

ознак сонатного *allegro* в другій частині, то можна відзначити дзеркальність репризи, що підсилює позиції “головної” партії: останнє слово залишається за її героїчно-стверджувальним пафосом. У короткій кодї композитор ставить крапку або, точніше, знак оклику цього сонатного циклу – протягом останніх восьми тактів неочікувано та надзвичайно оптимістично (*Allegro molto, ff, marcato*) звучить *C-dur* – перший і єдиний раз у творі чітко визначено тональність (і що є знаковим – це мажорна тональність).

Польський музикознавець Ева Нідецька вважає, що творчість Тадеуша Маєрського, “... затьмарена спадщиною Коффлера, відійшла в забуття” [4, с.157]. Однак виконавська практика спростовує це твердження. Такі камерно-інструментальні твори композитора, як Фортепіанний квінтет і Соната для віолончелі і фортепіано є окрасою ансамблевого репертуару львівських виконавців.

Камерно-ансамблеві сонати А.Солтиса й Т.Маєрського, позначені яскравою пізньоромантичною спрямованістю, виявляють тяжіння до поміркованого новаторства, благородства драматичного вислову, відсутності прямолінійної декларативності етнографічного використання народних джерел. Це робить їх цікавими й актуальними донині.

1. Кияновська Л. Деякі аспекти стильового аналізу регіональних музичних культур (на прикладі Галичини) / Л. Кияновська // *Syntagmation* : зб. наук. статей на пошану професора С. Павлишин. – Львів : СПОЛОМ, 2000. – С. 87–99.
2. Кияновська Л. Галицька музична культура XIX–XX ст. : навчальний посібник / Л. Кияновська. – Чернівці : Книги – ХХІ, 2007. – 424 с.
3. Кияновська Л. О. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX – XX ст. / Л. Кияновська. – Тернопіль : СМП АСТОН, 2000. – 339 с.
4. Нідецька Е. Ю. Творчість польських композиторів Львова в контексті українсько-польських музичних зв'язків (1792–1939) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. / Ева Юзефівна Нідецька. – К., 2003. – 196 с.
5. Старух Т. М. Музичне мистецтво Львова / Т. М. Старух // Становлення фортепіанного виконавства і педагогіки у другій половині 19 – першій третині 20 століть. – Львів : ВМІ ім. М. В. Лисенка, 1997. – 168 с.
6. Paja-Stach J. Kompozytorzy polscy wobec idei modernistycznych I postmodernistycznych / Jadwiga Paja-Stach // *Idee modernizmu i postmodernizmu w poetyce kompozytorskiej i w refleksji o muzyce* / [Studia pod redakcją Alicji Jarzebskiej i Jadwigi Pai-Stach]. – Krakow : Musica Iagellonia, 2007. – S. 55–75.

Исследование посвящено рассмотрению камерно-ансамблевых сонат представителей польской музыкальной культуры А Солтыса и Т.Маєрського, анализу значимости данных композиций в эволюции жанра украинской камерно-ансамблевой сонаты, их влияния на развитие жанра, в частности в творчестве композиторов львовской школы.

Ключевые слова: камерно-ансамблевая соната, сонатный жанр, анализ, национальная культура, львовская композиторская школа.

This study is devoted to the chamber-ensemble sonatas of the polish representatives of musical culture A.Soltys and T.Mayerski, and to analysis of the importance of data in the compositions genre evolution of chamber-instrumental sonatas and their influence on the development of the genre, particularly in the works of Lviv composers school.

Key words: chamber-ensemble sonata, sonata genre analysis, national culture, Lviv composer school.

УДК784.3: 78.071.1

ББК 85.313(4 Укр.)

Наталія Майчик

КАМЕРНО-ВОКАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ А.КОС-АНАТОЛЬСЬКОГО: ДОСВІД ЖАНРОВОЇ ТИПОЛОГІЇ

У статті узагальнюються спостереження про стиль камерно-вокальної творчості А.Кос-Анатольського, пропонується типологія її жанрового складу, що включає солоспіви, драматичні монологи, елегії, баркароли, ноктюрни, арії, дитячі й масові пісні.

Ключові слова: камерно-вокальні жанри, типологічна група, національна традиція.

У соціокультурному просторі Західної України крещендуючий інтерес до вокальної музики можна вважати закономірним. Це пов'язано з увагою до найскладніших явищ ментально-психологічного характеру. Від обробки народної мелодії до статусу першооснови академічної музичної культури останньої третини ХХ – початку ХХІ століття – таким є еволюційний шлях системи камерно-вокальних жанрів на теренах Галичини.

Творчість композиторів львівської школи другої половини ХХ століття відзначена вражаючою кількістю високохудожніх оригінальних явищ. Це викликає необхідність їх поглибленого дослідження та типологізації. Відразу зазначимо стійкість спадкоємності з національною традицією, модерність підходів до національно-етнічної автентики, активність авторської волі, спрямованої на створення нових жанрових, композиційно-драматургічних і мовнолексичних рішень, резонантних новітньому європейському досвіду – аж до виходу в позаєвропейську ментально-стилістичну зону (камерно-вокальний цикл М.Колесси “В краю квітучої вишні” на сл. японського поета І.Токубоку). Цей процес був би неможливим без свідомого збагачення складної за архітектонікою та інтонаційним строем сучасної вокальної традиції поетикою естрадно-розважальної культури.

Винятково ваговою є роль саме цієї жанрової царини в аспекті кристалізації національно-своєрідних рис галицького мультикультурного регіону. У нових умовах традиції камерно-вокального музикування незмірно збагатили свої функційні й образно-семантичні можливості, набули нової художньої й соціальної значущості. Весь хід цього багатоетапного процесу відбувався в безпосередній опорі на фонд здобутків і досягнень представників попередніх композиторських генерацій – від В.Барвінського до С.Людкевича. Саме вони сформували засадничі чинники подальшого розвитку камерно-вокального стилю композиторів львівської школи, визначили жанрову систему, оптимальний тип співвідношення поетичного слова – вокалу й інструментальної партії. Творчість композиторів львівської школи другої половини ХХ століття відзначена вражаючою кількістю високохудожніх взірців камерно-вокальної лірики, що викликає необхідність їх поглибленого дослідження та типологізації.

Актуальність проблеми, яка лежить в основі статті, спричинена нагальними потребами сучасного українського музикознавства та культурології; новизна зумовлюється кардинальним переглядом специфіки вокального мислення, окресленням реальних перспектив її оновлення.

Метою є візія систематизації камерно-вокальних творів композиторів західноукраїнського регіону на прикладі спадщини А.Кос-Анатольського в даній жанровій ділянці; завданням – увиразнення основних факторів, що інспірують модернізацію вокальної музики представників львівської школи новітнього періоду.

Об'єктом виступає камерно-вокальний доробок найталановитішого львівського пісняря, предметом – досвід типологізації жанрових різновидів, представлених у його творчості.

Отже, камерно-вокальній музиці належить чільне місце у творчому доробку А.Кос-Анатольського, який глибоко переосмислив і збагатив традиції класичного для західноукраїнської музичної культури жанру солоспіву. Характеризуючи вітчизняну романсово-пісенну царину, Л.Кияновська відзначає: “Галицькі композитори охоче впроваджують у солоспіви (як, зрештою, і у хоріві твори) інтонації і ритми коломиїок, інших специфічних фольклорних жанрів. З іншого боку, ці пісні продовжують лінію пісні – романсу, часто з вальсовою (або баркарольною) ритмікою, генетично спорідненою з камерно-вокальною культурою попереднього сторіччя. Іноді в них з'являються мотиви танго і фокстроту, особливо популярні в піснях 20–30-х років” [2, с.324]. Специфіка вказаної тенденції, що заторкує жорсткий поділ європейської музичної культури ХХ століття на академічний і розважальний блоки, дала підставу О.Козаренку визначити її доволі парадоксальним поняттям “конформної домінанти” [3, с.127].

Плідний досвід співпраці з театром естрадних мініатюр “Веселий Львів”, окремими виконавцями та колективами (жіночим квітетом “Богема”, “Ревелерсами Євгена”, чоловічим квітетом Осипа Курочка), створення музики до вистав Львівського драматичного театру ім. М.Заньковецької, свідоме стремління збагатити концертний репертуар оперних співаків солоспівами різного жанрового вмісту є переконливим ґрунтом, щоб вважати Кос-Анатольського композитором-піснярем. Так, наприклад, обробки народних мелодій “Ой п'ю ж-бо я горілоньку” та “Ой прийшов я до двору”, написані на замовлення С.Крушельницької, стали окрасою її сольних вечорів; одним з блискучих інтерпретаторів солоспівів на тексти С.Єсеніна

(“Звени, злата Русь”, “Тёмная ноченька”) був соліст Великого театру В.П’явко, ряд камерно-вокальних ансамблів львівського митця сприяли винятковому успіху Тріо сестер Байко (у тому числі оригінальні композиції на слова А.Пашко, І.Кутеня, Р.Братуня, І.Франка, М.Петренка та фольклорні обробки “Одкаль соненько сходило”, “Паперушко”, “Ти до мене не ходи”) [4, с.51].

Тонке відчуття аури слухацької аудиторії, уміння заволодіти її увагою, доступність інтонаційного словника – знакові риси індивідуального стилю Майстра, що аж ніяк не асоціюються із спрощенням змісту, примітивізацією вокального начала тощо. Слід підкреслити, що А.Кос-Анатольський при всьому демократизмі намірів завжди залишався професіоналом найвищого гатунку, музикантом з блискучою фаховою ерудицією, загальногуманітарною культурою, гідним представником галицької інтелектуальної й мистецької еліти середини ХХ століття.

Композитора вабить як українська романтична поезія (Т.Шевченко, Леся Українка, І.Франко), так і лірика його сучасників (В.Сосюра, Р.Братунь, Д.Павличко, П.Воронько, М.Петренко та інші). Більш спорадичними є звернення до іншомовних поетичних джерел (В.Шекспір, С.Есенін, Я.Райніс), українські переклади яких здебільшого здійснювалися самим композитором¹. Винятковою органікою вирізняються композиції на власні тексти, які свідчать про неабиякий поетичний дар митця, його глибоке відчуття естетичного багатства *співаної поезії*. Панорамний погляд на цілісний корпус оригінальних вокальних композицій митця дозволяє виділити такі типологічні групи:

1) вокальна лірика, пов’язана з європейською романтичною традицією ХІХ століття:

- солоспіви – народні пісні здебільшого Карпатського регіону (“Ой піду я межі гори” на власний текст, “На горах Карпатах” на сл. П.Воронька, “Гей, браття опришки”, сл. М.Устияновича);
- ліричні монологи, елегії, баркароли, ноктюрни;
- великі арії концертного спрямування;

2) естрадні пісні:

- “вокалізовані танці” – віденський вальс, вальс-бостон, полька, танго, фокстрот, чарльстон, румба;
- шлягери;

3) дитячі пісні;

4) масові пісні-плакати ідеологічного спрямування.

Типологізуючи вокальну та фортепіанну творчість Кос-Анатольського, Т.Дубровний відносить твори першої групи до *етнічного канону* або *нової фольклорної хвилі* в руслі слов’янського постмодернізму [1, с.26–27]. Їм притаманні опора на фольклорну епіку, коломийкові ритмоформули, танцювальні жанри (гуцулку, аркан, тропотянку), певні прийоми народно-інструментального сольного й ансамблевого виконавства, елементи звуконаслідування, гостро-інтервальна гуцульська ладовість. Прямі фольклорні цитування відсутні, композитор орієнтується на коло яскраво характеристичних виразових засобів, спрямованих на створення **quasi фольклорних жанрових моделей**.

Яскравим взірцем цієї, найбільш репрезентативної групи камерно-вокальних творів композитора може послужити солоспів “*Ой піду я межі гори*” на власний текст, який є вільною авторською інтерпретацією широковідомих коломийкових рядків. Фортепіано й голос (колоратурне сопрано) є паритетними за функційним навантаженням в ансамблі; і все ж віртуозність, насиченість і теситурна широта мелодичної лінії мимоволі звертають на себе увагу, оскільки вимагають від виконавців найвищого технічного рівня. Вокальну партію наділено рисами спонтанності, поєднання пісенної кантилени та запального, “моторного” інструменталізму, зокрема, сопілкових, теленкових, флюярових соло з характерними звукорядами. Деяка нейтральність супроводу максимально підкреслює *belcant’ність* і семантичне багатство співу (паузи в імпровізаційних епізодах, тремолюючі й арпеджовані фактурні формули, ефекти відлуння – варіантні повтори заключних фраз і мотивів).

¹ Вокально-поетична стилістика проектується й на фортепіанну мініатюру – про це свідчать авторські епіграфи до вальсу “Зів’ялі троянди”, прелюдії № 2 (e-moll), прелюдії № 2 і 3 (g-moll і a-moll) із циклу “Шість прелюдій”, які не лише викликають алузії із шубертівськими піснями, але й іноді припускають введення вербальної компоненти в інструментальну композицію.

Як уже зазначалося вище, композиція твору вкладається у будову фольклорно усталеної контрастно-складової пари *думка-шумка*. Перший розділ твору починається розгорнутим фортепіанним вступом, що, згідно з авторським задумом, фактурно й темброво наслідує романтичну модель неспішного, епічного зачину до майбутньої драматичної або жанрово-танцювальної картини (*Moderato, rubato, espressivo, a-moll, 4/4, f*). Вільна будова фраз, цезури, фермати, чергування вільно побудованих строф (“Ой піду я межі гори”, “Ой там милий чорнобривий”) – тому підтвердження.

Наступний епізод (“Зажурився мій миленький” – *Moderato pensieroso, mf*) наслідує стилістику лемківського фольклору, транспонує вихідну мелодичну побудову з дорійського *d-moll* у гуцульський *a-moll*; каданс містить коломийковий зворот з попереднього розділу.

Швидкий танцювальний розділ (віртуозний вокаліз *Allegro moderato mp, 2/4*) утворений чергуванням трьох простих двочастинних форм. Вони сприймаються на кшталт своєрідних танцювальних “колін”, кожне з яких має своєрідний модуляційний план: *G-dur* міксолідійський – *B-dur* міксолідійський; *G-dur* – *f-moll*; *E-dur* – дорійський *fis-moll*. Відтак розвиток об’єднує різні тональні площини, що зіставляються шляхом зіткнення нерозв’язаних дисонансів з ускладненнями й альтераціями.

Кода (*Allargando rubato, 4/4, ff*) має підсумовуючий характер: вокальна партія варіантно відтворює матеріал першого розділу, фортепіано зберігає танцювальну жанровість з малопомітними ритмічними видозмінами. Ініціальний мотив у вокальній партії проводиться триразово (*a-moll, d-moll, a-moll*), причому втретє без тексту – як вокаліз. Кожне з проведень супроводжується надзвичайно вирафінованими звуконаслідуваннями (чергування кварто-квінтових акордів із терцквартакордами та *ff* відтворює удари бубна), у кадансі – акорди квінто-секундової структури.

Загалом, у цій композиції серед ознак фольклорного музичного мислення постають:

- вільна рапсодійність форми (контрастно-складова багатотемна композиція, що охоплює послідовність структурно завершених побудов і відтворює образно-настрійову двоїстість драматургії *думки-шумки*);
- повторність коротких мотивів та окремих синтаксичних побудов;
- варіантність гармонізації, фактури, секвентно-варіаційний розвиток;
- опора на гуцульський і міксолідійський лади;
- наслідування звучання типового складу троїстих музик Карпатського регіону: цимбал, бубна, сопілки, скрипки;
- форшлаги (короткі одинарні та довгі тріольні), пасажі, арпеджіато, ламані октави, стакато у високому регістрі.

Типологічну групу *арій концертного спрямування* творять переважно “солов’їні” романси композитора, написані для колоратурного сопрано. Це “Солов’їний романс”, “Соловейко на калині”, “Ой коли б я голосочок соловейка мала”, “Соловей і троянда” на власні тексти митця.

Один із найпопулярніших взірців цієї групи – “Солов’їний романс” – поєднує ознаки ліричного солоспіву та концертного романсу-вокалізу. Вступ (*Moderato, p, 4/4, h-moll*) побудовано на майстерному відтворенні пташиного щибету з просторовими ефектами – трикратне проведення наскрізного мотиву (мелодизований мордент із висхідним широким стрибком від квінти до малої септими) від найвищого до найнижчого регістру. Вокальна партія аріозного типу, у ній сплавлені, синтезовані декламація, речитатив, пісенність і романсовість.

У межах першого розділу тричастинної репризної форми (“В кущі троянд весною” *Andantino amabile, D-dur – h-moll*) у вокальній партії фігурує другий наскрізний мотив – пунктирна речитатія-репетиція. Її каданс передвіщає віртуозний матеріал вокалізу-приспіву (*Allegretto grazioso, h-moll*). Фортепіанна інтерлюдія тричі проводить першу лейтінтонацію в різних регістрах.

Середній розділ (“Та налетіла буря”, *Agitato, a-moll*) привносить у розвиток яскравий образний контраст. Фортепіанний акомпанемент картинно-живописну функцію змінює на функцію психологічного підтексту (ускладнена, альтерована гармонія, органний пункт на неповній мінорній домінанті тощо). Вокальна партія декламаційна, широкого діапазону, збагачена хроматизмами й альтераціями. У кульмінації (“Даремно соловейко кличе пари”, *f, tenuto, colla voce*) панує видозмінене інтонаційне motto з мордентом в аугментації. Перехід до репризи

– дзеркальне відображення попереднього епізоду, трикратне проведення лейтмотиву у висхідному напрямку (“Та мрію, що колись поміж бузками”). Завершується твір на кульмінаційній вершині – віртуозне арпеджіато staccato у вокальній партії з ферматою на f^2 та тритактовим h^2 на тлі двох проведеннь лейтінтонаційного комплексу в партії фортепіано.

Групу ліричних романсів, традиційних для української вокальної культури, представляють солоспіви “Бродить ніч”, “Попливли вечірні дими”, “Шаллю зорі золотої” на тексти В.Сосюри, “Ой ти, дівчино, з горіха зерня” на сл. І.Франка, “Найдорожча” на сл. І.Данилейка. Найяскравішим зразком є солоспів “Про тебе мрію” на сл. Я.Райніса. Російський поетичний текст перекладено українською мовою самим композитором – це свого роду норма творчої лабораторії митця. Монологічність, інтимно-сповідальний характер є переконливими свідченнями наближеності до романтичної поезики, що домінує в зрілій творчості А.Кос-Анатольського¹. Т.Дубровний дефініює цей феномен як неромантичний канон постмодернізму (академізм) [1, с.26], натомість Л.Кияновська схильна співвідносити природну романтичність і навіть дещо перебільшену чуттєвість лірики львівського композитора з “джерелами галицької музичної побутової культури, старогалицькою елегією, співогрою, з її динамічними музичними номерами” [2, с.321–322].

Солоспів написано у двочастинній репризній формі (AA – BB₁) з кодою на інтонаційному матеріалі першого розділу. Вступ (Moderato espressivo, cantabile, *p*) відразу окреслює традиційні ознаки баркароли – арпеджована, хвилеподібна фактура фортепіано в широкому регістровому розташуванні, характерна гармонічна лейтпослідовність: T^5_3 – VI низький – DDVII₇ – D^5_3 у F-dur, вокальна партія широкого дихання в поєднанні з декламаційністю. Дві строфи (“Коли проходять зорі в небесах”, “Коли на небі місяць золотий”) побудовані на спільному музичному матеріалі.

На словах “Коли за вікнами встає зоря” (poco animato) фортепіанна партія стає щоразу більш потужною (октавні подвоєння, акордові дублювання). Кульмінацію побудовано на інтонаційній арці – матеріал вступу з висхідною пунктирною мелодичною лінією, яка “завмирає” на нерозв’язаному домінантовому акорді, що створює ефект драматургічного еліпсису. Заключний розділ (“А як замкну віконниці свої”, meno mosso) аж ніяк не посилює відчуття тональної стабільності: ланцюг тональних переміщень (f-moll – As-dur, B-dur) лише в заключних тактах нарешті утверджується основна тональність F-dur (rubato, ritenuto, *pp*).

Поряд із солоспівом “Ой коли б я сокіл” (поезія автора) і транскрипцією композиції М.Вербицького “Гей, браття опришки” (сл. М.Устияновича), А.Кос-Анатольському належить один із найбільш відомих його творів у цьому жанрі “Давно те минуло” (текст Т.Шевченка).

Про наявність могутнього епічного первеня свідчать такі ознаки: неспішність темпу, імпровізаційність мелодико-ритмічного розгортання, розчленованого виразними цезурами й ферматами, як віддзеркалення окремих жанрових рис історичних і козацьких пісень (рух від вершини – джерела, декламаційно-речитативний тип вокальної партії, октавні дублювання, стриманий, мужній характер, помірний темп, наслідування звучання кобзи в супроводі). Більшість з них увиразнюються вже у вступі (Andante sostenuto, *mp*, c-moll, 4/4) – вихідна інтонація вокальної партії утворюється на основі етнохарактерного звороту (низхідний тетракорд) і мінорного тризвуку. Подальші проведення звучать на тлі комплементарно-ритмічного контрапункту фортепіанної партії. Другий лейтінтонаційний комплекс солоспіву менш виразний – це варіантно-гармонізована репетиція.

Перша строфа утворюється двома реченнями неповторної будови (6 + 4). Перше речення (“Давно те минуло”) побудовано на варіантно-проростаючому розвиткові першої лейтінтонації в партіях вокалу та фортепіано, друге інтенсивно розвиває контрастний лейтінтонаційний комплекс на тлі арпеджіато (звуконаслідування кобзарського виконання, яке підсилює епічний колорит та викликає рельєфні жанрові асоціації). Інтерлюдії між строфами базуються на матеріалі вступу з канонічно-імітаційним типом викладу партії фортепіано.

Друга строфа (“Як тими шляхами, де йшли гайдамаки”, Poco animato, f-moll) являє собою висхідне переміщення теми-речитативу на тлі басової формули акомпанементу. Кадансовий

¹ Лінія романсів-монологів в українській музиці представлена творчістю Д.Січинського, О. та Н.Нижанківських, С.Людкевича, В.Барвінського.

зворот стилізовано в дусі “фольклорного речитативу”, він ритмічно складний, орнаментований, з оспівуванням опорних звуків основної тональності. Автор варіантно розвиває лейттеми з модуляцією f-moll – c-moll. Вокальна й фортепіанна партії творять складний поліфонізований ансамбль, по чергово виконуючи мелодичну функцію – цим підкреслюється єдність і напруженість душевного стану героя.

Заключний розділ (“Спасибі, дідусю, що ти заховав”, *Tranquillo*) – типова для композиційного мислення А.Кос-Анатольського просвітлена кода-епілог, у якій панує мажорна ладова сфера (C-dur – Es-dur – F-dur – G-dur), представлена тризвуками, що колористично зіставляються. Вокальна партія цього епізоду – домінуюча, фортепіано відіграє функцію гармонічно-сонорного тла. Філософський висновок (“Я її онукам своїм передам”) відділяє двотактова побудова на висхідному секвентному розвитку мотиву на тлі октавного тремоло низхідної хроматичної гами (*sp – sfz*).

Цей розділ синтезує обидва лейтмотиви – речитативний і тетрахордний, утверджуючи c-moll, а ремінісценція початкового звороту вокальної партії в басовій лінії фортепіано символізує ідею історичної пам’яті про героїчне минуле Вітчизни.

Узагальнюючи спостереження, запропоновані в статті, констатуємо: стильова палітра вокальної лірики А.Кос-Анатольського є вельми широкою – неоромантизм, сецесійні ознаки салонного мистецтва, неофольклоризм, шлягерна стилістика тощо. Оригінальні вокальні мініатюри свідчать про наявність рис старогалицької елегії, європейського пісенного бідермаєру, ліричного романсу, солоспіву-монологу, віртуозної концертної арії, міської пісні 20–30-х рр., побутово-розважальних естрадних жанрів, зокрема, танцювальних і масових пісень радянської доби. Індивідуально-авторська інтерпретація естетичного потенціалу цих жанрів є послідовним продовженням європейської та національної камерно-вокальних традицій, однак на підставі їх синтезу створюються нові моделі солоспівів, які відповідають актуальним соціокультурним завданням часу.

Розгляд деяких камерно-вокальних творів А.Кос-Анатольського окреслює ряд стильових ознак, спільних для всіх жанрових ділянок творчості композитора, що неодноразово акцентує О.Козаренко: “Зануреність у галицьку музичну традицію дозволила Кос-Анатольському крізь нав’язуваний канон музичного комунікату проявляти оригінальність і природність вислову, актуалізувати забуті пласти міської побутової музики, незадіяні стереотипи музичного професіоналізму, що виникли на цій основі, і тим самим розширити обсяг національної своєрідності” [3, с.127].

1. Дубровний Т. Фортепіанна творчість Анатолія Кос-Анатольського в проекції стилю доби : монографія / Т. Дубровний. – Львів : НТШ, 2007. – 184 с.
2. Кияновська Л. О. Галицька музична культура XIX–XX ст. : навчальний посібник / Л. Кияновська. – Чернівці : Книги – XXI, 2007. – 424 с.
3. Козаренко О. В. Творчість А. Кос-Анатольського в контексті становлення національного музичного стилю / О. Козаренко // Питання стилю і форми в музиці : зб. статей. – Львів : Каменярь, 2001. – С. 123–130.
4. Терещенко А. К. Анатолій Кос-Анатольський / А. К. Терещенко – К. : Музична Україна, 1979. – 80 с. – (Творчі портрети українських композиторів).

В статтє обобщаються наблюдения о стиле камерно-вокального творчества А.Кос-Анатольского, предлагается его жанровая типология, включающая романсы, драматические монологи, элегии, баркаролы, ноктюрны, арии, детские и массовые песни.

Ключевые слова: камерно-вокальные жанры, типологическая группа, национальная традиция.

This article is an attempt of a typology of Kos-Anatolskyi’s vocal chamber music. Kos-Anatolskyi’s vocal chamber compositions include songs (solospivy), dramatic monologues, elegies, barcaroles, nocturnes, arias, popular songs, mass, and children songs.

Key words: vocal chamber genres, typological groups, national tradition.