

Георгій Павлов (м. Київ)

викладач Національної музичної академії України

ім. П. І. Чайковського

E-mail: georgiy.violin@gmail.com

Соната Б.М. Лятошинського для скрипки та фортепіано оп. 19 та її значення в еволюції музичної культури України

У дослідженні проаналізовано особливості композиторського стилю знакової постаті української музичної культури – Бориса Миколайовича Лятошинського в контексті розвитку жанру «української сонати»; описано вплив історичних та життєвих подій на формування полі-стилістичного вектору композиторської техніки у камерно-інструментальній творчості митця у 20-х роках ХХ сторіччя; виявлено основні тенденції в побудові сонати, які отримали подальший розвиток у формуванні та кристалізації камерно-інструментального жанру у творчості українських композиторів ХХ сторіччя. У статті досліджено ладо-гармонічну, синтаксичну, інтонаційну, технічну, складові сонати.

Ключові слова: камерно-інструментальний жанр, «українська соната», модус, лад, гармонія, динаміка, тональність, драматургія, синтаксис, екзистенціальний вплив.

George Pavlov (Kyiv)

NMAU them. P.I. Tchaikovsky

E-mail: georgiy.violin@gmail.com

Sonata B.M. Lyatoshynsky for violin and piano op. 19 and its significance in the evolution of musical culture of Ukraine

The study analyzes the features of the compositional style of the iconic figure of Ukrainian musical culture – Borys Mykolayovych Lyatoshynsky, in the context of the development of the genre of «Ukrainian sonata»; describes the influence of historical and life events on the formation of the poly-stylistic vector of compositional technique in the chamber-instrumental work of the artist in the 20s of the twentieth century; revealed the main trends in the construction of the sonata, which were further developed in the formation and crystallization of the chamber-instrumental genre in the works of Ukrainian composers of the twentieth century. The article examines the harmonic, syntactic, intonation, technical, constituent sonatas.

Key words: chamber-instrumental genre, «Ukrainian sonata», mode, mode, harmony, dynamics, tonality, dramaturgy, syntax, existential influence.

Борис Миколайович Лятошинський (1895–1968) – один з найвидатніших митців сучасної української музики ХХ сторіччя. Перебуваючи біля витоків модернізму він здійснив справжній «прорив» української музики у сучасний європейський культурний простір. Сьогодні, у світовій музичній культурі тільки починають знайомитись з творчою спадщиною відомого українського композитора, однак відсутність достатньої кількості літератури у вітчизняному музикознавстві, зумовлює недостатнє розуміння композиторської «мови». Ця проблема створює ряд складнощів у розумінні музики Б.М. Лятошинського не тільки за кордоном, але і в Україні. Сучасні виконавці не мають літературного базису для повного розуміння та розкриття образного змісту творів Б.М. Лятошинського.

Соната для скрипки та фортепіано оп.19 – це «переломний момент» не тільки в творчості геніального композитора, а й невід’ємна ланка у розвитку жанру «української сонати» взагалі. Оскільки хронологічно першим (на сьогодні єдиним віднайденим) зразком жанру української камерно-інструментальної сонати вважається соната для скрипки і чембало (bassocontinuo) (1772 р.) Максима Березовського (1745–1777). Окреме місце в становленні української камерної музики займають три сонати для скрипки та чембало Дмитра Бортнянського (1751–1825) та соната для скрипки та bassocontinuo Івана Хандошкіна (1747–1804) – вихідця з України, сина українця-валторніста Остапа Хандошко, що перебував на службі у гетьмана Данила Апостола, потім у поміщика

П.Б. Шеремет'єва. Однак, з появою перших зразків жанру сонати в українській музичній культурі спостерігається відсутність його розвитку більш ніж на 150 років. І саме з появою сонати для скрипки та фортепіано ор. 19 Б.М. Лятошинського у 1926 році – відбувається відродження «української сонати» та її стрімкий розвиток у творчості українських композиторів ХХ сторіччя.

Відсутність спеціальних наукових праць, присвячених дослідженню сонати для скрипки та фортепіано ор. 19 Б.М. Лятошинського в історико-теоретичному аспекті зумовлює *актуальність* цієї роботи. Крім цього, сьогодні існує досить велика кількість виконавських версій цього твору, що дає змогу, з одного боку, почути та порівняти інтерпретації різних виконавців, що дуже важливо для відчуття цілісності та більш широкого розуміння композиторського задуму, а з іншого – сформувати свою виконавську версію в симбіозі між власними стилістичними уподобаннями (манерою), та, вже існуючими інтерпретаціями.

Мета роботи – детальне визначення усіх елементів музичної «мови» сонати для скрипки та фортепіано ор. 19, розкриття засобів музичної виразності, що вплинули на особливість та неповторну унікальність композиційної побудови твору.

Об'єктом дослідження є соната для скрипки та фортепіано ор. 19. (1926 р.) видатного українського композитора ХХ сторіччя – Бориса Миколайовича Лятошинського.

Предметом дослідження є характерні особливості композиторської «мови» Б.М. Лятошинського та їх прояв у камерно-інструментальному жанрі, які слугували першоосновою для розвитку цього жанру в українській композиторській школі та були втілені у творчості багатьох композиторів ХХ століття.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що:

- Вперше детально описано та систематизовано основні чинники та життєві події композитора, які вплинули на звернення Б.М. Лятошинського до камерно-інструментального жанру та образний зміст сонати.

- Вперше проведено детальний гармонічний та синтаксичний аналіз Сонати для скрипки та фортепіано Б.М. Лятошинського.

Оскільки основною метою дослідження є детальне визначення усіх елементів музичної «мови» сонати, важливе місце даному питанню займає теоретична література: Б. Асаф'єв (Му-

зична форма як процес), Н. Горюхіна (Еволюція сонатної форми), В. Москаленко (Лекції музичної інтерпретації / Про розуміння музичного твору. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського).

При пошуковій роботі щодо стилістичного становлення Б.М. Лятошинського в процесі розвитку жанру камерної сонати, було використано книгу І. Царевич «Камерно-інструментальні ансамблі Б. Лятошинського, створені у 20-х роках».

Важливе місце у розвідці належить дослідженню історичних подій початку ХХ століття в Україні та їх «віддзеркаленню» у формуванні творчого портрету Б.М. Лятошинського. Саме тому, було використано передмову І. В. Савчук до збірки «Романси 1920-х Б. Лятошинського».

І звичайно, провідною сферою використаних джерел є спогади, листи та матеріали Б.М. Лятошинського (Л. Грисенко, Н. Матусевич).

І. Вплив історичних та життєвих подій на формування полі-стилістичного вектору композиторської техніки у камерно-інструментальній творчості Б.М. Лятошинського (1895–1968) у 20-х роках ХХ сторіччя.

Для розуміння того, що вплинуло на формування художньої доктрини молодого композитора та творчих індивідуальних рис Б.М. Лятошинського у 20-ті роки ХХ століття, необхідно проаналізувати загальну характеристику тодішніх процесів в історії та мистецтві в контексті багатовимірних екзистенціальних впливів на індивідуум.

Філософію початку ХХ ст. відрізняє загострене почуття крижкості індивідуального існування. Для слов'янських народів екзистенційні мотиви буття були продиктовані стихійними зривами початку ХХ століття – військовими діями Першої світової, громадянської війною і важким економічним та політичним станом 20-х років минулого століття. Художники загострено відчують і відображають ситуацію масової насильницької смерті. Саме тут, на модерністському художньому ґрунті, найбільш чітко формується екзистенціальне, через захопленість творчих пошуків художників, їх внутрішнього переживання – породжуються «невроз» як повне розчарування в творчості при ніби зовнішньому спокої, як зазначає І. Царевич: «В начале ХХ века прорыв в бытие через трагические жизненные потрясения рассматривался как средство преодоления всего земного, небожественного, человеческого»¹.

¹ Царевич І. Камерно-інструментальні ансамблі Б. Лятошинського, створені у 20-х роках //Українське музикознавство. М., 1972. Вип. 7. С.105.

І звичайно, ці події не могли не вплинути на Бориса Миколайовича, який мав великий потенціал, навчаючись в двох вузах (окрім навчання у Р.М. Глієра в Київській консерваторії з 1914 до 1919 року, він вчився на юридичному факультеті Київського університету). В його композиторській техніці цього періоду можна побачити відхід від загальноприйнятих, традиційних норм в українській музиці того часу, що відрізнявся цікавим та новим мисленням. Уже в стилі раннього періоду творчості він зумів поєднати традиційне з новим – модерновим. Саме пошук «нового» став на той час рисою, притаманною майже всім галузям мистецтва, і українське мистецтво, зокрема музичне, не є винятковим. У контексті цього процесу стиль Б. Лятошинського став зразком українського експресіонізму, символізму і неоромантизму.

Відносини з Р.М. Глієром, як з дуже близькою людиною (в особистому та професійному сенсі), з учителем, Борис Миколайович зберігатиме майже усе своє життя. Листування двох непересічних людей, вчителя і учня, дозволяє простежити дуже багато подробиць творчого та особистого життя двох художників, які, без цього листування, були б для нас втрачені. Б. Лятошинський часто ділився з вчителем своїми планами, роздумами про свої твори. Однак, листи майже не охоплюють період навчання в консерваторії (1914-1919), коли двоє художників ще не були друзями (це були відносини вчителя та учня), але починаючи з двадцятих років, вони мають дуже велику історичну цінність, яка розкриває індивідуально-композиторські пошуки Лятошинського:

• В одному з таких листів, він описує свої переживання: «... Скажу тільки, жити сучасному композиторові, та ще молодому, в такій провінції, як нинішній Київ, означає зовсім поховати себе. Приходжу до висновку, що молодим композиторам <...> можна творити тільки в Петербурзі або в Москві. І концерти, бібліотеки, і те необхідне середовище є лише в цих двох містах. Свого часу мені здавалося, що в Києві можуть бути створені подібні умови, але тепер я переконуюся, що Київ ніколи не наздожене Москву, Петербург або взагалі закордон»².

• Також, з одного листа, який був зафіксований у передмові нотної збірки «Б. Лятошинський. Романси 20-х», який було опубліковано у 2015 році, можна зрозуміти як композитор трагічно переживає занепад київського мистецького життя: «<...> Усе тут постарому: порожньо і мертво. Звичайно, немає ані камерних, ані симфонічних концертів, ба, навіть музиканти пристойні відсутні. Всі виїзять звідси при першій нагоді, всі, хто тільки має можливість. Відчуваю себе в Києві наразі просто, як у болоті. Але нічим допомогти собі не можна. Уже почав збирати гроші з тією метою, щоб, коли й цього літа мені не дадуть зіграти симфонії і фантазії цієї, просто самому заплатити оркестрові за зайві репетиції і все ж домогтися свого. Зіграє це все просто для самого себе, оскільки тут узагалі майже немає, для кого грати»³.

• Екзистенційний трагізм завжди був присутній у житті молодого композитора (думки про від'їзд із Києва): «Весь час наполегливо думаю про те, як мені вибратися з Києва. Тут тільки загинути лишається в цьому болоті. Але поки що не уявляю собі, як це здійснити»⁴.

• На жаль, творче життя Б. Лятошинського було далеко не безхмарним, прем'єри його творів часто відмінялися через маловагомні причини: «... Зараз пишу Вам у неприємний момент, а саме: вчора повинна була виконуватися в Купецькому моя симфонія, та нічого з цього не вийшло ...»⁵.

• Далі митець, у розпачі від своєї «нереалізації», коли відсутня важлива складова творчого процесу – живе сприйняття його музики слухачем, констатує: «... Невже я ні на що більше не годний, окрім цієї нещасної обов'язкової гармонії, яка мені досить вже набридла ...»⁶.

Звичайно, ці події дуже гостро вплинули на творчість композитора не тільки у 20-ті роки, а й на все подальше життя. Коло його образів, стнів охоплює позареальні, відчужені, нежиттєдайні, як парадокс недосконалості, миттєвості людського існування. Творчість Б. Лятошинського схильна до тематики емоційної екзальтації та містичної смерті, а також відверто трагічних музичних образів.

² Лятошинський Б. Спогади, листи, матеріали: кн. 1. К.: Музична Україна, 1985. С. 57-165.

³ Лятошинський Б. Романси 1920-х / авт. упоряд. І.Б. Савчук ; Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. Вид. 2-е, перероб. і виправ. К.; Ніжин : ПП Лисенко М. М., 2015. 35 с.

⁴ Лятошинський Б. Спогади, листи, матеріали: кн. 1 / Л. Грисенко, Н. Матусевич. К.: Музична Україна, 1985. С. 57 – 165.

⁵ Лятошинський Б. Романси 1920-х / авт. упоряд. І. Б. Савчук ; Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. Вид. 2-е, перероб. і виправ. К.; Ніжин : ПП Лисенко М. М., 2015. С. 26-27.

⁶ Там само.

2. Соната для скрипки та фортепіано оп. 19 Б.М. Лятошинського, в контексті становлення та кристалізації індивідуальних композиторських рис у камерно-інструментальному жанрі періоду 20-х років ХХ сторіччя.

Соната для скрипки та фортепіано 1926 року є найбільш характерним трагічним втіленням екзистенційного в творчості композитора. Поєднуючи в собі традиційні форми сонатного циклу з її основними принципами побудови, ця соната відкриває новий етап процесу симфонізації камерно-інструментального жанру, який бере свій початок від епохи романтизму.

(Поділ сонати на частини є умовний).

Перша частина – *Allegro impetuoso* – побудована у класичній формі сонатного «allegro», з відносним дотриманням тональної диспозиції, оскільки основною рисою «класичної» сонатної форми є диспозиція між тональностями головної

та побічної партії (Т та Дв експозиції). Однак Борис Миколайович реалізує це співвідношення на рівні тембрально-динамічних пластів, тобто у зовсім *новій сфері засобів формотворення*, що є характерною рисою неоромантизму та символізму.

Тема головної партії є лейтмотивом всієї сонати. Вже перший інтервал – (зменшена терція) створює надзвичайну напругу. Попри те, що відсутнє тональне тяжіння та ладові співвідношення, можна визначити, що основним звуком, від якого відбувається інтонаційна та синтаксична побудова теми є звук «а». Саме в нього відбувається розв'язок зменшеної терції та висхідні стрибки на чисту квінтну у першому такті та на малу сексту – у другому. Цей принцип «розгортання» інтонаційного зерна (модусу) можна порівняти з принципами побудови тем у фугах І.С. Баха. Ще більшу напругу викликають акорди в партії фортепіано, які входять в дисонанс з основними звуками теми:



У третьому такті – відбувається зміна опори на звук «h», за допомогою акценту на синкопі, після чого кульмінація теми буде реалізована на першій долі п'ятого такту, саме завдяки специфічному та надзвичайно екзальтованому тембру звучання цього звуку на соль струні у верхній

позиції в партії скрипки.

Перша доля восьмого такту – синтаксично «замикає» побудову теми, повертаючись до основного звуку «а», який був інтонаційною опорою у перших двох тактах, а також, за допомогою раптового динамічного контрасту з «f» на «p»:

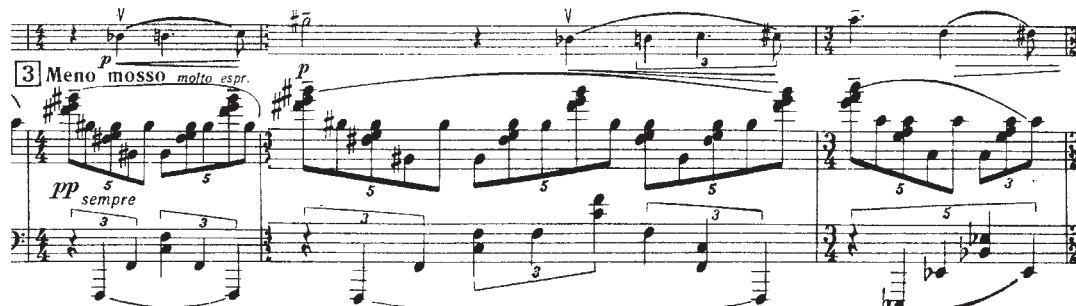


Для багатьох композиторів ХХ сторіччя поліфонія пластів, як новий засіб музичної виразності, займає особливе місце в драматургії твору. Подібні динамічні співставлення, які відбуваються між головною та побічною партіями

сонати Лятошинського є основним принципом побудови диспозиції темв сонатному «allegro». Однак, помітною ознакою сильно централізованої тональної системи є зміна гармонічного напрямлення, а саме: в темі головної партії в

основному використовуються *гармонії тональностей «дісзного» напрямлення*, на відмінно від теми побічної – де відбувається гармонічна нейтралізація між полі-ладовими співвідношен-

нями Ре мінору та Фа мажору – паралельних тональностей, що певною мірою, разом з фактурним викладенням, нагадує міксодіатоніку Дебюссі:



Характерною особливістю форми є *наскрізне експонування*, оскільки відсутні заключна та зв'язкова партії. Цікаво, що роль зв'язкової партії

виконують останні шість тактів головної, які побудовані на її інтонаційному зерні, однак зі зміною розміру та опорного звуку у другому такті:



Розробка побудована на трансформаціях драматургічного конфлікту головної та побічної тем. Часто відбуваються темпові зміни, динамічні контрасти у надзвичайно експресивному розвитку. Особливу увагу, заслуговує *дзеркальна зміна динамічного нюансу в основних лейтмотивах* сонати.

Як і в класичних сонатах, *кульмінація* відбувається у точці «золотої перетину» форми першої частини сонати. У композиторів-класиків – це відбувається за допомогою домінантового органного пункту перед репризою, а в сонаті Лятошинського, завдяки *стрімкій хвилі динамічного контрасту*, що підтверджує теорію про динамічний пласт, як основний спосіб формотворення. Отже, реприза – динамізована. Перше проведення теми головної партії скорчено до однієї фрази, замість чого вона сублимується у темі побічної. Відбувається *семантичне ототожнення образів*, що є характерною рисою композитора у побудові драматургії твору. Подібне переосмислення побічної партії, остаточно стверджується в кодї, де вона досягає свого емпізісу. Подвійні ноти в партії скрипки, масштабні віртуозні акордові побудови та арпеджіо у фортепіано – створюють найвищу експресивну «точку» драматургії, і тим самим, – кульмінацію всієї частини.

Друга частина – *Temporcedente* – це ліричний центр сонати. Дуже велике значення має ремарка, між першою та другою частиною – *attaccasubitoilsequente*, яка вказує на несподіваний та швидкий перехід. Як вже, згадувалося вище, поділ сонати на частини є умовний, оскільки соната монотематична. Цей ефект – несподіваності, водночас з великим динамічним та образним контрастом, між частинами, має ключове значення в питаннях формотворення. Тому що саме таким чином, Борис Миколайович зберігає *цілісність драматургічного розвитку* та не дає можливості спаду емоційної напруженості.

У другій частині, як і в усій сонаті, використовується велика кількість поліфонічних прийомів, віддаючи пієтет І. С. Баху. Це *споріднення* двох композиторів має досить вагомий підстави. Емпізіс першої частини реалізується у кодї за допомогою *трансформованої теми головної партії у збільшенні*, а початкова тема другої частини – це її *похідна*, яка побудована за допомогою *ракоходу*. Таким чином, у темі повністю змінюється образний зміст та значення інтонаційної структури, а саме: опорою становиться звук «b» (на відміно від основного варіанту теми – звук «a»); зменшена терція («gis» – «b») не має розв'язку, що підвищує

інтонаційну напруженість цього інтервалу; а низхідна мала секунда («а» – «gis») – займає основне семантичне значення всієї частини, оскільки це інтонації – плачу, болю, страждань, які дуже часто виникають протягом всієї частини, як символ екзистенційного «начала» в експресіоніст-

ському мисленні композитора. Питання символіки І.С. Баха, піднімали відомі теоретики ХХ століття. Саме таку характеристику низхідної малої секунди описує Б. Яворський у своїй роботі «Клавирна музика Баха», а також його учениця В.Б. Носіна – у книзі «Символіка Баха»:



Також важливе значення, займає гармонічний супровід в партії фортепіано, який слугує як тембральна «оболонка» для проведення основної мелодичної лінії. На відміну від супроводу теми першої частини у початковому варіанті, у другій – використовуються гармонії тональностей «бемольного» напрямлення.

У розділі «Sostenutoatranquillo» (четвертий такт) – в партії скрипки відбувається супровід до акордових послідовностей у фортепіано,

який побудований на основних звуках лейтмотиву сонати («b», «a», «gis») та виконується *sul ponticello*, що додає загадковості та химерності образного змісту цього епізоду. Дуже цікаво, як Борис Миколайович дає ще одну звістку про зв'язок з поліфонічною творчістю Баха, оскільки перші два звуки лейтмотиву сонати «b» та «a», являються першими звуками інтонаційного шифру Іоганна Себастьяна Баха – «В» «а» «с» «h»:



Акордова послідовність в партії фортепіано, нагадує «ломану» мелодію, з характерними для Лятошинського стрибками на двічі зменшену квінту та збільшену септиму (перша та друга доля шостого такту), як обернення низхідної малої секунди – інтонаційного зерна другої частини. В гармонічній мові цього епізоду можна побачити тритонові співвідношення акордів далекої спорідненості тональностей, таких як *es moll* та *hmoll* (перша доля п'ятого такту) або *Gesdur* та *Cdur* (перша доля восьмого такту).

Настрій відстороненої споглядальності підсилюється повторністю *варіаційного розвитку* з новаторським переосмисленням тембральних можливостей обох інструментів, створюючи ди-

вовижний світ образів від химерних і трагічних до фантастичних та казкових.

Третя частина – *Allegromoltorisoluto*, як і друга частина, розпочинається *attaccasubitosequente* для драматургічного об'єднання сонатного циклу. Для замкненості образного змісту між першою та третьою частинами, композитор обирає саме гармонічний пласт. Борис Миколайович споріднює полі-ладове значення акордів між частинами у партії фортепіано. Так як і в першому такті першої частини на сильній долі використовується міксодіатонічне співвідношення тональностей *Gdur* та *hmoll*, так відбувається і в третій частині, але з подвоєнням дисонансних звуків збільшеної септими «g» та «fis», як обернення головного семантичного інтервалу другої частини:



Перше проведення теми замикає акорд у тональності A dur з використання дорійської сексти в басу партії фортепіано на третій долі шостого такту. Найважливіше те, що саме звук «а» (як основна інтонаційна опора) таким же чином замикав проведення теми головної партії у першій частині.

Форма фіналу доволі неоднозначна, тобто структурно – вільна, однак синтезування тем з інших частин є основною функцією останньої, створюючи ідейно-образну цілісність і завершеність циклу.

Особливу роль виконує заключна партія, оскільки вона є трансформованою темою одного з епізодів другої частини. Завдяки такому тематичному «проростанню» відбувається характерний для стилю Б.М. Лятошинського принцип тематичної єдності.

Отже, сонаті для скрипки і фортепіано Б. Лятошинського, притаманний симфонічний тип мислення, який досить точно охарактеризував Б. Асаф'єв, як «*органічний взаємозв'язок та взаємодія музичних образів у їх динамічному і безперервному становленні, перетворенні, переході в якісно нові грані, діалектиці розвитку від контрасту до синтезу, від суперечності до*

єдності»⁷. Тобто, камерно-інструментальний жанр у творчості композитора, завдяки симбіозу елементів музичної виразності з еволюцією та розвитком музичної думки, трансформується у зовсім нову модель сонатного циклу.

Висновки. Соната для скрипки та фортепіано Б.М. Лятошинського – стала першоджерелом, для подальшого розвитку української скрипкової сонати. До цього жанру зверталися такі відомі вітчизняні композитори ХХ сторіччя як А. Коломієць, І. Шамо, Ю. Щуровський, О. Красотов, С. Людкевич, М. Скорик, В. Сільвестров, Є. Станкович, та багато інших. В цих роботах дослідники і сьогодні продовжують знаходити характерні риси композиторської мови Б.М. Лятошинського. В першу чергу в учнів композитора, що навчалися у Київській консерваторії (зараз НМАУ ім. П.І. Чайковського) – І. Шамо, В. Сільвестрова, Є. Станковича. Однак і в камерно-інструментальній творчості інших композиторів можна відчутти спільні з Лятошинським гармонічну мову, формотворчі процеси, принципи розвитку тематичного матеріалу, екзистенціальний вплив на драматургію твору, а також трансформацію та розвиток інтонацій Українського мелосу.

References

Asafiev B. (1974). Musical form as a process. Book 1-2. Leningrad: Music, - 375 p. [in Russian].

Goryukhina N. (1973). Evolution of the sonata form. Kyiv: Musical Ukraine, - 312 p. [in Ukrainian].

Darmit O. Yu. (2016). M. Skoryk's violin sonatas in the context of the evolution of the genre. Lviv: Lviv National University. music. ak. them. M. Lysenko, - 66 p. [in Ukrainian].

Lyatoshynsky B. (2015). Romances of the 1920s. Author order. IB Savchuk. Kyiv: Institute of Modern Problems. artist. US Ukraine. - Kind. 2nd, reworked. and corrections - 292 p. [in Ukrainian].

Keldish Yu. V. (1978). Music encyclopedia. Ch. ed. Vol. 3. Moscow: "Soviet Encyclopedia", - 372 p. [in Russian].

Lyatoshynsky B. (1972). Memoirs, letters, materials: book. 1 / L. Grisenko, N. Matusevich. - Kyiv: Musical Ukraine, - 216 p. [in Ukrainian].

Moskalenko VG (2002). About understanding a piece of music. Kyiv: Scientific Bulletin of the Tchaikovsky National Academy of Music of Ukraine. Vip. 20, - p. 3–13. [in Ukrainian].

Samokhvalov V. (1972). Boris Lyatoshynsky. Creative portraits of Ukrainian composers. Kyiv: Musical Ukraine, - 50 p. [in Ukrainian].

Tsarevich I. (1972). Chamber and instrumental ensembles by B. Lyatoshynsky, created in the 1920s. Moscow: Ukrainian Musicology. Vip. 7, - p. 103-118 [in Russian].

⁷ Асаф'єв Б. Музична форма як процес. Кн. 1-2 / Б. Асаф'єв. Л.: Музика, 1974. 298 с.