

Оксана Ковальська-Фрайт

## СИМВОЛІСТСЬКІ ТЕНДЕНЦІЇ У ПРОГРАМНИХ ФОРТЕПІАННИХ ТВОРАХ Ф. ЯКИМЕНКА ТА Б. ЛЯТОШИНСЬКОГО

*У статті висвітлюються символістські тенденції української фортепіанної музики перших десятиліть ХХ віку на взірцях творчості Ф. Якименка (поема “Уранія”) та Б. Лятошинського (цикл “Відображення”). Попри відмінності тематики та музичної мови, вони поєднуються містичною глибиною образів, наявністю прихованого, не висловленого до кінця змісту, що й було властиве для тогочасного загальноєвропейського символістського мистецтва.*

*Ключові слова: символізм, програмність, постромантичні стилі, фортепіанна музика.*

*В статье освещаются символистские тенденции украинской фортепианной музыки первых десятилетий ХХ века на образцах творчества Ф. Якименка (поэма “Урания”) и Б. Лятошинского (цикл “Отражения”). Несмотря на отличия тематики и музыкального языка, они объединяются мистической глубиной образов, наличием скрытого, невысказанного до конца содержания, что и было характерным для общеевропейского символистского искусства того времени.*

*Ключевые слова: символизм, программность, постромантические стили, фортепианная музыка.*

*In the article the symbolic tendencies of the beginning ХХ century Ukrainian piano music are examined on the works by F. Yakimenko (poem “Urania”) and B. Lyatoshynsky (cycle “Reflections”). These compositions, without regard to the differences of subject and music language, are combined the mystic depth of appearances, presence of hidden content, not expressed to the end, that was peculiar for the European symbolic art of that time.*

*The key words: symbolism, program music, post-romantic styles, piano music.*

Початок ХХ сторіччя ознаменувався кінцем класико-романтичної епохи в художній культурі. “Космополітичність універсального мистецтва людства запала в хаос національних діалектів, у гомін егоїстично-індивідуальних ідіом, а втім її глибоко розкраяну внутрішню проблематику так і не здано до архіву через відсутність переможної єдності нового мистецького воління” – зауважує Ф. Блуме [1, с. 189]. Й справді, перші десятиліття нового віку принесли різномірні течії та напрями художньої практики, художнього осмислення світу і буття людини в ньому. Зокрема, це виразно проявилось у музичній культурі. В лоні пізнього романтизму зароджувалися полярні напрями – імпресіонізм та експресіонізм, які поряд із символізмом, фовізмом, брьюїтизмом, урбанізмом тощо вирізнялися неоднаковою силою впливу та поширення в національних композиторських школах того часу. С. Павлишин справедливо закликає шукати корені цього у традиціях минулого та у психологічних особливостях тієї чи іншої нації, у філософських теоріях і соціальних причинах [7, с. 15]. Крім того, виникали й інші тенденції, що базувалися на перетворенні та модифікації жанрово-стильових формул різних часів та народів. Так з’явилися неостилі – неокласицизм та неофольклоризм, які наближали попередні надбання до сучасної музичної мови.

Визначні українські композитори того часу (Л. Ревуцький, В. Косенко, А. Рудницький, С. Туркевич-Лукіянович, В. Барвінський, С. Людкевич, З. Лисько, Н. Нижанківський та ін.) чутливо переймали пануючі модерні віяння, перосмислюючи їх на національному ґрунті. Майже жодний з них не пройшов повз новітні течії, що були своєрідним відбиттям суперечливого і складного доквілля й залишали свої сліди на мистецьких почерках з

перевагою тих рис, які були найближчими тій чи іншій творчій особистості. Кілька напрямів нерідко співіснували і у творчості одного митця, поступово переплавлюючись в індивідуальну стилістику. Інколи вони могли схрещуватися навіть у музичній тканині одного твору [3, с. 22].

Яскравими представниками української фортепіанної творчості перших десятиліть ХХ ст. були Федір Якименко та Борис Лятошинський. В їх спадщині є опуси, що відображають символістські тенденції часу й світовідчуття митців. Оскільки ж яскравих зразків, належних до цих тенденцій в національній фортепіанній літературі обмаль, тим цікавіше розглянути їх в загальноєвропейському мистецькому контексті.

Соціокультурні та історико-політичні обставини не дали символізму в українській музиці вилитися у настільки помітній формі, як це було в літературі. Хоча музичні твори вокальних жанрів, де вербальною складовою були тексти символістів, у більшій чи меншій мірі віддзеркалювали цю специфічну духовну ауру. Так, згадуючи камерно-вокальні цикли Б. Лятошинського – “Місячні тіні”, ор. 9 (слова П. Верлена, І. Северяніна, К. Бальмонта, О. Уайльда), “Два вірші Шеллі”, ор. 10 (переклад К. Бальмонта) та романс “Озімандія”, оп. 15 (слова Шеллі в перекладі Бальмонта), О. Кушнірук зазначає: “Поезія символістів надихає композитора творити світ вишукано-рафінований, надаючи йому незвичайної крихкості, холоднувато-ірреальної примарності, в серпанку щемливого смутку, викликаного недосяжністю й швидкоплинністю цієї нетривкої й далекої краси...” [3, с. 22–23].

Але “літературність – взагалі характерна риса символістської культури. В цьому проявився властивий епосі синкретизм” [5,

с. 15] – зауважує Т. Лева. На її думку, цим пояснюється схильність композиторів-виразників ідей символізму до поетичних текстів своїх сучасників та однодумців, до різного роду розширених назв, програм у вигляді коментарів чи пояснень. Це ж бачимо на прикладі програмних фортепіанних творів Ф. Якименка і Б. Лятошинського – митців з різними життєвими долями й творчими інтенціями. Крізь призму програмних назв проступають як неповторні особливості художнього мислення авторів, так і ті стильові та естетичні орієнтири, до яких вони звертались.

Показовий взірєць творчості Ф. Якименка – поема “Уранія” – недаремно розглядається поруч із циклом “Відображення” Б. Лятошинського. В цілому ж ті сторінки, що залишилися із багатой фортепіанної спадщини Якименка, залишаються маловідомими і маловивченими, хоча й починають з’являтися деякі нотні видання та музикознавчі розвідки. В Україні значно більшою популярністю користується доробок його брата, Якова Степового (Якименка), а Федір Якименко – композитор, піаніст, педагог, диригент і музикознавець – був унаслідок ряду обставин майже зовсім вилучений з національного мистецько-духовного життя.

Впродовж свого тривалого творчого шляху Якименко виразно тяжів до символізму. Учень М. Римського-Корсакова й вихованець Петербурзької консерваторії чутливо сприйняв модне у північній столиці Росії віяння символістської поезії. Він любив також романтичну поезію Михайла Лермонтова (за віршами якого написав симфонічні поеми “Русалка” та “Ангел”). Його кумиром був Олександр Скребін, на естетику якого він часто орієнтувався і з яким певний час спілкувався<sup>1</sup>.

До програмної тематики Ф. Якименко звертався постійно й охоче. Найважливішою ділянкою його творчості була програмна мініатюра. Ним було створено понад двадцять програмних циклів і збірок, а також окремих п’єс. Їх назви здебільшого вписані французькою мовою, що зрозуміло з огляду на тривале перебування композитора в Парижі (де він і закінчив свій життєвий шлях), але й через захоплення значної частини петербурзької і української інтелігенції французькою культурою, особливо поезією символізму (варто згадати в цьому контексті хоча б ранню творчість П. Тичини, В. Сосюри та інших представників українського “срібного віку”).

Програмні назви до фортепіанних творів у Якименка часто мають картинно-настрійні

або картинно-пейзажний ракурс (“У вечірню сутінь”, “На свіжому повітрі”, “Весною в Альпах”, “Садок спить”, цикл “Зоряні мрії”), інші відбивають прагнення до “синтезу мистецтв” (цикли “Сторінки фантастичної поезії”, “Повість мрійливої душі”). Часто ці програми наближаються до таємничих, містично-легендарних заголовків композицій К. Дебюссі та М. Равеля (назви частин “Фантастичної сонати” Якименка: “Вижива”, “Світлячки увечері”, “Фантастичне рондо”). Починаючи з 1924 року, у нього з’являються твори, що безпосередньо виражають ностальгію за втраченою і далекою батьківщиною. Серед них “Три п’єси на українські теми”, цикл “Шість українських поем”, “Картини України” (“Tableaux ukrainiens”), “Українська сюїта” та інші.

Однією з типових для художнього мислення Якименка є поема “Уранія”<sup>2</sup>, написана у 1904 р. частково не без впливу О. Скрибіна з його космогонічними ідеями, частково завдяки дружбі зі знаменитим астрономом-письменником К. Фламмаріоном (згодом Якименко й сам захопився астрономією) [8, с.173].

Цей опус привертає увагу завдяки синтезу національних інтонаційних джерел і типових імпресіоністських ефектів гармонії і фактури. Зрештою, такий незвичний для тогочасної української музичної культури “сплав” вказує на своєрідне тлумачення композитором ідеї національного – крізь призму миттєвих спогадів і поневірянь, яких йому довелося зазнати на чужині. Уранія наче асоціюється у нього з небесним тілом, рідна Україна мислиться ним з далекої відстані також як недосяжна планета. Поема має циклічну форму: складається з чотирьох частин, причому перша – “Прилинь, прилинь до неба, далі від землі” – є ніби вступом, що відкриває дію, а три наступні частини розшифровуються через назву другої – “Танець з тамтого світу” (Мрії артиста), оскільки в основі їх усіх лежить ідея “ірреального танцю”. Своєю чергою, кожна з частин має власне докладніше програмне пояснення. За стилем і за образами ці пояснення наближаються до фантастичних візій французьких поетів-символістів.

У типі викладу, у широкому просторовому рельєфі фактури та колористичних відтінках гармонії Якименко орієнтується на манеру Дебюссі, в трактуванні ритмоформул танцю подібний до фортепіанних п’єс Равеля, а в насиченості та експресивності вислову вгадується його пієтет до Скрибіна. Чи означає цей перелік численних стилєвих аналогій та паралелей “чисте” наслідування провідних і вельми популярних тоді індивідуальних манер, котрі мали великий вплив на становлення багатьох інших композиторів ХХ століття? Як видається, безапеляційне ствердження вторинності письма Якименка було б невірним: його творчість репрезентує той показовий для початку віку “перевтомлений стиль” (Л. Кияновська), який включає в себе переосмислення багатьох художніх елементів минулого і сучасності, проте вони сумарно завжди набувають якогось своєрідного відтінку, отримують власну “стилістичну домінанту” завдяки певним особливим рисам. У випадку Ф. Якименка ця своєрідність забезпечується саме наявністю національного інтонаційного комплексу, що спирається в основному на обрядовий фольклор та деякі характерні звороти хорової музики (адже Якименко юнаком співав у Петербурзькій придворній співацькій капелі, а в дитинстві – в церковному хорі). Перша частина “Прилинь, прилинь до неба, далі від землі” є настроєвою картиною, в якій головний мотив, викладений одногласо, згодом розмаїто варіюється. Він набуває фантастично-ірреальних нюансів унаслідок вдало знайденим композитором реєстрово-просторовим видозмінам: головна тема поміщається у різний контекст співвідношень з іншими фактурними лініями та пластами супроводу. Контури теми й надалі зустрічаються у всіх частинах, по-різному завуальовуючись. Асоціації з лініями, барвами і відтінками не випадкові – Якименко демонструє тут прекрасне відчуття музичного звукопису. Сама тема в національному плані мало характерна, принаймні на початку. Автор радше намагається слідувати за риторикою програмних ключових слів: два рази, в неточній секвенції повторюється початковий заклик, пізніше поступовий рух угору символізує шлях “до неба”, а наступне завмирання – віддалення від землі. Така точність, іноді навіть буквальне проникнення у сенс вербального тексту чи то в програмних композиціях, чи у

вокальних (хорових та камерних) творах була притаманна для митців того часу (виникають, зокрема, аналогії з Р. Штраусом чи К. Дебюссі, в українській музиці – зі С. Людкевичем та В. Барвінським).

Натомість подальше розгортання теми свідчить про прагнення композитора до відображення різних фаз “блукання” між небом і землею. Кожен з наступних епізодів поступово захоплює все більший простір, досягає вищих точок. Протистояння відцентрових і доцентрових сил, хоча і не мислиться автором конфліктно, проте створює своєрідну трансформацію стану споглядання. Це наче варіант скрябінівського “томління”, що поволі звільняється від земних оков. Привертає увагу і сміливість музичної мови, в якій досить істотну роль відіграють великосекундові (цілотнові) співвідношення інтервалів (у цьому, очевидно, Якименкові придався досвід його учителя – М. Римського-Корсакова).

Танцювальні образи домінують у трьох наступних “картинах у русі”. Строго кажучи, танцями їх назвати можна лише конвенційно – це радше пластичні візії фантастичного характеру, що відповідають новим принципам балету початку ХХ ст., особливо французького. Друга частина циклу акцентує здебільшого враження мінливих променів, відблисків на тлі води, відтак сам символ танцю трактується як “танцюючі сонячні чи місячні (образ більше характерний для символізму) зайчики на хвилях”. Звідси нестабільність, підкреслена перемінність метроритмічних акцентів. Цим так само зумовлена і лінійна активність розвитку, що переважає над колористикою зіставлень гармонічних вертикалей.

Третій номер – наче містичний, ірреальний танець в лісовій гущавині під акомпанемент голосів незнаних птахів. Відповідно змінюється і весь арсенал виразових засобів. Щільно вібруючі, “блукуючі” між регістрами акорди (автор передбачає для них особливий ефект динамічних “спалахів”, тобто спеціальне використання акцентів *sf* і раптової зміни динамічних відтінків) покликані відобразити враження від казкового лісу, в якому крізь гущавину проглядається ідеальна жіноча постать – недосяжна кохана (образ, що виникає в уяві завдяки алюзіям до “Пелеаса і Мелізанди” К. Дебюссі). Вся частина побудована на контрасті епізодів з різним типом фактури: щільними акордовими послідовностями, що безупинно переміщуються між крайніми регістрами, і оточеним арпеджійованими візерунками проведенням мелодичної теми – цілеспрямованої та рішучої. Її контури нагадують мелодію першої частини, проте вона змінена, загострена як інтервально (розширений діапазон звучання), так і ритмічно.

Фінал найбільш масштабний за тривалістю – композитор прагне створити тут образ “тріумфу природи, що завершується акордом гармонії”. Мабуть, саме тут найбільше відчутні зв’язки з українською народнопісенною сферою, зокрема, з архаїчними веснянковими наспівами. Хоча тема так само походить від початкового інтонаційного лейткомплексу, проте вона набуває рис закличності, котрі притаманні, наприклад, старовинній веснянці “Благослови, мати”. Особливо ж паралелі з українським фольклором посилюються в наступних епізодах, які є варіантними перетвореннями теми, де вона оточується наближеними до награвань народних скрипалів зворотами, заснованими на “порожніх” квінтових послідовностях.

Завершує поему промовистий хорал (відповідно до програми – “тріумф природи – акорд гармонії”), що явно перегукується з романтичними засобами письма. Доцільно тут простежити роль народнопісенного начала, а ширше – асоціацій з українською духовною культурою в цілому. Безперечно, вони дуже приховані, лише деякі мелодичні звороти можуть вказувати на національно характерні орієнтири творчості Ф. Якименка. Але видається закономірним інше – композитор на чужині творить образ далекої втраченої Батьківщини. Звідси така вагома частка ідеалізації і ностальгії, а водночас смутку в авторському баченні недосяжної казкової планети, котра вже реально недоступна, однак збереглася у снах, мріях і споминах. Символістські принципи творчості, сфера образів, породжена тенденцією французького символізму в поезії та музиці, виявились у цьому

випадку цілком логічними й адекватними. В інших творах Ф. Якименка можна зауважити подібний нахил до ідеалізації, до символічної багатозначності трактування образу національного, навіть тоді, коли він безпосередньо звертається до жанрів українського фольклору (як у “Шести українських п’єсах”). Проте саме в поемі “Уранія” цей процес демонструється з винятковою ясністю.

В загальному контексті пошуків нових програмних сфер змісту у фортепіанній музиці особливе місце посідає один із найяскравіших українських митців першої половини ХХ ст. Б. Лятошинський. Він не надто часто звертався до програмності, надаючи перевагу узагальненим жанровим окресленням, спорідненим з літературою більше абстрактно (“Соната-балада”). Певний виняток становлять його “Шевченківські прелюдії” (ор. 48, 1943). Проте вони підлягають спеціальному аналізу в окремому контексті, пов’язаному з втіленням Шевченківської теми в українській фортепіанній музиці та ролі Шевченкового поетичного слова в якості узагальнено-сюжетної програми.

Цикл “Відображення” посідає цілком нову сходинку в еволюції національної музичної культури і може трактуватися як один із найвидатніших взірців українського музичного символізму поруч із деякими вокальними опусами Я. Степового, фортепіанною творчістю Ф. Якименка, ранніми фортепіанними прелюдями Л. Ревуцького, а також окремими сторінками музики В. Барвінського та Н. Нижанківського. Адже вже сама назва апелює до символізму, оскільки цикл з таким самим заголовком є у М. Равеля, подібні асоціації викликають також “Образи” К. Дебюссі, “Швидкоплинності” С. Прокоф’єва, “Дивацтва” М. М’яковського та деякі інші аналогічні цикли.

“Відображення” (ор. 16, 1925) – ранній фортепіанний твір Б. Лятошинського, написаний в період творчого становлення. В цей час композитор був захоплений експресіоністськими тенденціями музичного мистецтва, що проявилось в його письмі у загостренні дисонантності, у максимальному насиченні гармонії та фактурної тканини внаслідок нового бачення художніх цінностей. Пізніше, як відомо, Лятошинський поступово відмовляється від граничного ускладнення музичної мови, а в останні роки приходить до вишуканої ясності й стриманості викладу. Проте, незважаючи на зміну художніх орієнтирів, цей ранній цикл залишився йому близьким, бо в основі матеріалу Четвертої симфонії, написаної багато десятиліть згодом, він несподівано використав початкову тему з “Відображень”.

Назва циклу сама по собі досить емка змістовно і здатна викликати доволі численні візуально-просторові асоціації. Вона може інспірувати також і філософський підхід до її осмислення. Адже можливо потрактувати відображення як переломлення зображення чи його точна дзеркальна копія або ж фокусація, як, скажімо, у краплині роси – усього всесвіту. Однак, очікування, яке попередньо створюється програмою і до якого прагне слухач (стан емоційно напруженого чи відстороненого споглядання), розвіюється при сприйнятті музики з її перших тактів.

Цикл починається аттаса – драматично й агресивно, його короткий вступний “епіграф” однозначно сприймається як заклик “memento mori”. Але цей гіпотетичний зміст і його трагічна приреченість не зберігаються від початку до кінця твору. Враховуючи динаміку образних видозмін, драматургічну концепцію циклу “Відображення” можна поділити на два основні образно-сміслові мікроцикли, які паралельно розгортають строкатий калейдоскоп вражень, настроїв, рефлексій, наче вихоплених з максимально стисненого у часі химерного ланцюга подій.

Образні настрої перших п’єс – приреченість, мрія, протистояння і загибель. Другий мікроцикл (останні три п’єси) передає ніби погляд збоку на ті самі події, але вже не безпосередньо, а ніби віддалено. Від цього залишається враження щемливого болю за тим, що було таким жаданим, але так і не відбулося. У загальній тьмяній палітрі емоцій лише друга і п’ята п’єси циклу контрастують до драматичного змісту всього твору своїм стриманішим і водночас більш просвітленим характером. Усі решта передають різні градації болісних, страхітливих і тяжких переживань. Важливу роль відіграють авторські

ремарки, що служать вельми промовистим доповненням до програмної назви циклу. Четверта п'єса з ремаркою “іронічно і рівномірно” являє собою певну смислову кульмінацію твору. Вона найбільш гостра, агресивна, тут переважає сарказм, насмішка. Сьома, остання, – дуже динамічна за своїм розвитком. У ній можна вирізнити три фази, окреслені автором конкретизуючими ремарками – схвильовано, неспокійно, незатишно. Невипадково наприкінці циклу композитор знову повертається до початкового образу грізного заклику, котрий, як голос фатуму, завершує твір. Отже, смислова арка з'єднає першу і останню п'єси, створює замкнуте коло образного розгортання, що несе в собі глибоко приховане значення, відповідне до програми – адже відображення передбачає також віддзеркалення, де “ліва” сторона симетрично виявляється “правою”.

Але Лятошинському, вочевидь, не йшлося суто про конструктивний елемент заради симетричності композиції. Образ відображення подається у філософсько-експресивному ключі як символ руйнації і страждань.

За музичною мовою цикл напрочуд компактний, автор дотримується принципу економії музичних ідей та виразових засобів, відтак контрастний в окремих частинах твір побудований на єдиній провідній лейтінтонації, з якої проростають усі тематичні утворення. Сама мелодична лінія побудована на збільшених інтервалах і дисонантних утвореннях, абсолютно позбавлених інерції мелодичного розгортання. Тематичне ядро містить у собі зерно відображення, яке по-різному проявляється у кожному номері циклу. В другому помітні дещо пом'якшені контури основної теми. В третьому стрижнева інтонація лише “пробивається”. В траурному марші (четвертий номер) основне лейтядро обернене вниз, звучить у низькому регістрі. В завуальованій формі, мовби вдаліні, вгадується у п'ятому. Як “мефістофелівський” образ зла, з'являється в іронічному, шостому. В останньому (сьомому) номері тема-теза набуває імперативних, вольових якостей.

З точки зору ладо-тональної організації у цьому циклі панує принцип інтервального лейткомплексу (з вихідного тематичного ядра), що не передбачає пристосування до тональності, а, навпаки, підкреслюється самостійністю дисонансів. Головний принцип варіантності інтервального стрижня полягає у його умовному оберненні (замість збільшеної кварта автор виписує зменшену квінту, тобто, дзеркальне інтервальне обернення додатково імітує ефект відображення-віддзеркалення, про який вже згадувалося вище у драматургічному ключі). Ще гостріший дисонанс, застосований тут, – велика септима. Стабільнішим за всі інші засоби вислову є ритмічний імпульс. Поступ метроритму сприймається як невідворотність долі-фатуму.

В. Клинін спостеріг ще інший аспект взаємозв'язку назви циклу із творчими принципами його komponування. На думку дослідника, тут “наявне двобічне відображення стильової закономірності музики композитора: усвідомлене, ретроспективне – до тих моментів, що вже знайшли своє втілення або оформлювались одночасно (Соната) (йдеться про “ідею вступної двотактової тези”, “з якої і випливають усі подальші особливості музичної дії” [4, с. 236], про деякі “віртуозні рішення” [4, с. 239] – О. Ф.), та мимовільне, випереджаюче – про що свідчать... створені в наступні роки “Балада”, “Концертний етюд-рондо” [4, с. 239–240].

Варто додати, що використаний Лятошинським у циклі прийом монотематизму та дотриманий Якименком у поемі принцип інтонаційного лейткомплексу самі по собі мають “символічне значення” і належать до способів “символічної конкретизації” (за А. Мухом). “Наскрізне проведення однієї й тієї ж теми в різних за характером образах, трансформація даної теми дозволяє досягти “єдності в різноманітності”, цілісного вираження ідеї” [6, с. 71]. Таким чином, в обох випадках ідейні засади творчих намірів диктувалися екзистенційними мотивами і пошуками авторами себе у складних обставинах оточуючої реальності. Такі різні твори поєднує майже містична глибина образів, кодування сенсу, наявність у його просторі чогось прихованого, невисловленого до кінця. Адже “суть символічного або такого, що містить символ, саме в тому й полягає, що воно

віднесене не до функції означування, яку слід досягнути інтелектуально, а зберігає своє значення в собі” [2, с. 84].

### **Література:**

1. Блуме Ф. Романтика // Епохи історії музики в окремих викладах: В 2-х ч. / Пер. з нім. та ред.-упор. Ю. Семенов. – Од.: ”Будівельник”, 2004. – Ч. 2. – С. 124–189.
2. Гадамер Г.-Г. Актуальність прекрасного // Герменевтика і поетика (Вибрані твори) Пер. з нім. – К.: ”Юніверс”, 2001. – С. 51–99.
3. Кушнірук О. Український імпресіонізм // Музика. – 1995. – № 2. – С. 22–23.
4. Клиш В. Українська радянська фортепіанна музика. – К.: “Наукова думка”, 1980.– 315 с.
5. Левая Т. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. – М.: “Музыка”, 1991. – 166 с.
6. Муха А. Принцип програмності в музиці. – К.: “Наукова думка”, 1966. – 176 с.
7. Павлишин С. Музика двадцятого століття: Навчальний посібник. – Львів: БаК, 2005. – 231 с.
8. Підківка О. Ф. Якименко (Акименко) // Після довгих років забуття (Про життя і творчість українських композиторів). – Львів, 2003. – С. 168–192.