

- University: Social and Humanitarian Disciplines: Actual Problems of Modern Culturology], Kyiv, M. Drahomanov National Pedagogical University, pp. 23–27. (in Ukrainian).
6. Kazymyrov, O. A. (1965), *Ukrainskyi amatorskyi teatr (dozhovtnevyi period)* [Ukrainian amateur theater (pre-October period)], Kyiv, Mystetstvo. (in Ukrainian).
  7. Kendzerskiy, V. (1885), *Malorusskiy teatr M. P. Starits'kogo v Voronezhe* [Malorussky Theater of M. Starytsky in Voronezh], Saint Petersburg. (in Russian).
  8. *Korifei ukrainskoy stseny: [kritiko-biogr. ocherki] (s 8 portretami)* [Coryphaeus of the Ukrainian scene: [critical-biogr. essays] (with 8 portraits)], (1901), Kyiv, Barskyi printing house. (in Russian).
  9. Kropyvnytskyi, M. (1906), Tour in Halychyna in 1875, *Nova hromada* [New community], Kyiv, no. 9, pp. 59–60. (in Ukrainian).
  10. Zagaykevych, M. (1958), Development of musical folklore in Western Ukraine in the nineteenth century, *Narodna tvorchist ta etnografia* [Folk art and ethnography], no. 3, pp. 45–58. (in Ukrainian).
  11. Rusova, S. (1901), *K dvadtsatiletyu ukrainskogo teatra* [To the twentieth anniversary of the Ukrainian theater], no. 12, pp. 36–51. (in Russian).
  12. Rylskyi, M. T. (1967), *Ukrainskyi dramatychnyi teatr : narysy istorii : v 2 t.* [Ukrainian Drama Theater: Essays on History: in 2 vol.], M. Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnography, Kyiv, Naukova dumka, Vol. 1 pre-October period. (in Ukrainian).
  13. Franko, I. (1982), Attention to the Galician-Russian theater, *Franko I. Zibrannia tvoriv: u 50 t* [Franko I. Collected Works: in 50 volumes.], Kyiv, Nauk. dumka, Vol. 33, pp. 18–24. (in Ukrainian).
  14. Khai, M. (2007), *Muzychno-instrumentalna kultura ukraintsiv (folklorna tradytsiia)* [The Musical and Instrumental Culture of Ukrainians (Folklore Tradition)], Kyiv, Drohobych. (in Ukrainian).
  15. Charnetskyi, S. *Istoriia ukrainskoho teatru v Halychyni* [The history of the Ukrainian theater in Halychyna], The fund “Learn my brothers”, from the printing house of the Shevchenko Scientific Society in Lviv. (in Ukrainian).

УДК 78.421

Ірина Антонюк

### МОДЕРНІ ТА ДЖАЗОВІ СТИЛЬОВІ ТЕНДЕНЦІЇ У ТВОРАХ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ З ГОЛОСОМ

*У статті досліджено використання модерних і джазових стильових тенденцій у творах сучасних композиторів для голосу. Розглянуто приклади вокальних творів та інструментальних композицій з голосом М. Скорика, І. Карабиця, О. Козаренка, С. Азарової з позицій модернізації музичної мови. Охарактеризовано, як сучасні українські композитори трактують унікальний тембр людського голосу та гнучкість підходів щодо його використання.*

**Ключові слова:** модернізм, джаз, людський голос, трактування тембру, композиторські техніки.

Ірина Антонюк

### МОДЕРНИСТИЧЕСКИЕ И ДЖАЗОВЫЕ СТИЛЕВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ СОВРЕМЕННЫХ УКРАИНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ С ГОЛОСОМ

*В статье исследовано использование современных и джазовых стилистических тенденций в произведениях современных композиторов для голоса. Рассмотрены примеры вокальных*

произведений и инструментальных композиций с голосом М. Скорики, И. Карабица, А. Козаренко, С. Азаровой с позиций модернизации музыкального языка. Охарактеризована трактовка современными украинскими композиторами уникальности тембра человеческого голоса и гибкости подходов его использования.

**Ключевые слова:** модернизм, джаз, человеческий голос, трактовка тембра, композиторские техники.

Iryna Antonyuk

### THE MODERNIST AND JAZZ STYLE TENDENCIES IN THE WORKS FOR THE VOICE OF MODERN COMPOSERS

*The meaning of modernism in the aspect of history remains one of the most contradictory and ambiguous categories of the modern art. From the beginning of XX century in the art of European composing schools the outgoing tendencies from classical principles of forms creation is visible, tonal principle organization of musical thought, the new approaches of timbre interpretation and neoteric composing techniques are being implemented. A treatment of A. Berg of the human voice as special timbre made up composer an idea of mainly orchestra compositions, in which vocal party has a meaning of one of the most characteristic instrumental timbers (author arrangement for the voice and fortepiano of the second part chamber concert "Schliesse mir die Augen beide", suite for soprano and "Lulu" orchestra. Dodecaphony usage, which in the work with thematic material transformation became as a base of A. Schönberg art skill ("Herzgewächse" for the voice, accompaniment of clasp, fisharmony and harp), melodeclamation "Moon Pierro", the song to the words of J. Huringer, G. Keller, J. Hart, F. Nietzsche, H. Conrady and others.*

*Showing a tendency of interest to philosophical comprehension of being and disappointing at way out of contradictions of the real world, modernist receptions as instruments of musical expression became a big importance in the composers art of the second part of XX century. New possibilities opened electronic voicerecording devices, and as a result of which became an experimental musique concrète appear, in the essence of basis of which is replacing of music sounds by different acoustic and noise effects of the environment (art of P. Schaeffer, P. Boulez, K. Stockhausen).*

*Together with modernist tendencies and styles development an important role played an intensive spreading of jazz and penetration of system elements of its musical language into European composing art. As a result of activation intercultural cooperation of jazz the instruments of music created an appearance of new style dimensions, an important among them became the syncretism of national folklore and jazz. An author of pop songs M. Skoryk renewed radically a tradition of soviet lyrical song. Using the rhythms of twist, boogie-woogie, swing, rock-n-roll, bossa-nova, ragtime, saved national features of Ukrainian singing. The styles assortment of its music shows the constant experiments in the branch of postmodernism tendencies and overcoming contradictions between modern and classic.*

*Combining of folklore origins and elements of jazz music and funk presents songs of V. Ivasyuk. Universality of music language of I. Karabyts poems appeared in synthesis of different style tendencies – neoclassic, neoimpressionism and jazz vocabulary. As one of the most perfect instruments interpreting as human voice O. Kozarenko. Reverting to the poetry of S. Maidanska, M. Tomenko and others, composer uses different vocal techniques from bel canto to sprechstimmer.*

*A voice as instrumental timbre use modern composers of Ukraine in chamber-instrumental music, arising this genre up to the highest level of development, as an example – experimental poem "Sounds from the Yellow Planet" by Odessa composer Svitlana Azarova, created for flute, clarinet, bassoon, percussion, fortepiano, contrabass and record of virtuoso of throat singing (the poem created with target definition of performer – tuvin shaman, healer and master of throat singing Nikolai Oorzhak).*

*Including the voice into score of poems of instrumental parts becomes a constant feature of flexibility of composers of XXI century in transforming approaches about its usage: from traditional*

*timbres to the infrequent (contralto); from traditional classical ways of soundbuilding – to specific technique (sprechstimmer) and exotic (throat singing of shaman).*

**Key words:** *modernism, jazz, human voice, interpretation of timbre, composer techniques.*

Сучасне осмислення процесів розвитку української пісні та інструментальних композицій із залученням голосу, в яких використані сучасні композиторські техніки: сонористика, пуантилізм, алеаторика, в поєднанні з новотональною звуковисотною організацією потребує мистецтвознавчих досліджень про експериментування з тембрами й узагальнення специфічних особливостей стильових тенденцій композиторської творчості.

У музикознавчих дослідженнях проблемам модернізму як соціокультурного явища присвячені праці Д. Наливайка [4], Р. Стельмашука [6], Н. Шахназарової [7]. Застосуванню елементів стильових тенденцій постмодернізму і джазу в творчості М. Скорика та І. Карабиця – монографічні праці Л. Кияновської [2; 3] та Ю. Щириці [8]; специфіці виконання окремих творів О. Козаренка – Я. Горака [1].

Мета статті – дослідити комплекс стильових тенденцій у творчості, зокрема, українських композиторів, застосовуваних у піснях та інструментальних творах з голосом, а також виявити особливі техніки співу залежно від естетичних потреб і завдань при досягненні характеристик специфічних образів.

Поняття модернізму в історичному аспекті залишається однією з найсуперечливіших і неоднозначних категорій сучасного мистецтва. Перші довершені зразки авангардистських музичних творів почали виникати на початку ХХ ст. і були тісно пов'язаними з романтичними та імпресіоністичними тенденціями музичного втілення різноманітних сюжетів життєвого матеріалу. Відтоді у творчості ряду європейських композиторських шкіл простежується тенденція відходу від класичних принципів творення форми, тонального принципу організації музичної думки, автори починають застосовувати нові підходи до трактування тембрів і використовувати різноманітні новітні композиторські техніки, серед яких чільне місце належить додекафонії, алеаториці, пуантилізму та серійній техніці.

Модерністичні твори характерні особливою увагою до внутрішнього світу людини та переважанням уваги до творчої інтуїції. Одними з перших таких творів стали, наприклад, “П’ять пісень на слова П. Альтенберга” Альбана Берга (1912) та його опера “Воцек” (1924). Прагнення трактування композитором людського голосу як особливого й унікального тембру привело його до ідеї створення оркестрових композицій, у яких вокальній партії надано значення одного з найхарактерніших серед усіх інструментальних тембрів. Поміж таких творів – авторська обробка композитора для голосу і фортепіано другої частини Камерного концерту “Schliesse mir die Augen beide” (“Закрийте мені очі”, 1924), створення сюїти для сопрано та оркестру “Лулу” (1935) на основі музики до однойменної опери композитора. Наведені приклади засвідчують життєвість, емоційну безпосередність й афористичність музики Берга, його пошуки і нові знахідки в підходах до роботи з музичними тембрами та способами їх застосування.

Використання людського голосу як особливого музичного інструмента при застосуванні додекафонії та відході від тонального принципу класичної організації музичної форми стало характерним для творчості родоначальника нової віденської школи Арнольда Шенберга: “Herzgewächse” (“Пагони серця”, 1911, за М. Метерлінком) для голосу в супроводі члесті, фісгармонії й арфи; мелодекламація “Місячний П’єро” (1912, для жіночого голосу, фортепіано, флейти пікколо, бас-кларнета, скрипки та віолончелі на тексти А. Жіро); “Три пісні для низького голосу і фортепіано” на слова Я. Харінгера, пісні на тексти Г. Келлера, Ю. Харта, Ф. Ніцше, Г. Конраді та інших, створені у 1905–1943 роках. У цих творах, використовуючи увесь набір звуків 12-тонового звукоряду, прийоми ламаності мелодичної лінії та різкі перепади звучності, композитор спирається на додекафонну техніку, яка у вмінні роботи з трансформацією тематичного матеріалу стала основою його творчої майстерності.

Модерністичні прийоми як засоби музичної виразності набули великого значення у творчості композиторів другої половини ХХ ст. У пошуках нових засобів музичного висловлювання вони прагнули відійти, аж до повного відмежування, від традиційних

естетичних норм і на новому рівні звернулися до експериментування зі звуковим матеріалом. Нечувані нові можливості відкрили розвиток технічного обладнання та поява електронних звукозаписувальних приладів, які відразу стали об'єктами пильної уваги композиторів. Практичне реагування на модерністичні процеси життя і невпинне прагнення залучення необмежених можливостей людського голосу привело до виникнення експериментальної конкретної музики, в основі якої – заміна музичних звуків різноманітними акустичними та шумовими ефектами доквілля: “Симфонія для людини-соло” П. Шеффера, (1950); “Сонце вод” для сопрано, тенора, басу, хору і оркестру (1948) та “Молоток без майстра” для контральта, альтової флейти, гітари, вібрафона й ударних (1954) П. Булеза.

На цьому шляху в пошуках ще новітніших засобів музичної виразності відбувся поступовий відхід від тональної музики і серійної техніки, який призвів до акустичних експериментів. Композитори звернулися до техніки електронної музики, сутністю якої є використання модулюючих приладів, електронно-акустичної та звуковідтворюючої апаратури, посиленої гучності, що сукупно викликає своєрідність зв'язку виконавців та публіки (творчість К. Штокгаузена). До кінця століття в музичних творах і, особливо, у створенні музики до художніх та мультиплікаційних кінострічок посилилася тенденція до комбінованого вживання електронних тембрів з традиційними (творчість Е. Денисова, С. Губайдуліної, Е. Артем'єва та ін.).

Створення подібних технік та елементів музичної мови пояснювалося прагненням композиторів у будь-який спосіб розширити музично-звуковий арсенал і використати в роботі з музичними образами та сюжетами будь-які звучання, що призвели до повної відмови від традиційних музичних звуків і традиційної системи їх звуковисотної організації. У результаті подібних експериментів започтакувалася тенденція до повної відмови від понять “тематизму твору”, “мелодизму” і на перевагу цьому ствердилося поняття перетворення музичного мистецтва на безладну хаотичну систему звуків, так званий “універсум”. Про універсум (нім.: *der Universum*) ще у кінці XVII ст. говорив один із всеосяжних за всю історію людства геніїв, передвісник німецької класичної філософії Готфрід Лейбніц (1646–1716). Філософ вбачав, що логіка поділяє звичайні поняття на відомі категорії і охарактеризував світ як “сукупність всього <...>, це множинність усіх можливих світів, з яких реальним є тільки наш світ, а все інше можна осмислити лише логічним шляхом” [5, с. 312].

Паралельно з розвитком модерністичних тенденцій та стилів важливого значення в пошуках нових засобів музичного висловлювання, зокрема у вокальній музиці, відіграло інтенсивне поширення феномена афро-американської культури – джазу як унікального виду музичного мистецтва та проникнення елементів системи його музичної мови в європейську композиторську творчість. Інтонаційно-ритмічні звороти та елементи структури джазової вокальної музики у першій третині XX ст. привабили композиторів І. Стравінського, Е. Кшенека, К. Вайля і до кінця століття сформувавши нові естетичні відгалуження музичного мистецтва.

У музичних творах сучасних українських композиторів “модерністичність” виявляється насамперед у пошуках модернізації елементів індивідуальної музичної мови, у використанні інноваційних технологій, у зверненні до текстів, що порушують гострі соціальні проблеми та відображають динамізм епохи. Пошуки відображення цих прагнень приводять до сміливого використання новаторських експериментів, а в певному сенсі – до формування масової культури, орієнтованої на індустрію розваг. Зокрема, українські композитори від 1950–1960-х років (періоду, коли написані перші авангардні вокальні твори) неодноразово поверталися до традицій модерністських напрямів початку XX ст. і джазової музики. Як результат взаємодії різних культурних етносів з'явилися в українській вокальній музиці твори, що презентували нову для української музики структуру музичної культури. В результаті активізації міжкультурної взаємодії засоби джазової музики спричинили появу нових стильових вимірів, важливим серед яких став синкретизм національного фольклору і джазу.

Якщо напочатку ці твори просто ігнорувалися з ідеологічних міркувань у музикознавчих працях, то в часи незалежної України розпочалась, обумовлена панорамним поглядом на нову соціокультурну ситуацію, переоцінка художніх цінностей, прискіпливо

почали вивчати прояви модерну в творчості композиторів України, осмислювати шляхи взаємодії джазового мистецтва і національного фольклору.

Зокрема, новий погляд вбачаємо у працях Л. Кияновської про пісенну творчість Мирослава Скорика та Івана Карабиця.

Стосовно творчості М. Скорика (нар. у 1938 р.; – учень С. Людкевича, А. Солтиса і Д. Кабалецького) дослідниця зауважила дивовижну здатність композитора відображати у звукових образах дух нашого часу [2, с. 3], невловиму, ледь парадоксальну гру стилів [2, с. 188], замилування імпресіоністичними рефлексіями [2, с. 180]. У циклі “Чотири романси на слова Т. Шевченка” композитор органічно застосував сучасні засоби виразності у контексті національної традиції: “Йдеться про той, притаманний композиторові спосіб музичного прочитання поетичного слова зарівно як і символічного ряду, вибудованого геніями української літератури, який, вбираючи кращі традиції музичної творчості попередніх стильових етапів, збагачується художнім відкриттям останніх десятиріч [2, с. 164].

Мирослав Скорик – автор естрадних пісень, у яких радикально оновив традицію радянської ліричної пісні та увів джазові ритми: твісту в “Не топчіть конвалій” (на слова Р. Братуня); бугі-вугі у “Нічному місті”; свінгу “Намалюй мені ніч” та “Ти забудь ці слова” (М. Петренка), рок-н-ролу “Львівський вечір” (М. Стельмаха); блюзу “Карпати” (М. Петренка), босанови “Я тебе почекаю” (Б. Стельмаха), регтайму “Аеліта” (Б. Стельмаха). Як представник нової фольклорної хвилі. М. Скорик органічно використовує художні елементи джазової музичної культури, зберігаючи при цьому свою самобутність і національні риси української пісенності, використовує звучання народних інструментів – бандури, сопілки, винахідливо поєднуючи їх з джазовою ритмікою та модерними гармонічними прийомами.

Стильова багатоманітність його музики, що презентує постійні експерименти в галузі тенденцій постмодернізму, постійно спрямовується на вільне подолання суперечностей між модерном і класикою та винахідливе поєднання мистецтва джазу й ритмів латиноамериканських танців. “М. Скорик один з перших професійних композиторів використав у піснях такі популярні на той час ритми, як босанова, твіст, рок-н-рол, не цураючись і класичного танго, фокстроту. Навіть у “шлягерах” йому вдавалось органічно використати українські мелодичні елементи, інакше кажучи, і в естрадних піснях він мислив по-своєму, залишаючись національним композитором” [8, с. 42].

Цінним в цьому сенсі є власне висловлювання композитора: “Я переконаний, що жоден видатніший український композитор не поминув усвідомлення свого зв’язку з національним корінням і впливу тисячолітньої традиції. Але це цілком не означає, що він має бути консервативним і поза “своїм подвір’ям” нічого не бачити. Навпаки, чим своєрідніше він його усвідомлює у творчості, чим різноманітніше поєднує з усіма сучасними світовими художніми тенденціями мистецького пошуку, не порушаючи при тім природності першоджерела, не боїться експериментувати, сміливо впроваджувати українські фольклорні елементи в модерні системи художнього мислення і здатний це зробити талановито й оригінально, тим більше він має право називатися національним митцем [2, с. 70–71].

Поєднання фольклорних джерел та елементів джазової музики і фанку презентують пісні В. Івасюка, який у 1970-х роках зробив найвагоміший внесок у процес розвитку української естрадної пісні.

Випускник Київської консерваторії Іван Карабиць (1945–2002, навчався у Б. Лятошинського та М. Скорика) ще від студентських років виявив захопленість творчістю Г. Малера, Б. Бартока, І. Стравінського та Д. Шостаковича, в яких його приваблювали різні сучасні композиторські техніки – сонористика, пуантилізм, алеаторика у поєднанні з новотональною звуковисотною організацією. Універсальність музичної мови творів І. Карабиця визначилась у синтезі різних стильових тенденцій – неокласицизму, неоімпресіонізму і джазової лексики. Уже в ранніх творах помітне тяжіння композитора до вільного використання додекафонії (Симфоніета для струнного оркестру (1967), перша соната для віолончелі (1968), а упродовж всього творчого життя ці експерименти тривали у творах з використанням голосу: Концерт для хору, солістів і симфонічного оркестру “Сад божественних пісень” на вірші Г. С. Сковороди, опера-ораторія “Київські фрески” та у більш як п’ятдесяти піснях.

Усі його вокальні твори сповнені любові до України, що проявляється у системі музично-виразових засобів, які є вербальними відповідниками до інтонаційного словника й “органічно проростають з музичної та обрядової традиції українців” [3, с. 164], у доборі поетичних текстів. Прагнучи відобразити дух свого часу, композитор надавав перевагу творчості своїх сучасників – вони є авторами майже усіх текстів пісень. Це, зокрема, Б. Олійник (“За рікою тільки вишні”, “Лечу до тебе”, “Батьки і діти”), М. Рильський (“Блакитне озеро”), А. Демиденко (“Батьківський поріг”, “Мадонна Україна”), Ю. Рибчинський (“Моя любов, моя земля”, “Пісня про добро”, “Дніпровська вода”), В. Губарець (“Де вітер землю голубить”), В. Батюк (“Життя стеблина”, “Серенада”), В. Герасимов (“Мій Києве”),

Наприклад, у пісні “Спасибі, солдати” на слова Б. Олійника відчутним є вплив мистецтва джазу. Цьому сприяють звучання у духових інтерлюдіях після другого куплету і обраний розмір 12/8, який традиційно вживали в “ду-уопі” (англ. doo-wop), що є різновидом ритм-н-блюзу. Подібні спонтанні імпровізаційні вставки є традиційними у джазовій музиці й становлять одну з сутностей її композиційної специфіки.

Незважаючи на те, що основну увагу І. Карабиць надавав творенню мелодії, в чому виявився особливий хист композитора, важливу роль у його піснях відіграє фортепіанний супровід, який стає невід’ємним компонентом художньої форми. “За рікою тільки вишні” – це монолог із наскрізним драматургічним розвитком, у якому засобами гармонічної мови в партії фортепіано акцентовано експресивні й колористичні нюанси тексту; в пісні “Цвіт на каштанах” перемінність розмірів (3/4; 4/4) та ритмічного руху шістнадцятими і тріолями вказує на органічність втілення елементів джазового мистецтва.

На початку ХХІ ст. в українській музиці відбувається новий етап переосмислення та оновлення з боку композиторів творчих позицій. Олександр Козаренко трактує людський голос як один з найдосконаліших інструментів: “Його функції, можливості й ресурси є безмежними, і до кінця використати їх у принципі неможливо <...>. Першопочтовком та інспіруючим моментом повинен бути текст” [1]. Композитор, звертаючись до творчості С. Майданської (П’ять романсів на слова поетеси), М. Томенка (“Триптих”), М. Семенка (“П’єро мертвопетлює”) та ін. залежно від естетичних потреб і завдань використовує найрізноманітніші вокальні техніки – від *bel canto* до *sprechstimme*.

Голос як інструментальний тембр використовують у камерно-інструментальній музиці багато сучасних композиторів України, піднімаючи цей жанр до найвищого ступеня розвитку. Серед таких творів показовим є, наприклад, експериментальний твір “Sounds from the Yellow Planet” (2006) одеської композиторки Світлани Азарової, створений для флейти, кларнета, фагота, перкусії, фортепіано, контрабаса і запису віртуоза горлового співу (твір створено з цільовим призначенням для виконавця – тувинського шамана, цілителя і майстра горлового співу Ніколая Ооржака).

Отже, аналіз стильових тенденцій у творах сучасних українських композиторів з голосом дає змогу стверджувати не лише про розширення звернень до різноманітних композиторських технік і жанрів (у тому числі естрадних та джазових), а й про посилення тяжіння до експериментування з тембрами. У пошуках колористичних знахідок щоразу ширше використовують можливості людського голосу, який уводять у партитури суто інструментальних творів. При створенні музичних образів трактування голосу як особливого, характеристичного та унікального тембру стає ознакою розширення індивідуальних засобів музичної виразності й збагачення звукової палітри музичної мови. З цією ж метою розширюється застосування різноманітних технік співу і трансформаційних підходів щодо його використання: від традиційних тембрів – до рідкісних (контральто), від традиційних класичних способів співу – до специфічних і екзотичних (шпрыхстімер, горловий спів шамана).

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Горак Я. Камерний вокал: лірика і драма / Я. Горак // Поступ. – Львів, 7 грудня 2001. – № 187 (845). – С. 4.
2. Кияновська Л. Мирослав Скорик: людина і митець / Л. Кияновська // Незалежний культурологічний журнал “І” – Львів, 2008. – 589 с.

3. Кияновська Л. Сад пісень Івана Карабиця / Л. Кияновська. – Київ : Дух і літера, 2017. – 288 с.
4. Наливайко Д. Про співвідношення “декадансу”, “модернізму”, авангардизму / Д. Наливайко // Слово і Час. – Київ, 1997. – № 11–12. – С. 44–48.
5. Петрушенко Л. Філософія Лейбніца на фоні епохи / Л. Петрушенко. – Москва : Альфа-М, 2009. – 510 с.
6. Стельмашук Р. Модерністичні тенденції у творчості українських композиторів Львова 20-х – 30-х рр. ХХ ст.: естетичні та стилісові ознаки в контексті епохи: дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 “Музичне мистецтво” / Р. Стельмашук. – Київ, 2003. – 139 с.
7. Шахназарова Н. Стилевые искания западной музыки в социокультурном контексте ХХ века / Н. Шахназарова // На грани тысячелетий. – Москва : Наука, 1994. – С. 140–158.
8. Щириця Ю. Мирослав Скорик / Ю. Щириця. – Київ : Музична Україна, 1979. – 56 с.

#### REFERENCES

1. Horak, Ya (2001), Chamber vocal: lyric and drama, *Postup* [Step], Lviv, December 7, no 187 (845), p. 4. (in Ukrainian).
2. Kyianovska, L. (2008), *Myroslav Skoryk: liudyna i mytets* [Myroslav Skoryk: Man and artist], Lviv, *Nezaleznyi kulturolohichniy zhurnal “Yi”*. (in Ukrainian).
3. Kyianovska, L. (2017), *Sad pisen Ivana Karabytsia* [Garden of songs of Ivan Karabyts], Kyiv, *Dukh i litera*. (in Ukrainian).
4. Nalyvaiko, D. (1997) On the relationship between “decadence”, “modernism”, avant-gardism, *Slovo i Chas* [Word and time], Kyiv, no. 11–12, pp. 44–48. (in Ukrainian).
5. Petrushenko, L. (2009), *Filosofiya Leybnitsa na fone epokhi* [The philosophy of Leibniz against the background of the era], Moscow, Alfa-M. (in Russian).
6. Stelmashchuk, R. (2003), “Modernist tendencies in the works of Lviv composers of the 20’s and 30’s of the 20-th century: aesthetic and stylistic features in the context of the era”, The dissertation of the candidate of Art Studies. Specials 17.00.03. “Musical art”, M. Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology NAS of Ukraine, Kyiv, 139 p. (in Ukrainian).
7. Shahnazarova, N. (1994), Style search of western music in the sociocultural context of the twentieth century, *Na grani tysyacheletiy* [On the verge of millenniums], Moscow, Nauka, pp. 140–158. (in Russian).
8. Shchyrytsia, Yu. (1979), *Myroslav Skoryk* [Myroslav Skoryk], Kyiv, *Muzychna Ukraina*. (in Ukrainian).