

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ПЕРЕТВОРЕННЯ У ВОКАЛЬНІЙ ЛІРИЦІ КОМПОЗИТОРІВ НАДДНІПРЯНЩИНИ 1920–1930-Х РОКІВ

Стахевич Олександр Олександрович,

викладач кафедри музичного мистецтва,
аспірант ННІ культури і мистецтв
Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка
ORCID ID: 0000-0002-5195-6753

Енська Олена Юрївна,

кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри музикознавства та культурології
Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка
ORCID ID: 0000-0001-8860-3495

Розглянуто соціокультурні умови розвитку української музичної культури 1920–1930-х років, що обумовили жанрово-стильові перетворення у камерно-вокальній творчості. Від початку ХХ століття у камерно-вокальній музиці України існувало два вагомих напрями, що засновувались на: 1) укоріненні національної традиції; 2) опрацюванні добуток європейської музичної композиції. Перший напрям, засновником якого був М. Лисенко та його послідовники, був презентований творчістю М. Вериківського, Г. Верьовки, П. Козицького, М. Коляди, В. Костенка, Л. Ревуцького, П. Сениці, Г. Хоткевича та ін. Представники другого – В. Косенко, Л. Лісовський, Б. Лятошинський, М. Рославець, М. Скорульський, Ф. Якименко та ін. – спирались на європейський досвід, представлений постромантичними, імпресіоністичними, неокласичними, експресіоністичними, авангардними тенденціями тощо. В 1920–1930-ті роки і національна ідея, і європейські засади вітчизняної камерно-вокальної творчості зазнають у Наддніпрянщині докорінних змін через встановлення тоталітарного режиму та необхідність нагального впровадження радянських ідеологем у тематику та образність композиції. Це спонукало до відтворення у вокальній ліриці національного тематизму, революційного пафосу, героїчних образів, належної стилістики й виразності. Невідповідність жанру новим вимогам щодо революційності, масовості та демократичності мистецтва, а також пошук необхідних форм, засобів та принципів їх втілення спричинили в 1930-х роках кризу камерно-вокальної творчості. Наддніпрянські митці майже десятиліття ці жанри не опрацьовували. Зазначені аспекти розвитку українського мистецтва й творчість окремих митців цього періоду висвітлювались в багатьох працях вітчизняних науковців, однак жанрово-стильові перетворення камерно-вокальної музики композиторів Наддніпрянщини дотепер не ставали предметом окремого дослідження.

Ключові слова: українська камерно-вокальна музика, творчість композиторів Наддніпрянщини, соціокультурні виклики 1920–1930-х років, вимоги радянської ідеології, засоби вираження національного, жанрово-стильові пріоритети.

Stakhevich Oleksandr, Enska Olena. Genre-stylistic transformations in the vocal lyrics of composers of the Dnieper region of the 1920s–1930s

The socio-cultural conditions of the development of Ukrainian musical culture in the 1920s–1930s, which determined the genre and style transformations in chamber and vocal creativity, are considered. Since the beginning of the 20th century, there have been two significant trends in chamber and vocal music of Ukraine, which were based on: 1) the rooting of the national tradition; 2) the development of the achievements of European musical composition. The first trend, founded by M. Lysenko and his followers, was presented by the work of M. Verykivskiy, H. Verovka, P. Kozitskiy, M. Koliada, V. Kostenko, L. Revutskiy, P. Senytsia, H. Khotkevych, etc. Representatives of the second trend are V. Kosenko, L. Lisovskiy, B. Lyatoshynskiy, M. Roslavets, M. Skorulskiy, F. Yakymenko, etc. – relied on European experience, represented by post-romantic, impressionistic, neoclassical, expressionist, avant-garde trends, etc. In the 1920s and 1930s, both the national idea and the European principles of domestic chamber and vocal creativity underwent radical changes due to the establishment of a totalitarian regime and the need to urgently introduce Soviet ideologies into the themes and imagery of compositions. This prompted the reproduction of national themes, revolutionary pathos, heroic images, proper stylistics and expressiveness in vocal lyrics. The genre's inconsistency with the new requirements for revolutionary, mass and democratic art, as well as the search for the necessary forms, means and principles of their implementation caused a crisis of chamber and vocal creativity in the 1930s. Dnieper artists have not worked on these genres for almost a decade. These aspects of the development of Ukrainian Art and the creativity of individual artists of this period were highlighted in many works of domestic scientists, however, the genre and style transformations of chamber and vocal music by composers of the Dnieper region have not yet become the subject of separate research.

Key words: Ukrainian chamber and vocal music, the work of composers of the Dnieper region, socio-cultural challenges of the 1920s and 1930s, the requirements of Soviet ideology, means of national expression, genre and style priorities.

Вступ. Перші десятиліття ХХ століття у розвитку української музичної культури стали часом ствердження композиторської та виконавської шкіл. До 1920-х років українські митці мали вагомий добуток в багатьох музичних галузях, що як мистецькі феномени набували уні-

кальних рис, зумовлених своєрідністю національного менталітету. Камерно-вокальна музика – провідна в українському академічному мистецтві, починаючи від часу становлення, – була тією сферою, де ці процеси проявлялись найяскравіше.

З початку ХХ століття камерно-вокальна творчість в Україні розвивається у двох потужних річищах: 1) укорінення національної традиції; 2) опрацювання європейського музичного досвіду. Перший напрямок презентують солоспіви М. Лисенка та композиторів Галичини – Я. Лопатинського, В. Матюка, О. Нижанківського, Д. Січинського, а також їх молодших колег і учнів – В. Барвінського, В. Безкоровайного, М. Колесси, М. Леонтовича, С. Людкевича, Н. Нижанківського, Я. Степового, К. Стеценка та ін. У 1920–30-х роках національні традиції отримали значне відображення у камерно-вокальній творчості М. Вериківського, Г. Верьовки, П. Козицького, М. Коляди, В. Костенка, Л. Ревуцького, П. Сениці, Г. Хоткевича та ін.

Паралельно з цією магістральною течією в музичному мистецтві Наддніпрянської України існував не менш вагомий напрям, представники якого у своїй камерно-вокальній творчості спирались на досвід європейського мистецтва. Це слугувало основою вокальної творчості В. Косенка, Л. Лісовського, Б. Лятошинського, М. Рославця, М. Скорульського, Ф. Якименка та ін. Завдяки їх пошукам та досягненням до 1920-х років, поряд з постромантичними та неокласичними тенденціями, в українській камерно-вокальній музиці були презентовані експресіоністичні, імпресіоністичні, авангардні тощо [14, с. 41].

Матеріали та методи дослідження. Період 1920–1930-х років – час зміни ідеологічних орієнтирів у новоствореному радянському суспільстві – стає наріжним у житті та мистецтві Наддніпрянської України. Одним з перших досліджень, де було узагальнено розвиток музичного мистецтва в Україні першої третини ХХ століття (у тому числі камерно-вокальних жанрів), стали «Нариси з історії української музики» Валеріана Довженка [3]. Праця містить значний обсяг матеріалу, що документально аргументований, але викладений тенденційно, зважаючи на прорадянський характер культури того часу. В цьому ж плані здійснено аналіз музичних творів та подано творчі біографії митців, серед яких особи, «неугодні» радянській владі – Л. Лісовський, М. Рославець, Ф. Якименко та деякі інші, – не згадуються.

Активізація наукових пошуків і висвітлення творчості цих замовчуваних та забутих композиторів відбуваються тільки в період встановлення незалежної України. Найзначущими розвідками, у яких здійснюються спроби об'єктивної оцінки камерно-вокальної творчості українських митців того періоду, є праці Ю. Бенті (фонд Б. Лятошинського [1]), Герасимової-Персидської (М. Вериківський [2]), А. Дробіш (Л. Лісовський [4]), Ю. Іванишина (вокальні цикли Ф. Якименка [5]), О. Коменди (М. Рославець [6]), М. Михайлов (П. Сениця [8], М. Скорульський [9]), І. Савчук (камерно-вокальна музика Б. Лятошинського [12]), Л. Снегірьова (камерно-вокальна музика В. Косенка [13]). Характеристику стильової та образно-тематичної трансформації вокальної лірики Наддніпрянщини, зумовлену соціокультурними змінами 20–30-х років ХХ століття, у попередніх розвідках здійснив О. Стахевич [14].

Однак жанрово-стильові пріоритети камерно-вокальної творчості композиторів Наддніпрянської України зазначених десятиліть дотепер не були предметом окремого вивчення.

Мета дослідження – розкрити жанрово-стильову специфіку та образно-семантичні пріоритети вокальної лірики композиторів Наддніпрянщини у взаємозв'язку із соціокультурними трансформаціями 1920–1930-х років.

Методологія. Тематика статті потребувала застосування певного комплексу наукових теоретичних і практичних методів. Так, для встановлення жанрово-стильових пріоритетів розвитку камерно-вокальної творчості митців Наддніпрянщини у контексті соціокультурних процесів 1920–1930-х років залучено біографічний, історико-культурологічний та міждисциплінарний методи. Для характеристики образно-семантичного поля зазначених творів використано компаративний, системний, герменевтичний методи. З'ясування трансформаційних змін у вокальній ліриці наддніпрянських митців на рівні жанрово-стильової та образно-семантичної сфер здійснювалось за допомогою музично-теоретичного та інтерпретаційного аналізу.

Результати дослідження. Соціокультурні зрушення на теренах Наддніпрянської України¹ у 1920–1930-х роках спричинили кардинальну зміну стильової парадигми у розвитку вітчизняного музичного мистецтва. Це позначилось на докорінній трансформації тематики, образності, виразних та композиційних засобів у всіх галузях музичної творчості. І в камерній, лірико-інтимній сфері згідно цих вимог мали втілюватись нові за змістом та масштабом ідеї революції, боротьби проти світової буржуазії, теми будівництва світлого комуністичного майбутнього та радісного життя в країні Рад... Отже, перед вітчизняними митцями на порядку денному постало завдання перебудови композиторського мислення, пошуків форм і засобів виразності, відповідних до нових художніх (радянських) ідеологем та способів їх втілення, зокрема й у «невідповідних» камерно-вокальних жанрах.

З другої половини 1920-х років наслідки драматичних подій Жовтневої революції та Громадянської війни скерували музичний розвиток Наддніпрянщини у бік нової пролетарської культури з її гаслами щодо революційності, народності, партійності мистецтва. Тотальна ідеологізація пояснювалась необхідністю вирішення завдань класової боротьби й пропаганди комуністичних ідеалів. Для реалізації цих ідей в музичному мистецтві найпридатнішими виявились масштабні й масові жанри (опера, балет, ораторія, симфонічна музика, масова хорова пісня тощо). Камерно-вокальна музика і стилістично, і тематично йшла врозріз із заангажованим масовим мистецтвом, а отже, була неприйнятною офіційній політиці та ідеології. Порівняно з масовою

¹ В Енциклопедії сучасної України надається наступне визначення: «Наддніпрянська Україна – термін, що виник в умовах поділу української етнографічної території між кількома державами. Позначав українські землі, які до 1939 входили до складу Російської імперії та СРСР (інша назва – Наддніпрянщина)» [11]. Тобто сюди входили Київ, Харків, Вінниця, Житомир, Дніпропетровськ (тепер Дніпро), Донецьк та ін.

пісню та крупними жанрами, вокальна лірика у цей час посідає досить скромне місце у творчості наддніпрянських композиторів, а в 1930-ті роки в її розвитку загалом настає криза².

Проте у першій половині 1920-х років в українській музиці ще спостерігались процеси, характерні її попередньому розвитку, започатковані М. Лисенком та його молодшими колегами-однотимцями. Так, народний мелос і традиції української музики виявились непохитним підґрунтям всієї творчості **Павла Сениці** (1879–1960). Їх принципове вкорінення надало підстави вважати цього митця одним із найсерйозніших і найсамобутніших українських композиторів першої половини ХХ століття.

Вокальна лірика, як і вся творчість П. Сениці, заснована на романтичних, неокласичних та імпресіоністичних традиціях, а від українського мелосу він запозичив своєрідну індивідуальну манеру висловлення. Отримавши освіту в Московській консерваторії та залишившись там на все життя, П. Сениця попри все був кривов'язаний з Україною, насамперед з Харковом. Тож еволюція його камерно-вокальної творчості, якій належало гідне місце у його доробку, не меншою мірою, ніж у інших наддніпрянських композиторів, була обумовлена соціально-політичними і культурними зрушеннями першої третини ХХ століття.

Перші солоспіви П. Сениці, написані на слова Т. Шевченка наприкінці 1900-х років, демонструють традиційний національно-романтичний стиль композиції, характерний для М. Лисенка та представників цього напрямку початку ХХ століття. Навчання у Московській консерваторії та вплив культури «срібного віку» позначились на зверненні композитора до декадентських образів і модерних засобів композиції (вокальна лірика межі 1910-х років на слова К. Бальмонта, Л. Косуневича, Ф. Сологуба, О. Чюїної, у т. ч. українських поетів М. Кічури, М. Шаповала). Від 1910-х років у своїй камерно-вокальній творчості композитор звертається виключно до текстів українських поетів (О. Коваленко, О. Олесь, В. Сосюра та ін.).

З 1920-х років відповідно до нової культурної політики у солоспівах та піснях П. Сениці оспівується радісне життя у новій країні (слова А. Дикого, Я. Мамонтова, М. Рильського, В. Сосюри, П. Тичини). Однак внутрішньо митець залишається вірним собі: його хвилюють питання людської гідності, щирості почуттів, існування України. Тож багато камерно-вокальних опусів цього періоду створюються на вірші «неблагонадійних» поетів: П. Голоти, М. Кічури, О. Коваленка, О. Неприцького-Грановського, О. Олесь, М. Філянського, М. Шаповала та ін. Відтворення образного змісту в цих композиціях П. Сениці новими художніми прийомами і засобами модернізувало інтерпретацію поезії українських класиків.

Опора на національний мелос та фольклорні принципи розвитку яскраво виражена у композиторському стилі **Левка Ревуцького** (1889–1977). Вокальні та інструментальні твори композитора вирізняються оригіналь-

ністю музичного висловлення і свіжістю виразних і технічних засобів. Яскравим прикладом цього стали 120 обробок народних пісень для голосу з фортепіано, створених Л. Ревуцьким впродовж 1920–40-х років³. З окремих романсів для голосу та фортепіано вирізняються «Ну розкажи ж» (слова Хоменка, 1923), «Дума про трьох вітрів» (слова П. Тичини, 1925), «Де тії слова» (слова О. Олесь), «Проса покошено» (слова М. Рильського), «Тиша» (власний текст). Крім того, композитор аранжував чотири українські народні пісні «Червона ружа», «Їхав козак» (1928), «Та ой крикнули журавлі», «Чуєш, брате мій» (1959) для голосу з оркестром [10, с. 249].

У вокальній творчості Л. Ревуцький втілював принцип слідування музики за словесним текстом. Це виражалось у застосуванні вільної форми й наскрізного розвитку, хоча у його вокальному доробку не є виключенням і типові тричастинні побудови. В цьому Л. Ревуцький «творчо розвинув методи Лисенка й Леонтовича, які полягали у нерозривному злитті музичного фольклору з досягненнями гармонічного мислення кінця ХІХ століття. Він збагатив українську музику індивідуальними стилістичними знахідками <...> на основі глибокого й всебічного пізнання національного народного мелосу та перетворення традицій сучасної професійної музики» [7]. Проте з другої половини 1930-х років через гостру критику, що спіткала його фортепіанний концерт, митець майже відмовився від композиторської творчості, а отже, в подальшому романсовий жанр не опрацьовував.

Українську парадигму розвитку вокальної лірики Наддніпрянщини презентує і камерно-вокальна творчість **Михайла Вериківського** (1896–1962). У доробку митця твори різних жанрів, у тому числі вокальних, де переважають хорові, дитячі й масові пісні, обробки народних пісень для різних типів голосів, є також понад 60 романсів. Зазначена перевага масових пісень демонструє ступінь актуальності цього жанру й, відповідно, незначну затребуваність камерно-вокальної музики в той період в Україні.

Зважаючи на загалом ліричний характер творчості композитора, дещо дивним є те, що на початку творчої кар'єри він майже не писав романсів. Перші нечисленні зразки жанру з'являються в його доробку на межі 1920-х років (романси «Мак», 1919 та «Чорноморська балада» на слова Гр. Чупринки, 1920 [2, с. 83]). І лише через десять років було написано наступний романс «Розправа» (слова Є. Фоміна, 1930) [2, с. 85], а ще майже через десять років – знакові чотири романси на слова Лесі Українки (1938) [2, с. 87].

Думається, відсутність романсів у ранньому періоді творчості М. Вериківського була спричинена загальним соціокультурним станом у країні, коли призначенням мистецтва було декларувати революційну тематику та виконувати функції «агітпропу» для поширення комуністичної ідеології. А камерно-вокальні жанри від-

² Про це докладно у попередній статті О. Стахевича [14].

³ Серед них такі відомі цикли, як «Галицькі пісні» (1926), «Козацькі та історичні пісні» (1925), «Пісні для низького голосу» (1925–1927), «Пісні для середнього голосу» (1925–1943), «Пісні для високого голосу» (1925–1947) та ін. [10, с. 249].

повідали цьому якнайменше. Тож молодий митець, як передовий представник нового радянського мистецтва, сприяв його розвитку на найактуальніших ділянках – у крупних та масових жанрах⁴.

Більш активно вокальні жанри М. Вериківський опрацьовує, починаючи з 1940-х років. У цей час він пише два романси на слова М. Лермонтова⁵ (1939) та два романси на слова І. Франка (1940). У воєнний період композитор створює пісенний цикл «В дні війни»⁶ (1943), а також цикл романсів «Образ коханої» на слова П. Грабовського (1944), що став центральним у його вокальній ліриці. Цей перелік доповнюють написані для басу «Монолог Сковороди» на слова П. Тичини (1944), «Монолог Ярослава Мудрого» з драми І. Кочерги (1945), «Монолог шахтаря» на слова П. Безпощадного (1949), окремі романси та близькі до них пісні для голосу в супроводі фортепіано чи симфонічного оркестру⁷.

На увагу заслуговують також створені 1950 року романси «Капуанська долина» (слова І. Вазова, переклад П. Тичини), «Угорська мелодія» та пісні «Ой, я дівчина з Каховки» та «Ой, надіну я намисто» (всі – слова О. Маруніч). В них яскраво розкривається як ліричне начало, так і жартівливий бік вокальної лірики М. Вериківського, що віддзеркалюють національні інтенції його творчості. Відома українська дослідниця Н. Герасимова-Персидська зауважує, що навіть, порівняно з фортепіанною творчістю композитора, «в романсах ми знаходимо сталі риси, які складаються у певний індивідуальний стиль» [2, с. 80]. Це свідчить про значущу і вагомую роль камерно-вокальної музики в доробку митця.

Останнім періодом звернення М. Вериківського до жанрів вокальної лірики став 1958 рік. В цей час композитор редагує чотири романси (1938) та «Флорентійську пісню» (1945) на слова Л. Українки, а також пише два романси на вірші Юліуша Словацького. З польським поетом композитора пов'язували рідні місця Кременця та Кременеччини. Тож вірш поета «Якщо ти будеш у моїй країні» здобув найсильніший резонанс у душі М. Вериківського, а музика до нього є однією з найпоетичніших сторінок його творчості. Останнім твором, «лебединою піснею» композитора став романс «О руки ви мої» (1959) на слова Д. Гофштейна, репресованого і розстріляного радянського єврейського поета [2, с. 96].

У 1920–1930-ті роки національна ідея яскраво віддзеркалена у камерно-вокальній творчості *Гри-*

горія Верьовки (1895–1964), зокрема у його піснях та романсах на слова Т. Шевченка, І. Франка, П. Тичини, І. Плужника, М. Семенка. До цього ж напряму примикають романси та пісні на слова Г. Сковороди, П. Тичини, М. Терещенка, М. Рильського *Пилипа Козицького* (1893–1960), вокальна лірика блискучо промайнувшого на вітчизняному музичному обрії *Миколи Коляди* (1907–1935) та незаслужено репресованого *Валентина Костенка* (1895–1960), у доробку якого вирізняються 12 солоспівів на слова Лесі Українки, а також романси та вокальні цикли на слова Т. Шевченка, М. Лермонтова, І. Франка *Федора Надененка* (1902–1963) та ін.

Поряд із прагненням ствердження національних основ, в українській камерно-вокальній музиці існував напрям, що наслідував традиціям європейської та російської музики. Це було закономірним, тому що багато українських митців наприкінці ХІХ – на початку ХХ століття здобували музичну освіту в консерваторіях чи інших навчальних закладах імперських столиць. Тож в їх вокально-романсовій творчості були всотовані відповідні тематизм, форми, принципи композиції, тематика, образна сфера тощо.

Одним з перших, хто розробляв це спрямування в Україні, був *Леонід Лісовський* (1866–1934). Композитор народився і отримав професійну музичну освіту в Петербурзі, проте більшу частину життя прожив у Полтаві та Харкові⁸ і свідомо брав участь у розбудові української культури. Вже за життя його визнавали як «не українця», який своєю творчою діяльністю сприяв розвитку національної музики [цит. за: 4, с. 22]. Однак після смерті і сам композитор, і його твори були піддані тривалому забуттю⁹.

Відродження в українській культурі постаті і творчості Л. Лісовського – композитора, педагога, музичного критика, музикознавця, перекладача, музично-громадського діяча [10, с. 182], – розпочинається тільки у ХХІ столітті. В цей час спроби відновлення імені й доробку забутого митця здійснюють О. Бугаєва, С. Колтишева, А. Литвиненко, М. Ржевська. Найгрунтовніше особистість, творчість і діяльність Л. Лісовського досліджена у дисертації А. Дробиш. Шляхом ретельного аналізу і переконливих міркувань авторка доводить, що «згідно з мемуарами композитора і з урахуванням додаткової інформації, можна стверджувати, що творчі інтенції й досягнення Л. Лісовського пов'язані передусім з Україною. Це дає підстави вважати його українським композитором» [4, с. 26].

З-понад 300 опусів у камерно-вокальних жанрах Л. Лісовський написав 62 романси, 18 мелодекламацій, 11 сатир, комічну сюїту, комічний романс, чотири жарту, байки та ін. [4, с. 104–105]. Звернення композитора до жанрів мелодекламації, сатири, комічної сюїти, а крім того, назви творів (напр., «Загадки. 60 музичних малюнків для голосу і фортепіано») демонструють

⁴ В українській музиці М. Вериківський є засновником жанру масової пісні, він був також творцем першого балету «Пан Каньовський», першої ораторії «Дума про дівку-бранку Марусю попівну Богуславку», першої вокально-симфонічної поеми «Чернець» та першої симфонічної сюїти «Веснянки» [10, с. 49–50].

⁵ Романси на сл. М. Лермонтова «Без вас хочу сказать вам много» та «Слышу ли голос твой» – єдиний випадок звернення М. Вериківського до поезії російських класиків.

⁶ Н. Герасимова-Персидська визначає цей цикл як «низку романсів» [2, с. 75].

⁷ «Пісня киянки» (слова О. Новицького, 1944), «Степова пісня», та «Йшов увечері Василь» (обидві сл. С. Олійника, 1947), «Пісня абхазької дівчини» (1948), вальс для колоратурного сопрано «Бджілки золотисті» (сл. М. Рильського, 1948), романси «Як сніги розтануть білі» та «Горійська хатина» (обидва сл. Т. Масенка, 1949), «Зустріч біля ставка» (сл. М. Гірника, 1949), «Ти широка, земле українська» (сл. А. Малишка, 1949).

⁸ Л. Лісовський у 1876–1889 роках проживав у Харкові, де закінчив музичне училище та історико-філологічний факультет Харківського університету. Закінчивши Петербурзьку консерваторію, в 1899–1909 роках працював у Полтаві, після п'ятирічного перебування у Петербурзі і Тифлісі останні 20 років (1914–1934) мешкав у Харкові [4, с. 28].

⁹ Про це докладно у дисертації А. Дробиш [4, с. 23].

новаторський дух та експериментальний підхід, характерні його творчій манері. Аналіз творів доводить, що найцікавіші пошуки та стильові трансформації творчості Л. Лісовського відображені саме у камерно-вокальній сфері.

Показовим щодо цього є жанр мелодекламації, в якому митець одним із перших в Україні торував шляхи розвитку на початку своєї кар'єри. Твори цього, нового тоді жанру, з'явилися в Л. Лісовського одними з перших¹⁰. Мелодекламації, безсумнівно, слугували міцним інструментом для вираження особистих інтенцій композитора. Цей жанр еволюціонував упродовж всієї його творчості, як і індивідуальний почерк митця. Тож і на початку, і на завершенні творчої діяльності мелодекламації Л. Лісовського відбивали дух тієї епохи, в яку вони створювались.

Зокрема першими в останнє десятиліття XIX – на початку XX століття в доробку композитора з'явилися мелодекламації «Які гарні, які свіжі були троянди» (1889), «Гладіатор, який вмирає» (1890), «Русалка» (1891), «Непогожий день» (1893), «Тут помирає все» (1903). Вже судячи за назвами, вони наслідують настроям і духу мистецтва «срібного століття» кінця XIX – початку XX століття. Проте в 1920-ті роки Л. Лісовський активно опановує образну тематику і художні еталони нової радянської ідеології¹¹. Навіть і жанр мелодекламації в цей період модифікується в нього із сольного у хоровий. До таких композицій належать «День пролетаріату» (слова Е. Толлера) та «З петиції робітників до царя Миколи II» (для масової декламації у супроводі хору та оркестру). За думкою А. Дробиш, це «свідчить про його особливу зацікавленість художніми й композиційними можливостями цього жанру» [4, с. 105].

Дослідниця відзначає, що трансформація стильових орієнтирів у 1920-х роках – епосі тоталітарної цивілізації – «змусила його на кілька років змінити жанровий і образно-стильовий напрям своєї творчості та звернутись до жанрів ідеологічного спрямування. Згодом Л. Лісовський відійшов від ідеологічно-заангажованої славної пафосності й маршово-гімнічної стилістики і спрямував свої зусилля в бік національно зорієнтованої образності, захопився обробками українських народних пісень, написав сатири на слова поетів “розстріляного Відродження”» [4, с. 90]. Відзначене Втілення української стилістики та інтонаційності «стали визначальними для творчості пізнього періоду життя композитора, своєрідним “маркером” її кульмінаційного етапу, а також “ідентифікатором” Л. Лісовського як представника української культури» [4, с. 91].

Еволюцію образного світу композитора в контексті стильових змін першої половини XX століття відображає романсова творчість українського композитора-но-

ватора **Федора Якименка** (1876–1945). Романси раннього етапу творчості (кінець XIX століття – 1900 роки, ор. 1, ор. 2, ор. 4, ор. 5, ор. 6, ор. 8, ор. 24) об'єднані в цикли по 3–4 твори й написані майже виключно на вірші російських поетів-класиків (М. Лермонтов, А. Майков, О. Плещеев, О. Пушкін, Ф. Тютчев, О. Фет) [5, с. 14–15]. Їх зміст не суперечить імпресіоністичним пошукам у музиці того часу та духу культури «срібного віку» загалом.

Не будучи провідним жанром у доробку Ф. Якименка, вокальна лірика яскраво демонструє трансформації індивідуального стилю композитора. Так, після деякої перерви в 1909 та середині 1910-х років з'являються П'ять романсів ор. 45 (на слова А. Фета, К. Бальмонта і П. Б. Шеллі) та П'ять романсів ор. 61 (на слова поета-декадента С. Надсона) [5, с. 8]. Ці твори віддзеркалюють уже інше, характерне для цього періоду світовідчуття автора, ніж ранні композиції.

Треба відзначити, що до недавнього часу єдино відомими у вітчизняному музикознавстві були вокальні опуси Ф. Якименка, написані до його від'їзду за кордон. Еміграція митця в 1923 році викликала хвилю спротиву та невизнання ані творчості, ані самого композитора в українській / радянській культурі. Спроба відновлення імені Ф. Якименка відбувається тільки в кінці XX – на початку XX століття. Але брак і складнощі доступу до творчої спадщини композитора, розпорошеної по різних європейських архівах, дотепер є значною перешкодою на шляху її наукового осмислення і виконавської популяризації.

Нові вектори композиторської стилістики Ф. Якименка проявляються з 1918 року, коли він приїхав до Києва. У цей час, захопившись українською музикою, Ф. Якименко опрацьовує 75 українських народних пісень, які згодом були опубліковані у двох збірках [5, с. 8]. Особливо вагомо і широко українську тематику Ф. Якименко розробляє в еміграції в Празі, а згодом у Парижі. В цей період він пише «інструментальні твори на українські теми: “Шість українських п'єс” ор. 71 (1925, Париж), цикл без опусу “Три п'єси на українську тему”, виданий у Парижі у 1925 році <...>, “Tableaux ukrainiens”, а також романси й пісні на слова Т. Шевченка (досі не знайдено) й О. Олеся» [5, с. 11]. До їх числа належить і вокальний цикл «Українські малюнки» у перекладі П. Садівничого, виданий у Харкові в 1929 році.

Науковий інтерес до вокальної творчості Ф. Якименка зарубіжного періоду пробуджується тільки в останні роки. Зокрема – це бакалаврська робота Ю. Іванишина «Вокальний цикл Федора Якименка ор. 91 на слова Олександра Олеся» [5], захищена в 2024 році. В ній аналізується цикл, випадково винайдений автором в інтернет-джерелах. Крім цього, автор згадує цикл «Сім мелодій» ор. 90 на тексті українських поетів, який, на жаль, не був виданий і нот якого у відкритому доступі нема [5, с. 16–17]. Треба віддати належне молодому науковцю, який зміг розшукати ці опуси, узагальнити історичні відомості про творчість та проаналізувати вокальні твори паризького періоду Ф. Якименка,

¹⁰ Перші мелодекламації Л. Лісовський написав у Харкові до навчання в консерваторії.

¹¹ Переважно це хорова музика, зокрема: «Гімн радянської Росії» (для хору і рояля, 1921); «Привіт III Інтернаціоналу» (1922), «Червона зоря» (хор для армійців), «Пам'яті В. І. Леніна» («Не кажіть мені: він помер», для мішаного хору а capella, 1924), «12 пісень юних Ленінців з акомпанементом рояля», «Гасла ВКП 1925 року» (сюїта з 29 номерів для солістів, ансамблів і фортепіано, 1925) та ін. [4, с. 89].

що за своєю стилістикою є видатними зразками української вокальної лірики межі 30–40-х років XX століття.

За образною сферою модерністському мистецтву близькі цикли романсів **Миколи Рославця** (1881–1944) – винахідника новітньої для того часу системи синтетикордів, яка без перебільшень виступає альтернативою атональній системі А. Шенберга. Вокальний цикл «Сумні пейзажі» на слова П. Верлена (1913) та Три ... і Чотири твори для голосу і фортепіано (1913–1914) були одними з перших творів, що презентували систему М. Рославця. В цьому ж стилістичному полі створений вокальний цикл «Полум'яне коло» (1920).

Однак з середини 1920-х років інноваційна творчість М. Рославця піддавалась нищівній критиці. Отже, публікуючи цей цикл у 1929 році, композитор принизливо пояснював: «Ці твори <...> і з цілком незалежних від автора причин видаються тільки тепер, тобто майже через десять років після їх написання. Цим пояснюється застарілість для нашого часу як їхнього ідейного змісту, так і впливаючих з нього настроїв, які давно стали для автора чужими (курсив – авт.)» [цит. за: 6, с. 41].

Стосовно музичної стилістики митця цих років О. Коменда констатує: «З початку 1920-х у творчість композитора вливається струмінь “масових творів”. Це цикли “Поезія робітничих професій”, “Пісні революції”, “Пісні робітничі та селянки”, кантати “Жовтень”, “Ленін” та ін. У цих своїх творах <...> М. Рославець “не підхалтурював” <...> хоча писати “масову музику” композитору не вдавалось» [6, с. 26]. Незважаючи на експериментальний дух і революційність музичних шукань, наприкінці 1920-х років колеги з АПМу (Асоціація пролетарських музик), до якої входив М. Рославець, звинуватили його в схильності до «буржуазної ідеології» [6, с. 38]. Через подальші утиски композитор був вимушений виїхати в Ташкент і припинити творчі експерименти.

В модерністичному напрямі була спрямована романсова творчість 1920-х років **Бориса Лятошинського** (1895–1968). В українському мистецтві перших десятиліть XX століття, поряд із камерно-інструментальними жанрами, що переважали в цей період у доробку митця, його вокальна лірика презентує екзистенційно-символістський напрям. Відповідним був і вибір композитором поетичних текстів на слова поетів-символістів П. Верлена, Г. Гейне, М. Метерлінка, О. Плещеєва, О. Уальда, П. Б. Шеллі та ін. [12, с. 8]. Такими ж наративами просякнута лірика російських поетів «срібного» століття (К. Бальмонт, І. Бунін, І. Сєверянин, Ф. Сологуб), до якої також звертався Б. Лятошинський [12, с. 16]. Зважаючи на екзистенційний стан внутрішнього самозаглиблення героя, у контекст символістського напрямку сповна «вписуються» і його три романси на слова китайських поетів ор. 18 [12, с. 30].

У 1920-ті роки Б. Лятошинський створює основний масив романсових композицій. В 1930-ті роки відбувається кардинальна перебудова мислення композитора, пов'язана з розробкою у його творчості засобів, форм і прийомів методу «соцреалізму». Подальші нечисленні

зразки романсового жанру (як і його камерно-інструментальної музики) відносяться вже до 1940-х років і презентують інші, актуальні до вимог цього часу теми і образи, інших авторів поетичних текстів, інший композиторський стиль¹².

Вірну оцінку цій ситуації надав Ігор Савчук: «1920 ті роки – час несправджених надій покоління українських митців, які уже в наступному десятилітті будуть ганебно піддані гонінням, тортурам, знищенню. А поки що вони творять сповнену модерної краси поезію, живопис та музику. З під їх пера у “час свободи” творчості 1920-х народжується дивовижний феномен <...> найновіші та найяскравіші риси модерністської культури», що «торує нові шляхи розвитку українського мистецтва, позначені здобутками найвищого естетичного та професійного рівня» [12, с. 8].

З точки зору радянської естетики зміни в індивідуальному стилі Б. Лятошинського звичайно оцінювались як позитивні. Проте, на думку авторів статті, це була значна перепона для активнішого, глибшого, а може зовсім іншого розвитку жанру як у творчості Б. Лятошинського, так і в українській музиці загалом. Тож невелика кількість романсів, порівняно з обробками народних пісень, створених композитором у 1930-1940-ві роки¹³, віддзеркалює незначний інтерес радянської спільноти до цього жанру в даний період і неможливість висловити в пропонований спосіб найтонші, найпотаємніші особисті почуття.

Вокальна лірика ще одного видатного українського композитора – **Віктора Косенка** (1896–1938) позначена особливим психологізмом. Творча доля митця багато в чому традиційна для свого часу. Романси він писав від початку – впродовж більшої частини життя. Як і багато інших українських композиторів межі XX століття (В. Костенко, М. Скорульський, Ф. Якименко та ін.), здобув музичну освіту в петербурзькій консерваторії. Отже, з одного боку, на композиторський стиль В. Косенка значно вплинули традиції російської музики (насамперед С. Рахманінова та П. Чайковського) [13, с. 65–66]. З іншого боку, експресія та емоційна схвильованість музичного висловлювання його романсів відповідають «як національним традиціям вокальної лірики (солоспів), так і класичним зразкам європейської вокальної мініатюри епохи музичного романтизму» [13, с. 67].

Стиль косенківської романсової лірики, що у цілому сформувався на початку творчого шляху, був скерований на традиції музики П. Чайковського та С. Рахманінова. Відповідним щодо цього був вибір поетичних тек-

¹² В 1940-ві роки композитор пише для баса з фортепіано романси ор. 32: № 1 «В райдугу чайка летіла» та № 2 «Все мені сниться» на сл. Л. Первомайського (1940) та ор. 37: № 1 «Зоря» на сл. М. Рильського та № 2 «Найвище щастя» на сл. В. Сосюри (1942) [1, с. 124].

¹³ У 1930–1940-ві роки в жанрі обробки народних пісень, крім хорових, Б. Лятошинський створює Дві українські народні пісні в обробці для середнього голосу та фортепіано (1934), Десять обробок українських народних пісень для голосу та фортепіано (ор. 33, 1941), Двадцять українських народних пісень в обробці для голосу та фортепіано (ор. 34, 1941), П'ять українських народних пісень в обробці для голосу та фортепіано (ор. 35, 1941) [1, с. 125]. Можна впевнено стверджувати, що це слугувало певною лабораторією у відпрацюванні митцем нового індивідуального стилю, що був впроваджений у його творчості з 1940-х років.

стів (переважно О. Апухтіна, К. Бальмонта, О. Блока, М. Лермонтова, В. Лихачова, О. Пушкіна, В. Стражева, П. Тичини та ін.). Романси В. Косенка раннього житомирського періоду просякнуті глибоким психологізмом та зануренням в емоційний стан героя.

Це вплинуло на поглиблення ролі акомпанементу, який доповнює чи «досказує» вокальну партію, тож основним принципом в камерно-вокальній музиці В. Косенка стає діалогічність музичного викладення. Але вокальна партія, експресія якої утворюється завдяки декламаційному принципу відтворення літературного тексту в музиці, превалує у творі. Зазначене «інтонаційне збагачення вокальної мелодики як основного елементу музичної виразності камерних жанрів вокальної лірики, що проявилось в активному зверненні композиторів до мелодекламаційного стилю <...> зазвичай розцінюють як приклади українського солоспіва» [13, с. 65].

Такі настрої й композиторський підхід суперечили настановам 1920-х років щодо втілення у мистецтві революційно-романтичного пафосу, бадьорої наснаги, вольового імпульсу та залученням для їх реалізації народного, а краще революційного пісенного мелосу. Це надало привід зауважити, що В. Косенко «культивував тоді старі форми домашнього музикування інтелігенції <...> тимчасом як радянська дійсність наполегливо висувала нові форми музичного побуту, щільно зв'язані з трудящими масами, народом. Деяка ізольованість <...> від масової аудиторії, а звідси порівняно слабкий зв'язок з вимогами радянської дійсності наклали відпечаток на ранню творчість композитора» [4, с. 98].

Однак В. Косенко теж не уникнув впливу (скоріше тиску) революційної естетики. Так, наприкінці 1920-х років з'являються його солоспіви «На Майдані» та «Мобілізуються тополі» (обидва на слова П. Тичини), «Пам'яті борців Паризької комуні» (слова О. Невежиної) та ін. У цьому зв'язку В. Довженко пише: «Джерелом такого зламу була поступова зміна світогляду і художніх поглядів В. Косенка, перехід його на шлях оволодіння методом соціалістичного реалізму. Безпосереднім поштовхом до нового напрямку творчості був зростаючий зв'язок В. Косенка з життям, соціалістичним будівництвом, з робітничим класом» [4, с. 156]. Отже, після 1930-го року основними жанрами у його творчості стають масові та хорові пісні на радянську тематику та обробки українських народних пісень для хору чи голосу.

Камерно-вокальний доробок іншого знаного українського композитора **Михайла Скорульського** (1887–1950) сповна віддзеркалює алгоритм розвитку жанру в першій половині ХХ століття. Митець звертався до жанру романсу впродовж всього життя, хоча написав не багато цих творів¹⁴. Значна їх частина призначалась для його дружини – Людмили Мефодіївни Андрієнко-Скорульської – володарки великого діапазону мецо-сопрано, а також для учениць студії, яку вона очолювала. Романсовий жанр не був провідним

¹⁴ Всього М. Скорульський написав 34 вокальних твори, з яких 33 камерні солоспіви об'єднані у 9 циклів. Остання пісня «Комсомолка» (1949) була створена окремо.

у доробку композитора, але відігравав важливу роль як певний експериментальний майданчик для його більш крупних опусів. Еволюція романсової творчості М. Скорульського (перший цикл романсів створено в 1911 році, останній – у 1949) віддзеркалює як «внутрішню» (змістовну, емоційну), так і «зовнішню» (жанрово-стильову, конструкційну) трансформацію композиторського стилю. Цей процес відбиває як особисті переживання й переваги митця, так і вплив соціально-політичної ситуації на розвиток мистецтва 1920–1930-х років.

Тематично-стильову еволюцію романсової творчості М. Скорульського віддзеркалюють вже назви поетичних текстів. Так, у романсах раннього періоду (найчастіше на слова О. Фета та надзвичайно популярного у той період С. Надсона) – «Дрёмка», «Вночі», «Мелодія», «Уривок», ор. 1, 1911; «Кременистий шлях», «Літня північ», «Яке щастя», «Милий мій», ор. 4, 1923 – відчутні суб'єктивістські настрої доби. В романсах зрілого періоду творчості ор. 5 та ор. 7, створених у 1924–1926 роках, «Пловець», «Співець» (слова І. Раузе), «Оновлення» (слова Л. Бережницької), «Останній місяць» (слова Г. Володимирського) втілено героїчні, вольові образи, які вимагали пошуку інших засобів виразності, ніж у попередніх творах [9, с. 80–81].

Трансформацію індивідуального стилю композитора яскраво демонструє опус № 16, де виокремлюються явно «занепадницькі» за радянськими мірками романси «*Vae victis*» (слова М. В.) та «Глянь, мій милий» (слова О. Олесея). Новими рисами у творчості М. Скорульського позначено і звернення у цей період до поетичних текстів інших авторів (Ц. Беліловський, Л. Українка, П. Тичина). Про перебудову композиторського мислення після сумнозвісної постанови 1932 року свідчать назви номерів з вокального триптиху «За волю» ор. 19 (1933): «Балада про наган», «Як упав же він з коня», «Смерть Делеклюза» [9, с. 79].

Як і багато хто з українських митців, М. Скорульський після цього майже десятиріччя не писав романсів, оскільки жанр за своєю природою ніяк не відповідав вимогам і тематиці радянської ідеології. Наступні романси циклу ор. 26 (1941–1942, уривок з поеми «Ленінградці», «Билина про Сталіна», «Чекай мене», «В тумані сліз», «Радянському воїну») та циклу ор. 36 (1947) на вірши українських поетів відображають емоційний стан та настрої радянського народу воєнного періоду [9, с. 84].

Короткий аналіз тематики і образного змісту романсової творчості М. Скорульського доводить, що її еволюція на кожному з етапів була пов'язана із соціокультурними перетвореннями у країні. Таким чином, вокальна лірика композитора відображає всі періоди і всі перетворення в розвитку української камерно-вокальної музики першої половини ХХ століття.

У наступні 1940-ві роки камерно-вокальна творчість молодшого покоління українських композиторів першої половини ХХ століття – **Михайла Жербіна** (1911–2004), **Дмитра Клебанова** (1907–1987), **Юлія Мейтуса** (1903–1992), **Георгія Майбороди** (1913–1992)

відбиває теми і образи насамперед воєнного часу, презентуючи їх здебільшого у формі вокальних циклів. Ці особливості композиторського мислення, обумовлені соціокультурними викликами даного періоду, формували шляхи розвитку жанру в другій половині століття.

Висновки. Огляд камерно-вокальної творчості композиторів Наддніпрянщини 1920–1930-х років свідчить, що її жанрово-стильові перетворення були прямо пов'язані зі зміною соціально-політичних умов у країні в цей період. Представники обох вагомих стильових відгалужень жанру: а) хто наслідував у творчості національні традиції (М. Вериківський, Г. Верьовка, П. Козицький, М. Коляда, В. Костенко, Л. Ревуцький, П. Сениця, Г. Хоткевич) та б) хто спирався на досвід європейської музичної композиції (В. Косенко, Л. Лісовський, Б. Лятошинський, М. Рославець, М. Скорульський, Ф. Якименко та ін.) у 1920-х роках здійснюють

спроби втілити в романсовій музиці настанови щодо революційності, масовості та демократичності мистецтва. Це призвело до кардинальних перетворень у тематиці та образно-емоційній сфері, а також необхідності пошуку адекватних структурних та виразних засобів камерно-вокальних композицій. Однак невідповідність зазначеним вимогам лірико-інтимного характеру та складність втілення масштабних ідей у романсовій музиці спричинили кризу жанру. В 1930-ті роки майже десятиліття наддніпрянські митці камерно-вокальні жанри не опрацьовують.

Дослідження індивідуальної специфіки камерно-вокальної творчості окремих композиторів, особливості її прояву в певних жанрах і в різні періоди розвитку **створює перспективи для подальшого вивчення** жанрово-стильових особливостей вокальної лірики Наддніпрянщини.

Література:

1. Бентя Ю. В. Особовий фонд Бориса Лятошинського у ЦДАМЛМ України (до 120-річчя від дня народження видатного українського композитора, диригента і педагога). *Архіви України*. 2015. № 4 (298). С. 121–135. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/ay_2015_4_10
2. Герасимова-Персидська Н. М. І. Вериківський. Київ : Державне вид-во образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1959. 96 с.
3. Довженко В. Д. Нариси з історії української музики. Київ: Держ. вид-во образотворчого мистецтва і музичної творчості України, 1957. 240 с.
4. Дробіш А. А. Леонід Лісовський: джерелознавчий та жанрово-стильовий аспекти творчості : дис. ... доктора філософії 025 Музичне мистецтво. Київ, 2022. 371 с.
5. Іванишин Ю. П. Вокальний цикл Федора Якименка ор. 91 на слова Олександра Олеся : кваліфікаційна робота ... ОР бакалавр, спец. 025 Музичне мистецтво. Львів : ЛНМА імені М. В. Лисенка, 2024. 60 с.
6. Коменда О. Творчість М. Рославця в контексті становлення музичного модернізму : навч. посіб., вид. 2-ге, допов. Луцьк, 2015. 208 с.
7. Лев (Левко) Миколайович Ревуцький. Вікіпедія. URL : https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%B5%D0%B2%D1%83%D1%86%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D0%9B%D0%B5%D0%B2_%D0%9C%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D0%B0%D0%B9%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87
8. Михайлов М. Композитор П. Сениця. Нарис про життя і творчість. Київ : Мистецтво, 1965. 44 с.
9. Михайлов М. М. А. Скорульський : нарис про життя і творчість. Київ : Держ. вид-во образотворч. мистецтва і музичної л-ри УРСР, 1960. 116 с.
10. Муха А. І. Композитори України та української діаспори : Довідник. Київ : Муз. Україна, 2004. 352 с.
11. Наддніпрянська Україна / Я. В. Верменич // Енциклопедія Сучасної України. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2020. URL: <https://esu.com.ua/article-71519>
12. Савчук І. Б. Від автора-упорядника // *Борис Лятошинський. Романи 1920-х*. Київ – Ніжин : ПП Лисенко М. М., 2015. Вид. 2-е, перероб. і виправ. С. 7–12.
13. Снегірьова Л. О. Стилiстика камерно-вокальних творiв В. Косенка: до питання iндивiдуально-композиторської трактовки жанрової традиції. *Музичне мистецтво і культура*. 2020. Вип. 31, кн. 2. С. 61–70.
14. Стахевич О. О. Камерно-вокальна творчість композиторів Наддніпрянщини у соціокультурному просторі 20–30 років XX століття. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. праць. Харків, 2025. Вип. 39. С. 30–46. DOI : <https://doi.org/10.34064/khnum2-39.02>

References:

1. Bentia Yu. V. (2015). Osobovy fond Borysa Lyatoshynskoho u TsDAML M Ukrainy (do 120-richchia vid dnia narodzhennia vydatnoho ukrainskoho kompozytora, dyryhenta i pedahoha) [Personal fund of Borys Lyatoshynsky in the Central State Academy of Music and Dramatic Arts of Ukraine (to the 120th anniversary of the birth of the outstanding Ukrainian composer, conductor and teacher)]. *Arkhiy Ukrainy – Archives of Ukraine*. № 4(298). P. 121–135. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/ay_2015_4_10 (in Ukrainian)
2. Herasymova-Persydska N. M. (1959). I. Verykivskiy [I. Verykivsky]. Kyiv : State Publishing House of Fine Arts and Musical Literature of the Ukrainian SSR. 96 p. (in Ukrainian)
3. Dovzhenko V. D. (1957). Narysy z istoryi ukrainskoi muzyky [Essays on the history of Ukrainian music]. Kyiv : State Publishing House of Fine Arts and Musical Creativity of Ukraine. 240 s. (in Ukrainian)
4. Drobys A. A. (2022). Leonid Lisovskyi: dzhereloznavchyy ta zhanrovo-stylovyi aspekty tvorchosti [Leonid Lisovsky: source and genre-style aspects of creativity]. *Dissertation for the degree of PhD (025 Musical art)*. Kyiv. 371 p. (in Ukrainian)

5. Ivanyshyn Yu. P. (2024). Vokalnyi tsykl Fedora Yakymenka op. 91 na slova Oleksandra Olesia [Vocal cycle by Fedor Yakymenko op. 91 to words by Oleksandr Oles]. *Qualification work ... Bachelor's degree, speciality 025 Musical art*. Lviv : M. V. Lysenko LNMA. 60 p. (in Ukrainian)
6. Komenda O. (2015). Tvorchist M. Roslavtsia v konteksti stanovlennia muzychnoho modernizmu [M. Roslavets's work in the context of the formation of musical modernism]. *A textbook*, 2nd edition, supplemented. Lutsk. 208 p. (in Ukrainian)
7. Lev (Levko) Mykolaiovych Revutskyi [Lev (Levko) Mykolayovych Revutsky]. Vikipediia. URL : https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%B5%D0%B2%D1%83%D1%86%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D0%9B%D0%B5%D0%B2_%D0%9C%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D0%B0%D0%B9%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87 (in Ukrainian)
8. Mykhailov M. (1965). Kompozytor P. Senytsia. Narys pro zhyttia i tvorchist [Composer P. Senytsia. Essay on life and creativity]. Kyiv : Mystetstvo. 44 p. (in Ukrainian)
9. Mykhailov M. M. (1960). M.A. Skorulskyi : narys pro zhyttia i tvorchist [M.A. Skorulsky: essay on life and creativity]. Kyiv : State Publishing House of Fine Arts and Musical Literature of the Ukrainian SSR. 116 p. (in Ukrainian)
10. Mukha A. I. (2004). Kompozytory Ukrainy ta ukrainskoi diaspyry [Composers of Ukraine and the Ukrainian Diaspora]. *Handbook*. Kyiv : Musical Ukraine. 352 p. (in Ukrainian)
11. Naddniprianska Ukraina [Dnieper Ukraine]. (2020). *Entsyklopediia Suchasnoi Ukrainy – Encyclopedia of Modern Ukraine*. Compiled by Ya.V. Vermenych. Kyiv : Institute of Encyclopedic Research of the National Academy of Sciences of Ukraine. URL : <https://esu.com.ua/article-71519> (in Ukrainian)
12. Savchuk I. B. (2015). Vid avtora-uporiadnyka [From the author-compiler]. *Borys Liatoshynskyi. Romansy 1920-kh – Boris Lyatoshinsky. Romances of the 1920s*. Kyiv-Nizhyn : PP Lysenko M. M.. 2nd edition, revised and corrected. P. 7–12. (in Ukrainian)
13. Sniehirova L. O. (2020). Stylistyka kamerno-vokalnykh tvoriv V. Kosenka: do pytannia indyvidualno-kompozytorskoï traktovky zhanrovoi tradytsii [Stylistics of chamber and vocal works by V. Kosenko: to the question of individual-composer interpretation of genre tradition]. *Muzychne mystetstvo i kultura – Musical Art and Culture*. Issue 31, book 2. P. 61–70. (in Ukrainian)
14. Stakhevykh O. O. (2025). Kamerno-vokalna tvorchist kompozytoriv Naddniprianshchyny u sotsiokulturnomu prostori 20-30 rokiv XX stolittia [Chamber and vocal creativity of composers of the Dnieper region in the socio-cultural space of the 20-30s of the 20th century]. *Aspekty istorichnoho muzykoznavstva – Aspects of historical musicology : collection of scientific works*. Kharkiv. Issue 39. P. 30–46. DOI : <https://doi.org/10.34064/khnum2-39.02> (in Ukrainian)

Дата першого надходження рукопису до видання: 19.09.2025
Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 16.10.2025
Дата публікації: 28.11.2025