

УДК 781:00362

ORCID: 0000-0003-1732-5787

Олена Марценківська,

кандидат мистецтвознавства,
завідувач відділення денної форми навчання
Київського інституту музики ім. Р. М. Глієра,
вул. Льва Толстого, 31, Київ, 01032, Україна

Olena Martsenkivska,

Ph.D. in Arts,
Head of the Department of education,
R. Glier Kyiv Institute of Music,
31 Lva Tolstogo St., Kyiv 01032, Ukraine

ЖАНР БАЛАДИ В МУЗИЦІ Б. ЛЯТОШИНСЬКОГО (ДО ПРОБЛЕМИ ТРАДИЦІЙ ТА НОВАТОРСТВА)

У даній статті увагу зосереджено на виявленні переосмислених романтичних традицій в жанровому прояві інструментальної балади в музиці Б. Лятошинського, що походять від творчого доробку Ф. Шопена, Ф. Ліста та М. Метнера.

Ключові слова: інструментальна балада, романтична традиція, поліритмія, поліметрія, індивідуальний композиторський стиль, одночастинна вільна поемна сонатна форма.

The genre of ballads in the music of B. Lyatoshinsky (to the problem of traditions and innovations). This article focuses on the identification of redefined romantic traditions in the genre's manifestation of the instrumental ballad in the music of B. Lyatoshinsky, derived from the creative treasury of F. Chopin, F. Liszt and N. Methner.

Key words: instrumental ballad, romantic tradition, polyrhythm, polymetry, individual composer style, one-part free-lance sonata form.

Жанр баллады в музыке Б. Лятошинского (к проблеме традиций и новаторства). В данной статье внимание направлено на выявление переосмысленных романтических традиций в жанровом проявлении инструментальной баллады в музыке Б. Лятошинского, что перешли от творчества Ф. Шопена, Ф. Листа и Н. Метнера.

Ключевые слова: инструментальная баллада, романтическая традиция, полиритмия, полиметрия, индивидуальный композиторский стиль, одночастная свободная поэмная сонатная форма.

Актуальність теми. Наукове осмислення внутрішніх закономірностей процесу розвитку в музичному мистецтві стає можливим завдяки глибинній дії закону спадкоємності, основними категоріями якого виступають «традиція» та «новаторство». Термін «спадкоємність» і заключає в собі синтез даних понять, позначаючи при цьому творче перетворення, переінтонування успадкованого. Діалектично взаємодіючи у художньому явищі, загальне (традиційно повторене, сприйняте у разі генетичних, типологічних та контактних зв'язків) та одиничне (оригінально неповторне, що виражене у характері співвідношення та переосмислення впливових традицій) створюють особливо індивідуальне, унікально своєрідне поле в мистецтві.

Сучасне мистецтвознавство розглядає концепційні засади та значення кожного феномена в теорії спадкоємності з позиції історичної перспективи, що й визначає їхнє місце в типологічній структурі форм художньої свідомості. У численній літературі, спрямованій на осмислення методологічного аспекту проблеми традицій та новаторства, містяться зауваження, в яких позначено недостатньо розроблену в мистецтвознавстві та спрямовану до творчості окремого композитора методику глибинного аналізу механізму спадкоємності як вагомого чинника творчого переосмислення традицій. Такий аспект аналізу надасть можливість значно глибше виявити традиційно успадковані та своєрідно-індивідуальні стильові ознаки. Творчість митця в конкретному жанровому прояві також спрямує увагу на наукове осмислення проблеми на рівні змістової теорії.

Кожен жанровий різновид в музиці має свою історію, що визначається соціальним замовленням та засобами його втілення у музичній тканині твору. *Жанр балади*, згідно поглядів В. Панкратової [7], В. Цуккермана [11], А. Сохора [10], Г. Нудьги [5], має народнопісенні витоки та долучається до ліро-епічного «первинного жанру» в контексті музичного виразу.

Первинність жанру балади відтворена в синтетичному поєднанні пісенності, декламаційності та моторики: спершу балада існувала в побуті людей як багатоголосна пісня, що супроводжувалася танцювальними рухами. Еволюціонуючи одночасно з піснею, балада поступово закріпила за собою вокальну природу інтонування, паростки якої походили від середньовічного мистецтва менестрелів та жонглерів.

Згідно думки С. Скребкова пісенність, декламаційність та моторика, як концепт жанрової першооснови, «відповідають вербально-мовному інтонуванню та руху» і є «різними сторонами єдиного за своєю природою процесу музичного інтонування» [9, с. 18].

В епоху Ренесансу балада набуває більш ліричного висловлювання та поліфонічного розгортання в творчості Гійома де Машо. Так, вона зароджується в англійській, шотландській, іспанській та східнослов'янській народнопоетичній творчості, поступово втрачаючи свій зв'язок із танцем і трансформуючись до оповідно-сакральної змістовності. Одночасно з тим балада проникає до професійно літературного кола, в якому експонує новаторські властивості: сюжети літературних балад мають фантастичний, казковий, таємничий, трагічний, драматичний характер. Найкращі зразки представлені Р. Бернсом, В. Скоттом, Ф. Шіллером, А. Міцкевичем.

В українському літературному мистецтві відгомін західної тенденції знайшов своє втілення в жанровому зразку балад П. Білецького-Носенка, П. Гулака-Артемівського, Л. Боровиковського, І. Срезневського. Проникнення балади у професійну музичну творчість спонукало до значимого розповсюдження даного різновиду в літературному осередку.

Аналізуючи генезис жанрового різновиду балади, виявляємо типові особливості, що стануть найбільш потужним чинником на шляху до творення інструментального прототипу в музиці. До них залучаємо: ліро-епічний характер вислову, тісний взаємозв'язок із змістовою канвою поетичного виразу, сюжетність, що обумовлена казковими, фантастичними, драматичними, таємничими образами.

Мета дослідження полягає у виявленні переосмислених романтичних традицій жанрового показника інструментальної балади в фортепіанній музиці Б. Лятошинського, що спадково перейшли від фортепіанної скарбниці Ф. Шопена, Ф. Ліста, М. Метнера. В творчості Б. Лятошинського переосмислення традицій – це етап утворення сучасної етнохарактерної своєрідно-національної музичної мови у прояві пізньоромантичної та неоромантичної полістильової основи. Мета статті підпорядковує такі **завдання дослідження**: 1) розкрити традиційні ознаки інструментальної балади в музиці Б. Лятошинського, що походять від творчості Ф. Шопена, Ф. Ліста, М. Метнера; 2) висвітлити новаторські риси неповторного композиторського стилю в контексті оновлення романтичних традицій; 3) відмітити чільне місце романтичного синтетичного методу як художньої рецепції в творчості Б. Лятошинського.

Вперше жанр інструментальної балади, як відомо, зароджується в творчості Ф. Шопена. Блискучий взірць даного різновиду стає перетвореним в фортепіанній музиці Ф. Ліста, Й. Брамса, Е. Гріга. Виникнення жанру інструментальної балади значною мірою було пов'язане із впливом літературної творчості. У дослідженнях, в полі зору

яких є аналіз фортепіанних балад Ф. Шопена (В. Панкратової [7], Н. Вієру [2], Я. Якуб'як [12]), вбачаємо підтвердження мистецтвознавчої думки, в контексті якої наголошено, що за свідченнями Р. Шумана, балади Ф. Шопена створені під впливом поезії А. Міцкевича. Від поетичної творчості Ф. Шопен успадковує ліричну оповідальність, драматичну подієвість та живописну зображальність, проведення образно-сюжетної лінії авторською промовою у вияві декламаційної речитативності на початку та в заключному епізодах музичних композицій.

В українській музиці першим композитором, який звернувся до жанру балади, був Тимофій Безуглий (балада «Конашевич Сагайдачний», «Українська балада»). Як засвідчує Лідія Корній, у творах Т. Безуглого, «виразно простежуються тенденції формування українського романтичного фортепіанного стилю. Програмні назви пов'язані з історією України <...> образами української природи. Композитор прагнув надати романтичному жанровому зразку своєрідного українського колориту» [4, с. 242]. Українською картино-живописною витонченістю прийнята і Балада (1926 р.) А. Солтиса.

Романтична тенденція у вияві синтезу жанрів, мов наскрізною смугою, проходить крізь творчий шлях непересічного майстра Б. Лятошинського. Композитор разом із Баладою ор. 22 створює синтетичне поєднання двох жанрів – сонати і балади (Соната-балада ор. 18, 1925 р.) як спадкову ознаку від творчого доробку М. Метнера (Соната-балада, Соната-фантазія). Б. Лятошинський надає програмну назву «В характері балади» другій частині Тріо ор. 41 №2, що є новаторським у використанні оповідальної жанрової основи в контексті сюїтної циклічної форми. До жанру балади Б. Лятошинський звертається також в симфонічній та оперній творчості (симфонічна балада «Гражина» на текст однойменної повісті А. Міцкевича, повільна частина другої симфонії, арія-балада Захара Беркута із опери «Золотий обруч»).

Споріднює українські зразки інструментальної балади суттєва властивість, виразником якої виступає думна ознака художнього – первинного, поряд із билиною та історичною піснею, епічного жанрового зразка. Натомість, якщо М. Лисенко здійснив перенесення формотворчої моделі думи у професійну музику – це Дума «У неділю вранці-рано» для голосу та фортепіано, Рапсодії № 1 та № 2, то власне Т. Безуглий та А. Солтис думний епос відродили у баладному розгортанні українських ліро-епічних пісень з особливим зануренням до історично-героїчної тематики.

Звернувшись до глибинного музикознавчого аналізу численних композицій Ф. Шопена, дослідниця Стефанія Павлишин [6] відмічає

наявну ознаку української наспівності, що простежується у творах майстра. Зокрема, у Концерті ор. 21 ч. II відзначає лінійну поліфонізацію фактурного викладу, наспівну мелізматичну мелодію в октавному ущільненні голосів, що цілковито відновлює звучання українських дум. Дослідниця слушно зазначає: «Подібний рапсодійний характер наближує до української думи також і початок балади g-moll ор. 23. Знаменною є імпровізаційно-розповідна експозиція теми, арпеджовані акорди та типові мелодичні звороти, особливо від третього ступеня до тоніки» [6, с. 15].

Народна рапсодійність, що споріднює жанр балади з українською думою, виразником якої стає загострена імпровізаційно-речитативна декламація-сповідь, наочно простежується у початковому епізоді Балади ор. 22 (1928 р.) Б. Лятошинського. Але попри таку спорідненість, між даними жанровими різновидами все ж таки існує суттєва відмінність, яка лежить у площині музичного формотворення. На відміну від балади, *дума* концентрує ознаки куплетно-варіаційного розгортання. *Інструментальна балада* за композиційною будовою створена у романтичній одночастинній сонатній вільній поемній формі, в якій органічно поєднуються принципи сонатної форми і рондо (Ф. Шопен. Балади № 1, № 2, № 3) та сонатної форми і варіацій (Ф. Шопен. Балада № 4).

Переосмислюючи романтичні традиції художнього формотворення в жанрі інструментальної балади, Борис Миколайович Лятошинський створює *Баладу ор. 22* в одночастинній сонатній поемній формі з ознаками вільної варіаційності. Зокрема, принцип вільного варіювання основного тематизму в даному жанровому зразку надає більш потужного розвитку, перевтілення та трансформації образним кореляціям, які висвітлені як варіанти, споріднені відбитки однієї художньої думки-ідеї.

Втім, якщо для Ф. Шопена характерним є поступовий розвиток та видозмінення основних образних сфер (головної та побічної) у цілісній драматургії художнього прояву, то Б. Лятошинський будує головну та побічну теми як два варіанти основної теми-тези вступу. Такий принцип лейттематичного варіювання наближує жанрову основу інструментальної балади до думного епосу з чітко виявленою градацією вступного зачину та поступовою динамізацією фактурного викладу за рахунок згущення образної трансформації.

Зазначимо, що запровадження романтичної одночастинної сонатної форми з ознаками вільного поемного, варіаційного розгортання втілено Б. Лятошинським у Сонаті-баладі ор. 18. Як і в Баладі, митець головну та побічну теми інтонаційно виводить з лаконічної теми-тези вступу. На відміну від Балади, у Сонаті-баладі домінує експресивно-

потужне, конфліктне зіставлення образних сфер, формотворче конструктивне поєднання окремих епізодів цілісної композиції. Так, у творах проступає новаторська ознака – сповідальної ораторсько-патетичної промови у різних емоційних станах художнього вислову.

Потужне джерело баладності закладене у засобах музичного виразу як постулату ліро-епічної характерності та неповторності. Мелодія, мов дзеркало жанру, загострює у собі характерні, типово ліричні та епічні особливості баладної оповіді. Домінуючими засобами ліричного висловлювання в мелодії стають: плавне проспівування звукової наповненості мелодичної лінії, оспівування тонів, інтервалів, асиметричне проходження та асиметричне оспівування. Епічні ознаки здебільшого проявляються в семантичній знаковості мелодико-інтонаційних рухів.

Аналізуючи початкові епізоди Балади ор. 23 № 1 Ф. Шопена та Балади ор. 22 Б. Лятошинського, звертаємо увагу на спільну ознаку ліричного висловлювання, що виявлена в композиційних засобах оспівування тонів та інтервалів, проходженні через звук в октавно-потовщеному тематизмі. Споріднена риса епічного вислову простежується у проведенні імпровізаційно-оповідної закличної інтонації з опорними квінтовими та тритоновими тонами. Якщо Ф. Шопен проводить арпеджовану фігурацію у висхідному русі по звукам чистої квінти, а опору на тритон приховує у поступеновому низхідному мелодичному русі (Приклад № 1), то Б. Лятошинський інтонаційну опору на чисту квінту та тритон в мелодичній лінії підкреслює авторською ремаркою – виконавським штрихом *non legato* (Приклад № 2).

Попри спорідненість вищеназваних прийомів відмічаємо відмінність: у Ф. Шопена мелодія проходить від нижнього до верхнього регістрового пласту музичної фактури, тим самим підкреслюючи більш вільний, ліричний характер оповіді у темі. Б. Лятошинський тему проводить прийомом остинато у таємничо-похмурому нижньому регістрі, що призводить до відчуття позачасовості у посиленні динамічно емоційної напруги.

Приклад № 1. Ф. Шопен. Балада оп. 23 № 1

The image shows the first eight measures of Chopin's Ballade Op. 23 No. 1. The score is in G minor, 3/4 time, and marked 'Largo'. The first system (measures 1-4) features a piano introduction with a forte (*f*) dynamic, a 'pesante' (heavy) feel, and a 'dim.' (diminuendo) marking. The second system (measures 5-8) continues the piano introduction with a piano (*p*) dynamic and includes triplet figures in the right hand.

Приклад № 2. Б. Лятошинський. Балада оп. 22

The image shows the first eight measures of Lyatoshynsky's Ballade Op. 22. The score is in G minor, 3/8 time, and marked 'Lento misterioso'. The first system (measures 1-4) features a piano introduction with a pianissimo (*pp*) dynamic and a 'poco cresc.' (poco crescendo) marking. The second system (measures 5-8) continues the piano introduction with a 'dim.' (diminuendo) marking and a final 'pp' dynamic. The score includes various rhythmic patterns and dynamic markings throughout.

Висвітлюючи трансформацію поємності у фортепіанній творчості Б. Лятошинського, Неля Пастеляк наголошує на семантичній знаковості інтервалів чистої квінти та тритону. За висловом дослідниці, «чиста квінта, як досконалий консонанс, символізує в творчості композитора символ стабільності, завершеності <...> тритон трактується як уособлення всезагального поняття фатуму» [8, с. 70].

Зазначимо, в початкових квінтових опорах і зосереджена спокійна інтонація авторського патетичного звороту-вислову до слухача, яка оповідає про неминучу долю головного героя та його переживання, що концентруються в закличних тритонових інтонаціях. Розміреність оповідного тону Балад оп. 23 №1 Ф. Шопена та оп. 22 Б. Лятошинського підкреслена своєрідним, регулярним ритмічним малюнком та авторським тавруванням образного характеру та темпу початкового епізоду. Ф. Шопен позначає темпову градацію

у прояві Largo (повільно, широко), тим самим, Б. Лятошинський вступний розділ балади відокремлює більш уточненою ремаркою Lento misterioso (повільно, неквапливо таємничо), що відповідає романтичній спрямованості цілісної концепції та сюжетній канві образно-поетичного вислову.

Поетичність музичного вислову Балади ор. 22 Б. Лятошинського виявлена у наявності однакового за інтонаційною будовою початкового та заключного епізодів. Ця традиція походить від балад Ф. Шопена та зберігає свою романтичну особливість як концентрат літературно-художнього явища. Такі епічні витoki в музиці містяться в епілозі та пролозі літературних балад. Ці епізоди стають спокійно-зосередженими репліками оповідача, що обрамляються на фоні драматично загострених, динамічно конфліктних епізодів.

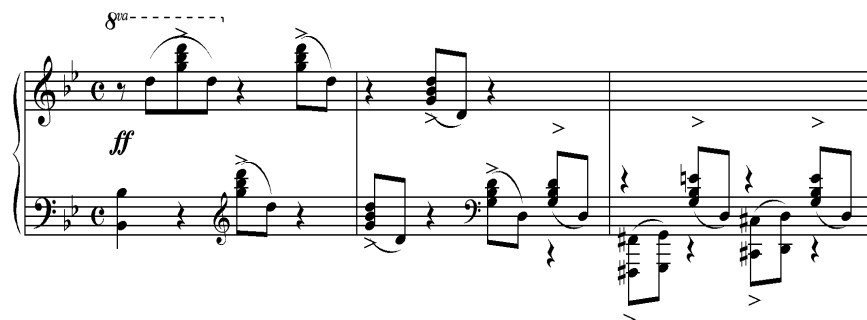
Показником новаторства у фортепіанній баладі та Сонаті-баладі Б. Лятошинського стає запровадження вільного чергування мінливого метру. Відзначаємо безпосередньо мінливе чергування непарних та парних метричних долей у прояві таких розмірів – $\frac{5}{8}$ та $\frac{4}{8}$. Мінлива часовимірність у фортепіанній творчості Б. Лятошинського є композиційним виразником вільно-імпровізаційного, оповідного розгортання ліро-епічного сюжету.

Особливу функцію у трансформації образів та проведенні потужного динамічного розгортання в жанрі балади беруть на себе фактурний музичний виклад та ритмічна організація. Відмітимо, застосування фактурного прийому ламаних акордів, звучання стрімкої діатонічної пасажної фігурації та запровадження поліритмічного сполучення у моментах особливої кульмінаційної напруги, що походять від балад Ф. Шопена, своєрідно переосмислюються і трактуються Б. Лятошинським. Митець використовує вищенаведені прийоми як романтичні засоби динамічного розвитку та образної трансформації основного лейттематичного джерела.

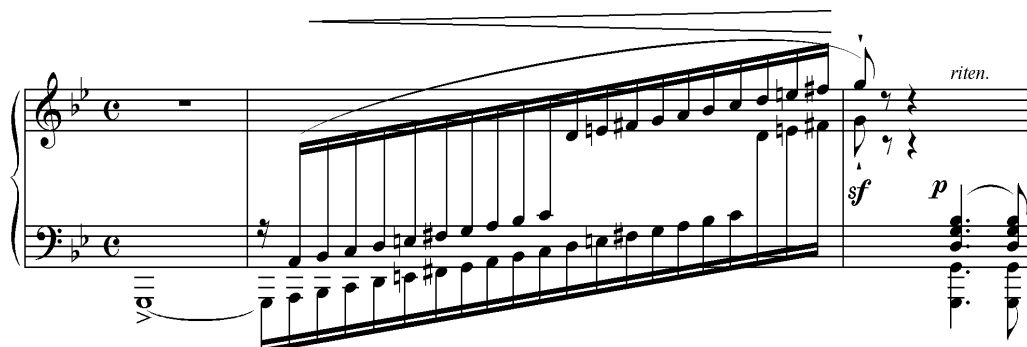
Технічний прийом ламаних акордів та гамоподібну пасажну фігурацію позначаємо в образно-згущеному кульмінаційному щаблі першої балади Ф. Шопена (в кодї), що асоціюється з експресивним хвилюванням та емоційним напруженням авторської промови. Б. Лятошинський включає типово романтичні засоби до першої кульмінації, яка припадає на точку золотого перетину у прояві потужно-драматичного епізоду головної теми. Наподалі композитор застосовує у прояві дзеркальної репризи пізньоромантичних принцип ущільненого фактурного та ритмічного музичного виразу. Втім, якщо Ф. Шопен почергово проводить технічний прийом ламаних акордів у верхньому та нижньому регістрах музичної фактури, а гаму дублює в октавному потовщенні (Приклади № 3, № 4); то Б. Лятошинський поетапно

ускладнює акордову ламану фігурацію, додаючи до неї скорботну інтонацію низхідної малої секунди (фігуру *lamento* – особливого суму, щему серця), яка образно трансформується у стрімкий висхідний тон – півтоновий рух до акордових закличних комбінацій (Приклад № 5).

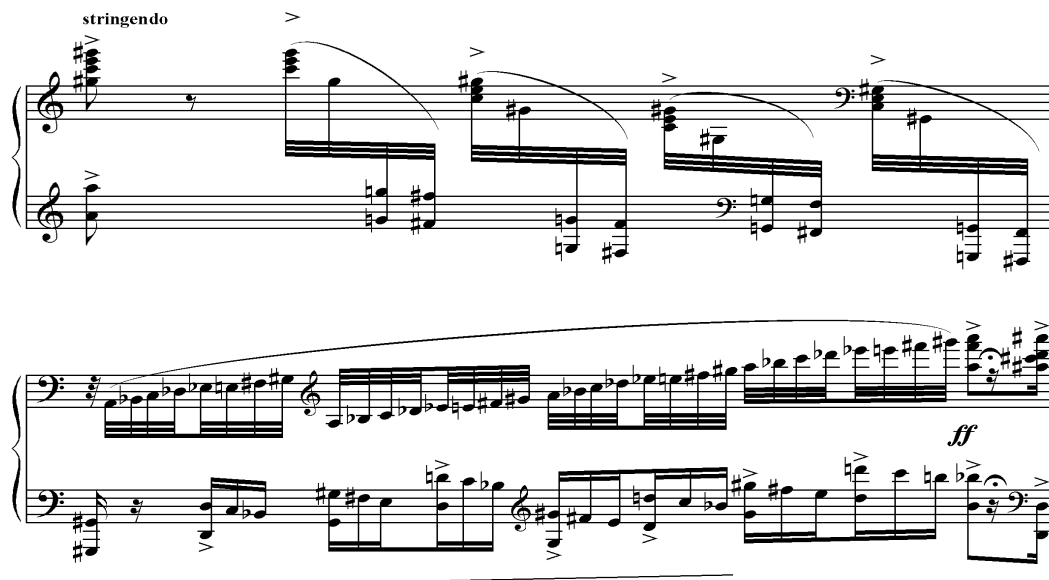
Приклад № 3. Ф. Шопен. Балада ор. 23 № 1



Приклад № 4. Ф. Шопен. Балада ор. 23 № 1



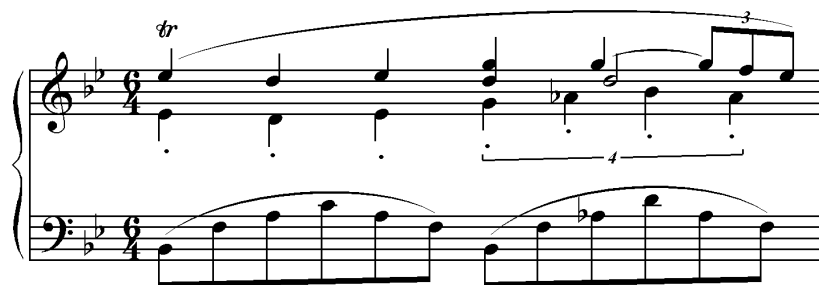
Приклад № 5. Б. Лятошинський. Балада ор. 22



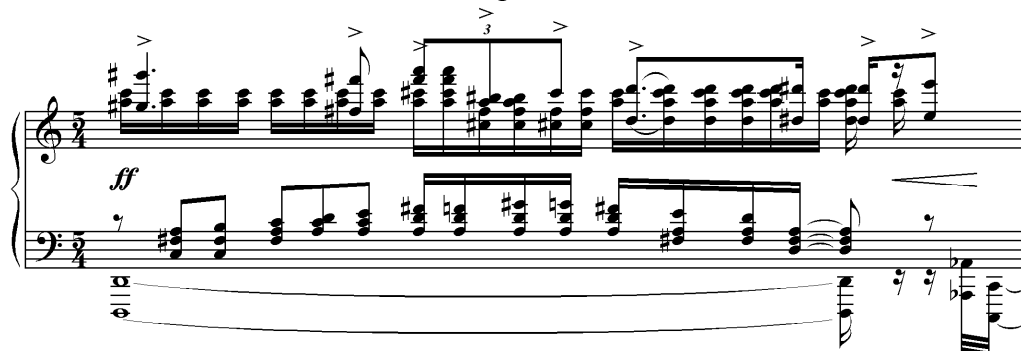
Експресивно емоційного ускладнення набуває музична фактура у використанні трилінійного ритмічного співвідношення. Традиційно успадкований романтичний прийом поліритмічного трилінійного проведення 3 : 4 : 6, витокami своїми походить також від інструментальних

балад Ф. Шопена (Приклад № 6). Наведений контрапунктичний засіб вбачаємо в середньому розділі Балади ор. 22 Б. Лятошинського (Приклад № 7), митець експонує його в ритмічному зменшенні голосів.

Приклад № 6. Ф. Шопен. Балада ор. 23 № 1



Приклад № 7. Б. Лятошинський. Балада ор. 22



Зазначимо, якщо у Ф. Шопена тріольне та квартольне подрібнення проводяться чвертними тривалостями, а секстоць звучить восьмими, то у Б. Лятошинського поліфонічний прийом динамічно ущільнюється – тріольна фігурація комбінується восьмими тривалостями, а квартоль та секстоць – шістнадцятими. Вищенаведені поліфактурні та поліритмічні засоби музичного виразу в музиці Б. Лятошинського є виразником переосмислених романтичних традицій у відтворенні експресивно згущеного, емоційно посиленого драматичного тону.

Показовим також виступають споріднені тенденції фортепіанного доробку митця, що проступають від епічної творчості Ф. Ліста. Слід згадати його дві балади та дві легенди, які є носієм особливого епічного виразу.

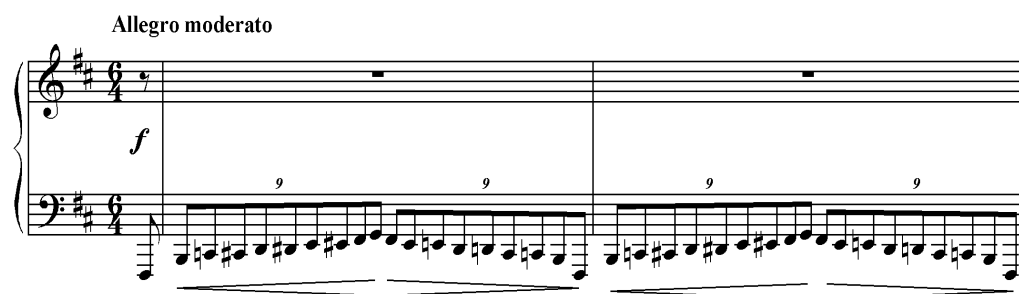
Зазначимо, переосмислена традиція у жанровому прояві інструментальної балади проступає крізь призму образної трансформації лаконічної вступної теми-тези початкового епізоду, що підкреслюється Б. Лятошинським у видозміненому фактурному гомофонному викладі із напруженим фігураційним супроводом до теми. Супровідна пасажна фігурація звучить, мов динамічно насичений хвилеподібний рух, що нагадує початкове проведення головної теми другої балади Ф. Ліста. Ця

емоційна хвилеподібність позначається у творах динамічним крещендо та димінуендо, включенням висхідного хроматичного звукоряду.

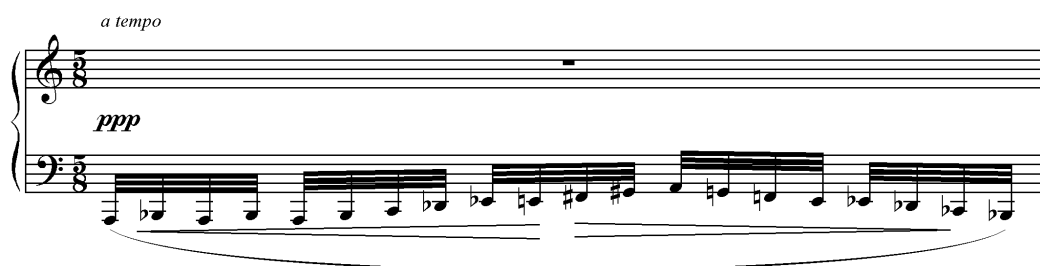
Звернімо увагу, Ф. Ліст проводить хроматичний звукоряд у мелодичному супроводі до основного тематизму (Приклад № 8), на відміну до цього, Б. Лятошинський хроматичний звукоряд завуальовує у цілісній ладовій конструкції, що інтонаційно насичує звучання висхідної тон-півтонової гамоподібної шкали з подальшим залученням тетрахордової комбінації (Приклад № 9).

Виявити хроматичний звукоряд можливо у разі поєднання усіх використаних тонів, в якому виявляємо симетричне проведення двох хроматичних комбінацій (ля–сі–бемоль–до–бемоль–до–бекар–ре–бемоль; фа–фа–дієз–соль–соль–дієз–ля), що обрамляються ладово-структурним модусом у співвідношенні «в. 2, м. 2, м. 2» (ре–бемоль–мі–бемоль–мі–бекар–фа). Своєрідно новаторський підхід у створенні модальної ладової конструкції помічаємо на початку вступного епізоду Балади ор. 22 Б. Лятошинського (Приклад № 2).

Приклад № 8. Ф. Ліст. Балада № 2



Приклад № 9. Б. Лятошинський. Балада ор. 22

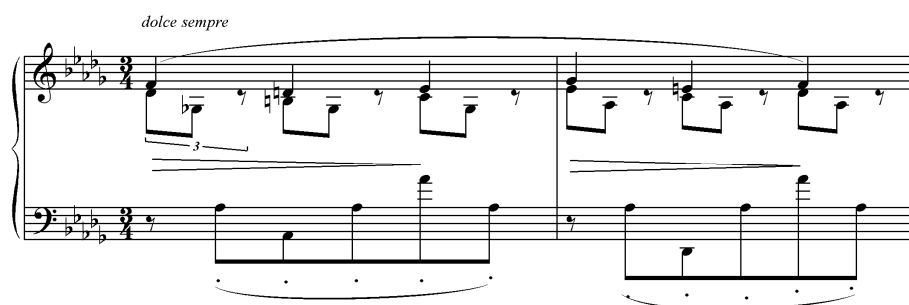


Якщо звести у послідовний звукоряд усі звуки із центральним тоном сі–бемоль, то отримаємо симетричне чергування двох модусних ланок, які складаються з інтервально тотожних комбінацій «зб. 2 + м. 2» (сі–бемоль–до–дієз–ре; фа–соль–дієз–ля). Модусні структури поєднані центральною трихордовою поспівкою в обсязі малої терції (ре – мі–бемоль – фа). Інтонація із вираженою збільшеною секундою та прилученою до неї малою секундою, як відомо, зустрічається у фрігійському звороті, який ще в епоху бароко «вживався як образ смерті» [8, с. 35].

Б. Лятошинський використовує дану інтонацію у супровідному голосі гомофонного фактурного викладу для згущення трагічних та похмурих настроїв з романтичними ознаками оповідальності. Проведення хроматизованого звукоряду в складно організованій ладогармонічній конструкції якнайкраще відтворює похмурий, таємничий колорит звучання.

Привертає на себе увагу споріднений фактурний прийом музичного викладу головної теми Балади ор. 22 Б. Лятошинського із фактурною організацією головної теми Балади № 1 Ф. Ліста. Потужно оркестровим *tutti* асоціюються октавні тремоло у звучанні супровідного голосу до основного тематизму, мелодична основа сповнена терцієво-стрічковими паралелями як відгомін наспівно хорового, народного виконання (Приклади № 10 та № 11).

Приклад № 10. Ф. Ліст. Балада № 1



Приклад № 11. Б. Лятошинський. Балада ор. 22



Виразником новаторства упродовж Балади Б. Лятошинського постає неповторно метричне чергування вільної парної та непарної розміреності долевих одиниць ($3/4$, $4/4$, $5/4$, $6/4$, $6/8$). Якщо в Баладі № 2 Ф. Ліста лише частково проступає використання вільного мінливого метру, то у Б. Лятошинського ця ознака несе в собі органічно закріплений характер, що характеризує собою постійно видозмінений та трансформований образ протягом цілісної композиції.

Вільний метр ($4/4$, $5/4$, $6/4$) митець застосовує у прояві побічної теми Сонати-балади ор. 18, що підкреслена авторською ремаркою *Recitativo* з виразником декламаційного характеру музичного вислову. Своєрідним мінливим чергуванням метричної системи пройнята також друга частина «В характері балади» Тріо ор. 41 № 2.

Новаторські ознаки у Сонаті-баладі ор. 18 та у Тріо ор. 41 №2 ч. II проступають у запровадженні контрапунктично-синтетичного методу посиленої взаємодії у вияві як фактурної організації, так і ускладненої ладогармонічної системи. Так, у вступному розділі Сонати-балади ор. 18 композитор проводить акцентовану остинатно-ритмічну фігуру, при цьому долучаючи синтетичний прийом потовщено фактурного октавно-дублюючого тематизму разом з акордовим насичено драматичним викладом, що звучать на фоні витриманої педалі.

Зазначимо, для ранньої фортепіанної творчості доволі поширеною стає лейтгармонічна структура – великий мажорний септакорд (*сі-бемоль-ре-фа-ля*), який уособлює собою мінливу мажоро-мінорну тональну опорність (традиція тональної мінливості походить також від музики Ф. Шопена). У гармонічній будові вельми поширеними гармонічними сполученнями стають кварто-тритонові вертикальні співзвуччя, що своїми витокami походять від «прометеївського акорду» О. Скрябіна.

Б. Лятошинський широко включає різноманітні варіанти гармонічних структур: у синтетичному поєднанні кварто-квінтові, квінтово-секундові та терцієво-секундові комплекси як у вертикальному, так і у горизонтальному музичному викладі. Ускладнені фактурні, метроритмічні композиційні засоби в музиці Б. Лятошинського призводять до розширення реєстрового пласту фактури, до появи темброво-барвистих обертонових співзвуч та відчуття насичено динамічного звучання усієї фактури. Ці засоби музичної виразності використовуються для потужної трансформації експресивно-емоційного образу в жанрі інструментальної балади.

Підсумовуючи вияв жанрового прототипу інструментальної балади в фортепіанній творчості Б. Лятошинського, відмічаємо переосмислення романтичних традицій в Сонаті-баладі ор. 18 та у Баладі ор. 22 Б. Лятошинського, що походять від балад Ф. Шопена та проявляються у використанні романтичного типу сонатної вільної поемної форми з рисами варіаційного розвитку.

Новаторська ознака у творах Б. Лятошинського проявляється у принципі варіювання вступної теми-тези, що наближує форму балади до думи та підкреслює авторську ораторсько-патетичну промову в різних емоційних станах (тенденція, що походить від балад та легенд Ф. Ліста). Ознака оновленості романтичної та пізньоромантичної традиції проступає у вияві декламаційно-речитативного експресивного тону авторської оповіді, що наближує інструментальну баладу до епічних ознак літературної балади.

Своєрідно новаторська ознака індивідуального композиторського стилю в фортепіанній творчості Б. Лятошинського наявна у використанні композиційного методу ускладненого, синтетично-контрапунктичного фактурного викладу як виразника постромантичної тенденції. Романтично експресіоністична тенденція уособлена крізь призму розширення дванадцятиступеневої тональності, апелюючи до творення новітньої ладогармонічної симетричної та асиметричної модальної системи. В основу її покладений зменшено-квартовий комплекс, семантична визначеність якого апелює до жалібно-скорботних інтонацій плачів-голосінь, а також тритонова структура, за якою щільно закріпилася символічна значимість емоційного вигуку-експресії. Своєрідно неповторні композиційні зрушення відмічаємо у мінливому чергуванні метричних долей такту, поліметричному поєднанні непарного та парного часовимірного співвідношень.

1. Бэлза И. Ф. Ф. Шопен. Москва : Академия Наук, 1960. 462 с.
2. Виеру Н. Драматургия баллад Шопена // О музыке. Проблемы анализа. Москва : Советский композитор, 1974. С. 219–244.
3. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів : Наукове товариство імені Т. Шевченка, 2000. 271 с.
4. Корній Л. Історія української музики. Київ–Нью-Йорк, 2001. Ч. III. 477 с.
5. Нудьга Г. А. Українська балада (З теорії та історії жанру). Київ : Дніпро, 1970. 258 с.
6. Павлишин С. Український фольклор у творчості Ф. Шопена // Науковий вісник НМАУ : зб. ст. Вип. 9 : Фридерик Шопен. Львів : Сполом, 2000. С. 5–17.
7. Панкратова В. Балада : Музыкальные формы и жанры. Москва : Госиздат, 1960. 40 с.
8. Пастеляк Н. Трансформація поємності у фортепіанній творчості Б. Лятошинського // Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль ; Київ, 2004. С. 30–37.
9. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. Москва, 1973. 214 с.
10. Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке. Москва : Музыка, 1968. 102 с.
11. Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. Москва : Музыка, 1964. 159 с.
12. Якубяк Я. Про лігатури у другій баладі // Науковий вісник НМАУ : зб. ст. Вип. 9 : Фридерик Шопен. Львів : Сполом, 2000. С. 249–258.

References

1. Balza, I. (1960), *F. Chopin*. [F. Shopen], Academy of Sciences, Moscow, 462 p.
2. Vieru, N. (1974), «The drama of Ballad of Chopin», *About music. Problems of analysis*. [«Dramaturgiya ballad F. Shopena», *O muzyke. Problemy analiza*], Soviet composer, Moscow, pp. 219–244.
3. Kozarenko, O. (2000), *The phenomenon of the Ukrainian national musical language*. [Fenomen ukrainskoyi nathionalnoyi muzychnoyi movy], Scientific Society named after T. Shevchenko, Lviv, 271 p.

4. Korniy, L. (2001), *The history of Ukrainian music part III*. [Istoriya ukrainskoyi muzyky chastyna III], Kyiv-New York, 477 p.
5. Nudgha, G. (1970), *The Ukrainian Ballad (From Theory and History of the Genre)*. [Ukrainska balada (Z teorii ta istoriyi ghanru)], Dnipro, Kyiv, 258 p.
6. Pavlyshyn, S. (2000), «Ukrainian folklore in the work of F. Chopin», *Frederic Chopin: collection of articles. Scientific Bulletin of the National Music Academy of Ukraine*. [«Ukrainskij folklor u tvorchosti F. Chopena», *Frederic Chopen: zbirka statej. Naukovyj visnyk Natsionalnoyi Muzychnoyi Akademiyi Ukrainy*], Spolom, Lviv, pp. 5-17.
7. Pankratova, V. (1960), *Ballad: Musical forms and genres*. [Ballada: Muzykalnyje formy i ghanry], Gosizdat, Moscow, 40 p.
8. Pastelyak, N. (2004), «Transformation of fame in the piano creativity of B. Lyatoshinsky», *Scientific notes. Series: art studies*. [«Transformatiya poemnosti u fortepiannij tvorchosti B. Lyatoshynskogo», *Naukovi zapysky. Seriya: mystectvoznnavstvo*], Ternopil, Kyiv, pp. 30-37.
9. Scrabkov, S. (1973), *Artistic principles of musical styles*. [Chudozhestvennyje principy muzykalnych stilej], Moscow, 214 p.
10. Sokhor, A. (1968), *The aesthetic nature of the genre in music*. [Esteticheskaya priroda zhanra v muzyke], Music, Moscow, 102 p.
11. Tsukkerman, V. (1964), *Musical genres and foundations of musical forms*. [Muzykalnyje zhanry i osnovy muzykalnyh form], Music, Moscow, 159 p.
12. Yakubiak, Y. (2000), «About ligatures in the second ballad», *Frederic Chopin: collection of articles. Scientific Bulletin of the National Music Academy of Ukraine*. [«Pro ligatury u drugij baladi», *Frederic Chopen: zbirka statej. Naukovyj visnyk Natsionalnoyi Muzychnoyi Akademiyi Ukrainy*], Spolom, Lviv, pp. 249–258.