

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМ. І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Виконавсько-музикознавчий факультет
Кафедра спеціального фортепіано

ФОРТЕПІАННИЙ ЦИКЛ Б. ЛЯТОШИНСЬКОГО «ВІДОБРАЖЕННЯ»:
ВИКОНАВСЬКО-ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ АСПЕКТИ

МЕТОДИЧНІ РЕКОМЕНДАЦІЇ

до виконання самостійної роботи
з дисципліни

ФАХ

для здобувачів ступеня вищої освіти бакалавр
спеціальності В5 «Музичне мистецтво»
галузі знань В «Культура, мистецтво та гуманітарні науки»
освітньо-професійної програми першого (бакалаврського) рівня
«Сольне інструментальне та вокальне виконавство»
Фахової профілізації «Фортепіано»

Харків, 2026

Друкується за рішенням Вченої ради Харківського національного університету імені І.П. Котляревського (протокол №... від 2026 р.)

Фортепіанний цикл Б. Лятошинського «Відображення» виконавсько-інтерпретаційні аспекти: метод. рек. до виконання самостійної роботи з навч. дисципліни «ФАХ» для здобувачів ступеня вищої освіти бакалавр спеціальності В5 «Музичне мистецтво» галузі знань В «Культура, мистецтво та гуманітарні науки» освітньо-професійної програми першого (бакалаврського) рівня «Сольне інструментальне та вокальне виконавство» Фахової профілізації «Фортепіано» / уклад. Попов Ю.К.; Харків. ХНУМ ім. І.П. Котляревського. - Харків, 2025. - 19 с.

Укладач:

Юрій ПОПОВ — доцент кафедри спеціального фортепіано Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського, кандидат мистецтвознавства, доцент.

Рецензенти:

Наталія ГОРЕЦЬКА — завідувачка кафедри спеціального фортепіано Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського, кандидатка педагогічних наук, професорка, заслужена діячка мистецтв України, відмінниця освіти України;

Ольга КОМЕНДА — професорка кафедри музичного мистецтва Волинського національного університету імені Лесі Українки, докторка мистецтвознавства, професорка.

У методичних рекомендаціях «Фортепіанний цикл Б. Лятошинського «Відображення»: виконавсько-інтерпретаційні аспекти» подано стислий огляд музикознавчих досліджень та основні зауваги до виконавсько-інтерпретаційної характеристики фортепіанного циклу Б. Лятошинського «Відображення» на прикладі виконань Євгена Ржанова, Бориса Деменка, Артема Ляховича, Єви Куліковської та Тімоті Гофта. Пропоновані методичні рекомендації призначені для самостійної роботи здобувачів освіти та покликані допомогти їм у освоєнні методичних підходів до виконання творів українського модернізму і, зокрема, такого видатного його представника як Борис Лятошинський. Методичні рекомендації можна використовувати на аудиторних заняттях, в самостійній роботі та в процесі самоосвіти.

Методичні рекомендації розглянуто та схвалено на засідання науково-методичної ради ХНУМ, протокол №6 від 29 січня 2026 р.

© Попов Ю.К., 2026

© Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського, 2026

ЗМІСТ

Пояснювальна записка.....	4
1. Фортепіанний цикл Б. Лятошинського у панорамі музикознавчих досліджень.....	5
1.1. Артем Ляхович: композиторська техніка та інтонаційний зміст циклу.....	5
1.2. Єва Куліковська: про семантику музично-риторичних фігур.....	7
1.3. Ірина Плоткіна, Оксана Фрайт-Ковальська: спроби виконавської інтерпретації.....	8
2. Виконавсько-інтерпретаційні концепції циклу.....	10
2.1. Виконання Євгена Ржанова як приклад унікальної збалансованості і логічного співвідпорядкування звукових конструкцій	10
2.2. Виконавський раціоналізм та звуковий «пуантилізм» у інтерпретації циклу Борисом Деменком	12
2.3. Пізньоромантична генеза виконавської концепції Артема Ляховича	13
2.4. Пріоритет концертної віртуозності у виконавській версії циклу Єви Куліковської.....	14
2.5. Тімоті Гофт: між епічною об'єктивністю та медитацією	14
3. Практичні поради.....	15
Список рекомендованих джерел.....	17

Пояснювальна записка

Методичні рекомендації «Фортепіанний цикл Б. Лятошинського «Відображення»: виконавсько-інтерпретаційні аспекти» призначені для самостійної роботи здобувачів освітніх ступенів «Бакалавр» спеціальності В5 «Музичне мистецтво» освітньої програми «Сольне інструментальне та вокальне виконавство» (освітній компонент «Фах»).

Підготовка здобувачів в межах зазначених освітніх програм передбачає переважання індивідуального навчання та особливе значення індивідуального підходу до формування піаніста-виконавця та піаніста-педагога. Велика тренувальна робота в рамках аудиторних занять доповнюється самостійною роботою здобувачів освіти, яка містить не лише виконавську складову, але й пізнавальну, пошукову та творчу компоненти, що покликані розширити горизонти світогляду піаністів-бакалаврів та піаністів-магістрів.

У методичних рекомендаціях «Фортепіанний цикл Б. Лятошинського «Відображення»: виконавсько-інтерпретаційні аспекти» подано стислий огляд музикознавчих досліджень та основні зауваги до виконавсько-інтерпретаційної характеристики фортепіанного циклу Б. Лятошинського «Відображення» на прикладі виконань Євгена Ржанова, Бориса Деменка, Артема Ляховича, Єви Куліковської та Тімоті Гофта. Автором запропоновано низку практичних порад, які будуть корисні здобувачам освіти на шляху до усвідомленого виконання циклу Б. Лятошинського, глибокого розуміння його образно-художнього змісту, виконавської специфіки, можливих способів інтерпретації. Пропоновані методичні рекомендації призначені для самостійної роботи здобувачів освіти та покликані допомогти їм у освоєнні методичних підходів до виконання творів українського модернізму і, зокрема, такого видатного його представника як Борис Лятошинський. Методичні рекомендації можна використовувати на аудиторних заняттях, в самостійній роботі та в процесі самоосвіти.

1. Фортепіанний цикл Б. Лятошинського у панорамі музикознавчих досліджень

Проблематика фортепіанного циклу Б. Лятошинського «Відображення» прямо чи опосередковано розглядалася у низці українських музикознавчих текстів – письмових чи усних. Серед найбільш значущих дослідників циклу варто згадати Артема Ляховича, Єву Куліковську, Ірину Плоткіну, Оксану Фрайт-Ковальську. Цікаво, що у перших двох випадках музикознавчі дослідження інспіровані виконаннями цього циклу, тобто запропоновані висновки більшою чи меншою мірою мають практичне походження і високий ступінь оригінальності та особистісного осмислення циклу власне з позицій піаніста-інтерпретатора. Зупинимось на найважливіших висновках, зроблених дослідниками в цьому плані.

1.1. Артем Ляхович: композиторська техніка та інтонаційний зміст циклу

А. Ляхович, висловлюючи свої думки не у формі статті, а у відеозаписі, а саме — передмові до виконання циклу, пропонує найбільш цілісний погляд на цей цикл, в тому числі виходячи з того, що розглядає ці тексти і як піаніст, і як композитор. Зокрема, він зазначає унікальну конструктивну єдність горизонталі та вертикалі, засновану на інтонаціях в. 7 та м. 2 (Borys Lyatoshynsky, n.d.), обстоюючи ідею наявності у цьому циклі абсолютно нової композиторської техніки, яка перебувала в тренді тогочасних експериментів. Дослідник характеризує її як оригінальну варіантну техніку, дуже близьку до серійної, але не тотожну їй. За словами музиканта, в основі цієї техніки лежить не принцип уникання повторності, як в серійності, а цілком оригінальний інтонаційний принцип, що базується на інтервалах в.7 та м.2 та акордах, що включають ці інтервали, — власне септакордах. Мелодичні лінії верхнього і нижнього голосу (умовно — теми), що звучать на початку циклу, є тематичним зерном твору, власне, за його словами, темою

відображення (Приклад 1). Ці мелодичні лінії виступають віддзеркаленням, відображенням одна одної. Назва циклу, таким чином, походить від того, яку роль в циклі відіграють різноманітні віддзеркалення — інверсії, ракоходи. Тема циклу з початку твору одразу представлена як людина, що дивиться у дзеркало. Дзеркало це — криве, воно відтворює обриси людини не буквально (там само).

Приклад 1



Весь цикл, на думку А. Ляховича, можна вважати дуже ускладненою формою варіацій, їхнім різновидом. Але ці варіації дуже далеко відходять від класичного трактування цієї форми. Зокрема, тема подається одразу у двох варіантах. Більше того, регламентується не лише горизонталь, але й вертикаль, яка утворюється на основі цих інтонацій (там само).

Цю техніку Б. Лятошинський, як зазначає А. Ляхович, частково використовував протягом всього свого життя. І роль, яку відіграв цикл «Відображення» в його творчості, і зокрема, тема цього циклу, це друга унікальна річ, на думку дослідника, вона не має аналогів в світовій музиці. Саме ця тема звучить потім у Б. Лятошинського багато разів, майже у всіх його основних, значних творах. Саме вона складає основу тем Другої, Третьої та Четвертої симфоній. А власне Четверта симфонія взагалі написана на тему «Відображень», яку Б. Лятошинський буквально бере з фортепіанного циклу та оркеструє. Теми Третьої симфонії також побудовані на основі «Відображень», представляючи собою мікст нижнього та верхнього варіантів їх основної теми (там само).

Інтонаційний зміст теми «Відображень» в європейській музиці, на думку А. Ляховича, належить до емблематики пізнього романтизму. В ній багато

емблематичних елементів і, окрім ритмоформули пориву, ще й хрестоподібний мелодичний малюнок. Він представлений у багатьох варіантах і також веде свою генезу з епохи бароко. У резонансі з семантикою цього символу тема «Відображень» й використовується у творчості Б.Лятошинського. Це дійсно його хрест¹, втілення особистої долі композитора, особистого хресного шляху. Надзначення цієї теми говорить про відповідну семантику. Як у циклі «Відображення», все зроблено з елементів цієї теми, так і в багатьох творах Б. Лятошинський користується цією технікою, вибудовуючи горизонталь і вертикаль з елементів теми «Відображень». Таким чином, слово «відображення» можна віднести до всієї або майже всієї творчості Б. Лятошинського. Всі його твори, всі його значні тематичні висловлювання — це «відображення» теми «Відображень». І в цьому також унікальність цього творчого методу, який переходить межу суто музичного, стаючи віртуальною моделлю творчої рефлексії композитора (там само).

1.2. Єва Куліковська: про семантику музично-риторичних фігур

Є. Куліковська, що також виконує цей цикл, здійснює детальний інтонаційний аналіз циклу, зазначаючи тематичні та інтонаційні зв'язки між його окремими частинами (№№1,7 та інші) (Куліковська, 2023: 29). Дослідниця відзначає інверсійні проведення мотиву у п'єсі №3 (там само). Вона також приділяє увагу музично-риторичним фігурам, зокрема мотиву хреста (Куліковська, 2023: 30), відзначаючи, що він дуже часто з'являється у циклі, в т.ч. у формі інверсій та ракоходів (там само). Є. Куліковська (2023) докладно описує семантику та особливості появи у циклі музично-риторичних фігур *suspiratio* / зітхання (п'єси №2, №3, №6), *passus duriusculus* / жорсткий хід (п'єса №2), *saltus duriusculus* / жорсткий стрибок (п'єси №4, №2) (Куліковська, 2023: 31).

¹ Про символ хреста у музиці Б. Лятошинського обґрунтовано пишуть О. Козаренко (2000), М. Новакович (2012) та інші.

На думку Є. Куліковської, інверсійні та ракохідні проведення відповідають семантиці музично-риторичних фігур *anabasis* / сходження догори та *catabasis* / спускання вниз (п'єси №3, №4), а кружляючий рух *circulatio* / коло уособлює поняття вічності (п'єса №5) (там само). За словами дослідниці, особливий підтекст створює кількість п'єс у циклі — 7; ця цифра, як відомо, є символом найвищої досконалості (в т.ч. сім днів, сім нот, сім кольорів) (Куліковська, 2023: 31-32) цьому числу відповідає лейтінтервал циклу – септима² (Куліковська, 2023: 32).

1.3. Ірина Плоткіна, Оксана Фрайт-Ковальська: спроби виконавської інтерпретації

І. Плоткіна (2011) звертає увагу на особливості піанізму Б.Лятошинського, що на її думку, корелюють до різних видів піанізму ХХ століття — Б. Бартока, В. Ландовської, Ф. Бузоні, К. Дебюссі, М. Равеля (Плоткіна, 2011). Дослідниця порівнює п'єси циклу з жанром прелюдії. За влучним висловом І. Плоткіної, музика циклу «є ніби “фотографією” — відбитком реальності, а не малюнком, який завжди показує те, що бажає митець, а не те, що є насправді (там само). Саме така метафора дає змогу зрозуміти відмінність антиромантичної поетики композитора від засобів виразності його попередників.

Цікаво, що І. Плоткіна відзначає першовиконавців циклу — київських піаністів Б. Вольського та В. Стешенко, які знаходяться біля джерел традиції інтерпретації «Відображень». Також дослідниця справедливо відзначає кадрово-монтажний принцип побудови циклу (там само), що актуалізується не лише у зв'язку з тим, що перед нами власне цикл, але й через мініатюрність п'єс. Вона також відзначає тут гру стилями — Ф. Ліста (№1), Й. Брамса (№3), К. Дебюссі (№5) (там само) та іншими, називаючи «Відображення» «етюдами на стиль» (там само),

² Послідовний і детальний опис різноманітних музично-риторичних фігур, помічених дослідницею у циклі Б. Лятошинського, відповідає в цьому питанні позиції львівської музикознавчої музично-семіотичної школи (О. Козаренко, М. Новакович), про що вже було згадано вище.

однак ця цікава гіпотеза, на наш погляд, в статті не знаходить належного підтвердження.

О. Фрайт-Ковальська (2012), аналізуючи «Відображення», передусім, в образно-емоційному плані, слушно відзначає, що перші його такти звучать як заклик «memento mori», а значення циклу для композитора – настільки суттєве, що в написаній багато років по тому Четвертій симфонії композитора знову була уведена початкова тема «Відображень»³ (Фрайт-Ковальська, 2009).

2. Виконавсько-інтерпретаційні концепції циклу

2.1. Виконання Євгена Ржанова як приклад унікальної збалансованості і логічного співпідпорядкування звукових конструкцій

Виконання циклу Є. Ржановим відзначене строгістю, конструктивністю, інтелектуалізмом. Якщо можна було би використати порівняння, то варто було би порівняти цю інтерпретацію з художньою графікою. Лінії в ній є чітко прокресленими, кольори – чорно-білими, а відтак – всі фігури бачаться виразніше, чіткіше. Так у першій п'єсі (Lyatoshinsky B., n.d.a), наприклад, панує рівний темп, однаковий динамічний рівень гри. Піаніст прагне максимально уникнути суб'єктивності, підкреслюючи майстерність звукової конструкції. Безумовно, такий підхід є цілком виправданим, коли ми маємо справу з модерною музикою 1920-х років, орієнтованою на західні досягнення, зокрема, нововіденську школу та майстерність поліфонічної техніки, яку нововіденці запозичили у нідерландських майстрів, впроваджуючи її в нових історичних та інтонаційних умовах. Чіткість артикуляції, відточеність кожного звуку і кожного

³ Звертаються до проблематики фортепіанної творчості Б. Лятошинського Н. Пастеляк (2004), О. Безбородько (2018), О. Марценківська (2014; 2015), Ю. Новіков (2016), П. Гмирін (2023) та інші, що виявляє актуальність обраної нами проблематики, але одночасно підтверджує складність її осягнення та потребу вивчення з урахуванням різної методології в різних ракурсах і аспектах.

звукосполучення, абсолютна досконалість, вивіреність і прорахованість кожного тону, гра, що нагадує досконалість кристалу⁴, – таким є враження від інтерпретації Є. Ржанова. Навіть варто зауважити, що термін інтерпретація щодо такого піанізму є не дуже доречним, адже, як вже було сказано, Є. Ржанов намагається максимально уникнути суб'єктивного підходу, представивши цю музику як річ, власне максимально досконало зроблену в кожному з елементів її звукової форми.

Ліризм другої п'єси (Lyatoshinsky В., n.d.b)⁵ відкриває нові нюанси виконання — надзвичайну витонченість і делікатність звукоутворення, матовість витриманого динамічного рівня. Друга п'єса, власне у її виконавському вирішенні також, складає рішучий контраст першій, то мовби тінь до першої, її відображення у світлі місяця. Гаснучі, танучі мотиви складають особливу чарівність її інтерпретації. В її звуковому ефірі також достатньо педальних обертонів, що створюють унікальну ауру дихання завороженого дійства.

Бурхлива екстатичність пасажів, концертна віртуозність притаманна виконавській концепції третьої п'єси (Lyatoshinsky В., n.d.c). Розкіш піаністичної техніки, багатство і об'ємність звучання, наповненість, вагомість виконання акордових побудов — ось основні характеристики, яких досягає піаніст у цій композиції.

Строга стриманість, остигата зосередженість та суворість притаманні трактуванню художнього образу четвертої п'єси. Разом з тим, багатократна точна і варіантна повторюваність початкового мотиву сприяють нагнітання щонайбільшого напруження з кожним його наступним проведенням. Звертає на

⁴ Також цікаво, що піаніст в цій п'єсі використовує глибоку педаль (тт. 7, 14), в результаті чого звучання взагалі, і особливо басів, насичується значними «відлуннями», ревербераціями, які нагадують про призвуки обертонового ряду і про акустичну природу музики взагалі та акустичне походження гармонії. В образному плані виникають асоціації з первісним хаосом, як із середовищем, в якому зароджується світ і музика в тому числі.

⁵ Наводимо позначення характеру п'єс циклу на початку кожної з них, італійською в оригіналі, та їхні переклади: №1. *Maestoso e con fermezza* / Велично і твердо; №2. *Velutato assai* / Дуже оксамитово; №3. *Tempestoso* / Бурхливо; №4 *Disperato e lugubre* / Відчайдушно і похмуро; №5. *Come di lontananza* / Ніби здалеку; №6. *Ironicamente, misurato assai* / За іронією долі, дуже виважено; №7. *Con agitazione* / З хвилюванням.

себе увагу також таємниче затихання вкінці (останні три такти п'єси містять чергування *sf* та *p* після *sempre f* (Lyatoshinsky B., n.d.d).

П'ята п'єса виконується легким, ефемерним звуком (*sempre e legatissimo*), майже невагомо, вона приймається як павутина, в тому числі завдяки численним відлунням педалі (Lyatoshinsky B., n.d.e). Шоста — відзначена поверненням конструктивного, раціонального початку. В ній, як і в першій, тривалий час панує пріоритет акордової фактури (Lyatoshinsky B., n.d.f). Сьома п'єса — також концертного плану, віртуозна. Її виконання відзначене напруженістю звучання, спрямованістю енергії вперед, величезним емоційним потенціалом, що реалізується швидким темпом та високим рівнем динаміки (Lyatoshinsky B., n.d.g).

У цілому виконання Є. Ржанова відзначене концептуальністю, інтелектуальністю, відсутністю зовнішнього пафосу, натомість глибоким внутрішнім етосом — логікою строго організованої думки і палкого почуття, які міцно єднають всі п'єси у єдине ціле. Необхідно також відзначити гармонійну збалансованість усіх засобів виконавської виразності як на рівні загальної концепції, де кожна з п'єс постає невід'ємним елементом цілого циклу, відтіняючи та доповнюючи одна одну, так і на рівні кожної окремої п'єси та її складових.

2.2. Виконавський раціоналізм та звуковий «пуантилізм» у інтерпретації циклу Борисом Деменком

Інтерпретація Бориса Деменка відзначена темповою і ритмічною розміреністю. На відміну від Є. Ржанова, піаніст мислить «пуантилістично», складаючи ціле не з музичних кадрів-фрагментів, а з кожного окремого звуку / співзвуччя, які є у його виконавській концепції цілком автономними. Це виглядає не як вишивка гладдю, де кожен стібок розміщено біля стібка, а як робота бісером, де кожна намистинку видно окремо.

Друга п'єса циклу у виконанні Б. Деменка звучить стриманіше і сухіше, ніж у виконанні Є. Ржанова, хоча так само забарвлена матовим колоритом, мов повита

туманом. Третя — містить співставлення різних фактурних пластів (фігурацій в лівій руці та поривчастих ораторського складу мотивів у правій), що досить відчутно виділені у інтерпретації Б. Деменка. Нижні пласти — багатозвучні, звучать більш грузно, насичено, верхні — звучать розосереджено, легше. У підході до центральної кульмінації фортепіанна фактура суттєво мелодизується (*legato sempre*).

Четверта п'єса інтерпретується Б. Деменком найближче до виконавської версії Є. Ржанова. Можливо, причина в тому, що її надто очевидний траурно-маршовий колорит не дає змоги настільки різноманітних виконавських трактувань. П'ята — ефемерна, але сприймається не як ніжна павутина (у виконанні Є. Ржанова), а як розсіпані крапельки дощу, чи поодинокі зірки на небі. В її розвитку присутня також прихована скерцозність.

Шоста п'єса — тяж скерцозна, імпульсивна. Сьома — з контрастними динамічними і темповими протиставленнями окремих її розділів (*Con agitatione; Meno mosso; Smanioso; Maestoso*). Зміна тематизму утворює контрастно-складову форму в рамках невеликої побудови. Загалом у виконанні Б. Деменка можна відзначити тенденцію до симфонізації цієї сьомої п'єси — в сенсі вибудування послідовного напруженого розвитку — аж до заключного проведення основної (початкової) теми циклу як вершини і вінця всього циклу.

У цілому виконання Б. Деменка, як і виконання Є. Ржанова, витримано в модерно-інтелектуальному руслі. Воно відзначено граничною раціональністю та конструктивною організованістю трактування звукового матеріалу (Boris Lyatoshynsky, n.d.).

2.3. Пізньоромантична генеза виконавської концепції Артема Ляховича

Виконання Артема Ляховича відзначене експресією та напруженням. Це помітно вже з перших тактів першої п'єси, яка виконується з цілеспрямованим

пориванням уперед — аж до гучних набатів басів (тт. 2, 4, 6 і т.д.). Помітна емоційна напруженість та гострота відрізняють виконання цього піаніста від двох попередніх.

Друга п'єса у інтерпретації А. Ляховича постає тендітною і ніжною, дуже чутливою, в т.ч. завдяки локальним заповільненням та пришвидшенням. Для його виконання в цілому характерними є агогічні прийоми, а також глибші контрасти на рівні звукової атаки, штрихів, динаміки. Темпові та динамічні контрасти в середині п'єс та між п'єсами виражені сильніше, в чому можна переконатися на прикладі виконання п'єси №3 або співставляючи виконання п'єс №2 і №3. Загалом для виконавської концепції А. Ляховича притаманні романтизуючі тенденції, власне як вони й притаманні музиці Б. Лятошинського, генеза якої міститься в німецькому пізньому романтизмі — музиці Р. Вагнера, Р. Штрауса, у австрійському — музиці Г. Малера.

Четверта п'єса виконується піаністом з дещо несподіваним «обриванням», а не завершенням фраз (тт. 5-6; 9-10, 12-13 і т.д.), тоді як контрастний траурним мотивам матеріал — навпаки більш помітно мелодизується (тт. 7-8; 11, 14-15 і т.д.).

Ірреального характеру набуває у виконанні А. Ляховича п'єса №5. Її фігурації виконуються максимально легко, невагомо, але водночас із дуже делікатною диференціацією фактури. Шоста п'єса трактується бурлескно, імпульсивно, її фрази виконуються ривками. Сьома п'єса починається як віртуозно-концертна, скерцозна. Проте вже наступна тема виконується максимально ліризовано (*Meno mosso*), а третя трактується як драматично-скерцозна (*Smanioso*). Так різні лики змінюють образно-емоційний зміст заключної п'єси циклу, приводячи до героїчно-ствердного заключного проведення основної теми (*Maestoso*) (Borys Lyatoshynsky, n.d.).

2.4. Пріоритет концертної віртуозності у виконавській версії циклу Єви Куліковської

Інтерпретація циклу Євою Куліковською також в цілому досить близька романтичному виконавству. Перше, що привертає увагу, — швидші темпи⁶, а також нижчий ступінь деталізації штрихів. Створюється враження, що всі штрихи виконується піаністкою не на повну, не до кінця, а в пів можливості, таким чином посилюється відчуття однорідності звукового матеріалу. Важливий нюанс полягає у відчутному прагненні піаністки максимально посилити якості концертності та віртуозності трактування циклу, досягти його виконання як ефектного, концертного твору для широкої аудиторії, що прагне зовнішніх ефектів. На відміну від інших інтерпретацій, а можливо тому, що в інтернеті представлено власне концертне виконання циклу, а не студійний запис, піаністка не робить перерв між п'єсами, а фактично грає всі п'єси аттасса. Такий підхід спрямований на посилення сприйняття всього циклу як максимально цілісного полотна, наповненого єдиним потоком симфонізованого розвитку. У зв'язку з цим її виконавську концепцію можна охарактеризувати як таку, що належить до виконавства «крупним штрихом» (Лятошинський Б., б.р.).

2.5. Тімоті Гофт: між епічною об'єктивністю та медитацією

Виконавська інтерпретація циклу Тімоті Гофта тяжіє до епічно-об'єктивної. В першій п'єсі циклу піаніст створює незворушний і суворий образ. Інтерпретація ним другої п'єси — стримана, скромна, без надмірного ліризму, натомість радше — з ухилом в медитацію та самозаглиблення. Третя п'єса у виконанні Т. Гофта набуває виразно окресленого героїко-епічного характеру. В четвертій піаніст знову занурює слухача в сферу медитації (така інтерпретація Т. Гофта — єдина серед всіх проаналізованих виконань; вона відзначена суттєвими заповільненнями кожної фрази, завдяки чому п'єса втрачає ознаки траурного маршу, а кожна фраза набуває ораторсько-декламаційного пафосу). П'яту п'єсу, а особливо її початок, також

⁶ Звучання всього циклу, як і у Б. Деменка, у Є. Куліковської триває 14 хв, тоді як у Є. Ржанова — майже 16 хв, у А. Ляховича — 17 хв, у Т. Гофта — 18 хв.

витримано в медитативному характері, що зумовлено м'якою атакою та численними заповільненнями. Шоста п'єса циклу у виконанні Т. Гофта також — повільніша, ніж у інших виконаннях, водночас — сильніше акцентована. Сьома — виконується піаністом найбільш традиційно, особливо на початку, з його пріоритетом концертної віртуозності. Однак в подальшому піаніст знову починає грати зі значними темповими відхиленнями, динамічними та штриховими контрастами. Тож складається враження, що заключна п'єса циклу трактується піаністом як найбільш подієва, як вихід з зони самозаглиблення та медитації до реальності (Lyatoshinsky B., n.d.h).

3. Практичні поради

Для виконання фортепіанного циклу Б. Лятошинського «Відображення» необхідно:

1. Осмислити його композиційні особливості та інтонаційний зміст, спираючись на наявні дослідження щодо композиційної техніки композитора, музично-риторичних фігур, які мають важливе значення для його образного змісту.
2. Глибоко і точно простежити інтонації в. 7 та м. 2 як в горизонтальному викладі, так і у вертикальному, а також всі пов'язані з цими інтонаціями мотиви, їхні варіантні видозміни, їхню присутність в септакордах, враховуючи, що саме це є інтонаційним осердям циклу.
3. Добре усвідомити інтонаційний зміст початкової теми циклу, зокрема, мелодичні лінії верхнього і нижнього голосів, що є його інтонаційним зерном і втілюють ідею відображення (віддзеркалення).
4. Простежити у нотному тексті різні види поліфонічного викладу основного тематичного матеріалу, зокрема, інверсії та ракоходи.
5. Виявити в нотному тексті музично-риторичну фігуру хреста у всіх її різновидах, а також музично-риторичні фігури *suspiratio*, *passus*

duriusculus, saltus duriusculus, anabasis, catabasis, circulatio та осмислити пов'язані з ними образно-емоційні нюанси твору.

6. Прослухати кожне з запропонованих виконань циклу Б.Лятошинського саме в тому порядку, в якому вони наведені у методичних рекомендаціях, слідкуючи за нотним текстом.
7. Скористатися аналітичними етюдами другого розділу методичних рекомендацій для досягнення різних виконавсько-інтерпретаційних концепцій циклу.
8. Порівняти особливості виконання циклу Є. Ржановим, Б. Деменком, А. Ляховичем, Є. Куліковською та Т. Гофтом. Вибрати найбільш близький собі варіант інтерпретації та найбільш далекий. Обґрунтувати свій вибір.
9. Обдумати і запропонувати власну виконавсько-інтерпретаційну концепцію циклу. Описати її особливості на рівні трактування композиційного цілого та конкретних засобів піаністичної виразності.
10. Підготувати цикл «Відображення» до концертного виконання.

Список рекомендованих джерел

- Безбородько, О.А. (2018). Взаємодія композиторських і виконавських засобів виразності в Другій сонаті-баладі Бориса Лятошинського. *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського*, 122, 110–124.
- Гмирін, П.О. (2023). Фортепіанний спадок у творчості Б.Лятошинського: аспекти теоретичного осмислення. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*, 24, 350–362.
- Козаренко, О. (2000). Феномен національної музичної мови. Львів.
- Куліковська, Є.-Е. (2023). Символіка фортепіанного циклу «Відображення» Б. Лятошинського як дзеркало історії України 20-х років XX століття. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М.В.Лисенка*, 50, 28-33. DOI: <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2023-50>
- Лятошинський Б. (б.р.). «Відображення» / Б. Лятошинський. Соната для скрипки і ф-но / В. Сільвестров. Соната 2 (Єва Куліковська). Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=-iAF8s9fhzo>.
- Марценківська, О. Б. (2015). Лятошинський та Ф. Шопен: порівняльна типологія особистостей в аспекті розгляду ладогармонічної системи. *Київське музикознавство*, 51, 3-15.
- Марценківська, О. (2014). Загальні тенденції музичного романтизму та їх прояв у фортепіанній творчості Б. Лятошинського. *Київське музикознавство*, 48, 132–148.
- Новакович, М. (2012). Канон українського музичного модернізму (на прикладі творчості Бориса Лятошинського). Луцьк: Твердиня.
- Новіков, Ю. М. (2016). Жанрово-стильові особливості комплексу «гармонія – фактура» фортепіанних творів Б. Лятошинського (цикл «Відображення»). *Вісник ХДАДМ*, 3, 132-135.
- Пастеляк, Н. (2004). Трансформація поємності у фортепіанній творчості Бориса Лятошинського. *Наукові записки ТДПУ ім. В. Гнатюка та Національної*

музичної академії України ім. П. Чайковського, 1(12), 30–37.

Плоткіна, І. (2011). Стильові особливості циклу «Відображення» Б.Лятошинського. *Культура України*, 32, 1-7. Retrieved from

https://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/nauk_vid/rio_old_2017/ku/kultura32/33.pdf [In Ukrainian].

Фрайт-Ковальська, О. (2009). Символістські тенденції у програмних фортепіанних творах Ф. Якименка та Б. Лятошинського. *Музична україністика: сучасний вимір*, 3, 1-7. Retrieved from

<https://nasplib.isoftware.kiev.ua/server/api/core/bitstreams/3acc48df-f424-421c-b1b1-c27dbd793c20/content>

Boris Lyatoshynsky. (n.d.). Reflections, op.16 (1925) (B. Demenko). Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=oI2cI9xH0zI>

Borys Lyatoshynsky. (n.d.). Reflections | Artem Liakhovych (Sheet Music). Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=kS-bck8-E0M>

Lyatoshinsky B. (n.d.a). Reflections (01. Maestoso e con fermezza), Eugen Rjanov. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=J3bExxpLpII&list=PL5y-QzHj1K12EnuMoGSmWwLJG2KBFO0Op&index=5>

Lyatoshinsky B. (n.d.b). Reflections (02. Velutato assai), Eugen Rjanov. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=y4Z3RwoSbmk&list=PL5y-QzHj1K12EnuMoGSmWwLJG2KBFO0Op&index=6>

Lyatoshinsky B. (n.d.c). Reflections (03. Tempestoso), Eugen Rjanov. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=0osb8GmYL4A&list=PL5y-QzHj1K12EnuMoGSmWwLJG2KBFO0Op&index=7>

Lyatoshinsky B. (n.d.d). Reflections (04. Disperato e lugubre), Eugen Rjanov. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=jb1dSTGE7SQ&list=PL5y-QzHj1K12EnuMoGSmWwLJG2KBFO0Op&index=8>

Lyatoshinsky B. (n.d.e). Reflections (05. Come di lontananza), Eugen Rjanov. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=WSZPWOV3qgY&list=PL5y-QzHj1K12EnuMoGSmWwLJG2KBFO0Op&index=9>

- Lyatoshinsky B. (n.d.f). Reflections (06. Ironicamente, misurato assai), Eugen Rjanov. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=s4Z-XmcutNQ&list=PL5y-QzHj1K12EnuMoGSmWwLJG2KBFO0Op&index=10>
- Lyatoshinsky B. (n.d.g). Reflections (07. Con agitazione), Eugen Rjanov. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=wnjgq3d4vQg&list=PL5y-QzHj1K12EnuMoGSmWwLJG2KBFO0Op&index=11>
- Lyatoshinsky B. (n.d.h). Reflections, op. 16 (Timothy Hoft, piano). Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=fmQnGLa0OuA&list=RDEMKjNnORkUQRW86sMySmL9qA&index=21>