинського, зокрема, втіленні програмності в його хорових композиціях. Матеріали роботи можуть бути використані в курсах з історії української музики, культурології.

Матеріалом дослідження стали хорові цикли Б. Лятошинського «Пори року» та «З минулого», а також хоровий диптих на слова Т. Шевченка.

Апробація результатів дослідження – робота обговорювалася на засіданні кафедри музичного мистецтва факультету культури і мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки.

Основні положення були представлені на XVIII Міжнародній науково-практичній конференції студентів, аспірантів та молодих учених «Молода наука Волині: пріоритети та перспективи досліджень» (14 - 15 травня 2024 року, м. Луцьк, Україна). Тема: «Хорові мініатюри Бориса Лятошинського як зразок модерністського осмислення хорового жанру в національному мистецтві».

Структура роботи. Робота складається зі вступу, двох розділів, семи підрозділів, висновків та списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи 60 сторінки. Список використаних джерел налічує 46.

РОЗДІЛ 1. УКРАЇНСЬКЕ ПРОФЕСІЙНЕ ХОРОВЕ МИСТЕЦТВО ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ.

1.1 «Школа Лисенка» та її роль у розвитку національного хорового професійного музичного мистецтва першої половини ХХ століття.

Микола Лисенко посідає центральне місце в історії національної музичної культури другої половини ХІХ – першої половини ХХ століття. Як основоположник національної композиторської школи він підняв українську культуру на високий професійний рівень збагатив її новими жанрами і став творцем національного музичного романтичного канону. Хоч він і не був безпосереднім учителем із композиції жодного з українських композиторів кінця ХІХ початку ХХ століття, але його вплив на увесь подальший розвиток української музики цього періоду важко переоцінити. Композитор сформував і розвинув майже всі жанри які існували в українській музичній творчості. Ідеться про опери, музику до драматичних вистав, камерно-інструментальні композиції, вокальні солоспіви і особливо хори. Спираючись на досвід, насамперед західноєвропейських композиторів, він зробив великий внесок у розвиток української фортепіанної та вокальної музики. У цій галузі його завданням було створення високопрофесійного концертного та педагогічного репертуару. Микола Лисенко був блискучим піаністом і добре володів виразовими можливостями фортепіано. Не меншого поширення набули солоспіви і хори Лисенка на слова різних авторів. Про широту творчих інтересів і уподобання Лисенка свідчить вже перелік поетів до яких він вертався. А це – В. Шекспір, А. Міцкевич, Г. Гайне, І. Франко, Леся Українка, М. Старицький, О. Олесь та інші. Особливе місце в творчості і в житті посідає поезія Тараса Шевченка. Любов до шевченкового слова викликала до життя великий цикл під назвою «Музика до кобзаря Тараса Шевченка», у якому композитор дав надзвичайне багатство образів і виразових музичних засобів. Як стверджує Л. Архімович, в романсах і вокальних ансамблях

Лисенка вражає велика кількість різноманітна музичних форм, «а структурна завершеність і рельєфність образів, певна сюжетність романсів Лисенка дають змогу говорити про них як про оригінальні мініатюрні жанри повісті, драми, новели, балади». [14, с. 228]

Особливе місце у творчому доробку Лисенка посідає хорова музика. Відомо, що діяльність М. Лисенка як організатора хорового життя і керівника українських хорів почалася ще 1860-ті роки під час його навчання у Київському університеті і продовжувалась протягом всього життя композитора. Микола Лисенко належить до тих авторів, хто одним з перших жанр хорової музики зробив центральним у своїй творчості. Хоровий рух започаткований у Києві М. Лисенком набув організаційних форм у 1980-х роках, коли у Києві було засноване аматорське хорове товариство. Концерти Лисенкового хору проходили з великим успіхом, про що свідчать спогади сучасників композитора. «Виглядав наш хор дуже мальовничо, бо всі, хлопці і дівчата, були одягнені в українські національні костюми, які Лисенко позичив з театрального гардероба Старицького». [33, с. 183]

Як стверджують дослідники до Лисенка в Україні не існувало жодного професіонального хорового колективу, за винятком церковних хорів. Численні хорові концерти, які влаштовував М. Лисенко, також виконувались аматорськими колективами. Не зважаючи на це, програма була складна і виконувалась на дуже складному високому рівні. Адже Лисенко як хоровий диригент не мав собі рівних в українській музичній практиці. Як зазначила у своїх спогадах Софія Тобілевич, хор Лисенка є не тільки школою хорового співу і вогнищем високої хорової культури, «це найдосконаліший музичний інструмент в якому всі голоси мусять у найтіснішому поєднанні одного з другим творити художні малюнки» [18, с. 186].

Саме з Лисенкового хору вийшли видатні композитори і диригенти, такі як К. Стеценко, П. Демуцький, Я. Яциневич. Лисенко вважав, що саме хорове мистецтво, є тією найпотужнішою зброєю яка може підняти національний дух українського суспільства. Тому романтичний канон

української музики, який викристалізувався і сформувався саме у творчості Миколи Лисенка, ставить жанр хорової музики на перше місце, у порівнянні з іншими тогочасними музичними жанрами. Український музичний романтичний канон – це насамперед хоровий канон і велика заслуга у цьому належить Миколі Лисенку. Саме як хоровий композитор і диригент Лисенко мав великий вплив на композиторів Західної України, зокрема, А. Вахнянина, О. Нижанківського, Ф. Колессу, Д. Січинського, С. Людкевича. Це дає підставу говорити про таке явище як «школа Лисенка». Хоч Лисенко безпосередньо не навчав цих композиторів, але він був їх ідейним натхненником та зразком для наслідування. Треба зазначити, що з деякими із них він вів тривалу переписку, давав поради тощо.

В українському музикознавстві утвердилось поняття першого, другого і третього покоління Лисенкової школи. Якщо розглядати лисенкову школу крізь призму жанру, то на першому місці тут хорова музика. Вплив Лисенка відчутний у хорових творах О. Нижанківського, Д. Січинського та Ф. Колесси, які власне, і репрезентують перше покоління «Лисенкової школи» в Галичині.

Важливе місце в українській музиці кінця XIX - початку XX століть посідає жанр кантати. У цьому контексті слід згадати відзначення роковин Тараса Шевченка у Львові у 1868 році, де вперше прозвучали кантати М. Вербицького та М. Лисенка на текст Шевченкового «Заповіту». Цю традицію продовжили українські композитори першої половини XX століття серед яких був і Борис Лятошинський. Щодо кантатного жанру, то вплив цього жанру творів М. Лисенка важко переоцінити. Композитор написав чотири кантати: «Б'ють пороги» (1878), «Радуйся, ниво неполитая» (1883), «На вічну пам'ять Котляревському» (1895), «На 50-ті роковини смерті Т. Г. Шевченка» (1911). Саме М. Лисенко перший в українській музиці романтичної доби окреслив основні типи жанру кантати: одночастинна кантата-поема та циклічна кантата, які стануть характерними у вокально-хоровій творчості українських композиторів XX століття. Микола Лисенко будував свої

кантати-поєми як розгорнену поему, що логічно розвивається у велику композицію такими є кантати Лисенка «Б'ють пороги» та «На вічну пам'ять Котляревському». Цю традицію наприкінці ХІХ – першій половині ХХ століття продовжили Денис Січинський («Дніпро реве»), Кирило Стеценко («Шевченкові»), Станіслав Людкевич («Заповіт»), Левко Ревуцький («Хустина»).

Треба відзначити діяльність М. Лисенка як організатора українських хорів, початок чому був покладений ще під час його навчання у Київському університеті. Саме це й спонукало його до написання хорових композицій. Перебування Лисенка в Лейпцігу дало поштовх до організації в Києві 1872 році аматорського хорового товариства, керівником якого став М. Лисенко. Згадка про Лейпціг не випадкова оскільки хоровий рух в Європі почався саме з Німеччини у перші десятиліття ХІХ століття. Лисенко який навчався у Лейпцігу безперечно відвідував хорові концерти, що спонукало його до організації аналогічного товариства у Києві.

Як зазначила Л. Архімович, «Значення цієї діяльності композитора вийшло далеко за межі суто музичних інтересів. Палкий ентузіазм, який Лисенко вклав у справу всебічної пропаганди хорової культури на Україні, робив його своєрідним магнітом, що притягав до себе все краще і все прогресивне. В будинку на розі Золотоворітської та Великої Підвальної вулиць звучала не тільки українська хорова пісня. Там почала збиратися молодь, відбувалися літературно-музичні вечори, відзначалися роковини з дня смерті Тараса Григоровича Шевченка, виголошувалися палкі промови на захист поневоленого люду. Протягом півтора-двох років Лисенко та його друзі так вдало поставили роботу, що згаданий будинок уже іменувався Народним домом» [4, с. 182].

Внаслідок Емського указу, концерти української хорової музики 1870-х роках були заборонені, але у 1880-х роках ця заборона була знята. Тому виступи Лисенкового хору завжди проходили з великим успіхом. Однак треба зазначити, що професійні хорові колективи в Україні з'явилися в

першій половині ХХ століття, тому композитор завжди працював з аматорськими колективами. Як хоровий диригент Лисенко прагнув розкрити ідею твору, донести до слухача його художній зміст.

Хор Миколи Лисенка, за визначенням Софії Тобілевич, став школою хорового співу з якої вийшли першокласні митці-співаки, диригенти та композитори. Велике значення мали знамениті хорові подорожі Лисенка з хором по Україні. Якщо до 1893 року діяльність композитора не виходила за межі Києва, то згодом він вирішив розширити свою діяльність в масштабах усієї України. У 1893 році М. Лисенко з хором відвідав Чернігів, Ніжин, Полтаву, Єлисаветград, Одесу. Треба зазначити, що митець щоразу набирив новий хор зі співаків професіоналів та аматорів.

Друга хорова подорож Лисенка по Україні відбулася лише у 1997 році. Це вже був чоловічий хор, більшість якого складали семінаристи. У маршруті хору були такі міста як Житомир, Бердичів, Умань, Біла церква, Черкаси. Основою репертуару колективу стали власні твори М. Лисенка, хор «Закувала та сива зозуля» Ніщинського, обробки народних пісень. У 1899 році мандрівку з хором Лисенка здійснив Кирило Стеценко, який став його помічником у роботі з хором. Остання подорож М. Лисенка з хором відбулася у 1902 році, його помічником був знову К. Стеценко. Потреба поповнення репертуару спонукало М. Лисенка аранжувати народні пісні, а також писати власні твори для хору. Традицію композитора, в плані обробки народної пісні, згодом продовжили К. Стеценко та М. Леонтович, а також композитори молодшого покоління – Л. Ревуцький, П. Козицький, М. Вериківський, Б. Лятошинський та інші.

Великий вплив Лисенко мав на К. Стеценка, якого він вважав своїм духовним спадкоємцем. Як стверджує Л. Архімович, Стеценко у своїй композиторській діяльності наслідував Лисенка, звертався до тих самих жанрів музики і навіть стилістичних прийомів. Прикладом великої пошани Стеценка до свого вчителя була привітальна кантата написана ним до 35-річного ювілею М. Лисенка. Хорова творчість посідає визначальне місце у

композиторській спадщині Стеценка. Він є автором цілої низки невеликих хорових творів, а також кантат і поем, в яких продовжує лінію одночастинних кантат-поем Лисенка. Стеценко увійшов у історію української музики як хоровий диригент, організатор разом з О. Кошицем Української республіканської капели, яка тріумфально виступала у 1920-х роках в країнах Європи і Америки, знайомлячи світову громадськість з українською хоровою музикою.

Слід відзначити діяльність Лисенкової школи у Галичині в останній чверті XIX століття. З 1862 року у Львові та інших містах східної Галичини щорічно відбувалися концерти, приурочені до роковин Т. Шевченка. Основу репертуару цих концертів складала хорова музика, так, у 1872 році, вдруге у концерті пам'яті Шевченка прозвучав концерт М. Лисенка. Як стверджує тогочасна преса на цю подію українська громадськість Львова очікувала з нетерпінням, а кількість глядачів налічувала понад вісімсот глядачів. Шевченківські концерти в Галичині стали однією з головних складових культурного життя тогочасних українців. Тут виконувалися твори М. Лисенка, П. Ніщинського, М. Вербицького, А. Вахнянина, В. Матюка, І. Воробкевича, О. Нижанківського, Д. Січинського, Г. Топольницького, С. Людкевича, В. Барвінського.

Великий вплив мав М. Лисенко на творчість Дениса Січинського, у доробку якого особливе місце посідала хорова музика. Композитор першим в українській культурі кінця XIX – початку XX століть обрав саме жанр хорової музики для передачі філософських і психологічних проблем. У цьому плані він може з повним правом вважатися попередником Б. Лятошинського. Ще один факт, який об'єднує двох музикантів – це звернення до творчості Тараса Шевченка, зокрема до тих його віршів, у яких є наявним трагічне відчуття особистісної людської екзистенції. Як зазначив С. Людкевич, сприйняття Шевченка у Січинського є іншим ніж у Лисенка та його послідовників. Композитор відходить від народницького трактування поезії митця. У віршах поета його цікавить не визвольна тематика, не національно-історична чи

вірші, що написані як алюзія до народних пісень. Композитора цікать поглиблений психологічний самоаналіз текстів Т. Шевченка, приваблює універсальне та загальнолюдське, пропущене крізь призму особистого світосприйняття. [24, с. 254] Для прикладу можна взяти хор «Минули літа молодії» Д. Січинського, написаний композитором за два роки до смерті. У ньому він використав однойменний вірш Шевченка створений також за рік до його смерті. Адже не випадково, що в згаданій хорівій композиції центральним є також образ смерті, яка метафорично виступає тут в образі зими. Центральним у творі є образ самотності, що зводиться до образу «холодної хати» і звужується лише до одного кутка. Слід замітити, що образ смерті є центральним і у творчості Б. Лятошинського, зокрема і у його хорових композиціях «Тече вода в синє море», «Осінь ніч», «Осінь» із циклу «Пори року» тощо.

Психологічну лінію Д. Січинського у перших роках ХХ століття порушив Станіслав Людкевич. Він був наступним хто, звертаючись до поезії Т. Шевченка, звертав увагу не на поезію з відчутним вираженням фольклорним началом, його цікавили вірші, сповнені настроями душевного болю, заклик до національного визволення тощо. Одним з перших у творчості композитора став хор «Косар» на слова Т. Шевченка. Те, що молодий композитор вибирає саме такий вірш, є як стверджує М. Новакович, є результатом зміни естетичної системи покоління галицьких інтелектуалів початку ХХ століття. Шевченковий «Косар» – це танець смерті як дикості і насильства над індивідуальною свідомістю. У цьому випадку можна говорити про наявність рис апокаліптичної образності, яка в майбутньому стане однією з основних у творчості Б. Лятошинського. У цьому творі є наявний гротеск модерністичного типу, оскільки образ косаря, тобто смерті передається через мажорний лад, енергійний характер початкової теми, що нагадує жартівливу народну пісню «І шумить, і гуде». Можна спостерегти, що для втілення трагічного С. Людкевич використовує полегшену жанровість. Так на словах «на покоси кладе» він використовує мелодію ще однієї популярної пісні

«Вийшли в поле косарі». Все це створює ефект сильної драматичної напруги, бо танцювальна музика сприймається як щось страшне і незрозуміле, як носій демоніної образності. Найвидатнішим вокально-симфонічним твором стала симфонія-кантата «Кавказ» у якій втілились риси модерністичної поетики, характерної для епохи зламу століть.

Філософську лінію у хорovій творчості продовжив Василь Барвінський у своїй кантаті «Заповіт» написаній у 1916 році. У цей час відбулися великі суспільні переміни в житті України, тому нове музичне прочитання поезії Шевченка є суголосне своїй епосі. Так останній розділ твору, побудований на темі хоралу, звучить як емоційний відгук, як філософські роздуми над своєю власною екзистенцією і над долею України. Можна лише відмітити особливість осягнення композиторами кінця XIX початку XX століть поезію Шевченка і оригінальність її інтерпретації.

Значним внеском у музичне освоєння поетичної спадщини Шевченка стали твори галицьких композиторів кінця XIX – початку XX століття. Їхні хори та солоспіви на слова Кобзаря, засвідчують глибоке засвоєння ними музичної стилістики М. Лисенка, твори якого активно популяризувалися у Львові завдяки діяльності музичного видавництва «Бібліотека музична», заснованого за ініціативи О. Нижанківського та членів хору «Академічного братства».

Аналізуючи вокальні твори О. Нижанківського, В. Витвицький виокремлює домінування речитативної манери, що обумовило особливості їхньої форми [5, с. 83]. Солоспів «Минули літа молодії» демонструє оригінальне поєднання принципів рондо і тричастинної репризної побудови. Композитор використовує тему-рефрен, яка вводиться в інструментальному вступі, для об'єднання контрастних за характером епізодів. У творі спостерігається динамічна взаємодія романсової ліричності та драматичної експресії. Висхідні секстові стрибки на початку мелодії одночасно передають елегантний настрій та виражають глибокий внутрішній конфлікт. Ритмічна основа твору, побудована на принципах чакони, створює атмосферу трагічної

неминучості. Патетичні відгуки, виражені акордами sfz та ферматами, підсилюють відчуття скорботи. Образ швидкоплинності життя передається за допомогою фігури тирати та висхідного квінтового стрибка із заповненням у низхідному русі, а мотив похоронного маршу втілює ідею неминучості смерті.

Творчість О. Нижанківського відображає складний процес взаємодії української та західноєвропейської музичних культур. Вибір композитором романсового жанру та звернення до поезії Шевченка, що немає яскраво виражених фольклорного характеру, свідчить про розширення тематичних і стильових рамок української музики в другій половині XIX століття. Аналізуючи музичну мову інтерпретації поезії Т. Шевченка О. Нижанківського у солоспіві «Минули літа молодії», можна помітити як вдалі знахідки, так і певні стилістичні відхилення. Композитор чутливо сприймає контрастну образність поезії, особливу тему зими як символу старості та смерті, підсилюючи її за допомогою лейтмотиву та інших музичних засобів. Однак, прагнучи підсилити емоційну експресію, Нижанківський вдається до гіперболізації, що проявляється у надмірній динаміці, численних паузах та раптових змінах регістру. Це, на думку дослідників, призводить до деякої втрати внутрішньої єдності твору та надмірної сентиментальності в ліричних епізодах. Незважаючи на це, твір є цінним зразком української романсової музики, що демонструє спробу синтезувати національні та західноєвропейські музичні традиції.

Філарет Колесса, як представник третьої генерації галицьких композиторів, продовжив розвивати традиції української класичної музики, закладені Миколою Лисенком. Його шість композицій на словах Тараса Шевченка є яскравим свідченням цього. Однак, незважаючи на значний вплив Лисенка, Колесса розвинув власний, індивідуальний стиль інтерпретації шевченкової поезії, що сприяло подальшому розвитку української музичної культури. Фольклористичні дослідження, розпочаті Ф. Колессою під

впливом ідей М. Лисенка, відіграли значну роль у формуванні його індивідуального стилю та напрямів подальшої творчої діяльності.

Філарет Колесса, на відміну від своїх сучасників, О. Нижанківського та Д. Січинського, у своїх дослідженнях зосереджувався на творах Т. Шевченка, зокрема, на поезії написаній у петербурзькій в'язниці та під час першого року заслання, вбачаючи в них найяскравіші прояви фольклорних мотивів та образів. У своєму вокальному терцеті «Закувала зозуленька», написаному приблизно в 1889 році, композитор продемонстрував, як музика може підкреслити зв'язки між народною піснею та поезією Шевченка, через використання образного паралелізму. Автор також підкреслює, що «бажаючи у своїй творчості виявити признаки народности, Шевченко свідомо наближувався мотивами, висловом і формою до українських народних пісень і дум, чим зазначував український кольорит своїх поезій» [15, с. 101].

У хоровій мініатюрі Ф. Колесси «На музиці» чітко простежується вплив творчості М. Лисенка, зокрема, у схожому ритмічному малюнку з його солоспівом «Утоптала стежечку». Однак, Як зазначає сам Колесса, обидва твори є, по суті, стилізаціями народної пісні «Ой, ходила дівчина бережком». Також, Ф. Колесса розвиває традиції романтичного козацького хору, додаючи до нього нові елементи у хорову мініатюру «Було колись». З одного боку, він зберігає характерні риси цього жанру, такі як рельєфне виголошення тексту та героїчний пафос. З іншого боку, митець вносить свої інновації, спираючись на досягнення Перемиської школи, що робить його твір більш складним і багатограним.

Вибір Філаретом Колессою для своїх хорів та терцетів поетичних текстів Шевченка, в яких домінує фольклоризм, є яскравим свідченням процесів, що відбувались в українській музиці кінця XIX століття. Цей вибір був зумовлений як загальноєвропейськими тенденціями до національного відродження, так і конкретним історичними обставинами, зокрема, політичними змінами та культурними контактами між різними регіонами України. Повернення до джерел народної творчості, започатковане Миколою

Лисенком, знайшло активне продовження у творчості галицьких композиторів, які не обмежувалися простим наслідуванням. Кожен з них вносив у свою музику власний творчий почерк, що сприяло розвитку і збагаченню української музичної культури.

У дослідженні творчості Генрика Топольницького, українського композитора кінця XIX ст., С. Людкевич відзначає його оригінальність та недооціненість. Хоча музична спадщина композитора обмежена за обсягом, значне місце в ній посідають хорові твори на слова Тараса Шевченка. Особливу увагу заслуговує хорова мініатюра «Три шляхи», написана наприкінці 1880-х років. Топольницький вдало поєднує в цьому творі ліричну та епічну складові поезії Шевченка. Композитор підкреслює симетричну структуру вірша, відтворюючи її за допомогою музичних засобів. Перша частина хору, побудована на народнопісенних інтонаціях, передає меланхолійний та трагічний настрій. Використання думового ладу, типових українських інтонаційних зворотів та інших елементів народної музики підкреслює національний колорит твору. Друга частина хору демонструє стилізацію думового розспіву. Сольні партії тенора та басу, речитативний характер мелодії, використання мелізматичних прикрас та інших елементів думової манери виконання свідчать про значний вплив Миколи Лисенка на творчість Топольницького.

Таким чином, Генрик Топольницький у хоровій мініатюрі «Три шляхи» продемонстрував здатність глибоко проникнути в зміст поезії Тараса Шевченка та передати її за допомогою музичних засобів. Твір відзначається органічним поєднанням народнопісенних та авторських елементів, що свідчить про високий професіоналізм композитора та його значний внесок у розвиток української музичної культури. Хорова мініатюра «Перебендя» Генрика Топольницького, написана в 1896 році, демонструє помітну еволюцію творчого почерку композитора. Порівняно з попередніми творами, у «Перебенді» спостерігається більш професійний підхід до використання

етнічних елементів. Топольницький оригінально стилізує народну музику, одночасно ускладнюючи гармонічну та ладову структуру твору.

Незважаючи на трагічний зміст поезії Шевченка, загальний колорит мініатюри можна охарактеризувати як світлий. Композитор тонко відчуває ліричну природу поезії, внаслідок чого весь твір пронизаний елегантністю. Центральною темою «Перебенді» є самотність, яку Топольницький передає за допомогою музичних засобів. Кантата «Хустина» («У неділю не гуляла») Генрика Топольницького займає особливе місце в його творчому доробку. Дослідники неодноразово відзначали вишуканість та красу музичної мови цього твору. Зокрема, С. Людкевич підкреслював високу художню цінність сольних партій дівчини та чумака, вважаючи їх зразком тонкої стилізації народного жанру. Музична мова кантати демонструє оригінальне поєднання елементів народної пісні та авторської манери композитора. Особливо це помітно в сольних партіях, де використано метричну свободу, мінливі розміри (6/8, 3/4, 4/4, 2/4), короткі мелодичні формули, тріолі та агогічні зміни. Такий підхід надає музиці виразності та емоційної насиченості. Ладова різноманітність (паралельний мажор-мінор, лідійський та гармонічний мажор) та використання думових елементів надають музиці кантати особливого колориту. Це свідчить про глибоке знання композитором української народної музики та його прагнення до створення автентичного музичного образу.

Творчість Йосипа Кишакевича, видатного галицького композитора кінця XIX – початку XX століття, тісно пов'язана з поезією Тараса Шевченка. У ранній період своєї творчості композитор створив низку масштабних вокально-інструментальних творів на слова великого Кобзаря. Серед них особливе місце посідають кантати та поеми «Думи мої», «Катерина», «Тарасова ніч», «Гамалія», «На вічну пам'ять Котляревському» та «Калина». Ці твори стали вагомим внеском Кишакевича у розвиток української музичної культури того часу та засвідчили його глибоке розуміння і любов до творчості Шевченка.

Творчість галицьких композиторів, які зверталися до творчості Т. Шевченка, відіграла визначальну роль у формуванні української національної ідентичності. Їхні музичні інтерпретації творів, пронизані глибоким пафосом і романтичною експресивністю, стали важливим інструментом об'єднання українців. Регулярні вшанування пам'яті Кобзаря, що супроводжувалися музично-літературними вечорами, підсилювали відчуття спільності та сприяли поширенню ідей національного відродження. Таким чином, музика стала не лише засобом естетичного задоволення, а й потужним інструментом консолідації українського суспільства та збереження культурної спадщини.

1.2 Програмність у музичному мистецтві.

Музичні твори, для яких характерна певна словесна програма, і які розкривають її зміст – належать до програмної музики. Як стверджують дослідники, музична програмність пов'язана з особливими рисами музики, що відрізняє її від інших видів мистецтв. Музика має перевагу перед рештою видів мистецтв у тому, що вона здатна відтворити почуття і настрої, але не здатна досягнути предметної конкретності того, що відображає. Це під силу насамперед мові і літературі. Але вже починаючи з доби Ренесансу композитори прагнули до понятійної конкретики, тому створювали програмні твори, виписували перед творами програму, прагнучи засобами мови, літературної образності діяти у єдності з музичним висловлюванням, у синтезі з музичними виражальними засобами. Музика і література мають одну спільну рису, яка полягає в тому, що вони є мистецтва, які існують в часі, а тому є здатні простежувати за ростом і розвитком образу. Ця єдність зародилась вже у глибоку давнину, коли не існувало самостійних видів мистецтв, і всі вони були синкретичними. У ХІХ столітті після самостійних пошуків можна спостерегти тенденцію до єднання різних видів мистецтв, що пов'язано з тим, що вони майже використали власні можливості. Тому

подальше відображення багатоманітності дійсності можна було досягнути лише спільними діями музики і слова. Тому програмність можна трактувати як один із видів єдності музики і слова, що відображають ті сторони об'єкта відображення, передати які музика власними засобами не може.

Багатогранність і змістовність музичного мистецтва XIX століття інспірували оновлення засобів музичної виразовості і посилили зв'язки не тільки з літературою, а й з іншими видами мистецтв, зокрема малярством, змінили ставлення до природи, до питань національного, історичного колориту тощо. Психологічне начало знайшло своє яскраве вираження саме в програмній музиці. Звукообразальність, відтворення тонких психологічних настроїв – все це породжувало нову образність, нові ритмо-гармонічні та інтонаційні формули, прикладом чого є початкова інтонація питання з Шуманівської мініатюри «Wagum» чи «тема долі» з Вагнерівської опери «Загибель богів».

Під цим кутом зору програма насамперед в інструментальній музиці виконувала формотворчу роль, оскільки сприяла концентрації дії. Як наслідок – поява одночастинної симфонічної поеми замість чотиричастинного симфонічного циклу, а наскрізний розвиток музичного тематизму передбачав зміну його змісту тощо. Вибір в якості основної мелодії твору певної теми, її трансформації і зміни призвели до появи явища монотематизму. Створення на основі цієї теми різних за характером образів при внутрішній єдності твору – все це сприяло розвитку музичної ідеї і сюжету.

Щодо самої програмності, то її мета полягає в конкретизації задуму автора. Цю думку ще у 1837 році висловив видатний угорський композитор Ференц Ліст, зазначивши при цьому, що за програмністю майбутнє музичного мистецтва насамперед у сфері симфонічної музики. В якості прикладу він назвав симфонію для оркестру з солюючим альтом «Гарольд в Італії» написану ще 1834 році.

Програмність у музиці – явище багатозначне, яке розподіляється за типом, видом і формою. Існує декілька типів програмності: картинна,

сюжетно-послідовна і узагальнена. Щодо першої, картинної, то вона являє собою певний комплекс образності, який не змінюється впродовж усього твору. Треба наголосити на тому, що картинна програмність є статичною, її мета полягає у змалюванні картин природи чи окремих музичних портретів. Узагальнена програмність дає характеристику основним образам, і загальним напрямкам розвитку сюжету. У цьому випадку можна спостерегти, що програма об'єднує музичний і літературний твір. Щодо сюжетно-послідовної програмності, то вона відзначається деталізованістю, поступово розкриваючи сюжет твору, його основні події. За своєю здатністю коментувати події вона належить до складних типів програмності. Прикладом може бути симфонічна поема «Гражина» Бориса Лятошинського, написана на текст поеми польського письменника Адама Міцкевича.

Одним із найвидатніших європейських композиторів, які у своїй творчості використовували явище програмності був Роберт Шуман. Свою насолоду від архітектури, зокрема від досконалості готичного Кельнського собору він втілював в «Рейнській» симфонії. Його знаменита «Крейслеріана» нав'язана творчістю письменника і композитора Е. А. Гофмана. Шуман вважав, що музика може передати всю реальність і багатоманітність реальних життєвих вражень. Підтвердженням цієї думки є його твори з програмними назвами «Бальні сцени», «Східні картини», «Новелети».

Програмність вплинула і сприяла змінам у сфері музичної форми прикладом чого є «Засудження Фауста» Г. Берліоза, твір, якому він дав визначення драматичної легенди, поєднавши в одну цілісність оперу, балет і симфонію. Багато прикладів програмності можна зауважити в інструментальній музиці XVIII століття, у творчості французьких клавесиністів – Ф. Куперена, Л. - Ф. Рамо. На це вказують заголовки їх творів: «В'язальниці», «Маленькі вітряні млини» Куперена, «Перекличка птахів» Рамо, «Зозуля» Дакена.

Програмність в оркестровій музиці – це заслуга Антоніо Вівальді з його струнними концертами «Пори року». Багато програмної музики залишив

Й. Гайдн. Це стосується насамперед його симфоній: «Прощальна», «Годинник», «Ранок», «Полудень», «Вечір». Натомість у симфонічних творах В. А. Моцарта ми прикладів програмності не знаходимо. Традицією Гайдна в жанрі програмного симфонізму продовжив Л. ван Бетховен. Досить згадати його Третю «Героїчну» симфонію, чи Шосту «Пасторальну», «Патетичну» сонату, «Аврору» та «Апасіонату». Якщо в згаданих сонатах програма узагальнена, то в Шостій симфонії кожна частина має конкретну назву: «Пробудження радісних почуттів після прибуття в село», «Сцена біля струмка», «Веселе збіговисько селян», «Буря», «Спів пастухів. Радісні вдячні почуття після бурі». Крім того Бетховен написав програмну увертюру під назвою «Леонора».

Треба зазначити, що деякі романтики надавали перевагу прихованій програмності, що визначалася лише жанром: балада, полонез, мазурка. Але відомо, що балада належить до літературних жанрів. Так, Шопен намагався наблизити літературну баладу до інструментальної музики під впливом поезії А. Міцкевича. Натомість Фелікс Мендельсон віддавав перевагу узагальненій програмності, свідченням чого є його оркестрові увертюри «Сон у літню ніч» (за Шекспіром), «Фінгалова печера, чи Гебриди», «Морська тиша і щасливе плавання». До цього ще слід додати його Італійську та Шотландську симфонію. Саме з іменем Мендельсона пов'язаний жанр програмної, романтичної увертюри в європейській музиці. Одним із найвидатніших композиторів, які писали в жанрі програмної музики, є Гектор Берліоз. Він є автором першої програмної симфонії під назвою «Фантастична». Її підзаголовок виглядав так: «Епізод з життя артиста». Серед інших творів Берліоза симфонія «Ромео і Джульєтта». У цьому випадку можна констатувати наявність сюжетної програмності.

Натомість у творчості Ференца Ліста можна зауважити той тип програмності, в якій домінує філософська абстракція, певні ідеї та емоції. Ліст, слідом за німецькими поетами-романтиками Л. Тіком і Новалісом прагнув оновити саму ідею музики через її зв'язок з поезією. Він вважав, що

музика і поезія мають спільне коріння, а тому їх треба поєднати. Для того щоб уникнути слухачем неправильного тлумачення своїх ідей, Ліст вводив спеціальні програми, які він називав духовними ескізами. Прикладом можуть бути: вірш В. Гюго до поеми «Що чути на горі» чи вірш Ламартіна до симфонічної поеми «Прелюди».

Однак треба зазначити, що не кожна назва і не кожне пояснення до музики потрібно розглядати як її програму, оскільки програма задається лише самим автором твору. Якщо він цього не повідомив, тоді його задум не є програмним. Адже програма не є роз'ясненням музики, а лише її доповненням. Вона розкриває те, що є відсутнє в музиці і недоступне для втілення музичними засобами. Якби це було зрозуміло кожному, хто слухає той чи інший програмний твір, то в такому випадку програма була би зайвою. Саме цим програма відрізняється від аналізу непрограмної музики і її опису. Натомість програмні твори не є перекладенням на музичну мову будь якої програми, а лише відображенням засобом музичного мистецтва того об'єкту, який відображений в програмі.

Щодо програмності в хоровій музиці, то це явище не є таким частим, оскільки вокальна музика сама по собі вже пов'язана із літературним текстом і словом, що не потребує якоїсь додаткової програми. Однак ми маємо яскраві зразки програмної хорової музики у творчості українських композиторів першої половини ХХ століття. Яскравим прикладом програмності у вокально-хоровій музиці може бути симфонія-кантата «Кавказ» Станіслава Людкевича (1902-1914). Композитор звертається до однойменного вірша Тараса Шевченка, який стає не лише текстом твору, але і його програмою. Ознакою програмності симфонії-кантати С. Людкевича є те, що кожна з чотирьох частин циклу має свою назву: перша – «Прометей», друга – «Молитва», третя – «Хортам, гончим і псарям слава», четверта – «І вам слава сині гори». Т. Шевченко, а слідом за ним і С. Людкевич звертаються до минулого, втіленого в постаті легендарного міфологічного Прометея. Звернення до міфу інспірувало пошук новаторських засобів, оскільки

Шевченкова програма не могла бути втілена «традиційними» хоровими засобами. Так, початкові чотирнадцять тактів вступу з першої частини «Кавказу» змальовують образ минулого, позачасового і вічного, втіленого в образі кавказьких гір. Архаїчна тема викладається унісоном чоловічих голосів у низькому регістрі, повільному темпі, дорійському мінорі. Це є тема кавказьких гір. Натомість образ Прометея у світовій культурі пов'язаний зі стражданням. Композитор передає це страждання героя, використовуючи риторичні знаки трагічного, а це – низхідний малосекундовий рух, що означає смерть і страждання і фігуру *suspiratio*. Цікавою в плані програмності є третя частина твору, у якій С. Людкевич засобами музики відтворює елементи полювання і тим самим передає слова Т. Шевченка «Хортам, гончим і псарям». Серед інших програмних хорових творів треба згадати хорову поему «Хустина» Г. Топольницького, написану на вірші Тараса Шевченка «У неділю не гуляла», чи хорову поему під однойменною назвою у Левка Ревуцького.

Любов Кияновська розглядає програмність у психологічному аспекті музичного сприйняття як відображення зв'язку «внутрішньо та зовнішньо музикального начал в образному уявленні слухача» [10, с. 6]. Музикознавиця виділяє наступні функції програмності:

- попереджуюча – ця функція створює певні уявлення після ознайомлення з програмою ще до самого звучання твору;
- кореляційна – коли проводяться певні паралелі між самою програмою і тими музичними засобами, які використав автор;
- структурна – коли програма впливає на саму форму твору
- репрезентативна – коли у творі з'являються певні семантичні знаки, пов'язані з словесною програмою.

На думку А. Мухи, «програма не ставить метою вичерпно пояснити в словах образний зміст музики, бо остання здатна сама передати його своїми засобами, своєю мовою. Програма покликана повідомити слухачеві конкретно образний намір митця, тобто розкрити, які конкретні події,

картини, сцени, думки, образи літератури чи інших видів мистецтва прагнуть перекласти в музиці автор» [4, с. 146].

РОЗДІЛ 2. ХОРОВА ТВОРЧІСТЬ БОРИСА ЛЯТОШИНСЬКОГО ЯК НЕВІД'ЄМНА СКЛАДОВА УКРАЇНСЬКОГО ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА ХХ СТОЛІТТЯ.

2.1 Творчий шлях Б. Лятошинського.

Творчий шлях Бориса лятошинського є складним і багатограним, сповненим пошуками, досягненнями і глибокими розчаруваннями. Його початок співпав з розквітом в європейській культурі модернізму, а також періодом становлення мистецтва, якому Маріанна Копиця дала визначення як «українське відродження». На думку дослідниці «цей період має особливий статус формування модерної української нації, з осмисленням і проектуванням найпрогресивніших європейських ідей на український ґрунт» [17, с. 7]. Українське музикознавство нараховує чимало праць про творчість Б. Лятошинського, однак вони не вичерпують тих питань і проблем, які можуть бути порушені у дослідженні творчого спадку видатного майстра.

Композитор однаково успішно працював у всіх жанрах музичної творчості. Його симфонічні твори – опери, хори, камерно-інструментальні ансамблі і романси є важливим вкладом у скарбницю української культури. Прагнення до музики проявилось у Лятошинського у ранньому віці. Свої перші твори, а це невеликі п'єси і романси, він пробував писати ще під час навчання в одній із Житомирських гімназій. Відомо, що композитор народився у Житомирі у 1895 році. Рідне місто, на думку К. Шамаєвої, відіграло значну роль в процесі формування його особистості як митця. Важливими факторами також стали його сім'я і його оточення, а також культурні традиції Житомира. Старожилом Житомира був дід композитора, відомий лікар Леонтій Лятошинський, який значну частину свого життя прожив зі сім'єю у місті Ковель. Батько композитора Микола Лятошинський закінчив історико-філологічний факультет Київського університету, а з 1889 року викладав історію в одній Житомирській гімназії. З 1910 року Микола

Леонтійович став директором Житомирського комерційного училища. Сестра батька, Марія Леонтіївна була викладачкою історії в гімназії. Відомо, що М. Лятошинський був високоосвіченим і талановитим істориком, тому інтерес Лятошинського до минулого своєї родини та Батьківщини згодом знайде своє втілення у оперних, хорових та симфонічних творах композитора на історичну тематику.

У сім'ї митця з великою повагою ставились до музики, тому батько Микола Леонтійович вважав обов'язковим залучення дітей до музичної культури. Як стверджує К. Шамаєва, він писав про необхідність організації гімназійного хору, у репертуарі якого мала бути не лише класична музика, а й народні українські пісні [44, с. 135]. Тому в житомирському комерційному училищі був організований хор та проводились музично-літературні вечори. Б. Лятошинський почав займатися музикою ще в дитинстві, а в Житомирі під керівництвом польського педагога А. Ружицького вивчав теорію музики і вдосконалював свою гру на фортепіано та скрипці. Музичні класи Ружицького існували при Житомирському артистичному товаристві, а їх програма була розрахована на п'ятирічну програму навчання. Після закінчення гімназії, 1913 році Борис Лятошинський вступив до Київського університету. Паралельно він навчався по класу композиції у видатного композитора та педагога Рейнгольда Глієра у Київській консерваторії.

Початкові сторінки творчої біографії Бориса Лятошинського пов'язані з Києвом. Тут з'явився його перший опус датований 1915 роком. На державному екзамені у Київській консерваторії в 1919 році він представив свою Першу симфонію, що відкривала для української культури вихід на європейський мистецький обрій.

У становленні Лятошинського-композитора важливу роль відіграли 1920-ті роки. Його твори цього періоду демонструють обширний жанровий діапазон – від романсів, камерно-інструментальних сонат, хорів до симфонічної і оперної музики. У цей час митець починає глибоко занурюватися в стихію української музики, прикладом чого є його «увертюра

на 4 українські народні теми», хор «Тече вода в синє море» на слова Т. Шевченка та опера «Золотий обруч» за повістю І. Франка «Захар Беркут». 1930-ті роки - це період коли зростає значимість Бориса Лятошинського як композитора і творчої особистості. В цей час він працює над музикою для кіно, пише свою Другу симфонію, оркеструє оперу «Тарас Бульба» М. Лисенка. Особлива сторінка творчості Б. Лятошинського пов'язана з українською народною піснею. Створюючи обробки народних пісень, він глибоко проникає в специфіку українського фольклору. В ці роки його життя складається дуже драматично. Так, прем'єра Другої симфонії, що мала відбутися у Москві в 1936 році, була різко розкритикована офіційною партійною пресою. Майстру «довелося випробувати гіркоту розчарувань, нерозуміння свої творів, цькування з боку партійних і державних інституцій і людську заздрість» [17, с. 8]. В листі до свого вчителя Р. Глієра в 1948 році Лятошинський написав: «Як композитор я мертвий і коли воскресну – не знаю». Як зазначила М. Копиця, композитор міг повторити трагічні долі багатьох українських письменників, композиторів, громадських діячів, режисерів, що загинули у застінках сталінських концтаборів.

Починаючи з 1930 р. поступово збільшується інтерес композитора до української культури. Не випадково цей період, включно до початку 1950-х років дослідники назвали «українським» у творчому доробку митця. Саме у цей час були написані «Український квінтет», що отримав найвищу нагороду – державну премію, Третя симфонія, яку назвали «Українською», бо композитор хотів показати в ній «силу українського народу, який здавна прагнув миру», «Шевченківська сюїта» для фортепіано, хоровий цикл на слова Т.Шевченка.

Особливою своєрідністю відзначаються твори Б. Лятошинського 1950-60-х років. У них знайшли своє відображення драматичні події Другої світової війни. Звідси – гіпертрофована напруженість, експресивність висловлювання, емоційна згущеність оркестрових фарб. У 50-х роках в творчість Бориса Лятошинського входить тема єднання слов'янських народів.

Звідси і назви – «Слов'янський концерт», «Слов'янська увертюра», «Слов'янська сюїта», «Слов'янська симфонія».

Як вже зазначалось вище, ім'я Б. Лятошинського пов'язано з модернізмом як художнім напрямом в українській музичній культурі першої половини ХХ століття. Як явище маргінальне в історії українського мистецтва він проявив себе не на рівні загально-гуманітарної течії, а на рівні окремих творчих постатей. Це у значній мірі стосується і музичного мистецтва де не були вироблені його філософсько-естетичні та концептуальні основи. На це існували певні причини, оскільки засадничі положення модернізму, його яскраво виражений модернізм та аполітизм були неприйнятними в контексті політичного устрою тоталітарної радянської держави. Ідеологи пролетарської культури вели нищівну критику та боротьбу з найменшими проявами модернізму у мистецтві. Борис Лятошинський став чільною постаттю національної музичної опозиції до офіційного соцреалістичного канону. Його «власний спосіб мислення увійшов у конфлікт з тими ідеологічними шаблонами, які функціонували в українській культурі в першій половині ХХ століття. У цьому контексті доцільно пригадати теорію Леніна про поділ культури на панівну та опозиційну, про боротьбу цих двох культур: передової пролетарської і буржуазної «загниваючої». Результатом стало тяжіння до спрощення мистецтва за принципами так званого маскульту, його масовості. Тим оцінювальним критерієм за яким звірялися всі без винятку твори, написані в той час, стала думка одного з високопоставлених партійних діячів від культури Анатолія Жданова про те, що музика, яка є не зрозуміла народів, народів не потрібна» [3, с. 40-41]. Тому радянська політична система вирішувала подальшу долю не тільки окремих творів, а й самих композиторів. намагалася знищити все новаторське, сміливе, яке не вкладалося у прокрустове ложе мистецтва соцреалізму. Борис Лятошинський постійно відчував на собі тиск з боку влади, неодноразово оголошувався формалістом, що дуже часто призводило до скандалів на прем'єрах його творів. Адже музика в радянській ідеологічній системі повинна була

відігравати пропагандистську функцію, оспівувати звершення радянського народу та партії. Все це вимагало мистецтва лапідарного, плакатного, революційного, в якому повинен був домінувати утилітарний і вжитковий підхід. Музика повинна була втілювати рішення економічних п'ятирічних планів з домінуванням виробничої та ідеологічної тематики. Основна увага зверталася на етнографічну естетику, що призводило до експлуатації фольклорних джерел, інтонації пролетарської та масової пісні.

Музика Б. Лятошинського, і хорова зокрема, відзначається високим рівнем інтелектуалізму. Композитор одним з перших у музичному мистецтві ХХ століття спробував втілити глибокі філософські проблеми, зокрема всю складність людського життя, його трагічність і суперечливість. У центрі зацікавлення Лятошинського людина з її проблемами: душевною самотністю, пошуками власного Я, стосунками з об'єктивним світом. Ця тема «наскрізною ниткою проходить через усю музику Б. Лятошинського, починаючи від Першої симфонії, романсів 1920-х років, камерно-інструментальних творів раннього періоду і закінчуючи Четвертою та П'ятою симфоніями, хоровим циклом «З минулого», «Польською» та «Слов'янською» сюїтами [13, с. 51].

Вже у ранніх творах митця, зокрема в романсах, можна зауважити настрої розчарування та песимізму. Це є домінуюча для світовідчуття митця проблема, що полягає у розумінні короткотривалості і плінності людського існування. Згодом вона віднайде своє яскраве втілення у хоровому диптиху на слова Т. Шевченка, написаному у 1949 році і хоровому циклі «З минулого», створеному композитором за два роки до своєї смерті у 1966 році. Як зазначила М. Новакович, однією із найголовніших ознак музики Б. Лятошинського є трагізм, який притаманний багатьом його творам, зокрема романсам, написаним на тексти поетів, що культивували естетику страждання і смерті. Щодо програмної музики Б. Лятошинського, то на думку Н. Запорожець, «майже всі його твори цього плану завершуються трагічною загибеллю головних героїв: Максима в опері «Золотий обруч», Щорса в опері

«Полководець» та Гражині в однойменній симфонічній поемі» [28, с. 58]. Особливо добре це простежується у тих творах митця, в основі яких лежить поетичний текст, а це – романси і хори. У багатьох творах Б. Лятошинського наявний образ осені. На думку літерознавця Н. Фрая, осінь є міфом трагедії, позаяк у свідомості модерністів це символ смертельної пори. Тема осені в трьох хорах Бориса Лятошинського. Це – «Осінь» з хорового циклу «Пори року», «Осіння ніч» на слова А. Фета, та хор «Осінь» на слова М. Рильського. У всіх згаданих творах, хоч вони і належать до пейзажної лірики, домінує психологічний аспект. Йдеться про той момент, коли картина осені як згасання природи асоціюється зі станом згасання людського життя.

2.2 Художньо-виразова складова програмних хорових циклів Бориса Лятошинського.

Талант Б. Лятошинського проявив себе майже у всіх жанрах, це стосується і хорової творчості композитора. Як зазначила О. Нікітюк, українське хорове виконавство ХХ століття пройшло крізь процеси професійного зростання і самовдосконалення та на високому професійному рівні презентує сучасну українську музику у світі. Новий етап в історії вітчизняного хорового мистецтва пов'язаний з епохою модернізму, найвидатнішим представником якого в українській музиці був Борис Лятошинський. У своїй бесідах з молодими хормейстерами композитор неодноразово висловлював думку про те, що в своїх хорових творах він робив натяки на те, що згодом реалізовував в симфонії [23, с. 84].

Як стверджує А. Лашенко, незважаючи на певну ієрархію жанрів в авторському каноні Лятошинського, де перше місце посідав жанр симфонії, його хорова творчість, хоч і не стала домінантною і провідною в діяльності митця, але перетворилась в етапну. Для композиторів наступних поколінь хорова музика Лятошинського була художнім орієнтиром, а його цикли для хору а капела: «Пори року» на вірші російських поетів і Максима Рильського,

«З минулого», Шевченковий диптих «Тече вода в синє море» та «Із-за гаю сонце сходить» є свідченням новаторського модерністського хорového письма Лятошинського, що проявилось в принципах симфонічного мислення. Доказом органічності хорového і симфонічного висловлювання є паралелі між окремими хоровими і симфонічними творами, прикладом чого може бути Четверта симфонія і цикл «З минулого», Третя симфонія і диптих на слова Т. Шевченка. Як вже зазначено вище, в хорових творах митця переважає симфонічний принцип мислення, психологічна глибина, конфліктна драматургія. Як зазначив А. Лашенко, «гуманістична спрямованість творчості Б. Лятошинського створила винятковий феномен вокально-хорової концепції у якій відображені вузлові проблеми хорového співу в нашій країні і особливості суспільного функціонування хорového мистецтва» [4, с. 85].

Від першого хорového твору «Тече вода в синє море» (1927) і до останнього підсумкового циклу «З минулого» (1966) відображена вся картина художньо ціннісних трансформацій української хоровой культури другої третини ХХ століття. Так, трагічний початок хору «Тече вода», що нагадує думову рецитацію, згодом втілиться у темі Дажбога з опери «Золотий обруч», у темі «сили народу» в побічній партії Третьої симфонії і як цитата-алюзія прозвучить в Четвертій симфонії митця, ознаменувавши основні стильові знаки його творчості. Програма другої частини Четвертої симфонії з апокаліптичними візіями нічного міста знайде свій відгук у хоровій мініатюрі «У старому місті» із циклу «З минулого». Ба більше, хори композитора останнього періоду творчості – це складні філософські полотна з глибокими роздумами про сутність людського існування.

Борис Лятошинський значно збагатив художньо-виразові засоби хоровой музики. Слід звернути увагу на програмність цих творів, прикладом чого можуть бути цикли «Пори року», «З минулого». Як зазначають дослідники, програмні цикли Лятошинського відкрили принципово нову сферу образності в українській хоровій музиці – психологічну лірику. Відомо, що принцип програмності насамперед отримав своє втілення насамперед у

симфонічній творчості композитора останніх двох десятиліть. Цю тенденцію можна і спостерегти і в хоровій музиці митця. Насамперед розглянемо програмний твір як багаторівневу систему функцій, де верхній рівень складається з двох елементів: власне самої програми і її музичного втілення (тексти). На думку Н. Хінкулової, програмність треба розглядати як своєрідний синтез мистецтв – музики і слова, в якому словесна програма є одним із елементів системи. адже риси композиторського почерку особливості його індивідуального стилю проявляються в конкретизації програмного задуму і його музичного узагальнення. Адже від світосприйняття композитора його творчої особистості залежить те в якій мірі програм знаходить своє відображення в музиці. Програмні функції музично-виразових засобів проявляються на різних рівнях форми: фонічному, інтонаційному та композиційному [42, с. 93].

Розглядаючи хоровий музичний цикл як феномен, треба зазначити його основні параметри. Вони полягають у наявності декількох частин, що є самостійними і можуть контрастувати між собою і водночас бути об'єднаними спільною музично-стильовою ідеєю і задумом твору. Як зазначають дослідники, ознакою циклу є поєднання в ньому дискретності та безперервності. У циклах Лятошинського на перший план виходить семантичне начало з індивідуальністю драматургічного рішення. Символічно, що цикли Лятошинського переважно чотиричастинні з контрастним принципом зіставлення частин.

2.2.1. Хоровий цикл «Пори року».

Насамперед розглянемо вокальний цикл «Пори року» в перекладах М. Рильського та Д. Бобиря. Концепт «Пори року», на думку А. Бакумець, у хорових творах українських композиторів реалізується у таких вимірах: змістовному, формотворчому та стильовому. У змістовному вимірі відображена філософська ідея вічності і циклічності життя від юності

(весна), розквіту життєвих сил (літо), поступового згасання життя і очікування смерті (Осінь). Формотворчий вимір знайшов своє втілення в чотиричастинній будові циклу поєднаний за принципом сюїти. Щодо стильового виміру то у циклі Б. Лятошинського пейзажна образність на рівні психологічного паралелізму переплітається з екзистенцією людського життя. Вже сама назва твору вказує на певну програму, а саме, на зміну пір року, їхню циклічність. На перший погляд це ніби чотири пейзажні замальовки: «Весна», «Літо», «Осінь», «Зима», але з іншого боку тут переважає психологічний аспект. Йдеться про поняття психологічного паралелізму, де весна це ніби зародження життя, його юність; літо – це розквіт життя і творчого потенціалу людини; натомість осінь – це картина завмирання природи, але вона безпосередньо асоціюється зі станом згасання життя.

На думку М. Новакович, «у хорівій мініатюрі «Осінь» Лятошинський свідомо спирається на традицію класичної музики, про що свідчить «елегійна секстовість» мелодичної лінії та гармонічна виразність хорової вертикалі. Водночас характерний для романсової та пісенної сфери висхідний хід на малу сексту з її подальшим низхідним заповненням набуває виразних ознак трагічного» [26, с. 60].

Розглянемо перший твір з циклу «Пори року» «Весна». Хорова мініатюра написана в тональності *Фа мажор*, тут переважає лінійний принцип мислення, де кожна партія відзначається певною самостійністю. Хор починається з тонічного мажорного тризвуку, який повторюється двічі з динамікою *mf*, як утвердження піднесеного, радісного настрою. Незважаючи на поліфонічну фактуру, тут особливо виділяються партія сопрано з її коловим рухом мелодії від верхньої квінти початкового тризвуку вгору до тоніки і наступним поверненням через поступеневий рух назад до квінти з малохроматичним ходом, в якому понижується VI ступінь. Це відома поетична риторична фігура *circulatio* (коло) яка фактично є епіграфом всього циклу. Адже пори року побудовані за принципом колового руху, саме цю ідею і демонструє Лятошинський у хорі «Весна»:

Приклад 2.1

ВЕСНА

Тв. 47, № 1

Переклад М. Рильського

Allegretto *mf*

C. Вес - ня - ним го - не - ні про - мін - ням, із гір по -

A. Вес - ня - ним го - не - ні про - мін - ням, із

T. Вес - ня ним го - не - ні про -

B. По - то - - - - ка -

Вічний колобіг природи, яким починається життя на землі – це водночас і фігура прославлення. Тому характер твору піднесений, світлий, радісний. Звертає на себе увагу прозорість хорової фактури з досить рухливою партією сопрано і альтів, які виконують тут зображальну функцію, імітуючи рух гірських потоків розталого снігу: «Весняним гонені промінням, із гір потоками сніги вже позбігали з буркотінням на позаливані луки». Колористичні співставлення квартсектакордів далеких тональностей *До мажору*, *Мі-бемоль мажору*, *Ре-бемоль мажору*, *Фа-бемоль мажору* ніби відтворюють стан яскравого сну, в якому змінюються як в калейдоскопі картини: «Крізь ясний сон природа мила свій ранок усміхом зустріла». Все це веде до кульмінації хору на словах «палають сині небеса». Композитор використовує характерний для свого творчого методу прийом, що полягає у зведенні всіх голосів у чітку хоральну вертикаль на тризвуччі *Ре мажору* з характерним маршовим пунктирним ритмом. Це так звана барокова риторична фігура *поета*, яка завжди в творчості Баха та його сучасників

з'являлась на слові Бог. Закінчується хор послідовністю VI низького тризвука, субдомінантового нонакорда з подальшим розв'язанням у тоніку *Фа мажору*.

Хорова мініатюра «Літо» починається в тональності *Ре-бемоль мажор*, що створює своєрідну арку до попереднього хору, в якому обігрувався тризвук *Ре-бемоль мажору* в передостанньому такті твору. Це своєрідний хоровий ноктюрн, в якому змальовується краса літнього нічного пейзажу. Неквапливий рух мелодії, в якому поліфонічні фрагменти змінюються хоральними епізодами з ефектними сонорними гармонічними послідовностями в їх малосекундовому співставленні. Кульмінацією твору є епізод із соло сопрано. На органній педалі хору з чергуванням тризвуків тоніки і VI ступеню ліричний образ в партії сопрано сприймається доволі романтично, на це вказує характерний прийом будови самої мелодії яка починається зі своєї найвищої кульмінаційної точки на ноті *фа* другої октави з подальшим висхідним та низхідним хвилеподібним рухом:

Приклад 2.2

13 **Сопрано соло**

тут, ба-чу звер-ба-ми спле ла то-по-ля ві - ти і від-зер

тут, ба - чу, звер - ба-ми спле

тут, ба - чу, звер - ба-ми спле

тут, ба - чу, звер - ба-ми спле

Психологічним центром і кульмінацією циклу є хор «Осінь». Як вже було зазначено вище у цьому творі ми зустрічаємо явище психологічного

паралелізму, тобто паралельного зображення внутрішнього стану суб'єкта чи певної ситуації з образами довколишньої природи. Явище психологічного паралелізму зустрічаємо не тільки у творах композитора. Як стверджує М. Новакович, «в основі світовідчуття Лятошинського закладений конфлікт між вічністю природи і дочасністю самого життя. Тому навіть у свої міркуваннях та висловлюваннях Лятошинський, характеризуючи власний душевний стан, застосовує принцип психологічного паралелізму, звертаючи увагу на красу ворзельського саду, де як і в минулому дуже гарно і буде так само гарно і через десять, двадцять, тридцять і т.д. років, коли і нас всіх не буде. Природа прекрасна, але жорстока. Жодне дерево не засохне у нас в саду коли ми підемо» [28, с. 52]. Це дає підставу говорити про близькість за своїм емоційним тонутом і філософським підтекстом поезії «Осінь», яка стало основою однойменної хорової мініатюри композитора, до його світовідчуття. Використовуючи тексти того чи іншого автора у власних хорах, Лятошинський прагнув виразити через них своє особисте ставлення до світу.

Хорова мініатюра «Осінь» написана в тональності *ре мінор*. Вона починається з ходу на сексту, що в світовій музичній культурі пов'язується з елегійністю та романсовістю. Водночас хід на інтервал сексти – це фігура вигуку, знаку питання про сенс життя, коли воно йде вже до свого логічного завершення:

Приклад 2.3

ОСІНЬ

Тв. 47, № 3

Переклад П. Дорошка

Andante
P

C. За - жур - ли - ва по - ра! О - чей за - ча ру -

A.

T. По - ра, за - жур - ли - ва по - ра! О -

B. По - ра за - ча - ру -

На відміну від двох попередніх хорів циклу, «Осінь» – це ніби алюзія до минулого, до ХІХ століття. Тому гармонія твору є не складною, якщо порівняти з іншими частинами циклу, тонально чітко визначеною, тут панує романсова елегійна атмосфера, що підкреслюється баркарольним розміром 6/8. В хорі переважає гомофонно-гармонічний виклад, хоральність. Форма твору має ознаки тричастинності. Оклично-питальна фігура *exclamatio*, з якої починається хорова мініатюра згодом трансформується у висхідні мелодичні ходи на тритон, кварту з подальшим рухом до кульмінації на словах «в багрець та золото одягнуті ліси». Гомофонно-гармонічна фактура хору плавно переростає в лінеарну, а ходи на кварту і сексту врізнобій у кожному з голосів, як питання без відповіді, приводять до першої кульмінації на словах «в багрець та золото» на домінанті *re* мінору. Середній розділ, що починається зі слів «в їх вітах вітру шум» з низхідним мелодичним ходом в партії басів до тоніки і подальшим висхідним стрибком на малу септиму з малосекундовим низхідним зміщенням підхоплюється тенорами, а далі сопрано та альтами, щоб на словах «і хмарні небеса» звучати як хорал.

Динаміка *pp* і строга гармонічна вертикаль на тонічному квартсекстакорді створює враження особливого духовного піднесення у спогляданні небес. Композитор вкотре використовує тут відому риторичну фігуру *поета*, яка з'являється в його музичних текстах тоді, коли він хоче сказати про щось вічне і позачасове:

Приклад 2.4

хмар - ні не - бе - са у вра - ніш - ні ча - си і

хмар - ні не - бе - са у вра - ніш - ні ча - си

Символічно, що на словах «несмілі ще морози» в партії сопрано з'являється низхідний поступенний хід, відомий як фігура *katabasis*, що в європейській музиці барокової доби виступав символом смерті. У хорі «Осінь» мороз і зима – це ознака близької смерті «і сивої зими віддалені погрози». Тому так контрастно стосовно «Осені» звучить останній твір «Зима». Він відчутний насамперед на рівні ладових змін *ре мінор – Ре мажор*, темпу *andante – allegro*, динаміки *p – f*. На відміну від елегійності попереднього твору хорова мініатюра «Зима» відзначається прихованою танцювальністю і нагадує народну пісню. Колористичний момент підсилює соло тенора з вигуками «Гей, ямщик», яке в подальшому підхоплює *tutti* хору. Фактично «Зима» Б. Лятошинського – це не стільки пейзажна замальовка, як побутова сценка, що нагадує зимові полотна Пітера Брейгеля Старшого.

2.2.2. Хоровий цикл «З минулого».

Одним із найвидатніших хорових творів української музики другої половини ХХ століття є цикл Бориса Лятошинського «З минулого». Образний світ композитора відобразив свій час у його найрізноманітніших проявах, потрясіннях і катаклізмах. На початку 60-х років композитор пише низку творів з яскраво вираженим трагічним забарвленням це насамперед його Четверта симфонія (1964) і паралельно цикл «З минулого» (1966). У цих творах можна вбачати прояви образності, яка є характерною для апокаліптичного сприйняття. Відомо, що в мистецтві апокаліптизм проявив себе двояко: як історичний, коли йдеться про загальну катастрофу людства: і апокаліпсизм екзистенційний, психологічний, що усвідомлюється на особистому рівні. Йдеться про дочасність і короткотривалість людського життя, очікування наближення смерті (композитор помер у 1968 році). Знаменно, що початково ідея циклу «З минулого» втілилася в Четвертій симфонії композитора. На питання музикознавців чи є там боротьба Добра і Зла, Лятошинський відповів, що там немає ніякої боротьби добра зі злом, бо Четверта симфонія – твір глибоко особистий. Однак, роз'яснюючи її ідею, він зазначив, що друга частина твору це картина нічного міста, сповненого таємничості і духу старовини. Хорал мідних духових інструментів, що звучать на початку цієї частини це образ старовинної вежі, що проглядається в нічному тумані. «А куранти, які звучали з висоти цієї вежі, – це ж хід часу, спогади про минулі століття, покриті, якщо можна так висловитися, порохом вічності та передзвоном» [27, с. 65].

Ця сама тема панує і в хоровому циклі «З минулого» в центрі уваги композитора місто як знак, тому в хорі «У старому місті» ми бачимо ту ж саму образність: ніч, старе місто, вежа, дзвони, куранти. Ба більше у другій частині Четвертої симфонії всі події розгортаються вночі або в тумані. Адже нічне місто – це ніби зворотній бік міста денного, реального, буденного. Нічне місто лякає. Всюди панує темрява крізь яку проступають контури

старих величних будівель: веж і храмів. У творчості письменників, які змальовували апокаліптичні картини, місто дуже часто ідентифікується або з храмом або з вежею. Таким є хор «Ти спиш один», у якому йдеться про напівзруйнований монастир. Події відбуваються вночі, оскільки навколо літають сови і кажани. Загальний характер хору похмурий, темп *largo*. Починається мініатюра темою в партії басів «*Ти в забутті заснув над схилом диким*». Композитор спеціально не виставляє ключових знаків, що дає підставу говорити про тональну нестійкість і невизначеність твору. Виклад твору спочатку поліфонічний, лінійний, динаміка в межах *p*. Щодо форми то твір умовно можна розділити на три розділи, де другий є ніби розвитком і продовженням першого. У хорі чітко проявляються риси програмності. Це добре видно на словах «*навкруг шугають з криком сова і нетопир*», оскільки помітне динамічне і темпове пожвавлення, а на словах «*і вихор ночі свище*» композитор імітує звучання вітру в партії басів і тенорів. Йдеться про висхідний поступеневий рух восьмими тривалостями, з акцентуванням окремих звуків, кресцендуючою динамікою від *mf* до *f*, хвилеподібним рухом всіх голосів:

Приклад 2.5

6 **Pochissimo meno lento**

та пнеть ся плющ,
 скла, ні скал - ки скла,
 і ви хор но - чі сви-ще ви хор сви-ще впро - ва-ли-ну вік - на,

Контрастом до попередніх є останній розділ *poco solenne*, який звучить як хорал. Хоральність і передзвін в авторській системі Б. Лятошинського є знаком Вічності. Це можна спостерегти в другій частині Четвертої симфонії, а також у згаданому хорі. У використанні хоралу наявний і момент зображальності, позаяк він з'являється саме на словах «звучить сумну симфонію печалі над мороком орган». Ідеться про наслідування органного звучання в тональності *мі бемоль мінор*, яка також у Лятошинського є знаком трагічного.

Тема нічного міста наявна і в наступному хорі циклу «Рим уночі». Хор розпочинається урочистими, фанфарними, маршовими вигуками на тонічному тризвучі *ЛЯ мажору*, що символізує сакральність цього міста, оскільки в бароково-класичній системі втілював ідею святості. Подальша раптова зміна динаміки з *f* на *p*, гармонічного протиставлення стійкості – нестійкості на словах «і місяцівна владарює» – все це підкреслює містичний і апокаліптичний образ Святого міста. Мелодичні низхідні поступеневі ходи – це риторична фігура *katabasis*, з якою пов'язана тема смерті:

Приклад 2.6

2
9

a tempo
mp
Дрі - ма - є Рим у мі - сяч - них сі - тях!

a tempo
p
Як дрі - ма - є Рим!

a tempo
p
Як дрі - ма - є Рим всі - тях!

a tempo
p
Як Рим дрі - ма - є

Останній розділ *meno mosso* – як і в попередній частині циклу, – хорал в тональності однойменного *ля мінору*, що символізує собою минуле

величне життя міста, підсвічене світлом місяця. Весь цей останній розділ побудований на послідовності тризвуків тоніки, домінанти, VI низького ступеня з завершальним зворотом VII – VI тризвука, що розв’язуються в тоніку однойменного *Ля мажору*.

Смисловим центром циклу «З минулого» є хор «У старому місті». Як і в попередніх творах ключові знаки в ньому не виписані. Образний зміст мініатюри з темною вежею, дзвоном, нічним старовинним містом повністю співпадає з тематикою попередніх двох творів. Невеликий діапазон мелодики в межах квати в поступенному висхідному та низхідному русі вказує на те що у цьому циклі композитор використовує принцип монотематизму, оскільки за таким самим принципом побудована мелодична лінія і в двох попередніх мініатюрах. В хорі домінує інтонаційний зворот низхідна кварта з подальшим висхідним рухом на інтервал великої терції. Це своєрідна лейт інтонація твору, яка викликає алюзії до передзвону «з вежі сумно падає подзвіння»:

Приклад 2.7

The musical score consists of four staves. The top two staves are vocal parts (Soprano and Alto/Tenor) with lyrics in Ukrainian. The bottom two staves are piano accompaniment. The score is in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The tempo/mood is indicated by *pp* (pianissimo) and *mf* (mezzo-forte). The lyrics are: 'Зве - жі сум - но па - да - є по - дзвін ня, Зве - жі сум - но па - да - є по - вий. Бу - ли - цю ми -'.

Лінійна прозора фактура твору з почерговими репліками сопрано, альтів та тенорів і динамікою *pp* супроводжує основну тему твору, яка

викладається в партії басів, починаючи із 13 такту «*і ступою смерть бреде, неначе вартовий*». Цей фрагмент виділяється гармонічно, оскільки хроматика та наближення до атонального мислення через тотальну альтерацію змінюється на *До мажор* з квартоквінтовими ходами по стійких опорних ступенях. Ці ходи звучать як своєрідні фанфари, супроводжуючи хід смерті:

Приклад 2.8

3 *mf* *p* *a tempo*
зо - рі.

mf *p* *a tempo*

a tempo

p *a tempo*

І сту - по - ю смерть бре - де, не - на - че вар - то -

Тяжкий поступ басів на фоні імітації хором передзвону доходить до кульмінації на словах «*ці старі оселі у завулках з нами занесло*». Б. Лятошинський, як і в попередніх творах циклу, підкреслює цей фрагмент хоралом і хоровим *tutti*, а також виділяє його гармонічно. Фактично цей фрагмент є тонально визначеним у *До мажорі* в послідовності тризвуків I - III - V мінорний - II низький (неаполітанська субдомінанта). Закінчення твору побудовано на мотиві передзвону, який одночасно є риторичною фігурою «знаку хреста», що символізує страждання. Йому передує низхідний хід в партії тенорів і басів, відомий як фігура *catabasis* (смерть, могила).

Остання хорова мініатюра із зазначеного циклу має назву «*Менует*». На перший погляд вона багато в чому відрізняється від решти частин. Йдеться про тональну визначеність (яскраво виражений ля мінор), риси

танцювальності (менуєт), переважання гомофонно-гармонічного викладу. Але при детальному аналізі впадає в очі та сама інтонаційна послідовність, що й в попередніх частинах циклу. Це висхідний стибок на квінту з подальшим малосекундовим низхідним його заповненням, або інтонаційні звороти, що нагадують «знак хреста»:

Приклад 2.9

ти - ши - на. І мі-сяць зяс но - го про - сто - ру

ти - ши - на. І мі-сяць зяс но - го про - сто - ру

У двох останніх творах циклу намітилась тенденція до прозорості фактури. Це унісон жіночих голосів «У старому місті», або почергово взяті висхідні і низхідні поступеневі ходи в голосах у «Менуєті».

Аналіз циклу «З минулого» дає підставу стверджувати, що всі чотири твори об'єднані тут однією програмою, хоч і написані на вірші різних поетів. В центрі – апокаліптична тема нічного міста, що символізується або зі зруйнованим монастирем («Ти спиш один») або з вежою, з якої дзвонять куранти, або з містом як символом чогось минулого. Всі події відбуваються вночі у примарному сяйві місяця. У всіх творах панує тема смерті. Можна з упевненістю зазначити, що у циклі «З минулого» домінує апокаліптична образність, яка передається через складну символіку, як і те, що все передається крізь призму минулого. Літературознавець Нортоп Фрай, який досліджував апокаліптичну поетику, зазначив, що тема «вічного» міста це є

справжня апокаліптична образність. Щодо музичного втілення цієї теми, то у всіх чотирьох хорах домінує хорал, а в третьому і передзвін як символ ідеї вічності. Б. Лятошинський широко використовує низку риторичних фігур, зокрема фігуру *noema* і *katabasis*, що наскрізною ниткою проходять через усі частини циклу.

2.2.3. Хоровий диптих на тексти Тараса Шевченка.

Особливе місце у творчості Б. Лятошинського посідає міні цикл з двох хорових мініатюр на слова Тараса Шевченка «Тече вода в синє море» та «Із-за гаю сонце сходить». Центральним тут є трагічний аспект, тому не випадково композитор, для якого було притаманне трагічне світовідчуття, вирішив звернутися до поезії Т. Шевченка. Борис Лятошинський є один з перших, хто в українській культурі першої половини ХХ століття, збагнув філософську сутність творчості Шевченка і саме на ній зосередив свою увагу.

Хор «Тече вода в синє море» починається з теми, в основі якої лежить послідовність з двох кварт – чистої та зменшеної. Це відома в європейській музичній культурі риторична фігура «знак хреста», пов'язана з образами страждання:

Приклад 2.10

ТЕЧЕ ВОДА В СИНЄ МОРЕ

муз. Б. Лятошинського
сл. Т. Шевченка

Повільно

S
A
T
B

Те - че во - да в синє мо - ре, та не ви - ті - ка - є: Шу -

Отже, в початковій темі хору вже є закладена певна програма, що трактується крізь призму категорії трагічного. Композитор так будує саму композицію твору, що він описується під різними кутами зору: з одного боку, це розповідь автора, а з другого – внутрішній монолог героя, що починається на словах «Куди ти йдеш не спитавшись»:

Приклад 2.11

Poco più mosso
tr

Ку - ди ти йдеш, не спи - тав - шись?
Ку - ди ти йдеш, не спи - тав - шись?
Ку - ди ти йдеш?
Ку - ди ти йдеш?

Це приводить до першої кульмінації «*батька, неньку старенькую*», що підкреслюється зміною динаміки з *mp* на *f*, появою гомофонно-гармонічної фактури з чітко окресленою акордовою вертикаллю, і найголовніше – введенням у музичний текст знаменитої риторичної фігури відомої як «тема долі». Вперше вона з'явилась у фіналі *Фа мажорного* квартету Бетховена з надписом *muss is sein?*

Наступний епізод твору «На чужині не ті люди» починається терцевою второю в партії басів з ще одною смисловою кульмінацією на словах «*тяжко з ними жити*». Цей фрагмент викладається в партії чоловічих голосів і є ніби внутрішнім монологом героя, що виражає його особисту точку зору. Ще один момент, що виражає приховану програму, це фігура *passus duriusculus*, що з'являється в партії тенорів і пов'язана з образом страждання і навіть смерті. У третьому розділі хору, що починається словами «*Сидить козак на тім боці*» з'являється образ моря як символу ворожої чужини. Спочатку море ніби приваблює, а чужина пропонує якісь принади для козака. У гармонії це підкреслюється появою мажорного неаполітанського секстакорду на словах «*грає синє море*». Але в подальшому тема «знаку хреста» повторюється у цьому розділі як фігура *ostinato* упродовж двадцяти восьми тактів, що ще раз вказує на трагічний зміст цього твору.

Та ж сама тема переживання трагічного домінує в хорі «Із-за гаю сонце сходить». Можливо, це інша історія, якщо подивитися з точки розгортання сюжету. У першому хорі козак іде на чужину шукати щастя і кидає свою дівчину, то в другій частині диптиха він зазнає смертельної наруги від пана, який вподобав собі його дівчину. Об'єднуючим програмним чинником обох хорів є його музична мова з використанням певних «знаків трагічного». Це відома вже фігура «знак хреста», яка з'являється в епізоді *allegro agitato* на словах «*іде пан гульвіса*»:

Приклад 2.12

Цьку-ють йо-го со -
 і - де пан гуль - ві - са. Цьку-ють со -
 з со-ба-ка-ми та пса-ря-ми і-де пан гуль-ві-са. Цьку-ють со -
 злі-су з со-ба-ка-ми, пса-ря-ми гуль-ві-са. Цьку-ють со -

Її поява вказує заздалегідь про трагічну розв'язку твору. Ще одним знаком трагічного, що пов'язує в єдине ціле обидва хори є фігура *passus duriusculus*, що з'являється на словах «крутять назад руки», а потім ще раз в хорovому *tutti* «і завдають козакові смертельні муки»:

Приклад 2.13

4
22
 - ба-ка-ми, кру-тять на-зад ру-ки і зав-да-ють ко-за-ко-ві смер-тель-ні-ї
 - ба-ка-ми, кру-тять ру-ки і зав-да-ють ко-за-ко-ві смер-тель-ні-ї
 - ба-ка-ми, кру-тять ру-ки і зав-да-ють ко-за-ко-ві смер-тель-ні-ї
 - ба-ка-ми, кру-тять ру-ки, зав-да-ють смер-тель-ні-ї

Лятошинський використовує той самий принцип в основній кульмінації твору, зводячи всі голоси в хоральну гармонічну вертикаль, з силабічним

акцентуванням і динамікою на *ff*. Останній розділ *andante sostenuto* з соло сопрано «у льох його молодого» повністю будується на знаках трагічного – двох фігурах: «знак хреста» і *passus duriusculus*, що вказує на смертельну розв'язку історії козака:

Приклад 2.14

31

льох його, мо ло - до - го, той пан за - ми - ка - є...

пан дів -

пан дів -

- ють смер - тель - ні - ї му - ки.

- тель - ні - ї му - ки, і зав - да - ють смер - тель - ні - ї му - ки,

У цьому випадку можна говорити про наявність спільної для двох творів програми насамперед на рівні музичного мовлення з використанням спільних риторичних мовленнєвих фігур.

ВИСНОВКИ

У магістерській роботі досліджувалися проблеми програмності в хоровій творчості Бориса Лятошинського – одного з найвидатніших українських композиторів ХХ ст. Було зазначено, що творча особистість митця почала формуватися ще у 1910-х роках, в один із найскладніших періодів в історії української культури. Хоча композитор увійшов у музичну культуру насамперед як симфоніст і творець інструментальної філософської драми, однак симфонічний принцип мислення і масштабність мислення притаманні не лише його симфонічним, а й хоровим творам, незалежно від їх масштабу.

У роботі увага акцентувалася на тому, що хорова музика стала однією з провідних і органічних у творчості Б. Лятошинського, на що вказують численні паралелі між його симфонічними та хоровими творами 1960-х років. Водночас важливим є те, що їх насамперед об'єднує прихована програмність, у якій домінують глибокі роздуми про сенс людського буття, його скороминучість, згадки про минуле. Ця програмність хорових циклів композитора зумовлена використанням певних мовленнєвих знаків, що є ключем до її розуміння.

У цьому контексті було розглянуто явище програмності в музичному мистецтві, зазначено, що її мета полягає в конкретизації задуму автора. Наголошувалось на тому, що програмність у музиці як явище багатозначне, розподіляється за типом, видом і формою. Було виділено і розглянуто декілька основних типів програмності: картинну, сюжетно-послідовну і узагальнену. Щодо останнього типу, то було зазначено, що програма об'єднує музичний і літературний твір. При цьому, вона не є роз'ясненням музики, а лише її доповненням, оскільки розкриває те, що є відсутнє в музиці і недоступне для втілення музичними засобами. Програмні твори не є перекладенням на музичну мову будь якої програми, а лише відображенням засобом музичного мистецтва того об'єкту, який відображений в програмі.

У пропонованому дослідженні були також висвітлені історичні та стильові координати хорової музики в творчості представників Лисенкової школи, оскільки хорова музика посідала основне місце у творчому доробку К. Стеценка, Д. Січинського, Ф. Колесси, С. Людкевича. Щодо самої постаті М. Лисенка, то у роботі було зазначено, що діяльність М. Лисенка як організатора хорового життя і керівника українських хорів почалася ще 1860-ті роки під час його навчання у Київському університеті і продовжувалась протягом всього життя композитора. Ба більше, Микола Лисенко належить до тих авторів, хто одним з перших жанр хорової музики зробив центральним у своїй творчості.

Щодо постаті Б. Лятошинського, то вона розглядалась як невід'ємна складова українського хорового мистецтва ХХ століття. Адже хори Б. Лятошинського, що є надзвичайно важливо, «відкрили», як зауважив М. Лащенко, у хоровій музиці ХХ ст. психологічну філософську лірику. Саме цей аспект творчості Бориса Лятошинського досить часто виражається за допомогою певної програми, яка допомагає відчитати приховані психологічні сенси як симфонічних так і хорових творів композитора. Тому основна мета дослідження полягала у визначенні ролі і місця хорової музики в творчості Б. Лятошинського.

Було наголошено, що для композиторів наступних поколінь хорова музика Лятошинського стала художнім орієнтиром, а його цикли для хору а капела: «Пори року», «З минулого», Шевченковий диптих «Тече вода в синє море» та «Із-за гаю сонце сходить» є свідченням новаторського модерністського хорового письма композитора, що проявилось в принципах симфонічного мислення. Доказом органічності хорового і симфонічного висловлювання є паралелі між окремими хоровими і симфонічними творами, прикладом чого може бути Четверта симфонія і цикл «З минулого», Третя симфонія і диптих на слова Т. Шевченка. Гуманістична спрямованість творчості Б. Лятошинського створила винятковий феномен вокально-хорової

концепції у якій відображені вузлові проблеми хорового співу в нашій країні і особливості суспільного функціонування хорового мистецтва.

Було зазначено, що Борис Лятошинський значно збагатив художньо-виразові засоби хорової музики, використовуючи принципи програмності, прикладом чого можуть бути цикли «Пори року», «З минулого».

Хорові музичні цикли композитора розглядалися з точки зору їх основних параметрів, де на перший план виходить семантичне начало з індивідуальністю драматургічного рішення. Символічно, що цикли Лятошинського переважно чотиричастинні з контрастним принципом зіставлення частин. У хоровому циклі «Пори року» пейзажна образність на рівні психологічного паралелізму переплітається з екзистенцією людського життя. Йдеться про поняття психологічного паралелізму, де весна це ніби зародження життя, його юність; літо – це розквіт життя і творчого потенціалу людини; натомість осінь – це картина завмирання природи, але вона безпосередньо асоціюється зі станом згасання життя.

У хоровому циклі «З минулого» всі чотири твори об'єднані однією програмою, хоч і написані на вірші різних поетів. В центрі – апокаліптична тема нічного міста, що символізується або зі зруйнованим монастирем («Ти спиш один») або з вежою, з якої дзвонять куранти, або з містом як символом чогось минулого. Всі події відбуваються вночі у примарному сяйві місяця. У всіх творах панує тема смерті. Можна з упевненістю зазначити, що у циклі «З минулого» домінує апокаліптична образність, яка передається через складну символіку, як і те, що все передається крізь призму минулого. Щодо музичного втілення цієї теми, то у всіх чотирьох хорах домінує хорал, а в третьому і передзвін як символ ідеї вічності. Програмні цикли Лятошинського відкрили принципово нову сферу образності в українській хоровій музиці – психологічну лірику. При цьому, програмність треба розглядати як своєрідний синтез мистецтв – музики і слова, в якому словесна програма є одним із елементів системи.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бачул Т. Особливості оркестрування камерно-вокальних творів Бориса Лятошинського. // Монографія: Борис Лятошинський. In *memoriam*. Мюнхен, 2018. С. 149-156.
2. Бентя Ю. Документальна спадщина Бориса Лятошинського у ЦДАМЛМ України: огляд джерел (до 120-річчя від дня народження). // Монографія: Борис Лятошинський. In *memoriam*. Мюнхен, 2018. С. 180-204.
3. Берегова О. Борис Лятошинський і його творча школа: комунікаційний аспект. // Монографія: Борис Лятошинський. In *memoriam*. Мюнхен, 2018. С. 40-52.
4. Борис Лятошинський: Епістолярна спадщина. Київ: Задруга, 2002. – 768 с.
5. Витвицький В. Старогалицька сольна пісня XIX століття. Перемишль, 2004. 157 с.
6. Гармель О. Неоміфологічні інтенції сучасного художнього мислення в проекції музики // Українське музикознавство. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2006. Вип. 35. С. 74–88.
7. Гомон Т. Незвіданий Лятошинський: джерелознавчий екскурс 1910-х років. // Монографія: Борис Лятошинський. In *memoriam*. Мюнхен, 2018. С. 157-169.
8. Гомон Т., Савчук І. Семантичні особливості ранньої творчості Бориса Лятошинського. // Монографія: Борис Лятошинський. In *memoriam*. Мюнхен, 2018. С. 111-130.
9. Єфіменко А. / Линів О. Третя симфонія Бориса Лятошинського: Оксана Линів про перше виконання твору в Німеччині з Бамберзьким симфонічним оркестром (інтерв'ю). // Монографія: Борис Лятошинський. In *memoriam*. Мюнхен, 2018. С. 96–110.

- 10.Ізбицька Н. Про циклічність у творах Б. Лятошинського // Музика. 1983. № 6. С. 6-7.
- 11.Козаренко О. Музично мова Б. Лятошинського в умовах стратифікації національного музично-семіотичного процесу // Українське музикознавство. Київ: Муз. Україна, 2000. Вип. 29. С. 116-124.
- 12.Козаренко О. Про деякі універсалії музичного світу Бориса Лятошинського. // Монографія: Борис Лятошинський. In memoriám. Мюнхен, 2018. С. 18-24.
- 13.Козаренко О. Творчість Бориса Лятошинського в контексті становлення національного музичного стилю // Науково-теоретична конференція, присвячена 100-річчю від дня народження Бориса Лятошинського. Матеріали. Львів, 1995. С. 50-55.
- 14.Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів, НТШ, 2000. 285 с.
- 15.Колесса Ф. Студії над поетичною творчістю Шевченка. Українська Могилянсько-мазепинська академія наук. Львів–Київ, 1939. 170 с.
- 16.Конькова Г. Традиції і новаторство в розвитку жанрів сучасної української музики. Київ: Муз. Україна, 1985. 134 с.
- 17.Копиця М. Борис Лятошинський. Симфонія життя. // Монографія: Борис Лятошинський. In memoriám. Мюнхен, 2018. С. 7-17.
- 18.Лятошинський Б. М. Спогади; Листи; Матеріали: В 2-х ч. Київ: Муз. Україна, 1985 – 1986. Ч. 1 Спогади. 1985. 216 с.
- 19.Ляшенко І. Етнокультурологічна характеристика творчої співдружності Бориса Лятошинського та Максима Рильського // Науково-теоретична конференція, присвячена 100-річчю від дня народження Бориса Лятошинського. Матеріали. Львів, 1995. С. 35-49.
- 20.Музичний світ Бориса Лятошинського: Збірка матеріалів Міжнародної теоретичної конференції, присвяченої 100-річчю від дня народження композитора. Київ, 1995. 151 с.

21. Набокова Н. Борис Лятошинський у проектах культурно-інформаційного центру посольства України у Франції. // Монографія: Борис Лятошинський. In memoriam. Мюнхен, 2018. С. 227-237.
22. Нариси з історії української музики. Ч. II. Київ: Мистецтво, 1964. 309 с.
23. Нікітюк О. Хорові твори Бориса Лятошинського на вірші Тараса Шевченка в репертуарі капели «Думка»: динаміка інтерпретації. // Монографія: Борис Лятошинський. In memoriam. Мюнхен, 2018, 210 с.
24. Новакович М. Галицька музика габсбурзької доби: у пошуках української ідентичності. Львів: Видавець Т. Тетюк, 2019. 366 с.
25. Новакович М. Знакова природа музики Бориса Лятошинського // Музикознавчі студії інституту мистецтв Волинського національного університету ім. Лесі Українки та НМАУ ім. П. І. Чайковського: Зб. наук. Праць. Вип 4. С. 4-19.
26. Новакович М. Канон українського музичного модернізму (на прикладі Бориса Лятошинського) : монографія / М. О. Новакович. Луцьк : ПВД «Твердиня», 2012. 168 с.
27. Новакович М. Модерні горизонти музичного світу Бориса Лятошинського (до 125-ліття Б. Лятошинського) // Українська музика, 2020. Вип. 1(35). С. 65-74.
28. Новакович М. Польські образи Бориса Лятошинського // Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej w Słupsku: Ars inter Culturas, 2020. Вип. 9. С. 49-62.
29. Новакович М. Про деякі особливості музичної мови Б. Лятошинського // Вісник ДАКККіМ, 2007. Вип. 4. С. 86-91.
30. Новакович М. Творець модерного канону української музики. // Монографія: Борис Лятошинський. In memoriam. Мюнхен, 2018. С. 25-39.
31. Пархоменко Л. Вступ // Історія української музики: В 6-ти томах. Т. 4. Київ: Наукова думка, 1992. С. 5-20.

32. Пархоменко Л. Українська хорова п'еса: (типологія, тематизм, композиція). Київ: Наукова думка, 1979. 219 с.
33. Ржевська М. Музика наддніпрянської України першої третини ХХ століття у взаємодії та перетвореннях соціокультурних дискурсів: Дис. ... докт. мистецтвознавства. Київ, 2005. 427 с.
34. Рожак О. Борис Лятошинський – експресіоніст. // Монографія: Борис Лятошинський. In *memoriam*. Мюнхен, 2018. С. 170-179.
35. Савчук І. Борис Лятошинський. Романси 1920-х. *Nota bene* у поствидавничих коментарях. // Монографія: Борис Лятошинський. In *memoriam*. Мюнхен, 2018. С. 131-148.
36. Самохвалов В. Борис Лятошинський. [1895-1968]. Вид. 2-е. Київ: Муз. Україна, 1974. 47 с.
37. Самохвалов В. «Гражина», «На берегах Вісли». Симфонічні твори Б. Лятошинського. Київ: Мистецтво, 1964. 29 с.
38. Сікорська І. Борис Лятошинський і «Київ Музик Фест». // Монографія: Борис Лятошинський. In *memoriam*. Мюнхен, 2018. С. 238-245.
39. Степанюк О. Піаністка Валентина Стешенко-Куфтїна і життя фортепіанних творів Бориса Лятошинського. // Монографія: Борис Лятошинський. In *memoriam*. Мюнхен, 2018. С. 211-217.
40. Таранченко О. Б. М. Лятошинський та М. В. Лисенко. // Монографія: Борис Лятошинський. In *memoriam*. Мюнхен, 2018. С. 62-69.
41. Фрай Н. Архетипний аналіз: теорія мітів // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст / За ред. М. Зубрицької. Львів: Літопис, 1996. С. 142-170.
42. Хінкулова Н. Про перетворення принципу програмності в творчості Б. Лятошинського // Борис Миколайович Лятошинський : Зб. ст. Київ: Муз. Україна, 1987. С. 91-100.
43. Царевич І. Камерно-інструментальні ансамблі Б. Лятошинського, створені у 20-х роках // Українське музикознавство: Зб. ст. Київ: Муз. Україна, 1972. Вип. 7. С. 103-118.

44. Шамаєва К. Лятошинські в Житомирі. // Монографія: Борис Лятошинський. In memoriam. Мюнхен, 2018, 226 с.
45. Якуб'як Я. Борис Лятошинський як симфоніст (Штрихи до портрету) // Музичний світ Бориса Лятошинського. Збірка матеріалів Міжнародної теоретичної конференції, присвяченої 100-річчю від дня народження композитора. Київ: Центрмузінформ, 1995. С. 14-18.
46. Yefimenko A. Die Symphonien Nr. 1 von Dmitri Schostakowitsch und Boris Ljatoschinskii: zwischen vorahnung und Realität. // Монографія: Борис Лятошинський. In memoriam. Мюнхен, 2018. С. 70-95.