

### References

1. Aranovskii M. (1979). Symphonic Quest. Leningrad: Sovetskii kompozitor [in Russian].
2. Varunts V. (1979). The Cycle «Kammermusik» (to the question of Neo-Classicalism by P. Hindemith. In: V. Varunts, ed., Paul Hindemith. Articles and materials. Moscow, Sovetskii kompozitor, pp. 143-178 [in Russian].
3. Volkov S. (2001). Passion for Tchaikovsky. Talks with George Balanchine. Moscow: Nezavisimaia gazeta [in Russian].
4. Levaia T., Leonteva O. (1974). Paul Hindemit. Life and art. Moscow: Muzyka. [in Russian].
5. Salnikova M. (2008). Artistic incarnation of temperament in music. *Izvestiia Rossiiskogo gosudarstvennogo universiteta im. A. I. Gertsena*, [online] pp. 236–238. Available at: [https://lib.herzen.spb.ru/media/magazines/contents/1/26\(60\)/salnikova\\_26\\_60\\_236\\_238.pdf](https://lib.herzen.spb.ru/media/magazines/contents/1/26(60)/salnikova_26_60_236_238.pdf) [Accessed 30 March 2019] [in Russian].
6. Reshetilov B. (2018). Compositional impact of camernisation as one of factors of formation of dramatic process in concert works for piano with orchestra of XX century. *World Science*, 12(40) Vol. 2, pp. 56–59 [in Ukrainian].
7. Chilikina N. (2013). «Four temperaments» by P. Hindemith - J. Balanchine in the mirror of practical psychology of his time. In: N. Chilikina, ed., Culture: open format. Minsk: BGUKI, pp. 294–297 [in Russian].
8. Corleoni A. (2007). Paul Hindemith, theme and variations, “Die vier temperamente” (The four temperaments). [online] American symphony orchestra. Leon Botstein, Music director. Available at: <http://americansymphony.org/theme-and-variations-die-vier-temperamente-the-four-temperaments-1940/> [Accessed 30 March 2019] [in English].

УДК 781:00267:362

DOI: <https://doi.org/10.33643/kmus.2019.58.11>

**Олена Марценківська,**

кандидат мистецтвознавства, доцент,  
завідувач відділення денної форми навчання  
Київської муніципальної академії музики ім. Р. М. Глієра  
<https://orcid.org/0000-0003-1732-5787>  
[martolenka@ukr.net](mailto:martolenka@ukr.net)

**Olena Martsenkivska,**

Ph.D. in Arts, Associate Professor,  
Head of the Department of education,  
R. Glier Kyiv Municipal Academy of Music  
<https://orcid.org/0000-0003-1732-5787>  
[martolenka@ukr.net](mailto:martolenka@ukr.net)

## НЕОФОЛЬКЛОРИЗМ ЯК РОМАНТИЧНА ТЕНДЕНЦІЯ В МУЗИЦІ БОРИСА ЛЯТОШИНСЬКОГО

У дослідженні увагу спрямовано на виявлення національно-стильової константи фортепіанної та камерно-інструментальної творчості

композитора, що найвиразніше експонує модерні етнохарактерні неофольклорні компоненти сучасної української музики. Так, висвітлюючи національні ознаки у сучасній українській музиці, виявляємо національно-стильове явище у безпосередньому зв'язку з фольклорною традицією. У цьому контексті найпитомішим стає визначення спадкоємного зв'язку інструментальної музики із творчими уподобаннями попередників та сучасників у засвоєнні та використанні народнопісенних та народно-танцювальних джерел, а також запровадженні характерних особливостей національного музичного стилю. Доцільним в осягненні глибинного взаємозв'язку стає відтворення національної специфіки романтичного мовностильового компоненту, обумовленого безпосереднім проникненням та оновленням етнохарактерних властивостей українського виконавського інструментарію в контексті вивчення фактурних, метроритмічних та поліладових організаційних структур творчої спадщини Б. Лятошинського.

**Ключові слова:** неофольклоризм, романтична тенденція, прямі та опосередковані фольклорно-композиторські зв'язки, поліладовість, індивідуальний композиторський стиль.

**Martsenkivska Olena. Neo-folklore as a romantic trend in music by Borys Lyatoshinsky. Relevance of the study.** Revealing of national-stylistic signs in music by B. Lyatoshinsky is a pioneering factor representing the most powerful connection of the composer with a romantic past from the creative tastes of M. Lysenko and M. Leontovich. The origin of the interest in the sources of folk song and People's Dance of Ukrainian music, which is perceptible in the stylistic direction of piano and chamber-instrumental creativity of the artist, whose music is imbued with special folk music in the manifestations National style (national style is considered through the prism of peculiar regularities of sound-absorbing thinking), accepts the composer to the organic cognition and emotional understanding of the whole aesthetic originality of national-folklore traditions. In this context, individual compositional language does not lose its national integrity even when it is enriched and updated with modern «pheasants-cliché» in music.

**Main objective of the study.** The main aim of the research is the thorough revealing of the national-stylistic constant of piano and chamber-instrumental creativity of the artist, that the most expressive is exhibited by modern ethno-characteristic neo-folklore components of Ukrainian modern music. Thus, covering national signs in the modern Ukrainian music, we reveal a national-style phenomenon in direct connection with folklore tradition. The determined goal is to subdue the following research objectives: 1) illuminate the hereditary relationship of piano creativity by B. Lyatoshinsky with the creative achievements

of its predecessors and contemporaries in the assimilation and use of folk songs and of folk-dance sources, introducing the characteristic features of national musical style; 2) recreate the national specificity of the romantic silence component, caused by the direct penetration and renewal of the ethno-characteristic properties of Ukrainian instruments in the context of studying the textured, metrological and polygala organizational structures of piano and chamber-instrumental works of the artist. The axiomatic-deductive and systematic approaches of methodical analysis become necessary in the process of solving the above-mentioned tasks. **Methodology:** The most effective are: a systematic approach as a direction of methodological research, consisting of the study of the object as an integral set of elements in the set of relationships and relationships between them, also a deductive approach, which is aimed at cognition from a separate to a general thesaurus.

The study focuses on revealing the national-stylistic constants of piano and chamber-instrumental works of the composer, that the most expressive is exhibited by modern ethno characteristic neo-folklore components of Ukrainian contemporary music. Thus, covering national signs in the modern Ukrainian music, we reveal a national-style phenomenon in direct connection with folklore tradition. In this context, the most specific is the definition of hereditary connection of instrumental music with creative tastes of predecessors and contemporaries in the assimilation and use of folk song and People's-dance sources, as well as introduction of the characteristic Peculiarities of national musical style. It is expedient to reproduce the national specificity of romantic silence component, stipulated by direct penetration and renewal of ethno-characteristic properties of Ukrainian performing Instruments in the context of studying the textured, metrological and polybasic organizational structures of the creative heritage of B. Lyatoshinsky.

**Results and conclusions.** The neo-folklore origins are covered in direct and indirect compositional relationships of piano and chamber-instrumental inheritance. Thus, in direct relations reproduced peculiar-individual signs of quoting folk music, which is clearly in direct quoting with the inclusion of typical rhythmic, melodic and rhythmic, variant structural correlation. However, the indirect connections are traced: in bringing the characteristic signs of a free thought narrative in the intonation and metrological structural construction of one-piece compositions; In the application of polishing thinking as a romantic ethno-characteristic style code; In the turn of the downward four-headed chromatic intonation as a symbolic sign of suffering, sorrow, and characteristic organization of a thought-out order as a concentrate of national certainty; in the manifestation of variation and variant compositional principle of thematic

development; in attracting the typical textured «clichés» – as a traditional elements of folk music.

Deep-structured detection of various forms of rethinking national tendencies in the music of B. Lyatoshinsky is aimed at reflection of peculiar characteristic, hidden stages of folklore, his «grammar» in the strengthened importance of the semantic field Folk musical origins.

**Keywords:** neo-folklore, romantic trend, polymodality, direct and indirect folklore-composer's relations, individual composer style.

**Марценковская Елена. Неофольклоризм как романтическая тенденция в музыке Бориса Лятошинского. Актуальность исследования.** Выявление национальных стилистических особенностей в музыке Б. Лятошинского является новаторским фактором, представляющим самую мощную связь композитора с романтическим прошлым и творческим наследием Н. Лысенко и Н. Леонтовича. Интерес к национальным истокам коренится во внимании к народным украинским песням и танцам, что ощутимо в стилистической направленности фортепианного и камерно-инструментального творчества композитора. Его музыка проникнута особым народным колоритом, в ней ярко проявляется национальный стиль, который рассматривается в своеобразии закономерностей системно-звукового мышления. Все это приводит композитора к органическому познанию и эмоциональному проникновению в эстетическую самобытность национально-фольклорных традиций. В этом контексте индивидуальный композиторский стиль не теряет своей национальной целостности, даже когда он обогащается и обновляется современными стилистическими «клише» в музыке.

**Цель исследования.** Основной целью исследования является выявление национально-стилистической константы фортепианного и камерно-инструментального творчества композитора, что наиболее отразимо в этнохарактерных, неофольклорных составляющих украинской современной музыки. Таким образом, охватывая национальные признаки в современной украинской музыке, мы раскрываем феномен национального стиля в непосредственной связи с фольклорной традицией. Цель исследования определяет следующие задачи: 1) осветить преемственность между фортепианным наследием Б. Лятошинского и творческими достижениями его предшественников и современников в области освоения и использования народного мелоса; 2) воссоздать национальную специфику романтического компонента, вызванную проникновением и обновлением этнохарактерных свойств украинского инструментария в контексте изучения структурных, метроритмических и полиладовых

организационных структур инструментального творчества композитора. Для решения вышеупомянутых задач необходимо использование аксиоматического и систематического методов исследования.

**Результаты и выводы исследования.** Таким образом, анализируя фольклорно-композиторские связи в музыке Б. Лятошинского, раскрываем национальный фактор в проявлениях неофольклорных тенденций, что является своеобразным генетическим кодом и романтической стилевой константой инструментального творчества композитора. Неофольклорные истоки рассмотрены в прямых и косвенных композиторских взаимосвязях. Таким образом, воспроизводятся индивидуальные признаки цитирования народной музыки с включением характерной ритмической, мелодической и ритмической вариантности структурных образований.

Тем не менее, косвенные связи прослеживаются: в характерных признаках свободного эпического повествования, в метроритмической варьирующей системе последовательного чередования разнообразных метрических систем; в частом использовании композиционных основ полиритмии, полиметрии и полиладового мышления; во включении лейтсимволов – хроматической нисходящей лексемы в объеме четырех ступеней как знака страдания, печали; во введении в интонационный материал типичных для народных истоков квартовых, квинто-квартовых, кварто-секундовых, квинто-секундовых гармонических аккордовых комплексов; в использовании думной ладовой организации; в выразительном проявлении разнообразных форм вариационно-вариантного тематического развития; в привлечении типичных текстурированных «клише» – бурдонной квинтовой педали, параллельного квинтового движения голосов, напоминающих гетерофонию; во введении фактурных приемов длинных арпеджио, длинных форшлагов к аккордовым образованиям как традиционных элементов исполнительства кобзарей-лирников.

Выявление глубоких, переосмысленных Б. Лятошинским неофольклорных тенденций, направлено на отражение свойственных его музыке признаков фольклорной «грамматики» – семантического поля национальной самобытности.

**Ключевые слова:** неофольклоризм, романтическая тенденция, полиладовость, прямые и косвенные фольклорные связи, индивидуальный композиторский стиль.

**Актуальність дослідження.** Виявлення національно-стильової ознаки в музиці Б. Лятошинського є новаторським чинником, що

репрезентує найпотужніший зв'язок композитора з романтичним минулим, починаючи від творчих уподобань М. Лисенка та М. Леонтовича. Зародження інтересу до джерел народнопісенної та народно-танцювальної української музики, що відчутний у стильовому спрямуванні фортепіанної та камерно-інструментальної творчості митця, акцентує композитора до органічного пізнання та емоційного осягнення усієї естетичної своєрідності національно-фольклорних традицій. Музика Б. Лятошинського пройнята особливим народним колоритом у вияві національного стилю, який розглядається крізь призму своєрідної закономірності звукообразного мислення. У даному контексті індивідуальна композиторська мова не втрачає своєї національної ґрунтовності навіть тоді, коли вона збагачується та оновлюється сучасними «фабулами-кліше» в музиці.

Як слушно зауважує І. Лобковенко, «Б. Лятошинський зумів сконцентрувати і відтворити у художньо довершених композиціях те, що проявляється у творчості народу спонтанно і становить його мистецьку самобутність» [4, с. 3]. Національно-стильова своєрідність виступає в музиці композитора як корелюючий чинник, спрямований до оновлення та розвитку національної музичної мови як семіологічної системи.

Аналізуючи розвиток національного музичного семіозу як специфіки знакової семантики, О. Козаренко відмічає у національно-характерному субстраті «ядро етностильової парадигми, в якому поєднані національно-специфічне (етнолокальні музичні діалекти), національно-особливе (давньоукраїнський і ранньоромантичний вітчизняний музичний професіоналізм) та міжнаціональне (західноєвропейська і російська музичні традиції)» [3, с. 77]. За визначеннями дослідника, в системі складових (національно-специфічне, національно-особливе, міжнаціональне) діяв увесь спектр взаємозв'язків – прямі, опосередковані і зворотні. Такі зв'язки вперше проявилися в романтичній музиці М. Лисенка – справжній етнохарактерній музично-семіологічній системі національної музичної мови. Особливе відлуння цієї системи відбилося і в творчості Б. Лятошинського. Зокрема, неповторна «включеність» авторської мови Лисенка, як і його спадкоємців, у глибинні музично-семіологічні процеси апелювала до відображення архетипових етнохарактерних мовних знаків-символів сучасного мистецтва.

Музикознавчий контекст наукових розвідок включає осмислення національно-стильового явища в музиці Б. Лятошинського у відбитті як прямого, так і опосередкованого фольклорно-композиторського зв'язку.

Залучено до цього контексту роботи Т. Бондаренко, І. Белзи, Л. Грисенко, О. Козаренка, І. Ляшенка, В. Москаленка, Л. Ніколаєвої, М. Новакович.

Основною *метою дослідження* є ґрунтовне виявлення національно-стильової константи фортепіанної та камерно-інструментальної творчості митця, що найвиразніше експонує модерні етнохарактерні неофольклорні компоненти сучасної української музики. Так, висвітлюючи національні ознаки у сучасній українській музиці, виявляємо національно-стильове явище у безпосередньому зв'язку з фольклорною традицією. Визначена мета зумовлює такі завдання дослідження: 1) висвітлити спадкоємний зв'язок фортепіанної творчості Б. Лятошинського з творчими досягненнями його попередників та сучасників у засвоєнні та використанні народнопісенних та народно-танцювальних джерел, запровадженні характерних особливостей національного музичного стилю; 2) відтворити національну специфіку романтичного мовностильового компоненту, обумовленого безпосереднім проникненням та оновленням етнохарактерних властивостей українського інструментарію в контексті вивчення фактурних, метроритмічних та поліладових організаційних структур фортепіанного та камерно-інструментального доробку митця. Необхідними у процесі розв'язання цих завдань стають *аксіоматично-дедуктивний і системний* методи аналізу.

Звертаючись до витоків народнопісенного мелосу, Б. Лятошинський майстерно оволодіває поліфонічною технікою лінейного викладу із неповторним тяжінням кожного голосу, при цьому ускладнюючи та розширюючи фактурні рамки завдяки включенню поліпластових розмежувань в образно-інтонаційний потік. У цьому проявляється прагнення митця експонувати свій індивідуальний композиторський стиль, який одночасно стає «апостеріорним» до національного – залежним від передуючого досвіду. Національна музична мова, за визначенням О. Козаренка, є проявом семіологічної системи вищого порядку – відбиттям національного музичного стилю. Для підтвердження цієї думки, звернімося до вислову М. Арановського: «Музичний стиль – це конкретно-історичний стан музичної мови» [1, с. 97]. Втім, у національній музичній мові лежить в основі етнічно-глибинний, романтичний стильовий фактор у прояві, залежному від часових координат.

Докладному аналізу музичного стилю та мови присвячені роботи І. Коханик, М. Лобанова, М. Михайлова, Є. Назайкінського, С. Скребкова, О. Царевої. До визначення національного стилю залучились Н. Горюхіна, О. Козаренко, Г. Кочарова, І. Ляшенко, М. Михайлов, М. Новакович. Зокрема, як слушно визначає Н. Горюхіна,

джерельне осердя стилю виявляється в мові, що дає змогу посилювати інтерес до вивчення національного стилю на щаблі ґрунтового розкриття важелів національної мови.

Історичний етап засвоєння і неминучого розвитку Лисенкової романтичної «моделі-канону» національної музичної мови припадає на творчість композиторів ХХ ст. (М. Леонтовича, К. Стеценка, Я. Степового, С. Людкевича, Л. Ревуцького, Б. Лятошинського, В. Барвінського, М. Вериківського, В. Косенка), в музиці яких відчуваємо подальше формування та становлення основних засад національного музичного стилю.

Однією з найпоширеніших національних ознак музичної творчості зазначених композиторів стає залучення прямої форми цитування фольклорного мелосу. Традиційно підхоплює романтично-стильову ознаку впровадження фольклорного першоджерела і Б. Лятошинський, елементи якої, закладені ще в «Увертурі на чотири українські теми» *op.* 20, набули значного поширення в операх «Золотий обруч» (1929), «Щорс» (1937), музиці до кінофільму, присвяченому визволенню західної України, – «Визволення».

На матеріалі пісень західної та східної України митець створив і симфонічну поему «Возз'єднання». Як відомо, у воєнні роки Б. Лятошинський звертається до жанру обробок українських народних пісень для голосу у супроводі фортепіано, продовжуючи кращі традиції М. Лисенка, М. Леонтовича та М. Вериківського. Передусім, використання народнопісенного першоджерела виявляємо в «Шевченківській сюїті» *op.* 38, Прелюдях *op.* 38 (*bis*), Прелюдях *op.* 44, Тріо *op.* 41 № 2, «Українському квінтеті» *op.* 42, Четвертому струнному квінтеті, Сюїті на українські народні теми для струнного квінтету.

З українською тематикою у Б. Лятошинського пов'язане безпосереднє звернення до славнозвісної творчості Т. Шевченка. Ця традиція походить від романтичних за образно-стильовим наповненням творів Я. Степового – «Полонезу на смерть Т. Г. Шевченка» (1861), Прелюдії пам'яті Т. Г. Шевченка *op.* 13. Вона стане провідною і в наступному поколінні композиторів, насамперед у «Тарасових думках» І. Шамо. На поетичний текст «Заповіту» Б. Лятошинський створює одночастинну кантату для мішаного хору та симфонічного оркестру, на вірші автора – два хори «Тече вода в синє море», «Із-за гаю сонце сходить». Долучаємо до цього списку й музику до кінофільму «Тарас Шевченко». У своїй симфонічній та вокально-інструментальній творчості Б. Лятошинський також звертається до поезії М. Рильського, І. Франка та В. Сосюри.



Отже, у переосмисленні романтичних традицій основною національно-стильовою рисою в музиці Б. Лятошинського є привнесення фольклорного мелосу у тематизм фортепіанних та камерно-інструментальних творів. Цитування народної пісні є не тільки певним етапом в осягненні й вираженні мистецтвом характеру, духу народної музики, а й найважливішим засобом розкриття ідейно-образного задуму композитора, який вже осягнув своїм естетичним почуттям могутній дух національної складової.

Форма цитування народних пісень у фортепіанній музиці бере свій початок від творчості попередників та сучасників М. Лисенка, у творах яких, на думку Н. Кашкадамової та Л. Корній, виразно простежується інтерес до українських народнопісенних та народно-танцювальних витоків і прагнення поєднати європейські інтонаційні моделі з етнонаціональними зворотами.

Посилення динамічної кристалізації перших паростків формування раннього романтичного стилю в контексті інструментальної фортепіанної музики привертає увагу у творчих доробках А. Єдлічка («Квітоньки України» з улюблених українських пісень, обробки 100 українських пісень), В. Заремби (фортепіанні твори на теми українських народних пісень «Стоїть гора високая», «Реве та стогне Дніпр широкий», «Ой зійди, зійди ти, зіронько та вечірняя»), Й. Витвицького (Варіації на українські теми), Т. Шпаковського (дві «Українські рапсодії»), Т. Безуглого («Українська колискова», «Українська балада», «Українська фантазія»).

Поміж тим, серед сучасників М. Лисенка звертається до фольклорного першоджерела й П. Сокальський у своїй фортепіанній творчості. Неминучі прямі зв'язки з цитуванням народного мелосу визначаємо в «Українській фантазії», «Українському ноктюрні», «Українських вечорах».

У фортепіанній спадщині непересічної постаті М. Лисенка простежуємо визначені зв'язки у Тріо, струнному Квартеті, Сонаті *op.* 16, Рапсодіях № 1 та № 2 «Думка-шумка», Фантазії на дві українські народні теми для скрипки або флейти і фортепіано. Цитування народнопісенної основи з включенням різноманітної образно-варіаційної кореляції інтонаційного матеріалу відмічаємо і в «Українському квартеті» О. Зноско-Боровського, який складається з п'яти невеличких за обсягом п'єс.

Така програмна настанова, наслідуючи романтичні стильові ознаки художньо-образного мислення в контексті загальної концепції музичної творчості Т. Шпаковського, Т. Безуглого, П. Сокальського, О. Зноско-Боровського, стає притаманною як для творчих уподобань Б. Лятошинського («Український квінтет» *op.* 42), так і для його послідовника М. Сильванського («Українська сонатина»). Також серед ініціаторів

запровадження мелодико-народного складу до основного тематизму камерно-інструментальної творчості варто назвати П. Козицького («Варіація на купальську тему»), С. Людкевича («Ноктюрн»), В. Косенка (Квартет № 1), М. Коляду (Скерцо для фортепіанного квінтету, в якому композитор використовує невеличку поспівку народно-танцювального зразка «Ой, дуб дуба»), П. Сеницю (Квартет № 2), А. Філіпенка (Квартет № 1), М. Колессу (Фортепіанний квартет).

Традиції В. Сокальського у трактуванні «етнічного коду» як філософської літературно-духовної першооснови наслідують Б. Лятошинський у «Шевченківській сюїті», І. Шамо у «Тарасових думках», Ф. Надененко у циклі за поемою «Гайдамаки».

Наслідуючи принципи М. Лисенка, композитори усвідомлювали значення шевченкового слова, яке втілювалося у етнічно «викарбуваному» мистецтві кобзарів. Доцільність їх творчості відобразилася у романтичному переінтонуванні національних особливостей, у відтворенні характерних прийомів звучання бандури та кобзи засобами фортепіано, у застосуванні прямого цитування народного мелосу, у стилізації окремих компонентів гри на давніх інструментах народного вжитку (трембіти, сопілки, троїстих музик).

Важливою сторінкою літопису нашої Батьківщини є втілення героїчного народного епосу, передусім, у роки боротьби з фашизмом. Однією з вершинних проявів героїчного епосу, взірцем сучасного трактування фольклорного мелосу стає фортепіанний цикл Прелюдій *op.* 38 Б. Лятошинського, що вирізняється потужним наскрізним розвитком драматургічної лінії, динамічним видозміненням фольклорного лірико-пісенного тематизму.

Програмно-змістова канва прелюдійного циклу відобразилася у прояві величі героїчних звершень, страждань, непохитної віри народу в перемогу над фашизмом. Б. Лятошинський демонструє творчу майстерність у доборі літературного матеріалу для посилення образно-асоціативних вражень від музичного змісту. Як слушно зауважує В. Клиш, «перший з обраних фрагментів виражає почуття туги за Україною, згадку про її неповторну природу, другий – містить в собі загальнолюдське втілення непоборної сили народної у боротьбі за оновлення майбутнього світу» [2, с. 7].

Композитор обрав для циклу рядки з відомого вірша Т. Шевченка «Сонце заходить, гори чорніють». У творі поет акцентує увагу на важкій долі Кобзаря, який, перебуваючи у засланні, мріє лише на мить зазирнути «серцем в темний садочок на Україну». Перебуваючи на чужині, кобзар обливається сумними сльозами і тужить за рідним краєм.

Цикл складається з трьох мініатюрних п'єс, які мають прямий зв'язок із фольклорним першоджерелом. Розпочинає циклічну форму Прелюдія, мелодична структура якої побудована на основі української народної пісні «Яром, хлопці, яром» (цю тему композитор також проводить як тему Вітчизни в симфонічній поемі «Возз'єднання»). Згідно традиції, започаткованої у музиці М. Лисенка, Б. Лятошинський репрезентує тему Вітчизни із героїчним звучанням висхідної квартової інтонації від п'ятого до першого ступенів натурального ладу з поступеним закінченням (тетрахордовий низхідний хід) та низхідної мелодичної інтонації по звуках опорного тонічного тризвуку.

Гармонічно-інтервальні пересуви спричинені щільним вкрапленням паралельно-комбінованої кварто-квінтової стрічки, в якій кристалізується лейтгармонічна основа у вигляді мінорного тризвуку з прилеглою малою секундою – перше обернення великого мажорного септакорду (*b-des-f-ges*). Зосередивши увагу на верхньому голосі гармонічно-стрічкового руху, відмічаємо проведення по звуках арпеджіо великого мажорного септакорду із малосекундовим доповненням – *f-ges-b-des-f-ges* – у функціональному звучанні мінорного шостого ступеня. Натомість, у поліфонічно-остинатній фігурації нижнього пласта музичної фактури спостерігаємо тональне співвідношення як тонічного, так і субдомінантового функціонально-акордового зв'язку.

Символічним змістом композитор наповнює трагічну за образом наповненням тональність, майстерно експонує бурдонну квінту на сильній метричній долі як символ глибокої душевної порожнечі, емоційного спустошення. Провідна лейтінтонація неминучого скорботного плачу посилюється ладогармонічною константою: композитор будує мелодичну лінію, спираючись на низхідний фрігійський зворот, вводить дванадцятиступеневу хроматичну тональність у середній епізод музичної композиції.

Зазначимо, що Б. Лятошинський в «український» період творчості долучається й до найулюбленішого річища своєї ранньої творчості. Він репрезентує розширену тональну систему з частим вкрапленням риторичної фігури страждання та скорботи (тетрахордової хроматичної фігури *passus duriusculus*). Тавруючи мелодичну і супровідну лінію низхідним «ковзанням» жалібною експресивною інтонацією, композитор наближує тематизм до постромантичного виразника з рецепцією у вияві романтичного експресіонізму.

Отже, у спектрі творчо-емоційних та образно-змістових паралелей викристалізовується літературно-словесна і музично-образна семантична взаємодоповненість.

Фольклорний мелос лежить в основі циклу Прелюдій *op. 44* (композитор застосовує інтонації українських народних пісень «Ой запив козак, запив», «Ой у неділеньку» та «Ой буду я ждати»). Подальша тенденція привнесення фольклорних зразків до фортепіанної циклічної форми стане ключовою у творах М. Вериківського, В. Задерацького, М. Гозенпуда, І. Шамо, І. Берковича.

Своєрідного викладу набувають зразки фольклорного мелосу у камерно-інструментальній творчості Б. Лятошинського. У фіналі Тріо *op. 41* № 2 композитор створює варіацію на тему української народної пісні «Гей у лісі, в лісі». Як провідна тема-образ Вітчизни, звучить інтонація народної пісні «Журба за журбою, туга за тугою» в «Українському квінтеті» *op. 42*. Ця ж пісня є інтонаційним джерелом основного тематизму другої частини Третьої симфонії.

Більш ліричного звучання Б. Лятошинський надає народній пісні «Ой коли б я була знала», що проводиться як побічна тема першої частини «Українського квінкету» *op. 42*. У другій частині Квінкету митець використовує відому народну пісню «Закувала зозуленька». Народно-інтонаційні витоки відмічаємо також у Четвертому квінтеті: цикл починається звучанням народної пісні «Ой вийду я на могилу», у другій частині набувають розвитку мелодичні звороти народної пісні «Ой вербо, вербо», у третій частині звучить інтонація народної пісні «Ой ти, горо кам'яная», у четвертій частині проводиться інтонаційно-мелодична лінія українських народних пісень «Зашуміла ліщинонька», «Ой піду я до млина», «Ой попід гай, попід гай».

Зазначимо, що досить розповсюдженими в музиці Б. Лятошинського стають романтично-стильові ознаки прямого цитування народнопісенного мелосу. Так, порівнюючи основну тему фіналу Тріо *op. 41* № 2 («Тема з варіаціями»), в основі якої звучить українська народна пісня «Гей у лісі, в лісі» з її обробкою для голосу в супроводі фортепіано, відмічаємо у Тріо звучання наведеного зразка у секундовому тональному зміщенні. Якщо в обробці митець проводить народну пісню в тональності фа-мінор, то в Тріо фольклорний зразок виявлено в тональності соль-мінор. Відмічаємо також часткове видозмінення мелодико-інтонаційного контуру теми у Тріо, в якій композитор інтонаційно підкреслює низхідну секундову інтонацію (фігуру *suspiratio*) стосовно вокальної партії, при цьому не видозмінюючи

метроритмічну організацію. Так, у Тріо композитор включає основний принцип чіткого цитування фольклорної народнопісенної основи.

Аналізуючи головну тему «Українського квінтету» *op.* 42 у порівнянні до фольклорного зразка – української народної пісні «Журба за журбою», позначаємо своєрідну рису композиторського мислення, що проявляється у цитуванні фольклорного мелосу у секундовому тональному переміщенні стосовно вокально-інструментального інваріанту. Якщо в обробці українська народна пісня звучить у тональності фа мінор, то на початку першої частини «Українського квінтету» основна тема проводиться в соль мінорі. Відмінність помічаємо у варіантному інтонаційно-ритмічному видозмінненні пісенного матеріалу – характерна кореляція відображається у ритмічному малюнку.

Головна тема квінтету розпочинається висхідною ямбічно-квартовою інтонацією, що посилює образно-семантичне значення мотиву-заклику у вираженні образу Вітчизни. Зазначимо, що початкову художню семантику цьому звороту надав М. Лисенко в увертюрі до опери «Тарас Бульба», в якій це художньо-інтонаційне узагальнення, за визначенням О. Козаренка, набуває всебічного значення. Б. Лятошинський підхоплює семантичне значення ямбічної квартової поспівки, проводить даний зворот також у темі Дажбога із «Золотого обруча», репрезентує в оркестровому трактуванні у темі вступу Другої симфонії, першій темі симфонічної поеми «Возз'єднання». Ця інтонація зустрічається і в основному тематизмі інструментальних циклів – у Прелюдях *op.* 38, *op.* 38 (*bis*), *op.* 44, головній темі першої частини «Слов'янського концерту» *op.* 54.

У мелодико-інтонаційній лінії головної теми квінтету відбивається неофольклорна ознака вільного імпровізаційного викладу, що експонує включення неповторного композиторського методу образно-наскрізного тематичного мислення.

Вільне трактування мелодико-інтонаційної основи фольклорного першоджерела з розкриттям усіх прихованих щаблів (динамічно-агогічних, змістовно-образних) висвітлює традиційно успадковану та своєрідно оновлену романтичну тенденцію від музичних композицій М. Леонтовича. Невимушено-імпровізаційний композиторський метод цитування народнопісенного зразка є доцільним у втіленні романтичної складової індивідуального композиторського стилю.

Як відомо, варіаційний принцип розгортання часто і охоче використовував у хоровій творчості М. Леонтович. В українському хоровому мистецтві він по праву посідає чільне місце і є справжнім новатором, першовідкривачем неосяжних шляхів невимушено-

імпровізаційного музичного викладу. Новаторська ознака мотивно-структурної трансформації проявляє свої властивості у мистецтві вільного метроритмічного розвитку інтонаційного матеріалу.

Почасти і Б. Лятошинський, задіюючи матеріал української народної пісні «Ой коли б я була знала» для створення побічної теми квінтету (див. **Приклад № 1**), охоче застосовує принцип невимушеного трактування фольклорного зразка.

### Приклад № 1

#### Б. Лятошинський «Український квінтет» ор. 42, I ч.

У своєрідному вільному розгортанні композитор проводить також і основний тематизм другої частини квінтету: головна тема побудована на інтонаційному матеріалі української народної пісні «Закувала зозуленька, закувала» (див. **Приклад № 2**). Неповторна змінність метрично-часової системи за рахунок включення мелодико-ритмічного варіювання перетворює романтичну ознаку образно-художнього мислення на метод композиторського формотворення.

### Приклад № 2

#### Б. Лятошинський «Український квінтет» ор. 42, II ч.

Зазначимо, що досить розповсюдженою стає ритмічна фігура оберненого пунктиру, що має виразно дієву, «екстравертну» національну приналежність з типово жанровою генезою західноукраїнського походження (обернений або «зворотній пунктир» Б. Лятошинський застосовує також і в головному тематизмі «Слов'янського концерту» *op.* 54).

Цілком ймовірно, що ця ритмічна формула стала генетичним виражальним засобом етнохарактерної спрямованості і потужним знаково-семантичним фактором неофольклорної тенденції в музиці М. Лисенка, від якої Б. Лятошинський і перейняв основні рушійні чинники.

Отже, у камерно-інструментальній творчості у втіленні образної семантики автор на генетично-підсвідомому рівні сприймає типові ознаки цитування народного мелосу. Така закономірність породжує генетичні нефольклорні зв'язки в контексті не лише наслідування відповідних «кліше», прийомів інтонаційного втілення музичного матеріалу, а відбиває своєрідну ознаку структурного оновлення через логічну форму його переструктуралізації.

Форма переструктуралізації і є показником романтичної нефольклорної спрямованості, яка проступає у прямих фольклорно-композиторських зв'язках із етнофольклорною традицією. У цьому Б. Лятошинський дотримується основної мети – наповнити свої твори національною символікою, долучитися до основ народнопісенного виконання, атрибутом якого виступає образне розкриття духовного світу народу, інтонаційне втілення неминучості прадавньої програми, реалізація ідеї злиття суб'єктивного з об'єктивним, особистого з народним.

Опосередкований фольклорно-композиторський зв'язок як другий ступінь інформативності фольклорного матеріалу, за визначенням Л. Ніколаєвої [6], експонується в ранній творчості митця (в «Юнацькому квартеті», Тріо *op.* 7 № 1, Сонаті *op.* 13, циклі «Відображення» *op.* 16, Сонаті-баладі *op.* 18, Сонаті *op.* 19, Баладі *op.* 22). Такий зв'язок характеризується проявом народних традицій у значно прихованому та завуальованому вигляді, коли до власного музичного викладу композитор пристосовує «граматику» фольклору – народномузичні закони формотворення й розвитку.

Опосередковані процеси народномузичних зв'язків та вияв своєрідних національних ознак індивідуального композиторського стилю у ранній період творчості Б. Лятошинського, насамперед, визначаємо в особливостях мелодики, ладовій та ритмічній організаціях, поліфонічному викладі, в акордових опорно-тональних структурах, застосуванні національно-жанрового інваріанта думи. Таке чуйне проникнення національного

підгрунття репрезентує паралель з творчими досягненнями М. Лисенка в контексті переінтонування характерних особливостей у «Думі кобзаря» з опери «Тарас Бульба».

Дума, поставши в історії української музики як своєрідно-національний, фольклорно-професійний жанр, походить від попередніх традицій народної творчості. За слушним визначенням І. Ляшенка [5], думний епос втілює традиції історичних і величальних пісень киевокнязівського періоду, традиції давньоруських билин, а також старовинних східнослов'янських народних плачів і голосінь. Так у глибинах прадавньої української народності виникає надзвичайно самобутній лірико-епічний вокально-інструментальний народний жанр думи, творцями якої виступають музиканти-кобзарі, бандуристи, лірники.

Жанр думи являє собою синтез баладності та поемності та характеризується поєднанням вільної речитативної імпровізаційності в епіко-оповідних епізодах з широким мелодичним розспівом у ліричних відступах-плачах. До фортепіанної української музики цей жанр привнесли Т. Шпаковський (дві українські рапсодії), Т. Безуглий (балада «Конашевич Сагайдачний», «Українська балада»), М. Лисенко (дві рапсодії).

Відтворюючи особливу значимість думного епосу, М. Лисенко розкрив у музичній декламації весь глибинний зміст історичного минулого. Декламаційність, яка вільно трактується у потужному зіткненні об'єктивного і суб'єктивного факторів, породжує всезагальні особливості, подібні до азербайджанських мугам і казахських кюїв. Передусім, жанровий різновид постає як корелятор своєрідного стилю музичного твору, творчості, напрямку в цілому.

Заглиблюючись в основні властивості національної образності, Б. Лятошинський власне у ранній фортепіанній творчості своєрідно перетворює вагомні чинники жанрового показника. Прояв думного епосу відмічаємо у Сонаті *op.* 13, Сонаті-баладі *op.* 18, Баладі *op.* 22, Тріо *op.* 41 № 2, у яких композитор у ритмічно вільних зачинах проводить імпровізаційно-декламаційні вступні теми-поспівки, що акумулюють мотивні структури вузького діапазону. Також поступово до фактурного музичного викладу він привносить арпеджовані фігурації, які нагадують мелодично рельєфний перебір струн бандури. При цьому композитор вводить жалібні малосекундові інтонації та підкреслює значення збільшеної секундової інтонації між третім та четвертим ступеннями українського ладу.

Згідно з поглядами О. Козаренка, «якщо Лисенко сформував основні засади національного музичного стилю як типологізованої закономірності музичного мислення, то Лятошинський підсумував довготривалий процес



накопичення рис національної своєрідності творенням етнохарактерної специфічно музичної знакової системи» [3, с. 119].

Б. Лятошинський підняв на сучасний рівень типову, етнохарактерну знакову систему музичного вислову – власну музичну мову, що формувалася, в першу чергу, шляхом переосмислення успадкованого від М. Лисенка романтичного коду неофольклорних традиції. З огляду на висвітлення типових етнохарактерних властивостей, до визначених особливостей залучаємо як «знакове поле національно-своєрідної семантики», так і «панзнакове поле (сукупність пріоритетних у творчості М. Лисенка знаків)», які мали суттєві важелі потужного впливу на оновлення та закріплення мовленнєвого знаково-семантичного поля в музиці Б. Лятошинського.

Згідно усталених поглядів, на розширення загального поля національно-своєрідної семантики вплинули два значимі інструменти: по-перше, лексеми давнього походження (пісні календарно-обрядового циклу), по-друге, фольклорні лексеми західноукраїнського походження, привнесені до національного музичного словника внаслідок творчої діяльності композиторів галицької школи (С. Людкевича, В. Барвінського, О. Нижанківського, М. Колесси).

Панзнакове поле семантико-лексичного інтонаційного коду в музиці Б. Лятошинського розширювалося внаслідок успадкованих форм від музики М. Лисенка. До них залучаємо: найбільш питому інтонацію висхідної кварта як символ Вітчизни, інтонацію чотириступеневого низхідного хроматичного руху як знак страждання, скорботи, організацію «думного ладу» як концентрат етнохарактерної ознаки музичного вислову, акцентовану жанрову модель думи як епіко-драматичний мовно-лексичний компонент, хроматизацію народно-ладової діатоніки як знак поглиблено експресивного вислову, характерну поліладовість як вияв неповторного національного субстрату. Втім, «акорд Лятошинського», як неповторний символ української (слов'янської) душі, акумулює в собі генетично закладений романтичний стрижень національного фольклорного підґрунтя, залучення кварто-квінтових послідовностей сприяє відбиттю характерної, образно-національної специфіки гармонічної мови.

Опосередковані фольклорні зв'язки у музиці Б. Лятошинського простежено в акордово-гармонічних сполученнях ранніх творів митця із включенням секундових та секундово-терцієвих гармонічних співзвуч. Такий різновид гармонічного зв'язку виникає внаслідок плавного руху рівнобіжними інтервалами – терціями, квартами, секстами, октавами, а також запровадження різноманітних кореляцій кварто-квінтових, кварто-

секундових інтонаційних структур, обумовлених характерною особливістю народного інструментарію. Дієвим важелем у переосмисленні нефольклорної традиції виступає: залучення своєрідної виразності метроритмічної організації (вільне трактування змінності метричної системи), введення фактурно-гармонічних прийомів (низхідних фігурацій-арпеджіо та подовжених форшлагів по звуках «неповних» квінтнакордів як традиційної основи «бандуроподібного» фактурного виконання), експонування варіантно-варіаційного розвитку основного тематизму.

Опосередковані фольклорно-композиторські зв'язки найбільш виразно проступають у провідному тематизмі ранньої творчості митця. Так, головна тема першої частини «Юнацького квартету» звучить в октавному ущільненні голосів з виражальним висхідним рухом по тонічному тризвуку та знаковою низхідною тетракордовою комбінацією від першого до п'ятого ступенів натурального мінору.

У першому проведенні головної теми Тріо *op. 7* № 1 Б. Лятошинський подає мелодичну лінію у вигляді мінорного тризвуку з акцентованим оспівуванням квартового устою натурального ладу, який поступово набуває розвитку за допомогою канонічної секвенції. Втім, у мелодико-інтонаційному вияві основного тематизму другої частини повертає до себе увагу контрапунктичне поєднання двох квартово-трикордових поспівок у обернено-дзеркальному співвідношенні.

У Сонаті *op. 13* в інтонаційній лінії другого мотиву теми-тези вступу у завуальованому музичному викладі композитор проводить мелодичну поспівку низхідної чистої квінти з прилеглою до неї низхідною малою секундою. Як зауважують Т. Бондаренко, В. Москаленко, інтонаційне джерело даної лексеми походить саме від народнопісенного українського мелосу. Якщо долучити до неї звукову інверсію басового голосу, то відзначимо мелодичний рух по звуках великого мажорного септакорду з посиленням значенням другого його обернення – панзнакового гармонічного комплексу «акорду Лятошинського». Ця лейтінтонація виділена авторською приміткою в штриховому звучанні *non legato*, що посилюється романтичним прийомом октавного ущільнення голосів. Зокрема, у лаконічній темі-тезі вступу Сонати-балади *op. 18* композитор виділяє інтонаційний зворот по кварто-квінтовому мелодичному остову із домінуючим тонікальним тяжінням у звучанні опорної квінти (*b-f*), що дублюється у різник пластах музичної фактури.

Звернімо увагу й на ранній фортепіанний цикл «Відображення» *op. 16* Б. Лятошинського, в якому композитор охоче проводить тематичний матеріал фактурним прийомом октавного потовщення голосів із досить

частим зануренням до кварто-секундової поспівки (*b-f-ges*). Лейтакордовий гармонічний комплекс у прояві мінорного тризвуку із прилеглою малою секундою (*d-f-a-b*) відмічаємо у завуальованому музичному викладі акордових комбінацій почасти верхнього пласту музичної фактури.

Відзначимо також звернення композитора до типового ладового звороту у вияві думного ладу, українського ладу – двонапівтонового гексахорду у великій сексті (мінор із лідійською квартою, дорійською секстою, еолійською септимою за наявності гармонічного ввідного тону), що є найбільш розповсюдженим у мелосі українських народних пісень. Його відмічаємо у весільних, ліричних та історичних піснях, у скорботних голосіннях та баладах, значного розвитку він набуває саме в жанрі вокально-інструментальної та інструментальної думи.

Думний ладовий зразок на основі пісенного матеріалу є узагальненням багатовікового емоційно-творчого досвіду народу. Не випадково український лад має спорідненість зі строем старовинного українського народного інструменту – бандури. Подібно до того, як для російської народної пісні більш притаманним є міксолідійський ладовий нахил, то саме двонапівтонний лад у великій сексті зі збільшеною секундою асоціюється з українською народною пісенністю, думною оповідною інтонацією.

В інструментальній творчості Б. Лятошинського зародки цього ладу намічаються вже в «Юнацькому квартеті»: у головній темі першої частини композитор застосовує пентахордний трінапівтоновий звукоряд від центрального тону «*d*» із двома збільшеними секундами (гармонічний мінор із лідійською квартою). Аналогічний звукоряд помічаємо і в основному тематизмі другої частини квартету.

Відмічаємо альтернативне залучення квартової гемітонної інтонації у звуковий простір початкової теми-тези вступу першої фортепіанної сонати Б. Лятошинського – *des-f-ges*. У вертикальному тісному розміщенні фінальної акордово-тональної структури наочно проступає ладова визначеність у прояві гемітонного гексахорду з двома зменшеноквартовими інтонаціями у малосекундовому їх співвідношенні – *c-es-fes-f-as-heses*. Зауважимо, що даний ладовий зразок є часто уживаним в українській пісенності.

Вищезазначену ладову організацію Б. Лятошинський концентрує в цілісній акордовій конструкції із посиленням вкрапленням малосекундової фрігійської інтонації-звороту, спонукаючи до виникнення особливої поліладовості як неповторної романтичної ознаки композиторського мислення. На початку лірико-епічного зачину Сонати-балади *op. 18* виразно проступають ознаки включення низхідної гемітонної трихордової

інтонації по звуках *b-e-es*, яка поступово трансформується й набуває посиленого звучання в октавному фактурному потовщенні побічної теми.

У акордових послідовностях лаконічної теми-тези вступу до першої п'єси циклу «Відображення» *op. 16* композитор приховує у діагональному розміщенні гармонічну структуру, яка проводиться по звуках мінорного тризвуку *b-des-f* із залученням своєрідної експресивності у вияві підвищеної лідійської кварта. Аналогією до цього є ладовий зразок, виявлений у тісному розташуванні акордової структури другої п'єси циклу «Відображення».

Ознаки дорійської сексти, еолійської септими проступають в основному тематизмі П'єси № 3. Включення низхідних та висхідних трихордових гемітонних комбінацій разом із акцентованою квінтовою опорністю долучаються до основного тематизму П'єси № 5.

Звукоряд думного ладу виразно простежується у верхньому й середньому голосах акордової структури вступного зачину П'єси № 6. Сполучаючи при цьому увесь спектр звукового матеріалу, помічаємо ладовий звукоряд від центрального тону «сі» – *h-c-cis-d-dis-eis-fis-gis-ais*. У наведеній структурі виражальним проступає фригійський малосекундовий нахил і мінлива змінність третього ступеня ладу. Також у фінальній п'єсі композитор збагачує мелодичну основу частими вкрапленнями гемітонових низхідних та висхідних трихордових комбінацій.

Звертаючись до вступного епічного зачину Балади *op. 22*, помічаємо введення композитором симетричного ладу з квінтовым остовом між нижнім та середнім опорними тонами (*b-cis-d-es-f-gis-a-b*). Якщо побудувати використаний звукоряд від центрального тону «ре», то проступає ладова основа (*d-e-f-gis-a-b-cis-d*), яка за своїми властивостями споріднена з ладовою структурною організацією фортепіанних творів раннього періоду творчості Б. Лятошинського.

У хроматичному сегменті першої частини скрипкової сонати композитор включає, зокрема у приховано-завуальованому викладі, виразник думного ладу з фригійським жалісливим зворотом (*b-h(ces)-c-des-e-f-g-a*). Зауважимо, лідійсько-фригійський нахил на фоні гармонічного мінору властивий і народно-танцювальній коломийці, що звучить у середньому розділі третьої частини «Українського квінтету» *op. 42*, у супровідній основі якої характерним є сполучення витриманих квінт.

Педальна квінтова основа традиційно асоціюється з народним прийомом бурдону і в такому сенсі використовується композитором у фортепіанних та камерно-інструментальних творах раннього, українського та слов'янського періодів творчості Б. Лятошинського («Юнацькому квінтеті», Сонаті *op. 13*, циклі «Відображення», «Українському квінтеті»).

Фактурна організація, представлена паралельно-квінтовими ланцюгами почасти у басовому голосі, асоціюється з давньою, народно-культовою гетерофонією та надає музичному тематизму більш епічного висловлювання. Виявляємо її проведення у першому Тріо *op. 7*, скрипковій сонаті *op. 19*, у завуальованому викладі відмічаємо в «Юнацькому квартеті», Сонаті-баладі *op. 18*, циклі «Відображення» *op. 16*.

Тріольність ритмічної фігурації традиційно пов'язується з внутрішньоскладовим розспівом, стогоном плачу-голосіння, що виразно відтворюється у темі середнього розділу другої частини «Українського квінтету» *op. 42*. Тріольні юбіляції композитор застосовує також у ранніх творах: «Юнацькому квартеті», першому Тріо *op. 7*, Сонаті-баладі *op. 18*, циклі «Відображення» *op. 16*, скрипковій сонаті *op. 19* та Баладі *op. 22*.

Фактурно-гармонічні прийоми довгих форшлагів по звуках кварто-квінтових, квінто-квартових сполучень, квінтнонакордів та «неповних» акордових структур пов'язані з характерними особливостями народного інструментарію, зокрема, думно-кобзарською традицією. Застосування довгих арпеджіо до акордових сполучень відмічаємо у першому Тріо *op. 7*, Сонаті *op. 13*, Сонаті-баладі *op. 18*, циклі «Відображення» *op. 16*, Сонаті *op. 19*, I ч., «Українському квінтеті» *op. 42*.

Важливі особливості народної музики виразно простежуються у кадансових зворотах «Юнацького квінтету», Тріо *op. 7* № 1, Сонаті *op. 19*, Баладі *op. 22* та Тріо *op. 41*, у яких митець використовує натуральні щаблі у неповних акордових сполученнях. Композитор охоче використовує акордові послідовності у вигляді квінтових, кварто-квінтових, кварто-секундових та квінтово-секундових вертикально-гармонічних побудов.

Отже, аналізуючи фольклорно-композиторські зв'язки в музиці Б. Лятошинського, виявляємо національний фактор у прояві неофольклорної тенденції, що є своєрідним генетичним кодом та романтичною стильовою константою творчості митця.

Неофольклорні витоки висвітлено у прямих та опосередкованих композиторських зв'язках фортепіанної та камерно-інструментальної спадщини. Так, у прямих взаємозв'язках відтворено своєрідно-індивідуальні ознаки цитування народного мелосу, що виразно проступають у прямому цитуванні з включенням типових ритмічних, мелодико-ритмічних, варіантних структурних кореляцій. Втім, опосередковані зв'язки простежено: у привнесенні характерних ознак вільної думної оповіді в інтонаційну та метроритмічну структурну побудову одночастинних композицій; у застосуванні поліладового мислення як романтичного етнохарактерного стильового коду; у включенні низхідної чотириступеневої

хроматичної інтонації як символічного знаку страждання, скорботи та характерної організації думного ладу як концентрату національної визначеності; у запровадженні квінтових, кварто-квінтових, секундово-квартових, секундово-квінтових гармонічних побудов; у прояві варіаційного та варіантного композиційного принципу тематичного розвитку; у залученні типових фактурних «кліше» – бурдонної квінтової основи, паралельного квінтового стрічкового руху, фактурних прийомів довгих арпеджованих форшлагів до акордових сполучень як традиційних елементів народно-кобзарського музикування.

Глибинно-структурне виявлення різноманітних форм переосмислення національних тенденцій в музиці Б. Лятошинського спрямоване на відбиття характерних, прихованих шарів фольклору, його «граматики» у посиленій значимості семантичного поля народномузичних витоків.

1. Арановский М. Проблемы музыкального мышления // О музыке : Проблемы анализа. Москва : Советский композитор, 1974. С. 90–129.
2. Клинь В. Фортепіанна спадщина // Музика. 1975. Вип. 1. С. 7–8.
3. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів : Наукове товариство імені Т. Шевченка, 2000. 271 с.
4. Лобковенко І. Інтернаціональні засади творчості Б. Лятошинського // Музика. 1978. Вип. 4. С. 2–3.
5. Ляшенко І. Національні традиції в музиці як історичний процес. Київ : Музична Україна, 1973. 325 с.
6. Ніколаєва Л. Про два види фольклорно-композиторських зв'язків у радянській музиці (на прикладі фортепіанної творчості Б. Лятошинського) // Українське музикознавство. Вип. 18. Київ, 1983. С. 18–29.

### References

1. Aranovskij, M. (1974). Problems of musical thinking. *About music: Problems of analysis*, pp. 90–129 [in Russian].
2. Klyn, V. (1975). Piano Heritage. *Muzyka*, 1, pp. 7–8 [in Ukrainian].
3. Kozarenko, O. (2000). The phenomenon of the Ukrainian national musical language. Lviv: Naukove tovarystvo imeni T. Shevchenka [in Ukrainian].
4. Lobkovenko, I. (1978). International fundamentals of creativity of B. Lyatoshynskiy. *Muzyka*, 4, pp. 2–3 [in Ukrainian].
5. Lyashenko, I. (1973). National traditions in music as a historical process. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
6. Nikolaeva, L. (1983). About two kinds of folklore-composer relations in Soviet music (by the example of piano works by B. Lyatoshynskiy). *Ukrainske muzykoznavstvo*, 18, pp. 18–29 [in Ukrainian].