УДК 786.2.083.6.071.1

Н. О. Рябуха, кандидат мистецтвознавста, доцент, Харківська державна академія культури, м. Харків

ПОЕТИКА ЗВУКОВОГО ОБРАЗУ СВІТУ Б. ЛЯТОШИНСЬКОГО (НА ПРИКЛАДІ ФОРТЕПІАННОЇ ТВОРЧОСТІ)

Виявлено особливості музичного мислення Б. Лятошинського, які віддзеркалюють мовно-стильові та семантичні ознаки трансформації звукового образу як смислової моделі світу. Доведено, що внаслідок інтенсифікації фонічних засобів та ускладнення системи організації музичної мови здійснюється інтелектуалізація звукообразного мислення, що свідчить про формування нової концепції інтонованого звуковідчуття епохи. Розкрито новаторство Б. Лятошинського, яке значно випереджало час новизною звуко- та життєвідчуття, полягало в симфонізації пісенного фольклору та вираженні національної ідеї через символізм мовоутворення.
Ключові слова: звуковий образ, музичне мислення, звуковідчуття, звуко-музична експресія.

Н. А. Рябуха, кандидат искусствоведения, доцент, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

ПОЭТИКА ЗВУКОВОГО ОБРАЗА МИРА Б. ЛЯТОШИНСКОГО (НА ПРИМЕРЕ ФОРТЕПІАННОГО ТВОРЧЕСТВА)

Выявляются особенности музыкального мышления Б. Лятошинского, которые отражают стилевые и семантические признаки трансформации звукового образа как смысловой модели мира. Доказано, что в результате интенсификации фонических средств и усложнения системы организации музыкального языка осуществляется интеллектуализация звукообразного мышления, что свидетельствует о формировании новой концепции интонированного звукоощущения эпохи. Раскрыто новаторство Б. Лятошинского, которое значительно опережало время новизной звуко- и жизнеощущения, связано с симфонизацией песенного фольклора и выражением национальной идеи через символизм речеобразования.
Ключевые слова: звуковой образ, музыкальное мышление, звукоощущение, звуко-музыкальная экспрессия.

N. O. Riabukha, Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Doctoral student, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

POETICS OF SOUND IMAGE OF THE WORLD OF B. LYATOSHYNSKY (ON EXAMPLE OF PIANO WORKS)

The features of B. Lyatoshynsky's musical thinking that reflect linguistic and stylistic as well as semantic characteristics of transformation

of sound image as a semantic model of the world are revealed. It is proved that due to the intensification of phonic means and complexity of the system of organization of musical language the intellectualization of sound image thinking is carried out that testifies the formation of a new concept of intonated sound perception of the era. B. Liatoshynsky's innovation is disclosed that was significantly ahead of time by the novelty of sound- and life perception, was connected with symphonization of song folklore and expression of the national idea through the symbolism of speech production.

Key words: sound image, musical thinking, sound perception, sound and musical expression.

Постановка проблеми. Культурно-історичну місію творчості Б. Лятошинського неможливо переоцінити. По-перше, в українській музиці першої половини ХХ ст. ім'я Бориса Миколайовича пов'язане з «експресивно-психологічним стилем» [6, с. 251], що свідчить про новий етап становлення національної композиторської школи. По-друге, в культурному ландшафті минулої доби композитор, який уособлював «образ Людини-філософа, мрійника та реаліста» [12, с. 9], розкрився і як мислитель-симфоніст, котрий за масштабом та методом відтворення художніх ідей узагальнив концепцію становлення особистості, і як поет-лірик «у жанрі тонких емоцій» [17, с. 145]. По-третє, концептуалізм та універсалізм мислення Б. Лятошинського, що позначилися в психологічно насиченій та багатовимірній глибині втілення життєвих реалій, зумовили новаційність його музичної спадщини, особливо у сфері мово- та жанроутворення. Новаторство Б. Лятошинського, значно випереджаючи час новизною звуко- та життєвідчуття, полягало в симфонізації пісенного фольклору й вираженні національної ідеї через символізм мовоутворення. Перебуваючи на зламі суттєвих художньо-стильових змін у звуковій атмосфері епохи, Б. Лятошинський як митець свого часу мав на меті відтворити за допомогою індивідуально-стильових засобів та художньо-акустичних можливостей музичних інструментів концепцію звукового образу світу крізь призму «національного музичного світовідчуття» (згідно з О. Козаренко).

Останні дослідження та публікації. Серед досліджень, присвячених творчості Б. Лятошинського, виокремлюються статті та монографії О. Гордієнко [3], В. Клина [6; 7], О. Козаренко [9], М. Копиці [10], В. Самохвалова [18]. Причинами звернення саме до фортепіанних творів видатного українського композитора є симфонізм як спосіб духовного осягнення багатовимірного світу, що відповідає

філософсько-світоглядній концепції творчості та тісно пов'язаний з еволюцією його фортепіанного мислення [6, с. 253]. Експресивно загострене відчуття дійсності Б. Лятошинського, а також інтуїтивний пошук нового «звукового ідеалу» на національно-стильових засадах української музики першої третини ХХ ст. та під впливом символістської естетики модернізму віддзеркалилися в камерно-інструментальних жанрах, а потім і в симфонічній творчості. Тому є всі підстави вважати, що у фортепіанній спадщині композитора, як і в жанрі симфонії, узагальнено концептуальні виміри відтворення звукового образу світу.

Необхідність використання поняття «звуковий образ світу» зумовлена прагненням пов'язати звукову (фонічну) форму відтворення дійсності з критеріями музичного мислення, які репрезентують цілісний «звуковий портрет» епохи. При цьому семантика звучання відбиває специфіку ментально-психологічної структури художньої свідомості митця, тобто внутрішній світ людини, психологію і тип особистості з властивим для неї типом звуковідчуття. На думку Г. Павлій, характер звуковідчуття та спосіб емоційного висловлювання виявляють специфіку музичної свідомості через «координатну (вертикально-горизонтальну) спрямованість мислення», репрезентовану в музиці гомофонією та поліфонією «в їх стильових (а не просто фактурних) ознаках» [15, с. 62–63]. Скористаємося наданою типологією для розкриття індивідуальних особливостей музичного мислення Б. Лятошинського через звуковідчуття (сумарну конкретно-чуттєву суттєвість) і тип музичної експресії (спосіб емоційного висловлювання).

Отже, мета статті — виявити індивідуальні особливості музичного мислення Б. Лятошинського, що віддзеркалюють ментально-психологічну структуру художньої свідомості митця у звуковому образі світу.

Виклад матеріалу дослідження. У мистецькій практиці першої третини ХХ ст., яка характеризується авангардним рухом 20-х рр. з антиромантичним, експериментальним вектором, спрямованим на «ствердження ідеї Свободи» [1, с. 12], звуковий світ музики Б. Лятошинського виокремлюється глибоко філософською сконцентрованістю змісту, пристрасною емоційністю та «кордоцентричністю», що відповідає психології української душі. Як зазначає В. Самохвалов, композитор був зовнішньо суворий, стриманий, водночас романтичний, мрійливий, «схильний до поетизації людських почуттів та пристрастей» [16, с. 7]. О. Козаренко зауважив, що «романтичний тип світовідчуття як спосіб естетичного

осягнення дійсності», пов'язаний з ментальністю української душі, стає стильовою домінантою та визначальним фактором української музики першої третини XX ст. [8, с. 145]. Тому ментально-психологічній структурі свідомості українського композитора найбільш притаманний екстравертний тип музичної експресії, якому властиве «чуттєво-фонічне звуковідчуття» (термін Г. Павлій). Але семантика звучання музики Б. Лятошинського має не просто чуттєво-фонічну природу, що викликана бажанням мислити звуковою красою гармонії, тембру, фактури, ритму, як, наприклад, у творчості К. Дебюссі. Володіючи всім арсеналом засобів виразності в контексті своєї епохи, маючи інтровертний склад темпераменту, що зумовлює особливу манеру музичного висловлювання, композитор відтворював звуковий образ світу у всій повноті емоційного висловлювання — від інтровертної сфери експозиційних розділів до екстравертної образності розробки та динамізованих реприз.

Музика Б. Лятошинського є філософськи концептуальною, психологічно напруженою з експресивно-динамічним, емотивним типом висловлювання. У центрі уваги композитора знаходяться внутрішній світ ліричного героя, суб'єктивні переживання якого фокусуються не просто на символічному сприйнятті дійсності, а спрямовані на відтворення «загостреного трагізму буття нації», який протистоїть «соціально інспірованому панівному зовнішньому оптимізму» та відповідає «національному музичному світовідчуттю» композитора [9, с. 191]. Отже, Б. Лятошинському властивий експресивно-фонічний (енергетичний) тип звуковідчуття, через який виявилися національно-самобутні особливості національного мовлення, а саме: використання як основи народно-пісенної та ладо-інтонаційної природи фольклорного мелосу, відтворення семантики думного епосу з характерними ладово-гармонійними зворотами, речитативно-декламаційним типом висловлювання, варіантно-варіаційним принципом розвитку, використання прийомів підголоскової та імітаційної поліфонії. Усе це в поєднанні з рельєфною логікою музичної форми, культурою деталі й афористичністю висловлювання, притаманними європейській культурі, створювали художній синтез емоційного і почуттєвого з раціональним, ірраціонального й спонтанного зі свідомим, що свідчить про глобальні зміни в способах «звукореалізації етносу» [8, с. 144], які сприяють оновленню національного звукового ідеалу.

У циклі «Відображення» (1925) своєрідність звукообразної концепції виявляється у фонічній характеристиці звукових структур (звуковисотні, темброво-колористичні, гармонічні й артикуляційні

особливості інтервалу, акорду), способах часопросторової організації звукового рельєфу, які залежать від типу фактури (поліфонічної, гомофонно-гармонічної) та драматургії, що відповідає жанровій моделі світу. Таким чином, аналіз звукообразної концепції твору віддзеркалюється на всіх масштабно-часових рівнях музичного цілого — звуковому, інтонаційному та композиційному [13, с. 27].

Симфонізм мислення композитора не обмежується фортепіанною музикою, оскільки, на думку М. Копиці, драматургічна ідея «Відображень» має ознаки сонатно-симфонічного циклу, а принципи образно-інтонаційної трансформації тематизму композитор переносить в оркестрову сферу (наприклад, у симфонію № 4) [10, с. 46]. В. Клин уважає цей твір зразком синтетичного жанру сюїти, в якій діє принцип інтонаційно-конструктивної єдності частин з елементами варіаційності [7, с. 235]. При цьому підкреслюється, що ідея «вирощування» нового тематичного варіанта з інтонаційного ядра теми повторюється неодноразово у фортепіанних сонатах. Б. Лятошинський як митець з великомасштабним типом мисленням, утілив психологічно складний та змістовно сконцентрований образ буття людини і соціуму в межах камерного часопростору малої форми. Тому п'єси циклу — це не просто мініатюри, а великі стислі форми, «уламки величезних психологічних глиб» [21, с. 182], у яких відображається концепційний тип симфонічного мислення композитора — звукообразно ємний, конфліктний, із внутрішнім імпульсом драматургічної логіки.

Фактурна організація фортепіанних творів свідчить про те, що Б. Лятошинський — «великий майстер оркестрового письма» [12, с. 10], який «не мислив поза тембром» [18, с. 115]. Відчуваються інструменталізм та лінеаризм мислення, що сприяє розшаруванню багатоярусної фортепіанної фактури через: 1) темброво-оркестрове трактування фортепіанних регістрів, ускладнення гармонічних функцій, використання ладотональних, метро-ритмічних та динамічних контрастів, переважання декламаційно-речового типу тематизму з широким звуковисотним діапазоном, застосуванням контрастних інтервалів, хроматизмів, акордових комплексів; 2) горизонтальний спосіб звуковідчуття з ритмофактурною асинхронністю лінеарно-процесуальних факторів звукової організації, зумовлюючи велику концентрацію інформації на одиницю музичного часу.

У результаті утворюється «диференційований фонізм» (В. Самохвалов) [17, с. 147] з домінуванням акордових структур — «синтетакордів» [2, с. 83], які завдяки інтервальному складу на основі

мелодико-гармонічного сполучення утворюють своєрідні колористичні нашарування з прихованим голосоведінням. Панорамна об'ємність горизонтального простору та рельєфна глибина вертикальних співзвуч відображають символічне світосприйняття композитора. Темброфонізм як засіб звукообразної символізації набуває значення драматургічного стрижня, що підкреслює тенденцію поліфонізації та інструментуалізації фактури як наслідок «інтелектуалізації письма» [8, с. 145].

В основі циклу — звукообрази душевних станів людини («емоційно-психологічні замальовки дійсності» [10, с. 47]):

1) тема-тезис (Maestoso e con fermezza) — звукообраз людської мови (мовлення), для якого характерні: екстравертний тип музичної експресії, експресивно-енергетичний тип звуковідчуття, речитативно-декламаційний прообраз жанрового інтонування (ораторська промова);

2) тема-антитезис (Velutato assai) — звукообраз Людини Ліричної (співочої) з інтровертним типом музичної експресії, чуттєвофонічним типом звуковідчуття та жанрово-семантичною моделлю аріозо-пісенного інтонування;

3) тема-синтез (Tempestoso) — звукообраз руху, для якого властиві екстравертний тип музичної експресії, експресивно-енергетичний тип звуковідчуття, взаємозв'язок із семантикою моторних жанрів (токатність, скерцозність, етюдність).

Комплекс елементів основних тем-образів (інтонаційних, ладово-гармонічних, ритмічних, темброво-динамічних і фактурних) є основою драматургічного розвитку, що, по-перше, відповідає специфіці симфонічного мислення, по-друге — зумовлює інтонаційну сконцентрованість і масштабну ємність звукового образу в межах камерного часопростору. Отже, мініатюра змінює свій модус, втрачаючи певною мірою камерність.

Інтонаційний образ теми-тезису є типовим не лише для музичного мислення композитора. Як зазначає М. Копиця, ця тема — «звучний барометр епохи» [10, с. 75], оскільки є результатом філософського аналізу явищ, життєвих спостережень та узагальнень звукових ідей, що відображають загострену нервовість і напруженість звукового відчуття дійсності. Наявність такої теми-комплексу зумовлена новими засобами музичної виразності — особливою концентрацією й лаконізмом музичної мови-мовлення, мелодико-гармонічним складом фактури, що, у свою чергу, свідчить про тяжіння композитора до постромантичного звуковідчуття. У «гармоніко-фактурному комплексі» [3, с. 2] теми-тезису головне місце

посідають декламаційність та інструментальна сигнальність. Тема, фактурна організація якої вибудовується з акордових комплексів — «енергетичних згустків» має тріадну структуру, тобто складається з трьох елементів, на основі яких конструюється подальший мелодико-інтонаційний розвиток. Емоційно-жорсткий та мужньо-героїчний характер першого елемента утворюється «тріольною ритмо-інтонаційною лексемою», яка є однією з найвиразніших ознак індивідуального стилю композитора [14, с. 90-91]. У послідовності альтерованих акордів другого елементу формотворчу роль відіграє інтонаційно-гармонічне поєднання ладів народної музики (лідійського, фригійського, дорійського, міксолідійського) [4; 5]. Третій елемент становлять: 1) «акорд Б. Лятошинського» — великий мажорний септакорд з арпеджіато, який збільшує динамічну амплітуду звучання (міні-creschendo) та слугує «варіаційним фонічним лейттембром» усього циклу [7, с. 236]; 2) набатна тріольна ритмоформула в низькому регістрі, що імітує звучання литавр. Цей елемент набуває значення звукообразу-архетипу, який семантично пов'язаний з ритмоформулою теми-рока або набатного дзвону. Драматургічний розвиток на основі теми-тезису «згортається» в камерному часопросторі за схемою [a — b — c] [a1 — b1 — c1] [b2 — c2] [c3]. Проведення кожного елемента на терцію нижче є своєрідним засобом відтворення трагізму буття, з експресивною глибиною, психологічною точністю й індивідуальною самобутністю.

Екстравертна темпераментність і скрябінський пафос звучання першої п'єси змінюються пісенно-аріозним тематизмом з імпресіоністично «оксамитовим» відтінком другої. Композитор використовує типовий для творчості імпресіоністів принцип багатоярусної фактури із сонорно-колористичним озвученням мелодії в багатозвуковій вертикалі малосекундових сполучень. Зосередженість на емоційному поглибленні музичної образності з тяжінням до філософської концептуальності разом із відповідним загостренням музичної експресії створюють експресіоністичну стилістику в музиці Б. Лятошинського. Тому в «переплетінні двох начал — імпресіонізму та експресіонізму» [11, с. 88] а також у єдності фольклорної та симфонічної поетик, що характеризують синтезований художній стиль композитора, виявляється своєрідність його звукообразного мислення.

Часопросторова організація звукообразу водної стихії в третій п'єсі, але не в спокійному, а в бурхливому стані, відбувається за принципом ізоморфізму — моделювання мікропроцесів фонічного

рівня на макропроцеси хвильової драматургії. Композиторові вдається відтворити ідею наскрізної розробки попередніх тем за допомогою концепції образно-інтонаційного відображення, яка є основою програмного змісту циклу. Кульмінація п'єси будується на одночасному поєднанні інтонаційних ідей основних тем циклу у трансформованому вигляді. Так, перші три п'єси виконують структурно-семантичну функцію сонатного алегро з рисами варіативно-варіаційного розвитку.

Теми-образи четвертої та п'ятої п'єс утворюють лірико-трагедійний центр циклу. Це поступове занурення у внутрішній світ ліричного героя, який переживає почуття скорботи та відчаю (Disperato e lugubre), що призводить до психологічного відсторонення від зовнішніх подій (Come di lontananza). Трагедійні інтонації теми четвертої п'єси, похідні від першого елементу теми-комплексу в дзеркально викривленому вигляді, передають почуття невтішності у зв'язку із жанровою семантикою траурного маршу (рівномірним поступом остинатних фігур) та звукообразом ораторської промови (декламаційно-речовим типом тематизму). Унаслідок образної трансформації змінюється тип експресії — замість екстравертної стихії героїко-драматичного пафосу відтворюється інтровертна сфера трагедійної лірики. Темброво-фонічна природа звукообразного мислення Б. Лятошинського зумовлена оркестровим трактуванням акордових структур (септакордів, нонакордів з використанням альтерації). Тяжіння до загостреної експресивності звуковідчуття спонукає композитора до альтерованого септакордового фонізму, завдяки якому драматизується та колоризується звуковий образ. Альтерований тон септакорду пов'язаний із регістровим розташуванням, звуковисотним діапазоном та гостродисонантним співзвуччям широких інтервалів (септими, секунди, збільшеної квінти, нони). Отже, альтерований септакорд є не лише темброво-динамічним акцентом, важливим драматургічним стрижнем, а й «автографічною» ознакою стилю Б. Лятошинського.

П'ята п'єса передає рефлексивний звукообраз внутрішньої мови (міркування-споглядання), якому відповідають інтровертний тип музичної експресії та чуттєво-фонічне звуковідчуття з «медитативною моделлю інтонації» [19, с. 116] (переважання повільних темпів, мовленнєвий тип інтонування та монологічність мовлення). Тема-образ основується на інтонаціях теми-тезису, але в процесі розгортання завдяки фактурно-тембровим, варіантним змінам (двооктавне дублювання теми на підголосковому фоні)

вона «розчиняється» у високому регістрі на інтонації квінти. Тема шостої п'єси — фактурно-ритмічний варіант основного тематичного комплексу циклу із скерцозним характером. Замість героїко-патріотичної напруженості викладу спостерігається зловісна іронічність, навіть іноді лиховісна буфонність завдяки акцентам на першу долю, синкопам та переважанням штрихів стакато.

Сьома п'єса — фінал «Відображень» — підсумовує образно-тематичні та композиційні ідеї. У ній постає образ вольової людини-борця, здатної на героїчні вчинки. Тема, яка утворюється з малої структурної одиниці — мотиву, являє собою динамічно прогресуючий мікропроцес, концентрат закладених можливостей її розвитку. З калейдоскопічною швидкістю звучать основні темиобрази циклу, які репрезентуються в різних комбінаціях. Цикл завершується на емоційно-екстатичній кульмінації, в якій проводиться тема-комплекс в динамізованому фактурному викладенні.

Отже, за інтонаційним змістом «Відображення» Б. Лятошинського є філософськи концептуальним циклом. Внутрішній світ ліричного героя, чия свідомість є центром (сутністю) психологічного життя, підносить новий образ Людини Розумової до рівня філософського концепту. Звукообразна семантика розширює тембрально-акустичні та смислові можливості виразних засобів, долаючи історико-стильові обумовленості в переломний період на початку XX ст. Пошуки композитора в цьому напрямі започаткували на українському національному підґрунті новий тип музичного висловлювання, який належить до експресіоністичного стилю — символічного, завуальованого, далекого від романтичної відкритості, щирості, безпосередності.

У подальші роки творчої роботи Б. Лятошинському вдалося втілити ідею універсального типу музичного мовлення, що поєднує інструментальні принципи організації фактури з вокальною природою народно-пісенного мелосу. Це не тільки цитування і втілення інтонаційного багатства українського фольклору, а й творче переосмислення «національного» до «авторського» тематизму. «Від інтуїтивного, стихійного відчуття буття, — пише М. Копиця, — через складні психологічні, світоглядні та естетичні пошуки митець приходить к органічному вростанню в новий соціальний світ, відчування себе невід'ємною часткою свого народу, часу, епохи» [10, с. 73]. Уперше про це зауважив і сам композитор у 40-х рр. в листуванні з М. Глієром: «Останні два роки я свідомо вирішив почати писати більш простіше» [12, с. 301]. Тяжіння композитора до народно-епічних звукообразів, пов'язаних з жанровою семантикою

думного епосу, балади, поеми яскраво відобразилося у фортепіанній творчості після 40-х рр.

Творчий підхід до народно-національних джерел виявився в «Шевченківській сюїті». Усі три прелюдії ор. 38 побудовані на основі фольклорного матеріалу зі збірника українських народних пісень [6, с. 261–264]. У прелюдії № 1 стилізується інтонаційно-ритмічна особливість української народної пісні («Яром, хлопці, яром»). Прелюдія № 2 виокремлюється темброво-інтонаційною колористикою думного епосу («Ой піду я лугом»), а остання прелюдія є фіналом усього фортепіанного циклу, що символізує могутність і силу українського народу. У прелюдії № 3 виявився симфонічний принцип мелодичної розробки пісенного тематизму, характерний і для заключних розділів сонатно-симфонічного циклу у творчості композитора, а також аконтрастний, аконфліктний тип розвитку матеріалу.

У циклі мініатюр ор. 38 Б. Лятошинського драматургія базується на мотивному варіюванні, завдяки чому створюється мелодико-інтонаційне розгортання теми, що посилює ефект наскрізного розвитку (за зразком «кульмінаційних зон» у фортепіанних творах С. Рахманінова). Цей синтез принципів фольклорного та симфонічного мислення зумовлює «симфонізацію жанру мініатюри» у творчості композитора, в центрі якої стоїть не одна людина, а цілий народ — нація. Тому малий жанр у творчості Б. Лятошинського деякою мірою втрачає камерність, суб'єктивність. Змінюється модус мислення — від інтонаційно-жанрового до символічно-метафоричного який композитор втілює інтелектуально-духовним «баченням» картини світу. Ця тенденція сприяє розширенню темброво-семаничних та художньо-акустичних можливостей музичних інструментів, що свідчить про те, що фортепіанна мініатюра стає для композитора своєрідною лабораторією творчого мислення.

Висновки. Музика Б. Лятошинського на фоні творчого доробку його сучасників відзначається різноманіттям звукової палітри, яскравістю та рельєфністю відтворення образів зі звукозображальними елементами. Поєднання експресивно-динамічного та сконцентрованого принципів музичного висловлення з масштабним оркестровим мисленням свідчить про домінування постромантичного типу звуковідчуття (звуко-музичної експресії), що поступово посилюється в українській музиці першої половини ХХ ст.

Стильові тенденції української музики першої половини ХХ ст. свідчать про певні зміни в системі музичного мислення, які характерні й для музики Б. Лятошинського: 1) інтелектуалізація

музичного мислення внаслідок ускладнення системи організації музичної мови; 2) інтенсифікація фонічних засобів реалізації музичної образності та посилення ролі звукових (художньо-акустичних) параметрів на всіх рівнях організації «функціонально-ярусної моделі мовного організму» [20, с. 154] — фонологічному, морфологічному і синтаксичному. Усе це свідчить про формування нової звуко-музичної свідомості епохи, що зумовила трансформацію мовно-стильових та семантичних принципів відтворення звукового образу як смислової моделі світу.

Перспективним для подальшого дослідження слугує вивчення проблеми взаємодії звукообразного мислення Б. Лятошинського у дзеркалі української ментальності, що позначилась на інструментальному втіленні національних звукообразів.

Список використаних джерел

1. Воробьев И. Композиторы русского авангарда / И. Воробьев, А. Синайская. — СПб. : Композитор, 2007. — 160 с.
2. Гойові Д. Українські корені світового авангарду / Д. Гойові // Українська тема у світовій культурі // Наук. вісн. НМАУ ім. П. І. Чайковського. — Київ, 2001. — Вип. 17. — С. 82–110.
3. Гордієнко О. Фортепіанні твори Б. Лятошинського / О. Гордієнко // Музика. — 1985. — № 5. — С. 2–3.
4. Грисенко Л. Народні джерела гармонії Б. Лятошинського / Л. Грисенко // Народ. творчість та етнографія. — 1968. — № 6. — С. 53–56.
5. Грисенко Л. Формотворча роль гармонії у творах Б. М. Лятошинського / Л. Грисенко // Сучасна музика. — Вип. 3. — Київ, 1973. — С. 230–260.
6. Клин В. О музыке / В. Клин. — Київ : Муз. Україна, 1985. — 351с.
7. Клин В. Українська радянська фортепіанна музика / В. Клин. — Київ : Наук. думка, 1980. — 315 с.
8. Козаренко О. Деякі тенденції розвитку національної музичної мови у першій третині ХХ ст. / О. Козаренко // Українське музикознавство / НМАУ ім. П. І. Чайковського. — Вип. 28. — С. 144–154.
9. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови / О. Козаренко. — Львів : НТШ, 2000. — 284 с.
10. Копица М. Симфонии Б. Лятошинского : Эпоха. Коллизии. Драматургия : Исследование / М. Копица. — Київ : Муз. Україна, 1990. — 131 с.
11. Кушнірук О. Імпресіонізм в українській музиці / О. Кушнірук // Мова і культура : матер. п'ятої міжнар. наук. конф. Т. IV. — Київ : «Collegium», 1997. — С. 85–91.
12. Лятошинський Б. Епістолярна спадщина : у 2 т. / [розшифр., упорядкув., вступ. ст., комент. та прим. М. Копиці]. — Т. І : Борис Лятошинський — Рейнгольд Гліер. Листи (1914–1956). — Київ, 2002. — 768 с.

13. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки / Е. Назайкинский. — М. : Музыка, 1988. — 254 с.
14. Новакович М. Про деякі особливості музичної мови Б. Лятошинського / М. Новакович // Вісн. ДАКККіМ. — 2007. — № 4. — С. 86–91.
15. Павлій Г. Інтраверсія та екстраверсія як типологічна пара розрізненості музичного мислення / Г. Павлій // Укр. музикознав. — Вип. 23. — Київ : Муз. Україна, 1988. — С. 62–73.
16. Самохвалов В. Борис Лятошинський / В. Самохвалов. — 2-е вид. — К. : Муз. Україна, 1974. — 46 с.
17. Самохвалов В. К вопросу о проявлении красочно-колористического фактора в гармонии Б. Лятошинского / В. Самохвалов // Б. Н. Лятошинский : сб. ст. — Київ : Муз. Україна, 1987. — С. 143–160.
18. Самохвалов В. Черты музыкального мышления Б. Лятошинского / В. Самохвалов. — Київ : Муз. Україна, 1970. — 279 с.
19. Шаповалова Л. Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве : монографія / Л. Шаповалова. — Харків : «Скорпион», 2007. — 292 с.
20. Шип С. Музыкальная речь и язык музыки : науч. моногр. / С. Шип. — Одесса, 2001. — 396 с.
21. Яворский Б. Избранные труды: В 2 ч. — Т. 2. — Ч. 1: Заметки о творческом мышлении русских композиторов от Глинки до Скрябина (1825–1915). — М. : Сов. композитор, 1987. — 365 с.

References

1. Vorobiev I. Kompozitory russkogo avangarda / I. Vorobiev, A. Sinaiskaia. — SPb. : Kompozitor, 2007. — 160 s.
2. Goiovi D. Ukrainski koreni svitovoho avanhardu / D. Goiovi // Ukrainska tema u svitovii kulturi // Nauk. visn. NMAU im. P. I. Chaikovskoho. — Kyiv, 2001. — Vyp. 17. — S. 82–110.
3. Gordienko O. Fortepianni tvori B. Liatoshynskoho / O. Gordienko // Muzyka. — 1985. — № 5. — S. 2–3.
4. Grisenko L. Narodni dzherela harmonii B. Liatoshynskogo / L. Grisenko // Narod. tvorchist ta etnografiia. — 1968. — № 6. — S. 53–56.
5. Grisenko L. Formotvorcha rol harmonii u tvorakh B. M. Liatoshynskogo / L. Grisenko // Suchasna muzyka. — Vyp. 3. — Kyiv, 1973. — S. 230–260.
6. Klin V. O muzyke / V. Klin. — Kyiv : Muz. Ukraina, 1985. — 351 s.
7. Klin V. Ukrainska radianska fortepianna muzyka / V. Klin. — Kyiv : Nauk. dumka, 1980. — 315 s.
8. Kozarenko O. Deiaki tendentsii rozvytku natsionalnoi muzichnoi movy u pershii tretini XX st. / O. Kozarenko // Ukrainske muzykoznavstvo / NMAU im. P. I. Chaikovskogo. — Vyp. 28. — S. 144–154.
9. Kozarenko O. Fenomen ukrainskoi natsionalnoi muzichnoi movy / O. Kozarenko. — Lviv : NTSh, 2000. — 284 s.
10. Kopitsa M. Simfonii B. Liatoshinskoho : Epoha. Kollizii. Dramaturgiya : Issledovanie / M. Kopitsa. — Kiyiv : Muz. Ukrayina, 1990. — 131 s.

11. Kushniruk O. Impresionizm v ukrayinskiy muzitsi / O. Kushniruk // Mova i kultura : mater. p'yatoyi mizhnar. nauk. konf. T. IV. — Kiyiv : «Collegium», 1997. — S. 85–91.
12. Lyatoshinskiy B. Epistolyarna spadschina : u 2 t. / [rozshifr., uporyadkuv., vstup. st., koment. ta prim. M. Kopitsi]. — T. I : Boris Lyatoshinskiy — Reyngold Glier. Listi (1914–1956). — Kiyiv, 2002. — 768 s
13. Nazaikinskii E. Zvukovoi mir muzyki / E. Nazaikinskii. — M. : Muzyka, 1988. — 254 s.
14. Novakovich M. Pro deiaki osoblyvosti muzichnoi movy B. Liatoshynskoho / M. Novakovich // Visn. DAKKKIM. — 2007. — № 4. — S. 86–91.
15. Pavlii G. Intraversiia ta ekstraversiia yak typolohichna para rozriznenosti muzichnoho myslennia / G. Pavlii // Ukr. muzykoznav. — Vyp. 23. — Kyiv : Muz. Ukraina, 1988. — S. 62–73.
16. Samokhvalov V. Boris Liatoshynskii / V. Samokhvalov. — 2-e vyd. — Kyiv : Muz. Ukraina, 1974. — 46 s.
17. Samokhvalov V. K voprosu o proiavlenii krasochno-koloristicheskogo faktora v garmonii B. Liatoshinskogo / V. Samokhvalov // B. N. Liatoshinskii : sb. st. — Kyiv : Muz. Ukraina, 1987. — S. 143–160.
18. Samokhvalov V. Cherty muzykalnogo myshleniia B. Liatoshinskogo / V. Samokhvalov. — Kyiv : Muz. Ukraina, 1970. — 279 s.
19. Shapovalova L. Refleksivnyi hudozhnik. Problemy refleksii v muzykalnom tvorchestve : monografiia / L. Shapovalova. — Kharkiv : «Skorpion», 2007. — 292 c
20. Ship S. Muzykalnaia rech i yazyk muzyki : nauch. monogr. / S. Ship. — Odessa, 2001. — 396 s.
21. Yavorskii B. Izbrannye trudy: V 2 ch. — T. 2. — Ch. 1: Zametki o tvorcheskom myshlenii russkikh kompozitorov ot Glinki do Skriabina (1825–1915). — M. : Sov. kompozitor, 1987. — 365 s.

UDC 786.2.083.6.071.1

Riabukha N. A., Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Doctoral student, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv
ralnat@rambler.ru

POETICS OF SOUND IMAGE OF B. LYATOSHYNSKY'S WORLD (ON EXAMPLE OF PIANO WORKS)

The aim of this paper is to explore the famous Ukrainian composer's piano works reflecting linguistic and stylistic as well as semantic characteristics of transformation of sound image as a semantic model of the world.

Research methodology. Publications on this subject (monographs, scientific articles) have been reviewed. The author has analyzed B. Lyatoshynsky's sound image thinking which presents the formation of

post-romantic type of sound and musical expression in Ukrainian music of the first third of the 20th century.

Results. B. Lyatoshynsky's innovation is disclosed that was significantly ahead of time by the novelty of sound- and life perception, was connected with symphonization of song folklore and expression of the national idea through the symbolism of speech production. The author pays attention to the fact that B. Lyatoshynsky' s expressively heightened sense of reality, his intuitive search for a new «sound ideal» on the basis of national original Ukrainian music of the first third of the 20th century were reflected in the individual stylistic means of interpretation of piano sound image. The features of musical language are examined which create the artistic synthesis of cordocentristic method of «sound realization of ethnic group» with the principles of symbolic and metaphoric reflection of the picture of the world together with the expressive logic of musical form, culture of details and aphoristic nature of presentation peculiar to European culture. It has been found that intensification of search for individual ways of implementation of musical imagery led to the expansion of artistic and acoustic capabilities of piano.

Novelty. It is proved for the first time that due to the intensification of the phonic means and complexity of the system of organization of musical language the intellectualization of sound image thinking is carried out that testifies the formation of a new concept of intonated sound perception of the era.

The **practical significance.** Ukrainian educators may find the information contained in this article useful for teaching piano works of Ukrainian and foreign composers to students.

Key words: sound image, musical thinking, sound perception, sound and musical expression.

Надійшла до редколегії 16.05.2015 р.