

ДУЕТНІСТЬ ЯК ПРИНЦИП АНСАМБЛЕВОГО ПИСЬМА В ФОРТЕПІАННОМУ ТРІО № 1 ОР. 7 ТА СТРУННОМУ КВАРТЕТІ № 2 ОР. 4 Б. ЛЯТОШИНСЬКОГО

Цуй Цзінге,

аспірант кафедри музикознавства та культурології
Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка
ORCID ID: 0009-0007-2611-8815

У статті розглядається дуетність як константний принцип ансамблевого письма в фортепіанному тріо № 1 ор. 7 та струнному квартеті № 2 ор. 4 Б. Лятошинського. Обидва твори написані 1922 року, в період еволюційних змін стилю композитора, що робить їх показовими з точки зору композиторського мислення. Модерністські пошуки та експерименти проявились в них ускладненням музичної мови, однак в ансамблевому письмі можна спостерігати тяжіння до втілення принципу дуетності як квінтесенції романтичного типу висловлювання. Аналіз наукової літератури з питань композиторського письма продемонстрував активну розробку його галузевих різновидів – хорового, оркестрового ансамблевого. З опорою на сформовані концепції автор статті обирає “ансамблеве письмо” інструментом аналізу особливості ансамблевої взаємодії в двох камерно-інструментальних творах Б. Лятошинського різних інструментальних складів (фортепіанне тріо і струнний квартет) на перетині загального й індивідуального. Таким чином, метою статті є дослідження дуетності як константного принципу ансамблевого письма в струнному квартеті № 2 ор. 4 та фортепіанному тріо № 1 ор. 7 Б. Лятошинського. З огляду на існування дослідницької лакуни з окресленої проблеми новизна пропонованої статті вбачається у розгляді камерно-інструментальних ансамблевих творів різних складів Б. Лятошинського в аспекті особливостей ансамблевого письма. Застосовані жанровий, функціональний, компаративний, стильовий методи дослідження. У висновках наголошується на константності і знаковості дуетності як принципу ансамблевого письма в обраних творах Б. Лятошинського. Аналіз засобів втілення дуетності дозволив виокремити п'ять прийомів, що можуть гнучко чергуватись і реалізовуватись в різних тембрових і регістрових умовах.

Ключові слова: камерно-інструментальна музика, ансамблева музика, ансамблева взаємодія, ансамблеве письмо, фортепіанне тріо, струнний квартет, творчість Б. Лятошинського.

Cui Jingge. Duetness as a principle of ensemble writing in the Piano Trio No. 1 or. 7 and String Quartet No. 2 or. 4 by B. Lyatoshinsky

Statement of the problem. The article examines duetness as a constant principle of ensemble writing in Piano Trio No. 1 or. 7 and String Quartet No. 2 or. 4 by B. Lyatoshinsky. Both works were written in 1922, during the period of evolutionary changes in the composer's style, which makes them indicative from the point of view of the composer's thinking.

The purpose of the article is the study of duetness as a constant principle of ensemble writing in String Quartet No. 2 or. 4 and Piano Trio No. 1 or. 7 by B. Lyatoshinsky.

Methods, novelty of the research. A comprehensive approach based on the historical and cultural method and the method of musical and theoretical analysis. The work uses general scientific theoretical methods of systematization and generalization, as well as genre, functional, comparative, stylistic research methods.

Research results, conclusions. Modern searches and experiments in Lyatoshinsky's compositional style were manifested in their complications of musical language, but in ensemble writing, one can observe a tendency to embody the principle of duetness as the quintessence of a romantic type of expression. The analysis of scientific literature on composer's writing demonstrated the active development of its sectoral varieties – choral, orchestral ensemble. Based on the formed concepts, the author of the article chooses “ensemble writing” as a tool for analyzing the peculiarities of ensemble interaction in two chamber-instrumental works of B. Lyatoshinsky of different instrumental compositions (piano trio and string quartet) at the intersection of the general and the individual. Thus, the purpose of the article is the study of duetness as a constant principle of ensemble writing in String Quartet No. 2 or. 4 and Piano Trio No. 1 or. 7 by B. Lyatoshinsky. Taking into account the existence of a research gap on the outlined problem, the novelty of the proposed article is seen in the consideration of chamber and instrumental ensemble works of various compositions by B. Lyatoshinsky in the aspect of features of ensemble writing. The analysis of the means of implementing duetness made it possible to single out five techniques that can flexibly alternate and be implemented in different timbre and register conditions.

Key words: chamber-instrumental music, ensemble music, ensemble interaction, ensemble writing, piano trio, string quartet, creativity of B. Lyatoshinsky.

Вступ. Тема ансамблевої взаємодії в камерно-інструментальних творах різних історико-стильових епох є актуальною з огляду на її фактичну невичерпність. По-перше, динаміка композиторської творчості, особливо в ХХ–ХХІ століттях, зумовлює оновлення жанрово-стильових форм камерно-інструментальної музики, отже – постійне напрацювання нових конфігурацій ансамблевої взаємодії як особливого типу комунікації. По-друге, ансамблева взаємодія може бути

розглянута у двох площинах: власне виконавській і текстовій. Друга детермінує першу, однак не може бути реалізована без неї повною мірою, адже у першій увиразнюється і втілюється в реальному звучанні закладена в композиторському музичному тексті персоналістсько-психологічна компонента, яка у всі століття приваблювала музикантів, що збирались грати в ансамблі – радість спільного музикування. Відтак проблемне поле ансамблевої взаємодії постає перетином естетичних,

психологічних, соціологічних, культурологічних дискурсів, котрі значно його розширюють і ускладнюють, скеровуючи наукову думку в напрямку дослідження єдиної для ансамблю “виконавської стратегії” (Ю. Ніколаєвська [4]), лідерства і розподілу функцій в ансамблевому організмі, комунікативних стратегій, організації сценічного простору [3; 7] тощо. Окремим напрямком дослідження ансамблевої взаємодії є вивчення особливостей ансамблевого письма, яке може бути розглянуто у площині музичного тексту, створеного композитором як основи для виконавських інтерпретацій. Інтерес в цьому зв’язку викликають твори, які діставали увагу з боку науковців, однак в іншому ракурсі. Такими є камерно-інструментальні твори Б. Лятошинського.

Матеріали та методи. Ансамблева взаємодія трактується нами широко – як особлива комунікативна система, завдяки якій відбувається втілення задуму камерно-ансамблевого твору композитором, а також його розшифрування і реалізація виконавцями в ансамблевому звучанні. В ансамблевій взаємодії фокусуються сутнісні характеристики ансамблевого музикування як феномену європейської музичної культури від Ренесансу до Новітнього часу: злагодженості, узгодженості, гармонійності, сумісності, паритетності, обміну функціональними ролями, камерності, близькості [6; 7]. Це дозволяє І. Польській вбачати в жанрових характеристиках ансамблю ознаки особистісних взаємин і досліджувати його на основі принципу культурантропоморфізму [7, с. 5]. Авторка твердить, що ансамбль є взаємодією людей: “Головними тут є саме “людські” аспекти буття ансамблю: соціокультурний (ансамбль як форма соціальності), комунікативно-психологічний (ансамбль як засіб сумісного персоніфікованого спілкування і взаємодії), етико-естетичний (ансамбль як форма особистісної і художньої гармонії)” [7, с. 5].

Одним із аспектів ансамблевої взаємодії, її властивістю є ансамблевість – дотичне до ансамблевої взаємодії поняття, важливе для розуміння її сутності. Розкриття його знаходимо в роботах І. Польської, яка цілком слушно наголошує, що “ансамблевість – це особлива властивість узгодженої взаємодії, зумовлена внутрішніми передумовами сполучності елементів, що складають музичне ціле, яка характеризується гармонійною сумісністю їх поєднання та здійснюється як симультанно, в одномоментності, так і процесуально, у часі. Саме з категорією ансамблевої пов’язаний баланс сумісності, узгодженості та гармонії музичного виконавства. Осередням ансамблевої як такої, її субстратом є камерний ансамбль – художньо найцінніша галузь ансамблевої культури, що має усталені жанрово-стилістичні та семантичні властивості” [7, с. 6].

На нашу думку, способом об’єктивації ансамблевої взаємодії в музичному тексті є ансамблеве письмо. Останнім часом письмо у галузевих різновидах (ансамблеве, оркестрове, хорове тощо) перебуває у фокусі пильної дослідницької уваги, приваблюючи науковців інтерпретативними можливостями, які розкриваються відповідно до сфери реалізації. Залиша-

ючи поза увагою вокальну та хорову музику, зв’язок зі словом у якій виступає детермінувальним чинником специфіки, наприклад, хорового письма (на чому наголошують О. Заверуха [1], О. Приходько [8]), візьmemo до уваги передусім ансамблеве інструментальне письмо як вираження ідеї спільного музикування інструменталістів. Донедавна “ансамблеве письмо” перебувало у просторі поняттєвої невизначеності: їм послуговувались як загальноприйнятим і зрозумілим, відтак – таким, що не потребує чіткого дефінування. Однак в контексті дисертаційного дослідження І. Смірної [11] воно набуло власного визначення і чітко окреслених смислових берегів. З опорою на трактування оркестрового письма Г. Савченко [9], І. Смірнова запропонувала визначення ансамблевого письма як комплексу “композиторсько-технологічних прийомів і принципів ансамблевої взаємодії, спрямованих (націлених) на встановлення певного типу функціональних відносин між партіями з метою створення узгодженої гармонійної цілісності відповідно до втілюваної в творі індивідуальної художньої ідеї в межах інструментального камерно-ансамблевого типу висловлювання (камерно-ансамблевого стилю)” [11, с. 7]. Цілком погоджуючись з наведеною дефініцією, уточнимо її з перспективи розвитку дискурсу письма в сучасному музикознавстві. Так, Г. Савченко [10] пропонує таке визначення оркестрового письма: “Під оркестровим письмом розуміється детермінована культурою-контекстом, оркестровим мисленням, музичною мовою композитора й загальними базовими правилами оркестрування, індивідуальна система технологічних принципів і прийомів, які реалізуються через функціональну взаємодію елементів оркестрової звукоматерії (фактури, тканини)” [10, с. 78]. Авторка підкреслює індивідуальний вимір явища письма, що не заперечує можливості його дослідження на макрорівні епохи чи стилю. Однак увага до індивідуального начала як смислового корелята письма [10, с. 78] дозволяє, на думку дослідниці, більш диференційовано підійти до багатьох музичних явищ ХХ століття.

Беручи до уваги викладену позицію, вважаємо, що в камерно-інструментальній ансамблевій музиці ХХ століття чітко простежується тенденція граничної індивідуалізації ансамблевого письма на рівні окремого твору чи стилю композитора при наявності його загальних сутнісних ознак на рівні інструментальної ансамблевої музики в цілому. До останніх належать: поліфонізація ансамблевої тканини, тенденція максимальної рівноправності голосів-партій, принципова множинність типів ансамблевої взаємодії. Індивідуалізація не означає, однак, відсутності константних прийомів ансамблевого письма на рівні індивідуального композиторського стилю.

Отже, метою статті є дослідження дуєтності як константного принципу ансамблевої письма в струнному квартеті № 2 ор. 4 та фортепіанному тріо № 1 ор. 7 Б. Лятошинського.

Слід зазначити, що камерно-інструментальна ансамблева музика класика української музики ХХ сто-

ліття досліджувалась в різних аспектах в численних роботах українських науковців [2; 3; 5; 12; 13]. Новизна пропонованої статті полягає у розгляді камерно-інструментальних ансамблевих творів різних складів Б. Лятошинського в аспекті особливостей ансамблевого письма.

У статті застосовані такі методи дослідження: жанровий – для дослідження ансамблевої взаємодії як вираження сутнісних ознак камерно-інструментальних жанрів; функціональний – для визначення типу взаємодії голосів в ансамблевій фактурі; компаративний – для виявлення константних прийомів ансамблевого письма в камерно-інструментальних творах різних жанрів; стильовий – для узагальнення щодо стилеутворювальної значущості принципів і прийомів ансамблевого письма в контексті творчості окремого композитора.

Результати. Струнний квартет № 2 ор. 4 та фортепіанне тріо № 1 ор. 7 Б. Лятошинського були написані 1922 року. 1920-ті роки ХХ століття – особливий період творчого життя митця, який І. Савчук та Т. Гомон [13] називають надважливим етапом з перспективи формування модернізму як стильової основи його творчості [13, с. 86]. Стильову еволюцію композитора протягом 1910–1920-х років дослідники розглядають крізь призму поступової відмови від салонного стилю і руху в напрямку симфонічної драми, що зумовлювалось великою мірою складними і суперечливими процесами в соціокультурному і політичному житті України того часу [13, с. 86]. Науковці акцентують увагу на змінах в музичній мові у творах пізніх 1910-х та ранніх 1920-х років: зростаючій поліфонічності, лінійності, полілінійності і багатошаровості, ускладненні структури акордів і гармонічної мови в цілому [13, с. 87]. В ансамблевому письмі обраних творів окреслені тенденції виявляються в поліфонізації ансамблевої фактури, мелодико-ритмічній індивідуалізації ліній-голосів, тяжінні до горизонтального розгортання музичної тканини з постійним обміном рольовими функціями (І. Польська) між партіями. Між тим, ці тенденції дивним чином узгоджуються із тяжінням до дуєтного, романтичного в своїй генезі, типу висловлювання, який виступає згорнутим знаком ансамблевості в умовах ускладненої музичної мови як вияву модерністської естетики. За систематизацією І. Польської даний тип висловлювання відповідає функціонально-структурній моделі рівноправного діалогу двох індивідуальностей [7, с. 11] та семантико-рольовій моделі “дружньої бесіди” та “удвох на людях” [7, с. 11]. Нагадаємо, що дослідниця виокремлює такі функціонально-структурні моделі внутрішньо-ансамблевої взаємодії: вже згаданий рівноправний діалог (полілог) та “моно ансамбль” цілісно-інтегруючого типу, що базується на зображенні різними виконавцями одного” [7, с. 11]. Систему семантико-рольових моделей камерно-ансамблевого спілкування, за І. Польською, утворюють моделі “дружньої бесіди, групової гри, драматичного конфлікту, “удвох на людях”, а також комунікативна модель “соло – акомпанемент”, яка примикає до зазначених та іманентно має ознаки ансамблевості” [7, с. 11].

Рівноправний діалог двох індивідуальностей, виражений у дуєтному типі висловлювання, трактується нами як константний прийом ансамблевого письма в Другому струнному квартеті і Першому фортепіанному тріо Б. Лятошинського, попри принципові органілогічні, темброво-фонічні, комунікативні відмінності ансамблів даних типів. Струнний квартет прийнято трактувати як однорідний з точки зору тембрового складу, адже його складають інструменти одного органілогічного типу, близькі за способом звукоутворення, технічними та виразовими можливостями. Беручи до уваги темброві відмінності трьох струнних інструментів, які провокують до підкреслення в звучанні як єдності та злитості, так і роз’єднаності та контрастних протиставлень (прикладом чого так багата квартетна музика), все ж таки наголосимо на створенні особливого комунікаційного простору в струнному квартеті на основі іманентної паритетності інструментів. Натомість, фортепіанне тріо є різномембровим ансамблем, до того ж – з особливою роллю фортепіано, на яке, завдяки фактурним, регістровим і динамічним можливостям, накладаються функції організації і модерації всередині ансамблю, що сприяє утворенню іншого, порівняно зі струнним квартетом комунікативного простору, де фортепіано трактується як перший серед рівних.

Незважаючи на означені відмінності, Б. Лятошинський використовує в Першому тріо і Другому струнному квартеті принцип дуєтного письма, який реалізується завдяки наступним прийомам: 1) контрапункту-діалогу між двома мелодичними голосами на основі імітаційної поліфонії (з точним або варіантним імітуванням) з вільним продовженням мелодичного руху голосів; інтенсивність обміну тематичним матеріалом (відповідно – діалогу з обміном репліками) в таких випадках залежить від часу вступу голосів – більш або менш короткого; 2) контрапункту-діалогу між двома мелодичними лініями, схожими за інтервальною і ритмічною структурою, однак не ідентичними, котрі можуть вступати, так би мовити, “імітуючи” імітаційну поліфонію; 3) контрапункту-діалогу контрастних мелодичних ліній; 4) октавному дублюванню мелодичної лінії; 5) унісонному дублюванню мелодичної лінії.

Як бачимо, пункти перший і третій співвідносяться на основі принципу збільшення інтервально-ритмічної контрастності мелодичних ліній. Що стосується тембрових рішень і регістрового розташування голосів дуєтів, то вивести усталені типи не є можливим – композитор в об’єднанні голосів в пари виявляє винахідливість і майстерність, що сполучає ансамблевому письму проаналізованих творів тонкість і гнучкість. Так, наприклад, в Квартеті можуть бути об’єднані перша і друга скрипки, перша скрипка і віолончель, перша скрипка і альт, альт і віолончель тощо. В Тріо – скрипка і віолончель, скрипка або віолончель і верхня фактурна лінія в партії фортепіано, віолончель і нижній голос фортепіанної партії. Зміна пар відбувається доволі часто, що формує плинний тембровий профіль в Тріо і Квартеті, а звучання робить барвистим. Гнучкість письма вияв-

ляється також у вільному переході від одного прийому об'єднання голосів до іншого: октавне дублювання може розщепитись в контрапунктування схожих мелодичних ліній, а діалог контрастних голосів прийти до злиття в октавному дублюванні.

Висновки. В результаті аналізу струнного квартету № 2 ор. 4 та фортепіанного тріо № 1 ор. 7 Б. Лятошинського ми дійшли висновку, що композитор в обох творах, котрі були написані 1922 року, використовує константний принцип ансамблевого письма, який полягає в об'єднанні двох мелодичних голосів в пару. Даний принцип ми назвали принципом дуєтності, вбачаючи в ньому згорнутий знак ансамблевості – діалогу двох.

Цей діалог в Квартеті та Тріо розгортається в умовах ускладненої музичної мови, яка притаманна творам композитора 1920-х років, засвідчуючи збереження романтичного типу висловлювання, до якого композитор мав схильність в більш ранніх творах. Аналіз засобів втілення дуєтності як принципу ансамблевого письма дозволив виокремити п'ять прийомів, що можуть гнучко чергуватись і реалізовуватись в різних тембрових і регістрових умовах.

Перспективами дослідження є вивчення еволюції ансамблевого письма Б. Лятошинського на прикладі камерно-інструментальних ансамблевих творів різних складів.

Література:

1. Заверуха О. Л. Хорове письмо в системі категорій музикології ХХІ ст. *Мистецтвознавчі записки*. 2018. № 33. С. 407–412.
2. Зав'ялова О. К. Стильові пріоритети камерно-інструментальної творчості Б. Лятошинського. *Рейнгольд Глієр – Борис Лятошинський. Життя і творчість в контексті культури*. 2014. С. 230–241.
3. Кравченко А. І. Камерно-інструментальне мистецтво України кінця ХХ – початку ХХІ століть (семіологічний аналіз): монографія. Київ: НАКККиМ, 2020. 300 с.
4. Ніколаєвська Ю. В. Homo Interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть: монографія. ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків: Факт, 2020. 576 с.
5. Павлов Г. Соната Б. М. Лятошинського для скрипки та фортепіано ор. 19 та її значення в еволюції музичної культури України. *Краєзнавство*. 2020. № 1. С. 186–192.
6. Повзун Л. І. Камерність як жанрово-стильова парадигма інструментально-ансамблевої творчості: дис. ... д-ра мистецтвознавства: 17.00.03. Одеса, 2018. 480 с.
7. Польська І. І. Камерний ансамбль: феноменологія жанру. *Наукова збірка Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. 2010. Вип 24: Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика. С. 4–14.
8. Приходько О. В. Хорова музика а сарпелла другої половини ХХ – початку ХХІ ст.: теоретичне осмислення і виконавські підходи: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2017. 255 с.
9. Савченко Г. С. Багатофігурність оркестрового письма як принцип організації часу і простору в оркестрових творах І. Ф. Стравінського (від ранніх балетів до Симфонії in С та Симфонії у трьох частинах). *Аспекти історичного музикознавства*. 2019. Вип. 16. С. 242–258.
10. Савченко Г. Поняття «оркестрове письмо» в науковому дискурсі. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*. 2024. Вип. 50. С. 74–81. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.50.2024.306796>
11. Смірнова І. В. Ансамблеве письмо в камерноінструментальних творах для змішаних складів у творчості німецьких композиторів кінця ХVІІІ–ХІХ століть: автореф. дис. ... канд. мистецтвозн.: 17.00.03. Суми, 2020. 19 с.
12. Чистякова Д. А. Струнно-смичковий квартет в контексті камерно-інструментального стилю Б. Лятошинського. *Вісник ХДАДМ*. 2019. № 3. С. 58–64.
13. Savchuk I., Gomon T. Borys Lyatoshynsky's 1910s–1920s Instrumental Chamber Music: Evolution from Salon Style to Symphonic Drama. *Сучасне мистецтво*. 2021. № 17. Р. 85–94.

References:

1. Zaverukha, O. L. (2018). Khorove pysmo v systemi katehorii muzykolohii ХХІ st. [Choral writing in the system of categories of musicology of the 21st century]. *Mystetstvoznavchi zapysky*, 33, 407–412 [in Ukrainian].
2. Zavialova, O. K. (2014). Stylovi priorytety kamerno-instrumentalnoi tvorchosti B. Lyatoshynskoho [Stylistic priorities of chamber-instrumental creativity of B. Lyatoshynskiy]. *Reinhold Hliier – Borys Lyatoshynskiy. Zhyttia i tvorchist v konteksti kultury*, 230–241 [in Ukrainian].
3. Kravchenko, A. I. (2020). Kamerno-instrumentalne mystetstvo Ukrainy kintsia ХХ – pochatku ХХІ stolit (semiolo-hichnyi analiz): monohrafiia [Chamber and instrumental art of Ukraine of the late 20th – early 21st centuries (semiological analysis): monograph]. Kyiv: NAKKKiM [in Ukrainian].
4. Nikolaievska, Yu. V (2020). Homo Interpretatus v muzychnomu mystetstvi KhKh – pochatku KhKhI stolit: monohrafiia [Homo Interpretatus in the musical art of the 20th and early 21st centuries: a monograph]. KhNUM imeni I. P. Kotliarevskoho. Kharkiv: Fakt [in Ukrainian].
5. Pavlov, H. (2020). Sonata B. M. Lyatoshynskoho dlia skrypky ta fortepiano ор. 19 та yii znachennia v evoliutsii muzychnoi kultury Ukrainy [Sonata by B. M. Lyatoshynskiy for violin and piano ор. 19 and its significance in the evolution of the musical culture of Ukraine]. *Kraieznavstvo*. 1, 186–192 thesis ... doctor of art studies: 17.00.03. Odesa, 2018. 480 p.
6. Povzun, L. I. (2018). Kamernist yak zhanrovo-stylova paradyhma instrumentalno-ansamblevoi tvorchosti [Chamber music as a genre-style paradigm of instrumental-ensemble creativity]. Thesis ... doctor of art studies: 17.00.03. Odesa [in Ukrainian].

7. Polska, I. I. (2010). Kamernyi ansambl: fenomenolohiia zhanru [Chamber ensemble: phenomenology of the genre.]. Naukova zbirka Lvivskoi natsionalnoi muzychnoi akademii im. M. V. Lysenka, 24, 4–14 [in Ukrainian].
8. Prykhodko, O. V. (2017). Khorova muzyka a cappella druhoi polovyny XX – pochatku XXI st.: teoretychne osmyslennia i vykonavski pidkhody [A cappella choral music of the second half of the 20th – beginning of the 21st century: theoretical understanding and performance approaches]. PhD thesis : 17.00.03. Kyiv [in Ukrainian].
9. Savchenko, H. S. (2019). Bahatofihurnist orkestrovoho pysma yak pryntsyv orhanizatsii chasu i prostoru v orkestrovykh tvorakh I. F. Stravinskoho (vid rannikh baletiv do Symfonii in C ta Symfonii u trokh chastynakh) [The polymorphism of orchestral writing as a principle of time and space organization in the orchestral works of I. F. Stravinsky (from the early ballets to the Symphony in C and the Symphony in three movements)]. Aspekty istorychnoho muzykoznavstva, 16, 242–258 [in Ukrainian].
10. Savchenko, H. (2024). Poniattia «orkestrove pysmo» v naukovomu dyskursi [The concept of "orchestral writing" in scientific discourse]. Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Seriya: Mystetstvoznavstvo, 50, 74–81 [in Ukrainian]. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.50.2024.306796>
11. Smirnova, I. V. (2020). Ansambleve pysmo v kamernoinstrumentalnykh tvorakh dlia zmishanykh skladiv u tvorchosti nimetskykh kompozytoriv kintsia XVIII–XIX stolit [Ensemble writing in chamber-instrumental works for mixed compositions in the work of German composers of the late 18th–19th centuries]. Autoref. thesis ... candidate of art studies : 17.00.03. Sumy [in Ukrainian].
12. Chystiakova, D. A. (2019). Strunno-smychkovy kvartet u konteksti kamerno-instrumentalnoho stylu B. Liatoshynskoho [String and string quartet in the context of the chamber-instrumental style of B. Lyatoshynskiy]. Visnyk KhDADM, 3, 58–64 [in Ukrainian].
13. Savchuk, I., Gomon, T. (2021). Borys Liatoshynsky's 1910s–1920s Instrumental Chamber Music: Evolution from Salon Style to Symphonic Drama. *Сучасне мистецтво*, 17, 85–94 [in English].