

УДК 78.083.52

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-12>

Юрій ПОПОВ

кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри спеціального фортепіано, Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського, площа Конституції, 11, м. Харків, Україна, 61000

ORCID: 0000-0001-9062-5116

Наталія КОЦЮРБА

концертмейстер кафедри музичного мистецтва, Волинський національний університет імені Лесі Українки, просп. Волі, 13, м. Луцьк, Україна, 43025

ORCID: 0000-0002-2090-9946

Бібліографічний опис статті: Попов, Ю., Коцюрба, Н. (2023). Фортепіанна балада Бориса Лятошинського. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 85–92, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-12>

ФОРТЕПІАННА БАЛАДА БОРИСА ЛЯТОШИНСЬКОГО

Мета статті – визначити образно-інтонаційні та виконавсько-інтерпретаційні властивості фортепіанної балади Б. Лятошинського як одного з найяскравіших прикладів втілення жанру в українській музиці ХХ століття.

Методологія. Використано методи інтонаційного аналізу, методико-виконавського аналізу, жанрово-стильового аналізу музичного твору (на слух і за нотним текстом), методи збирання та систематизації наукових фактів, методи пояснення та узагальнення.

Наукова новизна. Вперше в музикознавстві здійснено детальний інтонаційний, жанрово-стильовий та методико-виконавський аналіз одного з найяскравішого твору української фортепіанної музики ХХ століття – фортепіанної балади Б. Лятошинського. Визначено жанрово-стильові властивості тематичного матеріалу твору, інтонаційні зв'язки між темами, розкрито специфіку метроримічного та темброфактурного розвитку твору. Значну увагу приділено методико-виконавським питанням, зокрема, питанням розвитку художнього образу, виконавської драматургії, питанням ритмічної організації, темпу, агогіки, штрихів (*legato*, *marcato* та ін.), динаміки, педалі, звукоутворення, використання різних видів піаністичної техніки – пальцевої, акордової, фігураційної, октавної, пасажної, специфіки виконання синтетично-неподільної фактури оркестрального типу, функціональності виконавського апарату піаніста в цілому, способів досягнення художньої цілісності твору.

Висновки. Спостережено існування двох варіантів нотного тексту Балади: уртексту 1929 року та редакції Б. Кривоноста 2018 року, описано їхні відмінності, зроблено висновок, що обидва варіанти мають право на використання у концертній та педагогічній практиці. Зазначено, що як художнє ціле Балада Б. Лятошинського є дуже складним текстом, здатним до багатоваріантного виконавського прочитання. Аргументовано наявність в нотному тексті Балади ознак вільно трактованої сонатної форми, водночас зауважено в ній риси цілого ряду форм вищого порядку – трип'ятичастинної, варіантно-строфічної, контрастно-складової, ознак поємності, рапсодичності. Наголошено, що на глибинному інтонаційному рівні Балада демонструє неймовірно високий ступінь єдності тематичного матеріалу, з точки зору безпосереднього тематизму і особливостей його розвитку вона сповнена контрастності, картинності, епізодичності. Наголошено на «багатоликості», водночас надзвичайній сконцентрованості та лаконічності тексту Балади як характерній рисі жанру, що забезпечує високий потенціал її різних виконавських та музикознавчих інтерпретацій.

Ключові слова: Б. Лятошинський, фортепіанна балада, виконавська драматургія, піаністична техніка, виконавський апарат піаніста, художня цілісність, інтерпретація.

Yurii POPOV

PhD in Art, Associate Professor, Associate Professor at the Special Piano Department, Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts, 11 Constitution Square, Kharkiv, Ukraine, 61000

ORCID: 0000-0001-9062-5116

Nataliya KOTSIURBA

Concertmaster, Department of Music Art, Lesya Ukrainka Volyn National University, 13 Voli Ave, Lutsk, Ukraine, 43025

ORCID: 0000-0002-2090-9946

To cite this article: Popov, Yu., Kotsiurba, N. (2023). Fortepianna balada Borysa Lyatoshynskoho [Ballad for Piano by Borys Lyatoshynsky]. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 85–92, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-12>

BALLAD FOR PIANO BY BORYS LYATOSHYNSKY

The purpose of this paper is to determine the imaginative-intonational and performance-interpretative quality of the Piano Ballad by B. Lyatoshynsky as one of the brightest examples of this genre in Ukrainian music of the 20th century.

Methodology. *The methods of intonation analysis, performance analysis, genre-stylistic analysis of a musical work (by ear and according to the sheet music), methods of collecting and systematizing scientific facts, methods of explanation and generalization are used.*

Scientific novelty. *For the first time in musicology, a detailed intonation, genre-stylistic and methodical-performance analysis of B. Lyatoshynsky's Piano Ballad as a one of the brightest works of Ukrainian piano music of the 20th century has been carried out. The genre-stylistic quality of the thematic material of this work, the intonation connections between the themes and the specifics of the metrorhythmic and timbre-textural development of the work are revealed. The such performance issues are researched: the development of the artistic image, the performance drama, the rhythmic organization, the tempo, the agogics, strokes (legato, marcato, etc.), dynamics, pedals, the sound creation, the use of various types of pianistic techniques – finger, chordal, figural, octave, passage, the use of synthetic-indivisible texture of the orchestral type, the functionality of pianist's performance apparatus in general, ways of achieving the artistic integrity of the work.*

Conclusions. *The existence of two variants Lyatoshynsky's Ballad musical text was observed: the Urtext (1929) and the edition by B. Kryvopust (2018). Their differences were described, and it was concluded that both variants have the right to be used in concert and pedagogical practice. It is noted that, as an artistic whole, the Ballad by B. Lyatoshynsky is a very complex text submitted to a multivariate performance reading. The signs of freely interpreted sonata form in Ballad musical text of are argued. The features of higher-order forms, while at the same time, are noted in it – three-fifth-part form, variant-strophic form, contrastive-component form, signs of poem, rhapsody. It is emphasized that at the deep level of intonation the ballad demonstrates an incredibly high degree of unity of the thematic material. From the point of direct thematism and features of its development it is full of contrast, picturesqueness, episodicity. Author emphasis is placed on the “multifacetedness”, at the same time, the extreme concentration and brevity of the Ballad text. Researcher considers it a characteristic feature of genre Ballad, which ensures the high potential of its various performing and musicological interpretations.*

Key words: *B. Lyatoshynsky, piano ballad, performance dramaturgy, pianistic technique, pianist's performance apparatus, artistic integrity, interpretation.*

Актуальність проблеми. Жанр балади є одним із ключових у творчості видатного українського композитора Бориса Лятошинського. Окрім власне фортепіанної балади, він є автором сонати-балади №2, симфонічної балади «Гражина». Риси баладного жанру притаманні його Другій симфонії, Тріо ор. 41 №2 та низці інших творів. Разом з тим, саме Балада ор. 24 для фортепіано, яка є квінтесенцією вираження ознак баладного стилю у творчості композитора, наразі не набула належного осмислення ні з точки зору аналізу особливостей саме музичного тексту, ні з точки зору її специфічних виконавських засад. Ліквідувати цю прогалину покликано наше дослідження.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Фортепіанна балада ор. 24 Бориса Лятошинського жодного разу не була предметом спеціального музикознавчого дослідження, проте кілька разів розглядалася або згадувалася в контексті більш широких дослід-

ницьких завдань. Зокрема, у статті Оксани Підсухи «До проблеми стильових пошуків Б. Лятошинського у 20-ті роки ХХ ст. в контексті європейських стильових тенденцій часу» (Підсуха, 1995), у статті Нелі Пастеляк «Трансформація поемності у фортепіанній творчості Бориса Лятошинського» – в контексті видозмін поемності у фортепіанній творчості митця (Пастеляк, 2004). У статті Олени Марценківської «Жанр балади в музиці Б. Лятошинського (до проблеми традицій і новаторства)» та ін. – в ході виявлення ознак переосмислення Б. Лятошинським жанрових властивостей романтичної інструментальної балади (Марценківська, 2014; 2018). У статті Олега Безбородька «Взаємодія композиторських і виконавських засобів виразності в Другій сонаті-баладі Бориса Лятошинського» – у порівнянні з композиційними особливостями, стильовою специфікою, виконавськими завданнями Сонати-Балади №2 (Безбородько, 2018).

Найбільш широко балада ор. 24 наразі описана у статті Наталі Сидір «Особливості жанру фортепіанної балади першої третини ХХ століття (на прикладі творів С. Борткевича, І. Фрідмана, Б. Лятошинського)», де йдеться про те, що в ній виявлено ознаки сонатної форми поемного типу з рисами циклічності, а також вказано на тяжіння композитора до модерністично-експресіоністичного стилю висловлювання. Зокрема, зазначено, що Б. Лятошинський акцентує базові ознаки жанру балади, спираючись на особливості формотворення балади шопенівсько-лістівського типу, поєднуючи їх із специфікою жанрового синтезу та характерних ознак індивідуального композиторського стилю М. Метнера (Сидір, 2021).

Мета дослідження – визначити образно-інтонаційні та виконавсько-інтерпретаційні властивості фортепіанної балади ор. 24 Б. Лятошинського як одного з найяскравіших прикладів втілення жанру в українській музиці ХХ століття.

Виклад основного матеріалу дослідження. Балада написана у вільно трактованій сонатній формі. Вона розпочинається лейттемою, що експонує глибоко трагедійний, зловісний, а водночас сповнений епічної непорушності художній образ. Це – своєрідне філософське «ніщо», сповнене потужної енергетики, що немов вулкан, сила якого схована під землею, але обіцяє прорватися назовні. (Пізніше втілення цього образу – знамените *Allegro feroce* з Третьої симфонії).

В інтонаційному відношенні лейттема представляє собою складний, передусім, в метроритмічному плані комплекс, оскільки написана в розмірі $5/8+4/8$, тобто, по-перше, вона позбавлена традиційної акцентності на користь часомірному метроритму, завдяки цьому тут постійно наявна метрична змінність. Крім того, в такті $5/8$ щоразу акцентується 4-та восьма, а в такті $4/8$ – щоразу акцентується 2-га восьма (загалом рух відбувається суцільними восьмими, тобто перед нами таким чином – типове *regretium mobile*). Завдяки таким засобам виразності утворюється безперервний рух, позбавлений регулярних акцентів в звичних місцях, таким чином у слухача відбувається постійне порушення слухових очікувань, здається, що цей рух немає кінця і краю, в ньому немає жодних опор, що це своєрідний «броунівський рух».

Виходячи із сказаного, у виконанні цієї теми піаністу дуже важливо добитися відчуття нескінченної плинності ритмічного руху, «випадковості» акцентів, які необхідно продумано співвіднести з початками тактів, що також деякою мірою наголошуються як сильні долі, від яких ведеться рахунок, однак менш сильно, ніж акцентовані звуки. Варто додати, що акцентованість зазначених звуків підсилена тим, що вони подані композитором в октавному потроєнні (і ті, які позначені акцентами, і ті, які є на початку кожного другого такту), тому перед виконавцем тут стоїть непросте завдання: в умовах загалом дуже плавного і рівного руху восьмими виділяти, при чому різною мірою виділяти, зазначені октави. Так має виникнути відчуття «прихованої гри сил».

Все сказане відбувається в умовах гнучкої динамічної хвилі – від *pp* до *f* і назад протягом тринадцяти тактів, в умовах цікавого фразування – спочатку (тричі) одною лігою об'єднуються щодва такти, а далі – початок фрази зміщується на другу восьму, набуваючи вигляду висхідної хроматичної «стріли», що також є дуже важливим смисловим нюансом, особливо як передбачення наступного інтонаційного комплексу головної партії.

І звичайно, неможливо не згадати власне за висотні параметри теми. Це – ламана мелодична лінія фігураційного складу, подвоєна, а в зазначених вище місцях і потроєна октавним викладом. В ній немає розподілу, як можна було б очікувати, на мелодичний рельєф і фон, вона суцільно однорідна в цьому плані, а її мелодичний контур постійно «підсвічують» нестійкі інтервали зм. 7, зб. 2, м. 2.

Важливими для виконавця при показі цієї теми є уміння відчутти незалежність, самостійність руху обох рук, які не завжди рухаються ідентично, але і одночасно – і їхню неподільність, взаємозв'язаність. Тобто має бути присутнім одночасно і відчуття певної автономії, і відчуття єдності.

Лейттема Балади, безумовно, має інструментальне походження, та веде за собою величезний інтонаційний та образно-художній «андеграунд», як така, що несе в собі відгомін філософських образів-тем Ф. Ліста, Ф. Шопена, О. Скрибіна. Тож необхідно ще раз підкреслити, що, враховуючи її центральне значення в Баладі Б. Лятошинського (проводиться

з видозмінами тричі), вона ставить перед виконавцем дуже складні і важливі, як технічні, так і образно-художні завдання – в метроритмічному плані, темповому відношенні (*Moderato* має бути максимально дотриманим, без жодного поспіху), фактурному (в плані співвідношення функцій рук), щодо штрихів і динаміки.

Як вже було сказано, лейттема Балади у видозміненому вигляді проводиться ще двічі: після теми головної партії і в коді. У другому проведенні (*a tempo*) вона змінюється фактурно, можна сказати навіть спрощується: її ламана мелодія виконується октавами в лівій руці, тоді як правій руці доручено роль зазначених вже акцентів, але цього разу акценти робляться за рахунок накладання на ламаний мелодичний контур акцентованих співзвуч – неповних секундакордів і септакордів, тобто за допомогою наголошення ключових для гармонічного мислення Б. Лятошинського інтервалів секунди і септими. Також іншим постає цей варіант теми в динамічному плані. Він «замикає» експозицію, відтак представляє собою згасаючу хвилю – від *ff* до *pp*.

Третє проведення лейттеми (*Poco meno mosso*) – синтетичне. Воно так само згасаюче, як і попереднє, однак акцентовані звуки в процесі інтенсивного попереднього розвитку «перетворюються» на імперативні ямбічні мотиви з тріольним затактовим *in*ітіо до збільшеного секстакорда на початку такту. Таким чином відбувається героїзація художнього образу, який, повернувшись в *Tempo I*, востаннє нагадує про себе різким акордом *sf* вкінці.

Всі зазначені моменти ставлять дуже значимі завдання перед виконавцем Балади, який в умовах неймовірної гнучкості, текучості, дійсної симфонічності розгортання образу, повинен втілювати та інтонаційно кристалізувати зазначені зміни художнього образу-теми, доносити їх до слухача, ворожити-замовляти його магічною енергетикою цієї ключової, сповненого глибокого символізму лейттеми.

Головна партія Балади (*a tempo*, з т. 14 і далі) – експресивний монолог, в якому у вільній інтерпретації, з каскадами яскравих динамічно-фактурних наростань, змінюють один одного кілька важливих інтонаційних комплексів. Перший з них побудований на змаганні вільного однокордого *quasi-ostinato* мотиву лівої руки з «ламаними» співзвуччями в правій руці, що

представляють собою акордовий, симфонізовано оновлений виклад лейттеми. Таким чином відбувається наскрізне проростання лейттеми в область головної партії. Як і в попередньому випадку, дуже важливими для виконавця тут постають завдання в сфері дрібної пальцевої техніки та одночасно крупної – октавно-акордової. Заявляє про себе й поліфонічне мислення композитора, що буде в цій зоні оригінальний контрапункт двох інтонаційних утворень, який можна віднести до розряду лінійності ХХ століття, т. зв. поліфонії пластів.

Бурхливий розвиток головної партії, поступово пришвидшуючись (*poco poco accelerando*), буквально «вривається» в акорд *ff* (збільшений тризвук *c-e-gis*). Як і в лейттемі, тут ще більш важливими постають уміння піаніста досягнути якісного *legato sempre*, при цьому дотримуватися гнучкого фразування, в умовах різного обсягу фраз, тоді, коли їхній початок і закінчення припадають на різні долі такту в непарному розмірі (залишається розмір $5/8+4/8$). Так само, як і в лейттемі, в головній партії Балади значну роль відіграє використання педалі (не виписаної Б. Лятошинським спеціально, проте дуже потрібної тут, і яку потрібно брати й знімати відповідно до позначення ліг). Також особливої уваги потребує розрахунок сил виконавця для прискорення і одночасного *crescendo*, що разом з підйомом у високий регістр потребує максимальної акумуляції зусиль пальців, кисті, всього виконавського апарату, включно з ліктем і навіть плечем, оскільки кульмінаційний зліт має бути дуже яскравим, моментальним, сильним, блискучим і переконливим.

Наступні розділи теми-монологу (від *Allegro impetuoso*) – теж дуже важлива ділянка роботи піаніста-інтерпретатора. З одного боку, в них не з'являється нічого принципово нового в інтонаційному відношенні порівняно з тим, що вже прозвучало, а саме – каскади віртуозних пасажів, різноманітних фігурацій та декламаційно-ораторських зворотів, генеза яких зводиться до інтонаційного комплексу лейттеми. З іншого, саме досягнення ефекту поривчатості (*impetuoso*) тут є надважливим. З цією метою виконавець повинен домогтися максимальних динамічних контрастів, ритмо-темпового *rubato*, хоча воно й не виписане композитором, і максимально логічно й природно з точки зору закономірностей драматичного (патетичного) мовлення від-

працювати драматургічну логіку кожної з фраз, що розділені виразними павзами та сприймаються як своєрідна «серія ультиматумів». Все сказане відбувається в умовах складних поліритмічних поєднань (три на чотири / три на п'ять у різноманітних протирухах восьмих та четверток, шістнадцятих та тридцятьдругих). Таким чином зазначена ділянка форми потребує як міцного виконавського апарату, розрахованого на крупну акордову та октавну техніку (права рука особливо), так і навичок у виконанні гнучкої біглості гам та фігурацій вздовж кількох регістрів фортепіанної клавіатури. Аналізована частина музичної форми складна як в технічному, так і в інтелектуальному плані, тож її виконання потребує значного досвіду і вміння.

Побічна партія Балади (Andante) є «острівцем неземної краси». Вона належить до тієї образної сфери, що й любовні теми Ф. Ліста, теми «вищої витонченості» О. Скрябіна. В ній панує надзвичайно показове *tubato*, з постійними пришвидшеннями і сповільненнями, що, безумовно, належать до ключових завдань виконавця в цій темі.

Ритмічна організація теми загалом прихлива і включає постійну зміну різних груп поділу тривалостей. Дрібні вартості – восьмі й шістнадцяті чергуються з тріолями та квінтोलіями. В розмірі то 5/4, то 6/4 вони складають чарівне плетиво вигадливих візерунків. Фактура – прозора. На фоні зазначених фігурацій у високому регістрі на переважно тихій динаміці (лише в кульмінації двічі відбуваються сплески *ff*) проводиться її мелодія (власне тема побічної належить до тем гомофонного складу на відміну від обох попередніх). Вона – дуже гнучка і то зверху, то знизу, то всередині музичної вертикалі «прокладає собі дорогу» в фігураційному плетиві вже згаданих візерунків, то ховається в цих візерунках, то виходить назовні. Тема побічної партії змальовує неймовірно чуттєвий, ніжний і витончений образ. Ключовими завданнями піаніста в таких умовах постають вимога якісного звуковедення мелодичної лінії, яка має бути показана і достатньо представлена на всіх ділянках цього розділу форми, досягнення максимально можливого і виразного *legato* відповідно до позначень і вказівок, виразне позначення початку мелодичних фраз (більшість – затактові з акцентуванням опорного звука мотиву).

Тема побічної партії, як і головної, несе в собі пам'ять вокального жанру, зокрема, вільно трактованої аріозності. Саме це необхідно підкреслювати піаністу під час її виконання, прагнути немов проспівувати кожну фразу. Оскільки тема побічної партії є дуже делікатною фактурно, динамічно, то перед виконавцем постають завдання неймовірно високого ступеня відшліфованості кожного звуку, бездоганної акуратності, філігранності звукового плетива, що нагадує тонке мереживо. З цією метою піаністу потрібно удосконалювати дрібну пальцеву техніку, техніку фігурацій, працювати над рівною атакою звуку у різних регістрах, над досягненням тонкого нюансування в сфері динаміки. Варто відзначити, що в середині теми (*espressivo molto*) наявні два раптові фактурно-динамічні сплески, що змальовують драматичні загострення ліричного образу (два такти до *Tranquillo*). Вони мають бути виконані з раптовим *crescendo*, гострим пунктиром, в'їздженням в кульмінаційне співзвуччя.

Дуже важливе значення у створенні характерного образу в темі побічної партії має її ладово-гармонічний зміст, заснований на максимально широкому використанні виразових можливостей хроматичної дванадцятитонової тональності. Однак більш детальний розбір гармонічного змісту твору потребує окремого дослідження (Пясковський, 1991).

Наступна розробка-епізод (*Piu mosso*) – невелика і побудована винятково на матеріалі лейттеми та головної партії. Це макабричний маршоподібний розділ форми, що представляє собою вільно трактовані варіації на *basso ostinato*, в яких на максимально загострену пунктирним ритмом лейттему накладається акордовий контрапункт, що спочатку ритмічно протистоїть демонічному «танцю» викривленої лейттеми, але невдовзі піддається її могутності, зливається з її ритмом, стаючи частиною всезагальної фантазмагоричної оргії. Акордова техніка і штрих *marcato*, який є основним в цьому розділі форми, потребують від виконавця чіткого та сильного звуковидобування, зокрема, інтенсивної роботи кисті, ліктя та плеча. Також зазначений розділ має дуже важливе драматургічне значення у цілій формі, оскільки він готує появу головної кульмінації – проведення побічної партії в репрізі. Тому фактично роль розробки-епізоду, з одного боку – кульмінаційна

(нагадаємо, що балада містить цілу серію кульмінацій), з іншого боку – предиктова. Остання функція – навіть важливіша, оскільки виявляє романтичні релікти мислення композитора. Завдання піаніста – так виконувати цей розділ форми, щоб максимально підкреслити цю предиктовість. З цією метою потрібно двічі здійснити могутні крещендуочі наростання, а в другому випадку підкріплені ще й сильним розширенням *allargando*, хоч це не і вказано композитором, однак є дуже виправданим в цих умовах (так, зокрема, виконує цей розділ Балади українсько-французький піаніст і композитор, випускник Київської музичної академії імені Р. Глієра та Французької консерваторії Булонь-Бійянкур Дмитро Чесноков (Boris Lyatoshynsky – Ballade. Dimitri Tchesnokov, piano...)).

Генеральна кульмінація Балади відбувається в неповній репризі (*Patetico e poco rubato*), в якій цілком і повністю панує кардинально видозмінена побічна партія. Вона представляє собою апогей віртуозності. Лірична тема перетворюється на героїчно торжествуючу. Вона змінюється за рахунок укрупнення фактури, насичення теми акордами, октавними потовщеннями, акордовими фігураціями, октавними пасажами. В ній домінують гнучкі переходи між робочими діапазонами правої і лівої руки, неподільна синтетичного складу фактура, яку сміливо можна назвати у повному смислі слова оркестральною. Безумовно, саме в цій ділянці форми задіяні практично всі можливі ресурси інструменту і види піаністичних технік.

Складні поліритмічні поєднання доповнюють і посилюють гармонічну й фактурну розкіш побічної партії в репризі, яка немов погойдуються, ширяє на хвилях найвищого емоційного екстазу. Разом з тим, від скрябінських тем «вищої грандіозності», з якими вона, поза сумнівом, споріднена, образно та інтонаційно побічну партію Б. Лятошинського відрізняє дещо несподівана з точки розвитку сонатної форми, однак дуже характерна для жанру балади, зворотньо-динамізована реприза. Розпочавшись з вершини-джерела, її напруга невдовзі потрохи починає розсіюватись, прозорішати, аж до того, що практично непомітно для слухача вливається в сувору коду (*Roso meno mosso*), яка розпочинається навіть дещо агресивно, але поступово також затихає, немов розтаючи в далині.

Окрім найрізноманітніших технічно віртуозних завдань реприза Балади ставить перед піаністом необхідність продуманого і дуже органічного виконання *rubato*. Тут потрібне неймовірно проникливе, інтуїтивне відчуття буквально кожного звуку. Варто утриматися від так бажаної потреби прискорення, адже воно в цій художній концепції – надто невиправдане й надто хибне. Повільне й гнучке висловлювання надасть, натомість, особливої рафінованості художньому образу твору.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Підводячи підсумки, необхідно зазначити, що наразі існує два варіанти нотного тексту Балади. Перший – уртекст, 1929 року (Фортепіанні, 2023), на наш погляд, більш автентичний, містить низку символічних ремарок автора, деякі інтонаційні особливості зв'язуючих розділів форми, специфічність запису та штрихів. Другий – наскільки можливо судити, це редакція Б. Кривоуста, 2018 року (Лятошинський, 2018), дещо спрощений фактурно, зручніший за записом, зокрема, в плані розміщення тексту на нотноносцях, із загальноновживаними темповими та образно-характерними позначеннями. На нашу думку, обидва варіанти мають право на використання у концертній та педагогічній практиці. Однак для вияву характерних ознак жанру Балади більш підходить авторська нотація 1929 року. Разом з тим, всі основні характеристики проаналізованого тексту присутні і в тому, і в іншому варіантах.

Щодо загального плану. Поза сумнівом, одним з головних завдань досвідченого виконавця є уміння бачити художнє ціле, уміння не загубитися в деталях, відпрацьовуючи той чи інший виразовий засіб або художній прийом. В цьому відношенні Балада Б. Лятошинського є дуже складним текстом. Адже відповідно до жанру – вона є мінливою і наповнена двоїстістю. Так, незважаючи на те, що було здійснено аналіз твору як вільно трактованої сонатної форми, і усвідомлюючи це, піаніст повинен тримати планку конфліктності головної і побічної тем, в умовах центрального значення лейттеми, – це не єдиний «великий план» твору. З таким самим успіхом ця вільно трактована сонатна форма може бути розглянута та інтерпретована і як трип'ятичастина, і як варіантно-строфічна, і як поемна або рап-

содична побудова, і як така, що містить ознаки контрастно-складової форми. Вона одночасно то сповнена неймовірно високого ступеню єдності, оскільки усі теми твору насправді дуже тісно пов'язані інтонаційно, то демонструє численні розбіжності між розділами, оскільки в розвиток тематизму постійно вплітається щось нове, таким чином з'являється то один, то інший, відмінний від попереднього

в тематичному відношенні епізод. Така «багатоликість» цього надзвичайно сконцентрованого і дивовижно лаконічного насправді тексту (він звучить вісім з половиною хвилин і навіть менше) – одна із загадок власне баладного жанру. Саме це є одним з важливих засобів його різних виконавських інтерпретацій і музикознавчих тлумачень, які чекають нових дослідників.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Безбородько О. А. Взаємодія композиторських і виконавських засобів виразності в Другій сонаті-баладі Бориса Лятошинського. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського*. 2018. Вип. 122. С. 110–124.
2. Лятошинський Б. Балада. Українська фортепіанна музика ХХ–ХХІ століття. *Ukrainian Piano Music of the XX–XXI centuries*. Упоряд. Т. Рощина. Київ: Музична Україна, 2018. С. 3–12.
3. Марценківська О. Жанр балади в музиці Б. Лятошинського (до проблеми традицій і новаторства). *Київське музикознавство*. 2018. №57. С. 45–59.
4. Марценківська О. Загальні тенденції музичного романтизму та їх прояв у фортепіанній творчості Б. Лятошинського. *Київське музикознавство*. 2014. №48. С. 132–148.
5. Пастеляк Н. Трансформація поемності у фортепіанній творчості Бориса Лятошинського. *Наукові записки ТДПУ ім. В. Гнатюка та Національної музичної академії України ім. П. Чайковського*. Серія Мистецтвознавство. 2004. Вип. 1(12). С. 30–37.
6. Підсуха О. До проблеми стильових пошуків Б. Лятошинського у 20-ті роки ХХ ст. в контексті європейських стильових тенденцій часу. *Музичний світ Бориса Лятошинського*. Київ: Центрмузінформ, 1995. С. 26–29.
7. Пясковський І. Оновлення романтичних і постромантичних традицій в ладогармонічному мисленні Б. Лятошинського. *Українське музикознавство*. 1991. Вип. 26. С. 74–93.
8. Сидір Н. Особливості жанру фортепіанної балади першої третини ХХ століття (на прикладі творів С. Борткевича, І. Фрідмана, Б. Лятошинського). *Часопис Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського*. 2021. №1 (50). С. 79–90.
9. Фортепіанні твори Б. Лятошинського. *Ноти українських композиторів*. URL: http://ukrnotes.in.ua/Liatoshynskiy_fortepianni_tvory.php (дата звернення 17.07.2023).
10. Boris Lyatoshytsky – Ballade. Dimitri Tchesnokov, piano. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=zt2FyAVanp0> (дата звернення 17.07.2023).

REFERENCES:

1. Bezborodko, O. A. (2018). Vzaiemodiia kompozytorskykh i vykonavskykh zasobiv vyraznosti v Druhii sonati-baladi Borysa Liatoshynskoho [The interaction of compositional and performing means of expression in the Second Sonata-Ballad by Borys Lyatoshytskyi]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P.I. Chaikovskoho*, 122, 110–124 [in Ukrainian].
2. Liatoshynskiy, B. (2018). Balada. Ukrainska fortepianna muzyka XX–XXI stolittia [Ukrainian Piano Music of the XX–XXI centuries]. T. Roshchyna (Ed.). Kyiv: Muzychna Ukraina, 3–12 [in Ukrainian].
3. Martsenkivska, O. (2018). Zhanr balady v muzytsi B. Liatoshynskoho (do problemy tradytsii i novatorstva) [The ballad genre in B. Lyatoshytskyi's music (about the problem of traditions and innovation)]. *Kyivske muzykoznavstvo*, 57, 45–59 [in Ukrainian].
4. Martsenkivska, O. (2014). Zahalni tendentsii muzychnoho romantyzmu ta yikh proiav u fortepiannii tvorchosti B. Liatoshynskoho [General trends of musical romanticism and their manifestation in the piano works by B. Lyatoshytskyi]. *Kyivske muzykoznavstvo*. 2014, 48, 132–148 [in Ukrainian].
5. Pasteliak, N. (2004). Transformatsiia poemnosti u fortepiannii tvorchosti Borysa Liatoshynskoho [The transformation of poetry in the piano works by Borys Lyatoshytskyi]. *Naukovi zapysky TDPU im. V. Hnatiuka ta Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. Chaikovskoho*. Seriiia Mystetstvoznavstvo, 1(12), 30–37 [in Ukrainian].
6. Pidsukha, O. (1995). Do problemy stylovykh poshukiv B. Liatoshynskoho u 20-ti roky XX st. v konteksti yevropeyskykh stylovykh tendentsii chasu [B. Lyatoshytskyi stylistic searches in the context of European style trends in the 1920s]. *Muzychnyi svit Borysa Liatoshynskoho*. Kyiv: Tsentr muzinform, 26–29 [in Ukrainian].

7. Piaskovskiy, I. (1991). Onovlennia romantychnykh i postromantychnykh tradytsii v ladoharmonichnomu myslenni B. Lyatoshynskoho [Renewal of romantic and post-romantic traditions in the harmonic thinking of B. Lyatoshynskiy.]. *Ukrainske muzykoznavstvo*, 26, 74–93 [in Ukrainian].

8. Sydir, N. (2021). Osoblyvosti zhanru fortepiannoi balady pershoi tretyny XX stolittia (na prykladi tvoriv S. Bortkevycha, I. Fridmana, B. Lyatoshynskoho) [The piano ballad peculiarities in the first third of the 20th century (on the example of the works by S. Bortkevich, I. Fridman, B. Lyatoshynskiy).]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P.I.Chaikovskoho*, 1 (50), 79–90 [in Ukrainian].

9. Fortepianni tvory B. Lyatoshynskoho [Piano works by B. Lyatoshynskiy]. *Noty ukrainskykh kompozytoriv*. Retrieved from: http://ukrnotes.in.ua/Liatoshynskiy_fortepeanni_tvory.php [in Ukrainian].

10. Boris Lyatoshynsky – Ballade. Dimitri Tchesnokov, piano. Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=zt2FyABanp0> [In English].