

УДК 78.071.1(477):781.7:7.036
 DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/99-1-23>

Дмитро ГАРКАВЕНКО,
 orcid.org/0009-0009-2755-8243
 викладач кафедри музикознавства та музичної освіти
 Київського університету імені Бориса Грінченка
 (Київ, Україна) d.harkavenko@kubg.edu.ua

ТЕНДЕНЦІЇ ЦЕНТРАЛІЗАЦІЇ ТА ПОЛЯРИЗАЦІЇ ЯК ЧИННИКИ ФОРМУВАННЯ ІНДИВІДУАЛЬНОГО СТИЛЮ БОРИСА ЛЯТОШИНСЬКОГО (НА ПРИКЛАДІ ЦИКЛУ «ВІДОБРАЖЕННЯ»)

Стаття присвячена аналізу взаємодії тенденцій централізації та поляризації у музичному мисленні Бориса Лятошинського на матеріалі фортепіанного циклу «Відображення» (1925). **Мета дослідження** полягає у виявленні ролі централізації та поляризації як базових принципів організації музичної мови композитора, а також у з'ясуванні механізмів їх взаємодії у процесі формування індивідуального стилю в контексті українського музичного модернізму. Додатковим завданням є уточнення функціонування цих тенденцій на різних рівнях музичної структури – від звуковисотної організації до композиційної цілісності твору. **Актуальність дослідження** зумовлена необхідністю переосмислення стилевих процесів українського музичного модернізму в контексті сучасного музикознавства, а також потребою уточнення аналітичних підходів до вивчення індивідуальних композиторських систем першої половини ХХ століття. **Методологія дослідження** ґрунтується на застосуванні структурно-функціонального методу аналізу, який поєднується з елементами інтонаційного, ладогармонічного та композиційного підходів. Це дозволило комплексно розглянути звуковисотну організацію, принципи формотворення та фонічні характеристики твору, а також виявити взаємозв'язки між різними рівнями музичної мови. Застосування системного підходу дало змогу інтерпретувати централізацію і поляризацію як динамічні категорії, що функціонують у межах єдиної художньої моделі. **Наукова новизна статті** полягає у трактуванні централізації та поляризації як взаємопов'язаних і взаємодоповнювальних принципів організації музичної мови, що дозволяє уточнити механізми формування індивідуального стилю композитора в контексті українського модернізму. **Висновки.** Централізація реалізується через тональні, модальні та композиційні чинники, тоді як поляризація проявляється у взаємодії різнорівневих елементів музичної мови – ладових, гармонічних, фактурних і фонічних. У творчості Б. Лятошинського ці тенденції не протиставляються, а утворюють цілісну динамічну систему, в якій контраст виконує інтегративну функцію та слугує засобом досягнення нової якості художньої єдності.

Ключові слова: Лятошинський, український модернізм, централізація, поляризація, музична форма, ладова організація, фортепіанна музика, індивідуальний стиль.

Dmytro HARKAVENKO,
 orcid.org/0009-0009-2755-8243
 Lecturer at the Department of Musicology and Music Education
 Borys Grinchenko Kyiv University
 (Kyiv, Ukraine), d.harkavenko@kubg.edu.ua

TENDENCIES OF CENTRALIZATION AND POLARIZATION AS FACTORS IN THE FORMATION OF THE INDIVIDUAL STYLE OF BORIS LYATOSHYSKY (USING THE EXAMPLE OF THE CYCLE «REFLECTION»)

The article is devoted to the analysis of the interaction between the tendencies of centralization and polarization in the musical thinking of Borys Lyatoshytskyi, based on the piano cycle "Reflections" (1925). **The purpose of the research** is to identify the role of centralization and polarization as fundamental principles of organizing the composer's musical language, as well as to clarify the mechanisms of their interaction in the process of shaping an individual style within the context of Ukrainian musical modernism. An additional objective is to specify the functioning of these tendencies at different levels of musical structure – from pitch organization to the compositional integrity of the work. The relevance of the study is due to the need to rethink the stylistic processes of Ukrainian musical modernism in the context of modern musicology, as well as the need to clarify analytical approaches to the study of individual composer systems of the first half of the twentieth century. **The research methodology** is based on the application of a structural-functional method of analysis, combined with elements of intonational, modal-harmonic, and compositional approaches. This made it possible to comprehensively examine the pitch organization, principles of form-building, and sonic characteristics of the work, as well as to reveal interconnections between different levels of the musical language. The application of a systemic approach allowed centralization and polarization to be interpreted as dynamic categories functioning within a unified artistic model. **The scientific novelty** of the article lies in the interpretation of centralization and polarization as interrelated and complementary principles of organizing musical language, which makes it possible to clarify the mechanisms of the formation of the composer's individual style within the context of Ukrainian modernism. **Conclusions.** Centralization is realized through tonal, modal, and compositional factors, whereas polarization manifests itself in the interaction of multi-level elements of musical language – modal, harmonic, textural, and sonic. In the works of B. Lyatoshytskyi, these tendencies do not oppose each other but form an integral dynamic system in which contrast performs an integrative function and serves as a means of achieving a new quality of artistic unity.

Key words: Lyatoshytskyi, Ukrainian modernism, centralization, polarization, musical form, pitch organization, piano music, individual style.

Постановка проблеми. Творчість Бориса Лятошинського належить до ключових явищ українського музичного модернізму, однак низка аспектів його композиторського мислення потребує подальшого уточнення. Зокрема, недостатньо розкритими залишаються механізми взаємодії традиційних і новаторських елементів у структурі музичної мови митця. У сучасному музикознавстві ці процеси часто розглядаються фрагментарно: або крізь призму стилістичної еволюції, або у контексті окремих технік письма. Водночас відсутнє цілісне трактування принципів централізації та поляризації як взаємопов'язаних категорій, що формують внутрішню логіку музичного мислення композитора. Саме це зумовлює необхідність їх комплексного аналізу на матеріалі конкретного твору.

Аналіз досліджень. Проблематика стилю Бориса Лятошинського неодноразово ставала предметом наукових досліджень у вітчизняному музикознавстві. Вагомий внесок у її розробку здійснила Олена Зінкевич, яка розглядає творчість композитора як цілісну систему, що поєднує традиційні інтонаційні моделі та новітні засоби музичної виразності. У працях Марії Загайкевич акцентовано увагу на багатомірності українського музичного модернізму та відкритості до взаємодії різних стильових тенденцій. Важливими для розуміння звуковисотної організації музики ХХ століття є також дослідження Івана Котляревського, у яких аналізуються трансформації ладових і тональних систем у нових історико-стильових умовах.

У більш сучасному музикознавстві (2000–2020) спостерігається тенденція до переосмислення українського музичного модернізму як складного поліцентричного явища, що формується на перетині національних і європейських художніх процесів. Зокрема, у працях Ганни Карась підкреслюється значення індивідуальних композиторських стратегій у розвитку української музичної культури ХХ століття, а також роль нових дослідницьких напрямів, пов'язаних із розширенням джерельної бази та переглядом усталених історіографічних підходів. Окремі сучасні дослідження зосереджуються на вивченні стильових моделей і «канонів» українського модернізму, де творчість Лятошинського розглядається як одна з ключових у формуванні нових художніх парадигм і як система, що базується на взаємодії різних семантичних і структурних рівнів музичної мови.

Попри значний обсяг наукових праць, у сучасному музикознавстві відсутнє цілісне трактування взаємодії централізації та поляризації як системо-

утворювальних принципів музичного мислення Лятошинського. Найявні дослідження здебільшого розглядають окремі аспекти стильової організації (ладогармонічні, інтонаційні або композиційні), що зумовлює необхідність комплексного підходу до аналізу цих явищ у межах єдиної аналітичної моделі.

Мета статті – виявити особливості реалізації тенденцій централізації та поляризації у фортепіанному циклі Бориса Лятошинського «Відображення» (1925), роль централізації та поляризації як базових принципів організації музичної мови композитора, дослідити механізми їх взаємодії у процесі формування індивідуального стилю в контексті українського музичного модернізму.

Завдання дослідження – визначити основні прояви централізації у звуковисотній організації, окреслити форми поляризації на різних рівнях музичної мови, з'ясувати взаємодію цих тенденцій як чинник стильової цілісності, розглянути централізацію та поляризацію не як ізольовані явища, а як взаємопов'язані принципи організації музичної мови, що формують цілісну модель композиторського мислення. Такий підхід дозволяє уточнити уявлення про механізми стильотворення у творчості Бориса Лятошинського та розширює аналітичний інструментарій дослідження українського музичного модернізму.

Методологія статті. У дослідженні застосовано структурно-функціональний аналіз із залученням положень сучасного українського музикознавства.

Виклад основного матеріалу дослідження. Творчість Бориса Лятошинського є однією з ключових у становленні українського музичного модернізму ХХ століття. У сучасному музикознавстві особливої актуальності набуває проблема співвідношення традиційних і новаторських засад у композиторському мисленні митця.

Як зазначає Олена Зінкевич, музичне мислення Лятошинського характеризується поєднанням глибинної традиційності з постійним прагненням до оновлення виражальних засобів (Зінкевич, 1995: 47), що зумовлює складну багаторівневу організацію його стилю.

У цьому контексті перспективним є аналіз категорій централізації та поляризації як взаємодоповнювальних принципів організації музичної тканини. Подібний підхід дозволяє по-новому осмислити внутрішню логіку композиторського мислення та уточнити механізми формування індивідуального стилю митця.

У ХХ столітті принцип поляризації змінив принцип централізації, який домінував у минулому.

Під централізацією розуміється сукупність засобів, спрямованих на формування єдності музичного матеріалу через виділення опорних елементів – тональних центрів, інтонаційних ядер, ритмічних моделей або композиційних симетрій.

Централізуюча основа в музичному мисленні може проявлятися в різних формах і техніках, але найбільш вагомо – в ладотональній області. В свою чергу цей феномен сам по собі складний, отже, складна і техніка централізації. Вона по різному проявляється в різних формах звуковисотної організації і в різних компонентах музичної техніки.

В горизонтально-мелодичній формі ця техніка відображає давнє знання композитором різної музики, але у творчій практиці є свої прийоми ладо-мелодичної організації музичної думки.

Водночас однією з важливих тем аналізу музики ХХ століття можна вважати питання вивчення тенденцій композиторських технік від централізації до поляризації.

Поляризація розглядається як принцип організації, що ґрунтується на зіставленні різко контрастних елементів, які належать до різних рівнів музичної мови та формують напружену систему взаємодій, протилежно різні явища, структури, вихід на якісно різні типи, роди музичного розвитку.

Можна зробити висновок, що український музичний модернізм вирізняється тяжінням до поєднання різнорідних елементів у межах єдиної художньої системи, що безпосередньо корелює з принципом поляризації в аналізованому творі.

Така постановка проблеми дає нам привід саме з цих позицій подивитися на це явище в музиці Лятошинського.

У сучасному українському музикознавстві творчість Бориса Лятошинського зазвичай розглядається крізь призму її еволюційного розвитку, що дозволяє умовно виокремити кілька стильових періодів.

Ранній етап (до середини 1920-х років) – пов'язаний із формуванням індивідуальної композиторської мови та активними пошуками власного стилю на перетині пізньоромантичних і модерністських тенденцій.

Наступний, експресивно-модерністський період, який припадає на кінець 1920-х – початок 1930-х років, характеризується ускладненням музичної мови, посиленням драматизму та активізацією поліструктурних принципів організації матеріалу.

Період 1940-х – початку 1950-х років позначений стильовою трансформацією, зумовленою як внутрішніми художніми процесами, так і зовнішніми історико-культурними чинниками, що відо-

бразилося у частковому перегляді засобів виразності композитора.

Завершальний, пізній етап (1950–1960) демонструє тенденцію до синтезу попереднього досвіду, поєднання традиційних і новаторських елементів та досягнення високого рівня структурної й образної цілісності.

Водночас зазначена періодизація має умовний характер, оскільки стиль композитора розвивався поступово, зберігаючи внутрішню спадкоємність і цілісність на всіх етапах творчості.

З усіх них найпоказовішою є тенденція 20-х років, коли композитор інтенсивно шукав і вдосконалював свій індивідуальний стиль. У ці роки він активно цікавився поезією символістів, які стимулювали пошук рафінованої, елітарно-витонченої образності. Покажемо щодо цього був цикл фортепіанних п'єс «Відображення», написаних у 1925 р., на аналізі якого і будується наше дослідження.

Фортепіанний цикл «Відображення» Бориса Лятошинського поєднує в собі принципи централізації та використання принципів поляризації як засіб пошуку нових засобів виразності.

У циклі «Відображення» централізація найвиразніше проявляється у звуковисотній організації. Зокрема, у I частині функцію об'єднувального чинника виконує інтонаційно-ступенева структура, що орієнтується на опорний тональний центр. Він підкреслюється не лише інтервальною будовою мелодії, але й метроритмічною ієрархією, що формує відчуття стабільності.



Рис. 1. Борис Лятошинський. Фортепіанний цикл «Відображення», I частина, 1–5 такти (з нотного видання: Андрєєва, 1975: 24)

Централізує сама інтонаційно-ступенева конструкція мелодичної лінії. Початковий мотив і останній звук містять контур сі-бемоль мажорного тризвука як опорні основи ладу. Звуки сіс і ес оспівують терцовий тон d, квінтовий тон f, взятий скачком донизу, а тоновий центр b метроритмічно є найбільш сильним – з початку 2-го такту (він енгармонічно замінений на аіс).

Також тенденцію централізації підкреслює опора на великий мажорний септакорд.

Олександр Козаренко в збірці «Борис Лятошинський. In memoriam» пише про «життя» однієї з універсальї музичного світу Бориса Лятошинського, точніше, гармонічного знаку-символу його музичної мови – великого мажорного септакорду. Його емансипація особливо помітна у творчості композитора у 20-ті роки – першій «Траурній прелюдії», обох Сонатах для фортепіано, «Відображеннях», Сонаті для скрипки і фортепіано... Ця ніби одинична гармонічна вертикаль стає уособленням романтичного «вітаїзму», нематеріальної «звихреності» музики композитора, позбавленої будь-яких (здавалося б!) конотації з минулим та сучасним йому звуковим контекстом (Єфименко, 2018: 21).

Метро-ритмічний план містить дві активні ямбічні формули (I – початковий мотив-імпульс, II – довгий предикт).

Є і внутрішня ієрархія: в першому мотиві акцент зміщений на другу долю, і він стає «слабшим» від другого мотиву, у якого збіглися метричні і ритмічні акценти.

Одночасно засобами повтору централізується і ритмо-архітектонічна формула кожної фрази.

І все ж дія централізуючого фактору в ладотональній сфері досягається більш ефективно засобами гармонії, як у музиці XV–XIX століть. Принципова основа цих засобів актуальна і до сьогодні. У відповідних формах вона присутня у цьому творі Лятошинського – у III частині, в гармонічному рівні якої простежується взаємодія функцій, споріднена з класичною ладотональною системою. У III частині циклу це виявляється у формуванні функціональних співвідношень, які забезпечують слухову спрямованість та прогнозованість розвитку. При цьому функції відрізняються чіткою однозначністю як результатом сильних зв'язків між елементами системи. Детермінація такого міцного ладового зв'язку є сильною. Подібна організація, за спостереженням Івана Котляревського, є одним із проявів збереження традиційної логіки музичного мислення в умовах модерністської мови.

у III частині «Відображення» проявляється основний момент прихованих сил ладовості. Тут фігурує взаємодія трьох функцій, де є значні квартові співвідношення. Вони досить розсосереджені, але сприймаються як орієнтири. В результаті – чітке злиття тональності ля-бемоль мажор.

Тоніка тут – арпеджований тризвучний акорд (1–5 такти), субдомінанта – басовий голос, але при тонічному складі багатозвучного компоненту

в гомофонній фактурі. Оскільки є основні, то ми чуємо й побічні ладові функції (I, IV та інші). Таким чином формується «ефект нестійкості», який у класичній музиці забезпечував ладо-функціональну автономію. Так активізується функціональність дуже високого ступеня сполук різної висоти, яка забезпечує слуховий прогноз. В цьому плані важливою є роль тритону між V і VI ступенями. Тут же чуємо ефект ввідного тону – найважливішого атрибуту «сильної» ладовості. Усе разом і складає основу безпелаяційного чуття ладового центру та усіх зв'язків звуковисотних елементів в цій системі, яка забезпечує динаміку музичного руху.

III

Рис. 2. Борис Лятошинський. Фортепіанний цикл «Відображення», III частина, 1–9 такти (з нотного видання: Андрєєва, 1975: 27)

В цій же III частині перед репрізою фігурує динамічно яскравий органний пункт на домінанті бетховенського типу, вихід на функціональність більш високого рангу в ладі.

Рис. 3. Борис Лятошинський. Фортепіанний цикл «Відображення», III частина, 48–51 такти (з нотного видання: Андрєєва, 1975: 30)

Тональний принцип централізації ладу – не єдиний. В докласичний період домінував модальний принцип. Лятошинський використовує і його. Поряд із тональною, у творі діє і модальна централізація. У II частині домінує звукорядна організація, що визначає як горизонталь, так і вертикаль музичної тканини твору. Це відповідає тенденціям неомодалізму, характерним для музики XX століття.



Рис. 4. Борис Лятошинський. Фортепіанний цикл «Відображення», II частина, 1–8 такти (з нотного видання: Андрєєва, 1975: 25)

У II частині «Відображення» орієнтуючою структурою (модусом) можна вважати іонійський звукоряд на до-бемолі, який виявляється при аналізі переважної більшості вертикалей початкової побудови (в основному орієнтує прихована лінія основних тонів акордів), як у «модальній» музиці.

Централізується лад тонікалізацією початкового співзвуччя соль-бемоль мажорного нахилу, а інші ладові функції стають уже результатом такого музичного процесу. Результативно сформулювалася субдомінанта es-fes-as-ces як наслідок її багатократного повторення у першому розділі.

Якоюсь мірою до ладових форм висотної централізації звучання можна віднести систему звуковисотних зв'язків опорних вертикалей I частини циклу. Якщо у II частині модусом є звукоряд, який коригує і вертикаль, і горизонталь, то в I частині за модусом «раніше поданої структури», за термінологією Івана Котляревського, приховується висотна лінія основних тонів опорних вертикалей кожної фрази. Лінія, що утворюється fis-d-h-a, g-e-c має симетричну конструкцію з центром «ля».

Додатковим чинником централізації виступає композиційна симетрія. Репризна тричастинність і повторюваність структур створюють відчуття архітектонічної завершеності, що наближає мислення композитора до класичних моделей формотворення.

При всій складності сприйняття тональності Лятошинський прагне повернутися до початкового звуковисотного звучання, і композиція набуває класичної чіткості, централізованої симетричності в часі (осторонь залишилась тільки I частина).

Поляризація у музиці Лятошинського проявляється передусім у співіснуванні різних ладових принципів. У межах одного розділу можуть поєднуватися модальна основа та елементи функціональної тональності, що створює ефект багатошаровості звуковисотної організації.

Важливим є також протиставлення горизонтального та вертикального вимірів. Мелодичний

рух часто характеризується функціональною рухливістю, тоді як гармонічна вертикаль зберігає відносну стабільність. Це породжує внутрішню «тертя» між шарами музичної тканини, яке є джерелом динаміки.

Поляризація проявляється і на рівні фонізму. Зокрема, характерним є одночасне співіснування мажорних і мінорних елементів в одній вертикалі, що розширює спектр звучання та ускладнює його семантику. Подібні явища, як зазначає Марія Загайкевич, є типовими для українського модернізму, який тяжіє до багатовимірності художнього простору.

Окремо варто відзначити поліструктурність, коли різні принципи організації співіснують у межах єдиної звукової системи. Це проявляється, зокрема, у поєднанні консонантних основ із додатковими дисонуючими нашаруваннями, що створює складну акустичну модель.

Техніка її у Лятошинського дуже різноманітна. Образна і жанрова лінія його музики контрастні, але не всяка контрастність є поляризаційною. До неї належать явища полярно різні в будь-яких сферах музичного мислення і техніці композиції. Вона часто є наслідком різних музичних альтернатив. Зокрема, у сфері ладу це проявляється особливо помітно.

В мелодії I частини вже роз'яснювалася ладомелодична техніка звуковисотної організації, але в тій же частині є і інший спосіб такої організації – об'єднання в систему основних тонів ладофонічних опор. Якщо перший принцип діє в масштабах дискретно сформованих фраз і знаходиться ніби на поверхні, то другий включений в інтегруючу стратегію всієї частини.

Парадоксально те, що перший, по суті, виражає процесуальний початок, залучений у процес ділення руху по «думках-фразах», а другий – архітектонічний – є важливим засобом об'єднання.

У II частині співвіднесені два різних ладових принципи. З одного боку, це чітко з'ясована модальна основа, а з іншого тут є нюанс тональної організації, яка проявляється у присутності відомої функційної тріади класичного типу (T, S, D) в кварто-квінтовому співвідношенні. Але в свою чергу цей тональний нюанс і формується у своєрідному алгоритмі і структурному сполученні елементів.

З початку тонікалізується чисто результативно центр «ges» потім ми потрапляємо в «ces», але з моменту «звучання» акорду з центром на «fes» слух співвідносить «ges, fes і ces», як ладову тріаду, де тоніку як прихований тон «провокує» і представляє звукоряд, а S і D – акорди.

Полярідами є і поліфункціонально співвіднесені елементи ладу. Однією з типових є суперечності функційно рухливої мелодії й утриманості ладового значення гармонії на початку III частини, функційного «тертя» верхніх і нижніх компонентів спільних вертикалей (21 такт).



Рис. 5. Борис Лятошинський. Фортепіанний цикл «Відображення», III частина, 21 такт (з нотного видання: Андрєєва, 1975: 28)

Дуже різноплановою є поліструктурність у фонізмі мелодії, що виражається в різних структурних ускладненнях. Часто в єдиній вертикалі разом звучать ефекти мажорні і мінорні (наприклад, у IV частині), що розширює загальне враження і на симультанне охоплення ладу в цілому.



Рис. 6. Борис Лятошинський. Фортепіанний цикл «Відображення», IV частина, 18–19 такти (з нотного видання: Андрєєва, 1975: 33)

В інших випадках в VI частині можна знайти незбіги всередині акордів акустичного й мелодично детермінованих центрів (в мелодії соль, а акустична основа – сі-бемоль). Дуже поширений також прийом «задисонування» вертикалі, коли до відносно простого, часто консонуючого субакорду додаються елементи дисонування – напівтонові «прив'язки» до різних тонів акорду.

При роздільній активності всередині компонентів музичного руху існує обов'язково щось з'єднувальне, наприклад, мажорність і мінорність – це вже традиційна форма контрасту з часів В. А. Моцарта, але тут ця тенденція стає полярідною. При поліструктурності загальної вертикалі всі вони об'єднуються іншим, спільним для всіх

ефектом, квінтовою активністю фонічної характерності вертикалей.

У сферах тематизму теж є свої форми полярідності – симетричність структур при дзеркальному зверненні початкової тези, від чого, мабуть, і виникла назва твору «Відображення».

Ключовою особливістю музичного мислення Бориса Лятошинського є не протиставлення, а взаємодія принципів централізації та поляризації. Централізація забезпечує цілісність і впорядкованість, тоді як поляризація – динаміку та розвиток.

У циклі «Відображення» ці процеси утворюють єдину систему: контрастні елементи не руйнують форму, а інтегруються в ній на вищому рівні організації. У результаті виникає новий тип єдності, який не є статичним, а формується як процес взаємодії протилежностей.

Саме ця риса дозволяє розглядати стиль Лятошинського як відкриту систему, здатну до синтезу різних художніх принципів.

Висновки. У музиці Бориса Лятошинського тенденції централізації та поляризації виступають базовими принципами організації музичної мови.

Централізація пов'язана із збереженням традиційних моделей мислення (тональність, модальність, симетрія), тоді як поляризація відображає новаторські пошуки композитора.

Сам факт поляризації приводить до виникнення нових музичних феноменів – складної техніки звукового кольору, що при вдумливій роботі виконавців може давати неочікувані аспекти різних інтерпретаційних рішень.

Взаємодія цих тенденцій формує новий тип музичної єдності, що є характерною ознакою українського модернізму.

Аналіз циклу «Відображення» засвідчує, що індивідуальний стиль Лятошинського ґрунтується на синтезі протилежних начал, які не виключають, а взаємно збагачують одне одного.

Стиль Лятошинського є відкритою системою, здатною до синтезу різних інтонаційно-стильових моделей (Зінькевич, 1995: 103).

Таким чином, поєднання централізуючих і поляризуючих принципів визначає унікальність музичного мислення Лятошинського та його значення в контексті українського музичного модернізму. Стиль Лятошинського постає як складна система рівноваги між традицією та експериментом, що забезпечує його особливе місце в історії української музики.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрєєва О. Ф. Лятошинський Борис Миколайович. Твори для фортепіано : нотна збірка. Київ : Музична Україна, 1975. 118 с.
2. Єфіменко А., Пришляк М., Козаренко О., Копиця М. Борис Лятошинський. In *memoriam* : колективна монографія. Мюнхен : Український вільний університет, 2018. 76 с.
3. Зінкевич О. С. Симфонічні світи Бориса Лятошинського. Київ : Музична Україна, 1995. 182 с.
4. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. наук. ст. Вип. 80. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2009. 420 с.
5. Копиця М. Симфонізм Лятошинського: епоха, колізії, драматургія. Київ : Музична Україна, 1990. 134 с.
6. Корній Л., Сютя Б. Історія української музичної культури. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. 756 с.
7. Котляревський І. А. Музично-теоретичні системи ХХ століття. Київ : Музична Україна, 1983. 234 с.
8. Станкович Є. Ф. Слово про Майстра. *Музика*. 2015. № 3–5. с. 76–77.

REFERENCES

1. Andrieieva O. F. (1975) Liatoshynskiy Borys Mykolaiovych. Tvory dlia fortepiano. [Liatoshynskiy Borys Mykolaiovych. Works for piano] Muzychna Ukraina, Kyiv. 118. [in Ukrainian].
2. Yefimenko A., Pryshliak M., Kozarenko O., Kopytsia M. (2018) Borys Liatoshynskiy. In *memoriam*. [Borys Liatoshynskiy. In memoriam] Ukrainkyi vilnyi universytet, Munich. 76. [in Ukrainian].
3. Zinkevych O. S. (1995) Symfonicnyi svity Borysa Liatoshynskoho. [Symphonic worlds of Borys Liatoshynskiy] Muzychna Ukraina, Kyiv. 182. [in Ukrainian].
4. Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho. (2009) [Scientific Herald of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine] Issue 80. NMAU im. P. I. Chaikovskoho, Kyiv. 420. [in Ukrainian].
5. Kopytsia M. (1990) Symfonizm Liatoshynskoho: epokha, kolizii, dramaturhiia. [Symphonism of Liatoshynskiy: epoch, collisions, dramaturgy] Muzychna Ukraina, Kyiv. 134. [in Ukrainian].
6. Kornii L., Siuta B. (2011) Istoriiia ukrainskoi muzychnoi kultury. [History of Ukrainian musical culture] NMAU im. P. I. Chaikovskoho, Kyiv. 756. [in Ukrainian].
7. Kotliarevskiy I. A. (1983) Muzychno-teoretychni systemy XX stolittia. [Musical-theoretical systems of the 20th century] Muzychna Ukraina, Kyiv. 234. [in Ukrainian].
8. Stankovych Ye. F. (2015) Slovo pro Maistra. [A word about the Master] Muzyka, No. 3–5, pp. 76–77. [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 24.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 22.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.05.2026

Стаття поширюється на умовах
ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

