

I. ТЕОРЕТИЧНІ ПРОБЛЕМИ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА У ДЗЕРКАЛІ КУЛЬТУРОЛОГІЇ

Олена Марценківська

Б. ЛЯТОШИНСЬКИЙ ТА Ф. ШОПЕН: ПОРІВНЯЛЬНА ТИПОЛОГІЯ ОСОБИСТОСТЕЙ В АСПЕКТІ РОЗГЛЯДУ ЛАДОГАРМОНІЧНОЇ СИСТЕМИ

Порівняльно-типологічний метод аналізу творчих особистостей, як універсальний спосіб пізнання, набуває все більшого музикознавчо-інтерпретаційного прояву, завдяки якому стає можливим відтворення самобутньо національних рис, питомих споріднених ознак творчості видатних митців музичної культури. До цього кола особистостей належить велична постать художника європейського рівня, майстра слов'янської культури Бориса Миколайовича Лятошинського. Музикознавці, вивчаючи та аналізуючи музичну спадщину композитора, часто обирають саме порівняльно-типологічний метод аналізу.

Серед досліджень, присвячених такому аспекту розгляду, відзначимо: роботу Ж. Хурсіної [13], яка спрямована на відтворення стилістичної подібності фортепіанної та камерно-інструментальної творчості Б. Лятошинського та В. Косенка; розвідку О. Таранченко [11], в якій музикознавець виявляє споріднені та відмінні риси творчих індивідуальностей Б. Лятошинського та М. Лисенка; Т. Тонкаль [12], що присвячене висвітленню порівняльно-типологічного аналізу музичної творчості Б. Лятошинського та О. Скрибіна; Д. Каневської [4, 5], в яких дослідниця відмічає подібні типологічні елементи стильових впливів у музиці Б. Лятошинського та Д. Шостаковича. Аналіз жанрово-стилістичних споріднених ознак фортепіанної музики Б. Лятошинського та В. Косенка висвітлюється у роботі С. Зандрок [3]. Музикознавча спроба порівняльно-типологічного аналізу музичної творчості Б. Лятошинського з поетичною спадщиною О. Довженка виявлена у статті М. Копиці [7]. Аналізуючи вищеназвані роботи, помічаємо досить широкий спектр музикознавчого розгляду, який спрямовує увагу на виявленні споріднених та відмінних ознак творчої спадщини Б. Лятошинського з музикою М. Лисенка, В. Косенка, Д. Шостаковича, О. Скрибіна.

Актуальність даної статті проявляється у висвітленні спадкоємних зв'язків фортепіанної Ф. Шопена та Б. Лятошинського в аспекті ладогармонічної системи. *Мета* статті полягає у розкритті споріднених та відмінних ознак ладогармонічного мислення двох видатних особистостей

Б. Лятошинського та Ф. Шопена у переломленні ідеологічної концепції слов'янського єднання. Мета підпорядковує такі завдання: 1) надати загальну характеристику філософсько-моральній течії під назвою «слов'янофіліство» та відзначити її прояв в музиці; 2) виявити споріднені ознаки в аспекті ладогармонічного музичного викладу в фортепіанній музиці Ф. Шопена і Б. Лятошинського; 3) відмітити своєрідні композиційно романтичні прийоми в творчості двох видатних митців в контексті ідеологічної концепції слов'янського єднання.

Ідеологічна концепція слов'янського єднання набуває чіткого вираження у релігійній, філософсько-моральній течії під назвою «слов'янофіліство». Показовим у цьому напрямі є релігійно-моральний аспект, що виражений чуттєвим фактором, спрямованим на прояв любові та пошани до слов'янського народу, поєднання різних національних культур у спільний союз братнього племені, як основи, на якій твердо стоятиме споруда слов'янської самобутності. Такі ідеологічні позиції були успадковані «слов'янофілами» від великих українських першовчителів святих Кирила і Мефодія.

Джерела «українофіліства» пов'язані із унікальним за змістом і долею твором «Законом Божим» (Книга буття українського народу)» [9] видатного українського та російського історика, письменника і громадського діяча Миколи Костомарова. Цей твір викладає програмні положення Україно-Слов'янського товариства святих Кирила і Мефодія, більше відомого під назвою «Кирило-Мефодіївське братство». До організаторів цього братства входили М. Костомаров, М. Гулак, В. Белозерський, Т. Шевченко – саме у вірі Христовій вони прагнули відчутти свободу, яка забезпечує рівність, а отже, й щастя країн, народів, кожної людини окремо.

У фортепіанній та камерно-інструментальній творчості Б. Лятошинського ідеологія слов'янської єдності знайшла своє продовження в індивідуальному композиторському стилі. Індивідуальний композиторський стиль постає як цілісно організована система музично-виражальних засобів та елементів авторської мови, принципів формотворення та композиційних структур, спрямованих на розкриття філософсько-ідейно-моральної концепції слов'янського єднання. Така система виражальних засобів музичної мови Б. Лятошинського (зокрема, «юнацького», «українського», «слов'янського» періодів творчості) зумовлена ідеологічною єдністю як спадкоємною традицією від музики Ф. Шопена, М. Лисенка та поетичною творчістю Т. Шевченка.

В музиці релігійно-моральна концепція єднання слов'янських народів проявилася жвавим інтересом та використанням композиторами-романтиками фольклорних зразків, питомих гармонічних, мелодико-інтонаційних, ладових зворотів, жанрових особливостей інших слов'янських культур. Серед попередників Б. Лятошинського відмітимо, окрім Ф. Шопена, також М. Глінку, С. Монюшко, О. Даргомижського, музику яких дослідник О. М. Серов у роботі «Русалка». Опера О. Даргомижського» назвав носієм «слов'янізму». Дослідник зазначає: «Їх музика в кожному творі несе на собі відбиток «слов'янізму» від того, що повністю пройнята оригінальністю, порівняно з музичними творами Європи» [10, с. 278]. О. Серов також виявляє своєрідну особливість народних поспівок, в яких завжди зберігається живуча сила для композиторів. При цьому музикознавець відмічає пісенний елемент народних поспівок, зокрема у слов'янських народів, як значущий елемент, на якому повинна самотньо розвиватися сучасна якість мистецтва.

Таке розуміння першоджерел народної творчості стало поштовхом для накопичення та аналізу фольклорних матеріалів різних слов'янських культур, використання їх композиторами у творах, для національного самопізнання слов'янських народів та становлення їх братнього союзу. Відзначимо, в музиці Б. Лятошинського значущий вплив на активне накопичення та вивчення слов'янського фольклору сприяла творчість М. Лисенка, який збирав фольклорні зразки не тільки в Україні, але і в Сербії (народна епіка) та цікавився польськими думами та польським жанровим зразком думки (Рапсодія № 2 «Думка-шумка»). Відомим є той факт, що М. Лисенко часто приїздив також до Праги, де виконував свої фортепіанні твори та прагнув відтворити своєрідну рису чеського національного мелосу.

Інтерес до слов'янських фольклорних зразків та втілення їх мелосу у творчості Б. Лятошинського походить також від музичної спадщини Ф. Ліста, М. Глінки, М. Лисенка, О. Даргомижського, О. Бородіна, М. Римського-Корсакова, П. Чайковського, Р. Глієра та ін. В музиці Б. Лятошинського інтерес до слов'янської культури заповнюється глибинним духовним чинником, традиційно успадкованим композитором також від філософсько-ідеологічних витоків «Кирило-Мефодіївського братства» (через творчість Т. Шевченка), філософського вчення про «три світи» (макрокосму, мікрокосму та світу символів – Біблія) М. Сковороди та кордоцентричної «філософії серця» П. Юркевича. Як зазначає музикознавець М. Копиця: «<...> категорія „серця” <...> має кардинальний вплив на стильові пошуки митця. Від романтично-

символістських, окрилено-емоційних пошуків себе через загострений експресіонізм драматичних, часто трагічних забарвлених конфліктних зрушень в камерному та симфонічному творчості 20–30-х років до романтичного неокласицизму 60-х років з їх величною символікою передзвонів історичних епох – за всім цим яскраво простежується типовий українських духовний архетип „філософії серця”, як світоглядна позиція антропоцентризму Сковороди та Шевченка, Лесі Українки та Коцюбинського» [8, с. 91]. Саме творчість представників романтично-символістської поезії надихає митця величними ідеями християнської любові, слов'янського єднання, високими етичними й духовними вимірами людської гідності.

Ідеологічно-філософська позиція слов'янського єднання стала домінуючою рисою індивідуального композиторського стилю, що зародилася ще в юнацькому періоді творчості Б. Лятошинського та наскрізною смугою, пройшовши через творчість митця, розвинулася та набула найвищого рівня свого становлення в «українському» (четвертий квартет, Тріо ор. 41 № 2, «Український квінтет» ор. 42) та «слов'янському» («Слов'янський» концерт ор. 54, «Слов'янська» симфонія, «Слов'янська увертюра», «Слов'янська сюїта», «Польська сюїта», симфонічні поеми «Гражина», «Возз'єднання») періодах творчості Б. М. Лятошинського.

Отже, ідея слов'янського єднання в творчості композитора постає як *індивідуальна особливість музичного мислення, відмінна ознака*, висвітлення якої потребує постійно оновленого арсеналу музично-виражальних засобів.

У дослідженнях І. Царевич [14], К. Шамаєвої [16] помічаємо важливі відомості про юнацькі захоплення композитора етнонаціональними фольклорними зразками слов'янських народів. Так, І. Царевич зазначає про те, що дитинство Б. Лятошинського пройшло у містечках Немирові на Поділлі та Златополі Київської губернії (нині входить до складу міста Новомиргорода Кіровоградської області), було сповнене жваво-співучої атмосфери, яка надихала своєю органічністю самотньо-внутрішнє «я» майбутнього композитора. Саме на Волині набули розвитку фольклорні джерела слов'янства – взаємопроникнення й взаємодія трьох культур – російської, української та польської. Зауважимо, що така єдність за божественною природою та соборним принципом виявилась тим глибинним чинником, на якому формувався непересічний талант митця-пророка. В цьому, передусім, була заслуга батька композитора Миколи Леонтійовича: талановитий Б. Лятошинський поступово накопичував власний музичний досвід під спостережливим зором батька, який був закоханий в українські,

російські та польські народні пісні, знав їх безмежну кількість, часто і охоче їх співав (у студентські роки брав уроки співу).

Тим самим, дослідниця І. Царевич зауважує: «За його ініціативою і в Немирові, і в Златополі гімназисти регулярно влаштовували музично-літературні вечори, на яких виконувалися російські, українські та польські пісні. У нього, як у директора гімназії, учнівський хор був завжди під особливою увагою» [14, с. 6]. Любов до джерел польської музики виявилась у корінних фамільних зв'язках батька композитора, який пошану до фольклорних зразків спадкоємно передав своєму синові саме через народнопісенну творчість.

Музикознавець К. Шамаєва відмічає найсуттєвішу роль батька у сприянні інтересу композитора подіям історичної давнини. Так Микола Леонтійович часто розповідав синові про походи князівських дружин Ігоря та Олега, про визвольну боротьбу народу. Дослідниця, аналізуючи інтерес до історичної тематики в творчості композитора, позначає: «Щодо ближчої історії стародавнього міста, то це – діяльність «Товариства об'єднаних слов'ян», «Південного товариства декабристів». Чи не у вивченні минулого рідного краю зароджується у композитора інтерес до історичної тематики про що свідчать опери «Золотий обруч», «Щорс», симфонічна поема «На берегах Вісли» та ін.» [16, с. 3].

Зазначимо, саме батьки були першими вчителями музики Б. Лятошинського: мати навчила його нотної грамоти, в «дуеті» з батьком син співав народні пісні. Із спогадів І. Царевич дізнаємося про те, що мати часто виконувала у домашньому колі фортепіанні твори Ф. Шопена, тим самим надихаючи композитора до створення у роки навчання своїх чималих композицій – Мазурки № 1 (1910), Вальсу № 1 (1910), Мазурки № 2 (1912), Скерцо (1912), Мазурки № 3 (1913), Вальсу № 2 (1914), Прелюдії (1914), «Осінньої фантазії» (1914). Жанровий показник вищенаведених творів Б. Лятошинського є подібним саме до жанрового зразка в фортепіанній музиці Ф. Шопена (фантазія, скерцо, вальси, мазурки, прелюдії).

З огляду на слов'янську тематику в творчості Б. Лятошинського, доцільним визначається захоплення композитора джерелами народно-танцювальної польської музики – жанру мазурки. Відзначимо, що таке захоплення фортепіанною музикою Ф. Шопена було спричинене не лише жанровим показником його творів, але й ґрунтовним вивченням своєрідного мелосу самобутньої польської культури. У фортепіанній творчості Б. Лятошинського жанр мазурки знайшов своє продовження, окрім ранніх творів, також у двох мазурках для віолончелі та

фортепіано, у третій частині «Слов'янського концерту» ор. 54, створеного до 300-ліття возз'єднання України з Росією.

Згідно виявленої О. Козаренком [6] системи знаків жанрово-стилістичної виразності (загальноєвропейських жанрових знаків-моделей), до якої залученими є балада, хорал, похоронний марш, вальс, слід додати і мазурку, що стала улюбленим жанром слов'янської музики. Зокрема, вже у попередників та сучасників М. Лисенка (Т. Безуглого, С. Воробкевича) зароджується жвавий інтерес до цього танцювального народно-польського зразка. В музиці російських композиторів до жанру мазурки залученими були М. Римський-Корсаков, О. Бородин, М. Балакірєв, А. Лядов.

Аналізуючи образно-інтонаційну лінію розвитку головної теми фіналу «Слов'янського концерту» ор. 54 Б. Лятошинського (див. приклад № 1), відзначаємо споріднені ознаки із Мазуркою ор. 30 № 3 Ф. Шопена (див. приклад № 2).

Приклад № 1.

Example 1 shows two systems of piano music. The first system includes a 'simile' marking. The music is in 3/4 time and features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand.

Приклад № 2.

Example 2 shows three systems of piano music. The first system is marked 'Allegro non troppo' and 'f'. The second system is marked 'risoluto' and 'f'. The third system is marked 'pp', 'ff', and 'pp'. The music is in 3/4 time and features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand.

Спільні ознаки виявляємо: у проведенні однотипного ритмічного малюнку в звучанні перших фраз основного тематизму (у Б. Лятошинського – такт 4, Ф. Шопена – такт 9), у висхідному інтервальному русі на малу сексту з додаванням мелодійно поступеневого висхідного хроматичного руху до третього ступеня мажорного ладу, в якому ритмічно виразний є альтерований високий другий ступінь; спільна ознака також простежується у заключному мотиві першої фрази, що проводиться композиторами у пунктирно висхідному інтервальному стрибку на малу сексту до першої долі такту (у мазурці Ф. Шопена подібний фразовий інтонаційний зворот виявляємо саме у нижньому голосі мелодико-терцієвої стрічки).

Зазначимо, що використання альтерованого підвищеного другого ступеня до мажорної терції ладу в інтонаційних зворотах є досить поширеним прийомом у фортепіанних творах Ф. Шопена (мазурках, прелюдіях, баладах), який також успадковує в фортепіанній музиці Б. Лятошинський. Слід відмітити, що для слов'янської музики обох композиторів характерними стають використання висхідних широких рухів на малу сексту. Цей інтервал, зокрема в «український» та «слов'янський» періоди творчості Б. Лятошинського, набуває символічного значення та постає символом української (за визначенням О. Козаренка [6]), ширше слов'янської душі, що лежить в основі його лейтгармонії пізньої творчості – «акорді Лятошинського» – є контурною мелодичною лінією багатьох фольклорних слов'янських зразків.

Споріднені ознаки слов'янської музики в творчості композиторів також виявляємо у супровідних голосах вищеназваних творів: якщо Ф. Шопен тонічний тризвук Des-dur проводить у широкому мелодичному розташуванні з виділенням інтервалів малої сексти та чистої квінти, то Б. Лятошинський супровідний голос до теми трактує в народному дусі – звучанням квінтових та квартових гармонічних сполучень з підкресленням квінто-квартового тонічного остову із акцентованим на останній третій долі такту квінтового тону.

Типова романтична ознака у фортепіанній творчості Б. Лятошинського та Ф. Шопена виявляється також у запровадженні мелодико-інтонаційного прийому оспівування опорних тонів ладу. Як і в одноголосному звучанні вступної заключної інтонації Мазурки ор. 30 № 3 Ф. Шопена (такт 8), так і в головній темі фіналу «Слов'янського концерту» ор. 54 Б. Лятошинського (такт 6) відмічаємо інтонаційно-загострене мелодичне оспівування третього ступеня мажору. Відмінність у наведених прикладах можливо помітити у ритмічному малюнку та

мелодичному спрямуванні даного мотиву (Ф. Шопен проводить мелодичний зворот у висхідному русі, Б. Лятошинський – у низхідному).

До *ладово-інтонаційних особливостей*, що розкривають слов'янський характер української та польської музики, слід долучити основну ознаку, що проявляється у використанні лідійського звукоряду з вираженою «слов'янською квартою». Термін «слов'янська кварта» використовують у своїх роботах І. Белза [1], М. Гордійчук [2], К. Черпухова [15]. У попередників Ф. Шопена інтонаційна виразність «слов'янської квати» простежується в творчості М. Шимановської (мазурках №№ 7, 12, 17, 22), Ф. Лесселя (баладі «Ян Тарновський») та ін. Саме в фортепіанній музиці Ф. Шопена лідійська ладова виразність пронизує майже всі твори майстра та застосовується, як і в творах попередників, у мінливому викладі натурального та високого альтерованого четвертого ступеня з додаванням у різноманітних варіантах змінності другого ступеня ладу.

Даний ладово-інтонаційний зразок Б. Лятошинський також успадковує і в своїй творчості. Аналізуючи інтонаційно-ладовий стрій головної теми мазурки в «Слов'янському концерті» ор. 54 Б. Лятошинського (див. приклад № 1), відмічаємо проведення композитором спільного ладового звукоряду із Мазуркою № 52 В-dur Ф. Шопена (див. приклад № 3), що виявляється в альтерованому високому другому ступені з лідійським ладовим нахилом. Зазначимо, що польський колорит у мазурці Б. Лятошинського також виразно простежується у тривалому звучанні педального тонічного та домінантового органних пунктів, що є характерним і для українського пісенного фольклору.

У фіналі «Слов'янського концерту» ор. 54 Б. Лятошинського повертає на себе увагу і ладова звукорядна основа побічної теми (див. приклад № 4). В основі даної теми, за спостереженнями К. Черпухової [15], М. Гордійчука [2], лежить інтонація польського народнопісенного зразка.

Приклад № 3.

Приклад № 4.

Ладово-інтонаційна структура теми проводиться в тональності g-moll з акцентовано виразною опорністю на підвищений VI та IV ступені дорійської сексти та лідійської («слов'янської») кварта (наприкінці другої фрази переконливіше звучить гармонічний різновид мінору). Як відомо, мінорний ладовий гексахорд з високим четвертим та шостим ступенем є розповсюдженим у багатьох інтонаційних зворотах українських народних пісень та є найбільш вираженим у думному епосі. Переважно усі думи, що містяться в збірнику Ф. Колесси споріднені за виявленою ладово-інтонаційною ознакою. Зазначимо, що Б. Лятошинський проводить побічну тему фіналу з виявленою рисою «думного» етно-ладового українського першоджерела у контрапунктичному зіставленні з польським ладовим звукорядом (у вияві мінливості лідійського та іонійського з високим VII ступенем ладів), що проводиться остинатною ритмічно-гармонічною фігурацією в партії оркестру. Так композитор поєднує в одночасному звучанні своєрідні ладові національно-стильові романтичні особливості в контексті художньо-образного відтворення єдності братніх слов'янських культур.

Відзначимо, що в фортепіанній творчості Ф. Шопена, зокрема в Мазурці № 42 a-moll (див. приклад № 5), помічаємо типовий для української фортепіанної музики думний ладовий стрій, обумовлений звучанням високої «лідійської кварта» та високої «дорійської сексти» на фоні гармонічного a-moll.

Приклад № 5.

Також у Баладі ор. 23 № 1 (такт 3) Ф. Шопена акцентує на себе увагу звучання українського думного ладового зразка в інтонаційній лінії головної теми. Зауважимо, у мелодичній лінії вступної інтонації митець підкреслює характерну для українського пісенного мелосу трихордову скорботну фрігійську послідовність у низхідному русі від третього до першого ступенів ладу. Споріднені ознаки проведення типових ладових комбінацій помічаємо також у Баладі ор. 22 (такти 1–2) Б. Лятошинського, в якій у межах основного звукоряду виявляємо застосування характерної фрігійської скорботної секунди з підкресленням лідійської «слов'янської» кварта на фоні гармонічного *d-moll* (*d – es – fa – gis – a – b – cis*) – ладоутворення, досить поширене в українському фольклорі (особливо в жанрах думи, балади).

Отже, успадкована та відроджена Б. Лятошинським від фортепіанної творчості Ф. Шопена традиція використання поліладової ознаки в музиці виступає як домінуючий чинник у претворенні ідеї польсько-українських музичних зв'язків.

Особливого значення набуває в музиці Б. Лятошинського романтична традиція у втіленні жанру балади з ознаками епіко-думного розгортання сюжету, яку розпочав Ф. Шопен у своїх баладах та використав і розповсюдив шляхи сучасного оновлення та становлення Б. Лятошинський. Це, в першу чергу, стосується інструментального жанрового різновиду одночастинної сонатної вільно-поемної форми з суттєвими ознаками поєднання сонатності з варіаційністю. Доцільним у вираженні слов'янського характеру є поемно-думна ознака вільної декламаційно-імпровізаційної оповіді, що походить від давніх фольклорних зразків.

Відомо, що в українській музиці жанр думи, як фактор кристалізації національної своєрідності стилю музичного твору, творчості, напряду, національної музики в цілому, являє собою синтез баладності та поемності в їх поетичному розгортанні, що наближує даний жанровий різновид до історичних дум. В її варіаційно-куплетній формі репрезентованим стає поєднання вільної імпровізаційності, невимушеності музичного викладу в епіко-оповідних епізодах з широким мелодичним розспівом у ліричних відступах-плачах. Своєрідна особливість думного епосу виявляється у музичній імпровізаційно-речитативній декламації, що споріднює польський та український різновиди даного жанру. Відмітимо, саме декламаційність експонує відмінність між лірико-епічною думою та лірико-драматичним різновидом польського жанру думки (жанр думки використовує у Другій рапсодії «Думка-шумка» М. Лисенко). Заслугою М. Лисенко також є перенесення формотворчої моделі думи у

професійну музику – це Дума «У неділю вранці-рано» для голосу та фортепіано, фортепіанна Рапсодія № 1.

Слід відзначимо, що саме Ф. Шопен, використовуючи характерні ознаки українських та польських дум у жанровому прояві балади, надав цьому жанровому різновиду *своєрідного слов'янського забарвлення*. Так, в контексті спадкоємних зв'язків, з'являється цей інструментальний різновид в музиці Ф. Ліста, Е. Гріга, А. Лядова, як жанр думи-балади, переосмислюється і оновлюється в творчому доробку Б. Лятошинського – у двох фортепіанних сонатах ор. 13 та ор. 18, Баладі ор. 22, Тріо ор. 41 № 2 ч. II «В характері балади».

Таким чином, порівнюючи фортепіанну творчість Б. Лятошинського та Ф. Шопена в аспекті спадкоємних ладогармонічних зв'язків позначаємо слов'янські риси в музиці двох видатних митців, що виявляються у використанні споріднених мелодико-інтонаційних комбінацій – висхідних рухів на малу сексту, оспівування опорних тонів. Доцільним у вияву слов'янської самобутності виступає суттєва характерність ладово-інтонаційних зразків, які зумовлені використанням нашарованого поліладового музичного викладу – композитори застосовують техніку хроматично-альтерованого викладу у вираженні підвищених четвертого («лідійської квати»), шостого («дорійської сексти»), сьомого (гармонічний мінор) ступенів ладу із скорботною низхідною фрігійською секундовою інтонацією, також митці часто запроваджують своєрідний звукоряд у прояві високих другого та четвертого ступенів мінорного ладу.

У даному дослідженні прояв особистостей Б. Лятошинського та Ф. Шопена осмислюється, безпосередньо, крізь призму художньо образної специфіки їх творчості. Можливість порівняння творчих особистостей лежить в площині як спадкоємних зв'язків (Б. Лятошинський як спадкоємець Ф. Шопена), так і в площині ідеї слов'янського єднання (насамперед, української та польської культур, що мають давні історичні корені взаємодії). Звичайно, історичний час хронологічно роз'єднав музичні шедеври двох видатних композиторів, але тим більш показовим є той спадкоємний зв'язок, що зміцнив спільні ладово-інтонаційні особливості фортепіанної музики Б. Лятошинського та Ф. Шопена.

1. Бэлза И. О славянской музыке / И. Бэлза. – М. : Советский композитор, 1963. – 466 с.
2. Гордейчук Н. «Славянский концерт» Б. Лятошинского / Н. Гордейчук // Из истории русско-украинских музыкальных связей. – М. : Госиздат, 1956. – С. 538–549.
3. Зандрок С. Фортепіанні сонати В. Косенка та Б. Лятошинського / С. Зандрок // Українське музикознавство. – К. : Музична Україна, 1975. – Вип. 10. – С. 152–165.

4. Канєвська Д. Перші симфонії Б. Лятошинського і Д. Шостаковича (Спроба порівняльно-типологічної характеристики) / Д. Канєвська // Музичний світ Бориса Лятошинського. Збірка матеріалів Міжнародної теоретичної конференції, присвяченої 100-річчю від дня народження композитора. – К.: Центрмузінформ, 1995. – С. 50–55.
5. Канєвська Д. Деякі теоретично-методологічні засади порівняльної типології (на прикладі творчості Б. Лятошинського і Д. Шостаковича) / Д. Канєвська // Наукові записки Терноп. держ. пед. університету. Серія: мистецтвознавство. – 00. – 2000. – № 1. – С. 34–38.
6. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови / О. Козаренко. – Л. : Наукове товариство імені Т. Шевченка, 2000. – 271 с.
7. Копица М. Б. Н. Лятошинский и А. П. Довженко в период великой отечественной войны / М. Копица // Борис Николаевич Лятошинский. Сборник статей / составитель М. Копица. – К. : Музична Україна, 1987. – С. 25–32.
8. Копица М. Джерелознавчий аспект у вивченні спадщини Б. Лятошинського / М. Копица // Музичний світ Бориса Лятошинського. Збірка матеріалів Міжнародної теоретичної конференції, присвяченої 100-річчю від дня народження композитора. – К. : Центрмузінформ, 1995. – С. 89–92.
9. Костомаров М. І. Закон Божий (Книга буття українського народу) / М. Костомаров. – К. : Либідь, 1991. – 39 с.
10. Серов А. Н. «Русалка». Опера А. С. Даргомыжского / А. Серов // Избранные статьи А. Н. Серова. – М.: Музгиз, 1950. – Т. I. – 340 с.
11. Таранченко Е. Б. М. Лятошинский и Н. В. Лысенко (к проблеме типологии творческих индивидуальностей) / Е. Таранченко // Борис Николаевич Лятошинский. Сборник статей / составитель М. Д. Копица. – К. : Музична Україна, 1987. – С. 33–42.
12. Тонкаль Т.В. Лятошинський та Скрябін (до питання про динамічну організацію музичного твору) / Т. Тонкаль // Українська музична культура минулого і сучасності у міжнаціональних зв'язках. Збірник статей молодих музикознавців України. – Київ, 1989. – С. 102–112.
13. Хурсіна Ж. Борис Лятошинський та Віктор Косенко / Ж. Хурсіна // Музичний світ Бориса Лятошинського. Збірка матеріалів теоретичної конференції, присвяченої 100-річчю від дня народження композитора. – К. : Центрмузінформ, 1995. – С. 109–112.
14. Царевич І. Перший твір / І. Царевич // Музика – 1985. – № 1. – С. 5–8.
15. Черпухова К. Народнопесенные истоки «Славянского концерта» Б. Лятошинского / К. Черпухова // Борис Николаевич Лятошинский. Сборник статей. / составитель М. Д. Копица. – К. : Музична Україна, 1987. – С. 117–126.
16. Шамаєва К. Б. Лятошинський у Житомирі / К. Шамаєва // Музика. – 1985. – № 1. – С. 3–4.

Марценковская Елена. Б. Лятошинский и Ф. Шопен: сравнительная типология личностей в аспекте рассмотрения ладогармонической системы. Данное исследование направлено на раскрытие родственных и отличительных черт ладогармонического мышления известных личностей Б. Лятошинского и Ф. Шопена в аспекте претворения идеологической концепции славянского союза.

Ключевые слова: ладогармоническая система, романтический стиль, индивидуальный композиторский стиль, идеологическая концепция слов'янського єдинення.

Марценківська Олена. Б. Лятошинський та Ф. Шопен: порівняльна типологія особистостей в аспекті розгляду ладогармонічної системи. Дане дослідження спрямоване на розкриття споріднених і відмінних ознак ладогармонічного мислення двох видатних особистостей Б. Лятошинського та Ф. Шопена в аспекті претворення ідеологічної концепції слов'янського єднання.

Ключові слова: ладогармонічна система, романтичний стиль, індивідуальний композиторський стиль, ідеологічна концепція слов'янського єднання.

Martsenkivska Olena. B. Lyatoshinskiy and F. Chopin: a comparative typology of personalities in the aspect of consideration lad-harmonic system. This study is aimed at disclosure of related and distinguishing features lad harmonic thinking of two outstanding personalities B. Lyatoshinskiy and F. Chopin in the aspect of ideological conceptions of Slavic unity.

Keywords: lad-harmonic system, a romantic style, individual style as a composer, ideological concept of Slavic unity.

Тетяна Чумаченко

ОСОБЛИВОСТІ СИНКРЕТИЗМУ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА НА ПРИКЛАДІ МИСТЕЦТВА МОДЕРНУ

Актуальність теми. Світ кожної людини це світ цінностей, які виступають орієнтирами її життя. Однією з основних цінностей які визначають життя людини є мистецтво. Саме тому мистецькі знання і життєво-художній досвід завжди відіграватимуть значну роль у діяльності людини та у формуванні її світогляду.

Ця роль виявляється передусім в мистецьки орієнтованому світогляді. Як органічно цілісне явище мистецтво в цілому виступає у вигляді складної системи видів і жанрів, що історично еволюціонують. За змістом та формальними ознаками вони утворюють певні напрями, стилі, школи та манери художньої творчості, зумовлені особливістю образного відтворення дійсності в специфічному матеріалі: дереві, камені, фарбі, металі, звуках, слові, тощо. Зародження стилів, манери, напрямів мистецтва відбувається як під впливом відповідного рівня духовності, так і завдяки історично визначеним соціальним та природним потребам та