

УДК 784.3

**Цитування:**

Гловацька І. В. «Я ласк твоих страшусь» Персі Біші Шеллі в перекладі Костянтина Бальмонта у вокальних творах Антона Арєнського та Бориса Лятошинського: компаративний аналіз музичного тексту. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал.* 2020. № 3. С. 243-249.

*Гловацька Ірина Володимирівна,  
аспірантка Східноєвропейського національного  
університету імені Лесі Українки  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8551-215X>  
irakravchuk@ukr.net*

Hovatska I. (2020). «I fear thy kisses» Percy Bysshe Shelley in the translation of Constantine Balmont in the vocal works of Anton Arensky and Boris Lyatoshynsky: A comparative analysis of the musical text. *National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal*, 3, 243-249 [in Ukrainian].

**«Я ЛАСК ТВОИХ СТРАШУСЬ» ПЕРСІ БІШІ ШЕЛЛІ В ПЕРЕКЛАДІ КОСТЯНТИНА БАЛЬМОНТА У ВОКАЛЬНИХ ТВОРАХ АНТОНА АРЕНСЬКОГО ТА БОРИСА ЛЯТОШИНСЬКОГО: КОМПАРАТИВНИЙ АНАЛІЗ МУЗИЧНОГО ТЕКСТУ**

**Мета роботи** – порівняти особливості втілення поезії «Я ласк твоих страшусь» П. Б. Шеллі в перекладі К. Бальмонта у однойменних вокальних творах А. Арєнського та Б. Лятошинського. **Методологія дослідження** полягає у використанні компаративного методу на рівні аналізу фонетичних, лексичних, синтаксичних, метроритмічних та структурних особливостей поетичного оригіналу та його перекладу, а також – мелодико-гармонічних, ладотональних, формотворчих, інтонаційних та жанрово-стильових особливостей вокальних творів А. Арєнського та Б. Лятошинського. **Новизна** роботи полягає у запропонованому аспекті дослідження, визначенні ритмо-структури оригіналу і перекладу, музичних та художньо-експресивних властивостей останнього, спільних та відмінних ознак камерно-вокальних творів А. Арєнського та Б. Лятошинського. **Висновки.** Незважаючи на наявність багатьох спільних моментів у підходах А. Арєнського та Б. Лятошинського до втілення вірша П.Б. Шеллі, проте в цілому їхні твори суттєво відрізняються в інтонаційному та жанрово-стильовому відношенні, демонструючи класико-романтичний та модерно-експресіоністський варіанти його інтерпретації. Зазначене доводить широкі художньо-виразові можливості аналізованої поезії П.Б. Шеллі та її переконливого художнього використання в умовах різного стилістичного контексту.

**Ключові слова:** «Я ласк твоих страшусь», музична інтерпретація, поетичний текст, камерно-вокальний твір, оригінал, переклад, компаративний підхід.

*Гловацкая Ирина Владимировна, аспирантка Восточноєвропейского национального университета имени Леси Украинки*

**«Я ласк твоих страшусь» Перси Биши Шелли в переводе Константина Бальмонта в вокальных произведениях Антона Арєнского и Бориса Лятошинского: компаративный анализ музыкального текста**

**Цель работы** – сравнить особенности поэзии «Я ласк твоих страшусь» П.Б.Шелли в переводе К. Бальмонта в одноименных вокальных произведениях А. Арєнского и Б.Лятошинского. **Методология исследования** заключается в использовании сравнительного метода на уровне анализа фонетических, лексических, синтаксических, метроритмических и структурных особенностей поэтического оригинала и его перевода, а также – мелодико-гармонических, ладотональных, формообразующие, интонационных и жанрово-стилевых особенностей вокальных произведений А. Арєнского и Б. Лятошинского. **Новизна** работы заключается в предложенном аспекте исследования, определении ритмо-структуры оригинала и перевода, музыкальных и художественно-экспрессивных свойств последнего, общих и отличительных признаков камерно-вокальных произведений А. Арєнского и Б.Лятошинского. **Выводы.** Несмотря на наличие многих общих моментов в подходах А. Арєнского и Б.Лятошинского к воплощению стихотворения П.Б. Шелли, в целом их произведения существенно отличаются в интонационном и жанрово-стилевом отношении, демонстрируя классико-романтический и современно-экспрессионистский варианты его интерпретации. Указанное доказывает

широкие художественно-выразительные возможности рассматриваемой поэзии П.Б. Шелли и ее убедительного художественного использования в условиях различного стилистического контекста.

**Ключевые слова:** «Я ласк твоих страшусь», музыкальная интерпретация, поэтический текст, камерно-вокальное произведение, оригинал, перевод, компаративный подход.

*Hlovatska Iryna, postgraduate student, Lesya Ukrainka Eastern European National University*

**«I fear thy kisses» Percy Bysshe Shelley in the translation of Constantine Balmont in the vocal works of Anton Arensky and Boris Lyatoshynsky: A comparative analysis of the musical text**

**The purpose of the article** is to compare the peculiarities of the embodiment of poetry "I fear thy kisses, gentle maiden" by P. B. Shelley in the translation of K. Balmont in the vocal works of the same name by A. Arensky and B. Lyatoshynsky. **The methodology** of the research is to use the comparative method at the level of analysis of phonetic, lexical, syntactic, metrical, and rhythmic structural features of the poetic original and its translation, as well as – melodic-harmonic, form-forming, intonational, genre-stylistic features of vocal works by A. Arensky and B. Lyatoshynski. **The novelty** of the work consists of the proposed aspect of the research, the determination of the rhythm structure of the original and translation, the musical and artistically – expressive properties of the latter, the common and distinctive features of the chamber-vocal works of A. Arensky and B. Lyatoshynsky. **Conclusions.** Despite the presence of many common points in the approaches of A. Arensky and B. Lyatoshynsky to the implementation of the P. B. Shelley's verse, but in general, their works differ substantially in intonation and genre-style, showing classical-romantic and modern-expressionistic variants of his interpretation. The aforesaid proves the broad artistic and expressive possibilities of the analyzed poetry by P. B. Shelley and her convincing artistic use in a variety of stylistic contexts.

**Key words:** "I fear thy kisses, gentle maiden", musical interpretation, poetic text, chamber vocal work, original, translation, comparative approach.

Актуальність теми дослідження. Творчість А. Аренського та Б. Лятошинського тривалий час зацікавлює музикознавців. Тому про них написано чимало наукових публікацій. Проте запропонований нами аспект жодного разу не ставав предметом дослідження, що зумовлює новизну і актуальність цієї статті.

Аналіз досліджень і публікацій. Персі Біші Шеллі – видатний англійський поет початку XIX століття, поезія якого знайшла широке втілення у музиці. До його віршів зверталися А. Аренський, С. Рахманінов, С. Танєєв, М. Мясковський, Б. Бріттен, Б. Лятошинський, В. Сильвестров та багато інших. За поетичними рядками П.Б. Шеллі написано низку камерно-вокальних творів, у російській та українській музиці – переважно в перекладах К. Бальмонта. Осмислити особливості інтерпретації поетичних текстів П.Б. Шеллі у вокальному жанрі, знайти відмінності і спільні ознаки, повторювані різними композиторами, може допомогти компаративний аналіз музичних текстів вокальних творів, створених на основі одного й того ж поетичного тексту. Матеріалом для такого порівняння у цій статті обрано камерно-вокальні твори Антона Аренського та Бориса Лятошинського, написані на основі вірша П.Б. Шеллі «Я ласк твоих страшусь» в перекладі К. Бальмонта.

Мета дослідження – порівняти особливості втілення поезії «Я ласк твоих страшусь» П. Б. Шеллі в перекладі К.

Бальмонта у однойменних вокальних творах А. Аренського та Б. Лятошинського.

Виклад основного матеріалу. Розглянемо особливості вірша П.Б. Шеллі, що був створений поетом у 1820 році, під час його перебування в Італії та порівняємо його оригінал з перекладом К. Бальмонта (Таблиця 1).

Таблиця 1.

Оригінал	Переклад К. Бальмонта
I fear thy kisses, gentle maiden, Thou needest not fear mine; My spirit is too deeply laden Ever to burthen thine.	Я ласк твоих страшусь, как горьких мук, Но ты меня не бойся, нежный друг, – Так глубока души моей печаль, Что огорчить тебя мне было б жаль.
I fear thy mien, thy tones, thy motion,  Thou needest not fear mine; Innocent is the heart's devotion With which I worship thine.	Мне страшен каждый вздох твой, каждый звук,  Но ты меня не бойся, нежный друг, – О, верь мне, я тебя не погублю, Тебя я, как мечту, как сон люблю.

Вже лише візуальне враження від порівняння англійської і російської версії вірша демонструє різницю між англійським і російським текстами, як відмінністю між

лаконічною (за тривалістю вимови) англійською і протяжною російською версіями цього тексту [7]. Слід зазначити, що кількість голосних (тобто складів) у кожному рядку англійського тексту, як правило, менша всього на одну-дві одиниці, тобто незначно. Візуальна об'ємність російської версії тексту, кожного її рядка, таким чином, зумовлюється більшою кількістю приголосних, а відповідно – вищою «шумністю» російської версії тексту, і як результат – його «фонетичною психологізацією».

Порівняємо лексичні, синтаксичні і семантичні відмінності цих текстів. Так, в англійському тексті вжито слово «поцілунки» (kisses), в російському – «ласки», що має ширший діапазон значень. Крім того, ласки порівнюються з гіркими муками. Це порівняння (від протилежного) вже тут, на самому початку тексту виступає засобом поглиблення його психологічної експресії. Тенденція загострення психологічної напруги в перекладі К. Бальмонта буде продовжена і в подальшому. Зокрема, про це свідчить і переклад англійського «діва» (maiden) на російську як «друг». Цікаво відзначити, що англійське слово «обтяжений» (laden) в російській версії звучить як «печаль», крім того, висловлюється жаль з приводу її можливості. Такий прийом, на наш погляд, посилює елегантність звучання даного тексту, готуючи до появи заключного «люблю», відсутнього у англійській версії вірша.

Важливо також, що поряд з ознаками лексичної і фонетичної психологізації тексту в перекладі спостережено посилення його «лексичної звучності». Зокрема, у зв'язку з цим в російській версії опущено англійське «я боюсь виразу твого обличчя» (I fear thy mien), англійське «я боюсь твоїх інтонацій» (I fear... thy tones) перекладено як «мене лякає кожен твій звук», тобто тут звуків стає багато і підкреслюється поява кожного. Нарешті англійське «я боюсь твого поруху» (I fear... thy motion) в російській версії звучить як «мене лякає кожне твоє зітхання», тобто беззвучне слово «порух» замінене на слово зі звучанням «зітхання».

Цікаво звернути увагу на використання різних форм дієслова [б] на початку другої строфи – активної в англійському тексті («я боюсь» I fear) і пасивної – в російському («мене страшен»), що також є ознакою елегантної пом'якшеності висловлювання, зростання його інтимності і довірливості. При цьому, в обох строфах збігається другий рядок. Його точне повторення в другій строфі (як *Idée fixe*)

виконує дуже важливу функцію – готує третю четверть форми (точку золотого перетину), яка є головною кульмінацією всього тексту. Ця кульмінаційна вершина є моментом, що містить найсуттєвіші розбіжності між оригіналом та перекладом. В англійській мові вона звучить описово – «невинною (безпечною) є ця прихильність серця» (Innocent is the heart's devotion), а в російській – натомість єдиний раз у всьому тексті використано звертання (ця одноразовість його і виділяє, передусім), а також оклик на його початку, прохання вірити і однозначне, тверде запевнення в безпечності всього, що відбувається (О, верь мне, я тебя не погублю).

Нарешті відмінними є і завершення. В англійській версії тексту – «з якою я боготворю тебе (поклоняюся тобі)» (With which I worship thine). Тобто останній рядок вірша виконує роль його головної кульмінації, найвищого емоційно-сислового підйому. В останньому рядку російської версії використовується два порівняння, «як мрію, як сон», спрямовані на романтизацію тексту, і вслід за ними чітко і однозначне «люблю», яке припиняє процес здогадок і уявлень, натомість дуже чітко конкретизує емоційний стан героя.

За ритмікою десятискладовий рядок вірша побудований на ямбічній стопі, що завершується пеоном з наголосом на останньому складі:

\_ / \_ / \_ / \_ \_ \_ /

Вказана будова рядка дотримується незмінно. У англійському оригіналі будова є не такою простою. Основою вірша П.Б. Шеллі виступає амфібрахічна стопа. Вона переважає у більшості випадків, проте чергується з хореїчними стопами в другому рядку і зрідка дактилями.

\_ / \_ \_ / \_ / \_ / \_

/ \_ / \_ / \_ \_ /

\_ / \_ \_ / \_ / \_ / \_

/ \_ \_ / \_ /

\_ / \_ \_ / \_ / \_ / \_

/ \_ / \_ / \_ \_ /

\_ / \_ \_ / \_ / \_

/ \_ \_ / \_ /

Загалом слід наголосити, що чіткість віршування в перекладі посилює музичальність тексту П.Б. Шеллі, дотримання рими і обраної стопи нарощує фонетичну виразність і композиційну стрункість цієї поезії, наближаючи її до закономірностей музичної форми.

Порівняємо версії музичного втілення цього тексту.

Романс Бориса Лятошинського, написаний у 1824–1825 роках [4–5], має риси оперного монологу. На це вказує, передусім, характерна декламація вокальної партії. Саме вона визначає піднесено патетичний характер художнього образу та власне оперну інтонаційну генезу цього твору. Будова романсу – період повторної будови з 3 кодеттою у партії фортепіано: А–А1 (11 т. + 11 т. + 2 т.). Слід відзначити, що інтонаційна подібність простежується на рівні побудови фраз та характеру мелодичного рельєфу. Але точних повторів мелодико-ритмічного малюнку немає. Такий підхід свідчить про симфонізацію жанру романсу.

Цікаво звернути увагу, що схожість початків обох речень, а також перших двох фраз кожного речення забезпечується характерним тритактовим висхідним за напрямом, але хвилеподібним за рельєфом мелодико-ритмічним змістом зворотом: вниз–уверх–вниз–уверх–вниз. (порів. тт.. 1–3; 3–6; 12–14; 14–16). (Приклади 1, 2).

## Приклад 1.

Agitato *f*

Я ласк тво - їх бо - юсь, і  
Я ласк тво - їх стра - шусь, як

*p* *in poco tranquillo*

мар - вля мрій, ти ти ме - не не бій - ся,  
горь - ких мук, но ты ме - ня не бой - ся.

*p*

Дя - ка - є лиш твій го - лос,  
Мне стра - шен каж - дий вздох твой.

*pp rit.* *a tempo*

дру - - - - - же мій, так гви - бо -  
неж - - - - - ний друг; так гви - бо -

## Приклад 2.

*p* *in poco tranquillo*

по - рух твій, та ти ме - не не бій - - - ся,  
каж - дий звук, но ты ме - ня не бой - - - ся,

*pp rit.* *a tempo* *f* *p*

дру - - - - - же мій; ко - ха - на, вір - те -  
неж - ний друг; О, верь мне, я те -

Наступні фрази також відповідно корегуються між собою, хоча їхній висхідний і хвилеподібний потенціал виявлено вже не так яскраво.

Єдину лінію симфонізованого розгортання твору забезпечує партія фортепіано, з фактурою лістівсько-скрябінського типу, в якій важливу роль відіграє поліритмія (у першому реченні  $\frac{2}{3}$  – Приклад 3; а в другому –  $\frac{3}{4}$  – Приклад 4), а також сполучення двох пластів фігурацій. Слід також звернути увагу, що в ній час від часу, особливо у завершенні речень романсу, тобто там, де мовні інтонації стають ще щільнішими, з'являються елементи імітації між партією фортепіано і вокальною партією (див. тт.. 8–10 – Приклад 3), тобто інтонації декламаційного складу проникають і в партію фортепіано, ще більш посилюючи в романсі ознаки оперного монологу.

## Приклад 3.

ко - вду - ші жур - ба ні - мь, що за - схи -  
ка ду - ші мо - єй пе - чаль, что о - горь -

тіль те бе - ся - лу де - мь.  
чуть те - бя - мне бы - люб - яла.

Разом з тим, цікаво, що у співвідношенні поетичного тексту і музичних фраз і в першому, і в другому реченнях спостерігається переважно дотримання одного й того ж алгоритму. Мелодія слідує за віршем, і в місцях цезури вірша (на межі рядків) послідовно трапляються цезури у вокальній партії (у першому реченні виняток – остання фраза, де мовна інтонація загострюється гострим пунктирним зворотом («что огорчит тебя»), а в другому реченні – невеличкими, власне мовного походження, цезурами дрібниться перша фраза «мне страшен», «каждый вздох твой», «каждый звук» та виділяється звертання у фразі «о верь мне, я тебя не загублю».

Приклад 4.

Музичний приклад 4 показує фрагмент твору з вокальною партією та фортепіанним супроводом. Текст пісні українською мовою: «дру-же мій; по-ха-ня, кір-те-неж-ийо-друт. О, верь-чь, и-бе-не-за-губ-лю, те-бе-и-ни-да-жит-тя, бя-не-по-губ-лю, те-бя-и-ни-к-и-м-ст-я».

Прослідкувавши, яким чином з'являються т. зв. «лишні мелодичні цезури», не обумовлені потребами поетичного тексту, можна зробити висновок про те, що вони виникають в моменти психологічного загострення, драматизації художнього образу. Ці моменти зосереджені в центрі твору (тобто в другій половині першого і першій половині другого речень), іншими словами – в зоні нестійкості.

Разом з тим, Б. Лятошинський не до кінця дотримується симетрії бальмонтівського перекладу, разом з тим, відхилення від бальмонтівської метроритмічної схеми у нього є незначними. Монологічну жанрову основу романсу посилює використання хроматичної ладотональності.

Романс Антона Арєнського відрізняється від романсу Б. Лятошинського не лише жанровою інтерпретацією, але й пов'язаними з цими особливостями роботи з поетичним першоджерелом. На відміну від монологу

Б. Лятошинського, тут – власне типово-романсове вирішення вокального жанру [1]. На це вказують не лише фактурні особливості квазігітарного акомпанементу фортепіано, але й жанрово-узагальнений характер мелодичного малюнку вокальної партії. На відміну від інтерпретації Б. Лятошинського, у А. Арєнського немає деталізованого підходу до пошуку виразності буквально кожної інтонації в кожній фразі. Тут панує тип мелодичного рельєфу, притаманний для романсу-елегії, з його камерним, задушевним співом для себе, і відповідно переважанням типових зворотів над індивідуальними (окремі індивідуалізовані інтонації приборігаються для кульмінаційних моментів завершення твору) (Приклад 5).

Приклад 5.

Музичний приклад 5 показує фрагмент твору з вокальною партією та фортепіанним супроводом. Текст пісні українською мовою: «И-дася-то-я-о-гр-я-м-у-с-ь, а-а-а-го-р-ь-ки-х, му-к, но-та-к-м-е-м-я-не-бо-й-ся, не-ж-ный, дру-г, му-к, дру-г».

Нижче наведено скріншоти цифрової версії цього музичного прикладу, що демонструє інтерфейс програмного забезпечення для роботи з нотами.

Затактові початки фрази співпадають, але є різниця між основним, опорним звуком фрази. Так у Б. Лятошинського в першій фразі наголошеними словами є «страшусь» і «мук», тоді, як у А. Арєнського – «горьких» і «мук»; у Б. Лятошинського – «не бойся», «нежный», «друг», у А. Арєнського – «меня», «друг». Див. Таблицю 2.

Таблиця 2.

Лятошинський	Аренський
«страшусь», «мук»	«горьких», «мук»
«не бойся», «нежный», «друг»	«меня», «друг»
«глубока», «печаль»	«так», «глубока», «печаль»
«тебя», «жаль»	«тебя», «жаль»
«страшен», «вздых», «каждый», «звук»	«звук»
«не бойся», «нежный», «друг»	«меня», «друг»
«верь», «я», «не погублю»	«верь», «я», «не погублю»
«мечту», «сон», «люблю»	«мечту», «сон», «люблю»

Порівнявши виділені, наголошені через довгі тривалості і відповідно метроритмічні і смислові наголоси, можна спостерегти, що при використанні ідентичних текстів, кожен автор робить дещо інакші акценти. Так, у Б. Лятошинського важливими виявляються слова «страшусь», «страшен», «не бойся», а також «нежный» (останнє – у звертанні до адресата). Натомість у А. Аренського двічі повторено слово «меня», не наголошене у Б. Лятошинського, відповідно, смисловий акцент у А. Аренського пов'язаний із адресантом (герой романсу важливіший таким чином, ніж той, кому адресується його послання). У Б. Лятошинського серед відмінних слів переважають дієслова та прикметники, а в А. Аренського – займенники і частки. Відтак, такий розподіл свідчить про порівняно більшу емоційну забарвленість і динаміку твору Б. Лятошинського і певну знеособленість твору А. Аренського.

Новизна роботи полягає у запропонованому аспекті дослідження, визначенні ритмо-структури оригіналу і перекладу, музичних та художньо-експресивних властивостей останнього, спільних та відмінних ознак камерно-вокальних творів А. Аренського та Б. Лятошинського.

Висновки. Таким чином, у результаті порівняння камерно-вокальних творів А. Аренського та Б. Лятошинського, написаних на основі вірша П.Б. Шеллі «Я ласк твоих страшусь» в перекладі К. Бальмонта, зроблено такі висновки:

1) основою вірша П.Б. Шеллі виступає амфібрахічна стопа. Вона переважає у більшості випадків, проте чергується з хореїчними стопами в другому рядку і зрідка дактилями. Переклад К. Бальмонта побудовано на ямбічній стопі, що завершується пеоном з

наголосом на останньому складі. Чіткість віршування в перекладі посилює музикальність тексту П.Б. Шеллі, дотримання рими і обраної стопи нарощує фонетичну виразність і композиційну стрункість цієї поезії, наближаючи її до закономірностей музичної форми;

2) переклад К. Бальмонта містить зростання протяжності віршованої форми, подальше посилення психологічної гостроти, елегантності, зростання інтимності звучання і одночасно «звучності вірша», що здійснюється за допомогою засобів фонетики, лексики, синтаксису, структури висловлювання;

3) спільним для аналізованих творів є:  
– період повторної будови, симфонізований у Б. Лятошинського;  
– переважне співпадіння фразування мелодії і тексту;

– поява «лишніх мелодичних цезур», не обумовлених потребами поетичного тексту, в місцях психологічного загострення, драматизації художнього образу;

4) в музичному відношенні ці твори відрізняються за жанровими ознаками, інтонаційним складом, ладотональним змістом, особливостями фактури партії фортепіано, змістом мелодії, способами використання діапазону вокальної партії, співвідношенням слова і музичної інтонації, стилем та естетичною зорієнтованістю твору. Див. Таблицю.

	Б. Лятошинський	А. Аренський
Жанрові ознаки	Монолог	Романс
Інтонаційний склад	Декламація	пісенність
Ладотональність	Хроматика	Діатоніка
Фактура партії ф-но	Фігураційна	квазі-гітарна
Мелодія	індивідуалізовані звороти, висхідне спрямування, розкидистий рельєф	типові звороти, висхідний потенціал урівноважується низхідним рухом, домінують звороти типу оспівування
Діапазон	квартдецима, рівномірне охоплення всього діапазону	терцдецима, переважне використання робочого звукоряду в нижньому тетраході першої октави

Стильовий напрям	Експресіонізм	романтизм
Естетична зорієнтованість	модерно-новаторська	класико-академічна
Співвідношення слова і музичної інтонації. Підкреслення музикою виразності окремих лексем поетичного тексту	високе, як наслідок емоційна гострота і динаміка розгортання художнього образу	низьке, емоційна стриманість, перебування в одному емоційному діапазоні

Отож, звертання А. Аренського та Б. Лятошинського до вірша П.Б. Шеллі в перекладі К. Бальмонта зумовлено його лірико-психологічним змістом та музикальністю. При спільній строфічній будові і логіці мелодизації вірша, ці твори суттєво відрізняються в інтонаційному та жанрово-стильовому відношенні, демонструючи класико-романтичну та модерно-експресіоністську зорієнтованість. Зазначене доводить широкі художньо-виразові можливості аналізованої поезії П.Б. Шеллі та можливості її переконливого художнього використання в умовах різного стилістичного контексту.

#### *Література*

1. Богунова М.А. Вокальное творчество А.С. Аренского: некоторые особенности работы над поэтическим текстом. Научное сообщество студентов XXI столетия. Гуманитарные науки: сб. ст. по мат. XXXIX междунар. студ. науч.-практ. конф. № 2(39). URL: [http://sibac.info/archive/guman/2\(39\).pdf](http://sibac.info/archive/guman/2(39).pdf) (дата обращения: 23.04.2019).
2. Келдыш Ю.В. Композиторы петербургской и московской школ. История русской музыки. В 10-ти тт. Т.9: Конец XIX начало XX века. Москва, 1994. С. 338–387.
3. Корній Л., Сюта Б. Історія української музичної культури. Київ : НМАУ. 2011. 736 с.
4. Савчук І. Романси Бориса Лятошинського 1920-х років: пошуки джерелознавчих реліквій. Науковий вісник НМАУ імені П.І.Чайковського.

2013. Вип. 105. На скрижалях музичної історії: українська музика та культурний процес. На пошану Маріанни Давидівни Копиці. С. 281–291.

5. Савчук І.Б. Борис Лятошинський. Екзистенційний наратив 1920-х // Лятошинський Б. Романси 1920-х / авт.-упоряд. І.Б. Савчук; Ін-т проблем сучас. мист. НАМ України. – вид. 2-е, перероб. і виправ. – Київ; Ніжин: ПП Лисенко М.М., 2015. С. 13–39.

6. Тучинская Т.И. Мифопоэтическое пространство романсов Б. Лятошинского 1920-х годов // Вісник ХДАДМ. 2015. №5. С. 123–134.

7. Філатова О. Жанровий генезис виконавського діалогу в музиці (на матеріалі камерно-вокальної творчості) : автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 – Музичне мистецтво. Одеса, 2005. 16 с.

#### *References*

1. Bogunova M.A.(23.04.2019) Vocal Art by AS Arensky: some peculiarities of working on poetic text. Nauchnoe soobshchestvo studentov XXI stoletiya. Gumanitarnye nauki: sb. st. po mat. XXXIX mezhduнар. stud. науч.-практ. Конф, 2(39). Retrieved from [http://sibac.info/archive/guman/2\(39\).pdf](http://sibac.info/archive/guman/2(39).pdf) [in Ukrainian].
2. Keldysh Yu.V. (1994). Composers of St. Petersburg and Moscow Schools. History of Russian Music, 9 (The end of the XIXth to the beginning of the XX century), 338–387 [in Russian].
3. Kornij L., Syuta B. (2011). History of Ukrainian musical culture. Kyiv: NMAU [in Ukrainian].
4. Savchuk I. (2013). Romance of Boris Lyatoshynsky in the 1920s: search for sources of relics. Naukovyj visnyk NMAU imeni P.I.Chajkovskogo, 105, 281–291.
5. Savchuk I.B. (2015). Boris Lyatoshinsky. Existential narrative of the 1920s. Lyatoshinsky B. Romances of the 1920s. I.B. Savchuk (Ed.). Kyiv; Nizhyn: PP Lysenko M.M.
6. Tuchynskaya T.Y. (2015). The mythopoetic space of the romances of B.Lyatoshinsky in the 1920s. Visnyk HDADM, 5, 123-134.
7. Filatova O. (2005). Genre genesis of executive dialogue in music (on the material of chamber-vocal creativity). Extended abstract of andidate's thesis. Odessa: Musical art [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 07.05.2020*

*Прийнято до друку 08.06.2020*