

Цитування:

Бедний А. І. Імпresіоністичні тенденції в музиці українських композиторів. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 4. С. 363–373.

Бедний Андрій Іванович,
аспірант Національної музичної академії
України імені П. І. Чайковського
<https://orcid.org/0009-0002-3452-3400>
andrii.biednyi@gmail.com

Biednyi A. (2024). Impressionistic Tendencies in the Music of Ukrainian Composers. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal, 4, 363–373 [in Ukrainian].

ІМПРЕСІОНІСТИЧНІ ТЕНДЕНЦІЇ В МУЗИЦІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

Метою статті є дослідження української національної інтонації у контексті імпresіонізму, починаючи з його зародження на межі ХХ століття та до сучасного періоду. Аналіз ґрунтується на прикладах композиторських стилів К. Дебюссі, М. Равеля та Е. Саті, а також на подальшій трансформації стильових особливостей у творчості сучасних українських композиторів: Б. Лятошинського, А. Білошицького і В. Власова. **Методи дослідження:** історичний – використовується для опису подій, пов'язаних із виникненням напрямку музичного імпresіонізму; пошуковий – спрямований на виявлення значення поняття «музична інтонація» і слугує базою для подальшого пошуку імпresіоністичних тенденцій у партитурах українських композиторів; порівняльний – застосовується для виявлення спільних рис між композиторами-засновниками стилю та українськими композиторами; а також аналітичний і інтонаційно-драматургічний методи. **Наукова новизна.** У статті вперше досліджено вплив імпresіонізму на творчість українських композиторів, які працювали в жанрі народно-оркестрового виконавства. Проведено аналіз композицій та партитур з урахуванням імпresіоністичних тенденцій в українській музиці. **Висновки.** Розглянуто напрям «музичний імпresіонізм» у контексті національної європейської композиторської школи. Висвітлено особливості імпresіоністичного стилю в національному музичному мистецтві. Уточнено поняття «музична інтонація». Виявлено два етапи розвитку імпresіоністичних тенденцій в українській музиці, одним із яскравих представників якої є Б. Лятошинський. Розкрито імпresіоністичні тенденції у творчості сучасних українських композиторів. Проаналізовано такі твори: «Чотири романси» з циклу «Місячні тіні» для високого голосу та фортепіано Б. Лятошинського, третя і п'ята частини з оркестрової сюїти «З глибини віків» – «Купальня Ольги» та «Древлянське попелище» А. Білошицького, а також оркестровий твір «Дівчина і море» В. Власова. Обґрунтовано їх образний зміст, стильові особливості та гармонічну структуру, що виявляє імпresіоністичні риси у контексті розвитку української музичної культури. Особлива увага приділяється аналізу інтонаційних елементів, що формують характерне звучання творів, їх темброве і ритмічне багатство, а також засобам вираження певних настроїв через національні гармонічні співзвуччя та характерність мелодичної структури.

Ключові слова: імпresіонізм, музична інтонація, імпresіоністичні тенденції, творчість українських композиторів, народні інструменти, образність.

Biednyi Andrii, Postgraduate Student, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
Impressionistic Tendencies in the Music of Ukrainian Composers

The purpose of the article is to study the Ukrainian national intonation in the context of impressionism, from its inception at the turn of the twentieth century to the modern period. The analysis is based on examples of the compositional styles of C. Debussy, M. Ravel, and E. Satie, as well as on the further transformation of stylistic features in the works of contemporary Ukrainian composers: B. Liatoshynskyi, A. Biloshytskyi, and V. Vlasov. **The methodological basis** of the study is based on the following methods: historical – used to describe the events associated with the emergence of the musical impressionism trend; search – aimed at identifying the meaning of the concept of “musical intonation” and serves as a basis for further search for impressionistic trends in the scores of Ukrainian composers; comparative – used to identify common features between the founding composers of the style and Ukrainian composers; as well as analytical and intonation-dramaturgical methods. **The scientific novelty** of the article examines for the first time the influence of impressionism in the work of Ukrainian composers who worked in the genre of folk orchestral performance. An analysis of compositions and scores is carried out taking into account impressionistic tendencies in Ukrainian music. **Conclusions.** The direction of “musical impressionism” is considered in the context of the national European school of composition. The features of the impressionistic style in the national musical art are highlighted. The concept of “musical intonation” is clarified. Two stages of development of impressionistic tendencies in Ukrainian music, one of the brightest representatives of which is B. Liatoshynskyi, are identified. The impressionistic intonational trends in the works of

contemporary Ukrainian composers are revealed. The following works are analysed: "Four Romances" from the cycle "Moon Shadows" for high voice and piano by B. Liatoshynsky, the third and fifth parts of the orchestral suite "From the Depths of Ages" – "Olga's Bath" and "Drevlianskyi Ashes" by A. Biloshytskyi, as well as the orchestral work "The Girl and the Sea" by V. Vlasov. Their figurative content is justified, stylistic features and harmonic structure, which reveals impressionistic features in the context of the development of Ukrainian musical culture. Particular attention is paid to the analysis of intonational elements that form the characteristic sound of the works, their timbre and rhythmic richness, as well as the means of expressing certain moods through national harmonic consonances and the characteristic melodic structure.

Keywords: impressionism, musical intonation, impressionistic tendencies, works of Ukrainian composers, folk instruments, imagery.

Актуальність теми дослідження. У період глобалізації та культурного обміну, вивчення впливу імпресіонізму на українську музику сприяє розширенню знань про взаємозв'язки між різними стилістичними традиціями та допомагає зрозуміти унікальність української музичної мови. Вивчення імпресіоністичних тенденцій в українській музиці є актуальним напрямком дослідження, оскільки дозволяє поглибити розуміння розвитку національної композиторської школи в контексті європейських мистецьких течій.

Імпресіонізм був одним із найвпливовіших художніх напрямків Франції кінця ХІХ ст., який поширювався до середини ХХ століття, але його вплив відчувається і в сучасній музиці. Одним із яскравих представників музичного імпресіонізму є К. Дебюссі, який наголошував: «Я працюю над речами, які зрозуміють лише наші онуки в ХХ столітті <...> вони одні побачать, що гарне письмо не робить музиканта» [23, 899].

Різні фактори надихають сучасних композиторів, виконавців, науковців звернутися до стилю імпресіонізму. До них відносимо:

- естетичне оновлення (новий погляд на інтерпретацію музичних творів з урахуванням їх історичної, культурної та естетичної цінності);

- дослідження музичного стилю;

- використання полістилістики, методом об'єднання елементів інших стилів, створюючи тим самим унікальне та інноваційне мистецтво;

- виконавський аспект інтерпретації на народних інструментах;

- вивчення історичного контексту та значущості цього стилю у розвитку мистецтва, що дозволяє сучасним дослідникам переосмислити та переоцінити його вплив на українську культуру.

Аналіз досліджень і публікацій, присвячених тематиці імпресіонізму в музиці українських композиторів, демонструє різноманітність підходів до вивчення цього явища. У статті В. Жаркової «Музика Клода Дебюссі та Моріса Равеля: сучасний

погляд на проблему стильової ідентифікації» проаналізовано творчість двох композиторів, окреслено їх відмінності та різноспрямованість творчих пошуків, а також обґрунтовано доцільність визначення окремих понять: «стиль Дебюссі» і «стиль Равеля» [6]. У наступній статті В. Жаркової «Три поеми Малларме» К. Дебюссі та М. Равеля: два погляди на можливості «Народження музики з духу поезії» виявлено актуальні питання взаємодії музики та поезії у французькій культурі в ХІХ–ХХ ст., що розглянуті на прикладі однойменних творів [7].

Чжан Сінвень досліджує у праці «Новий звуковий простір музики К. Дебюссі: фортепіанно-виконавський аспект» музично-семантичні та музично-образні засоби у фортепіанній музиці К. Дебюссі з погляду новачій звукопросторових уявлень [19]. Луї Лалой, французький музикознавець і критик, у книзі «Клод Дебюссі» (1909), одній із перших біографій, присвячених життю та творчості французького композитора, досліджує музичний стиль Дебюссі, аналізує його основні твори та підходи до композиції, а також торкається впливів, що формували його унікальну музичну мову. Він висвітлює погляди Дебюссі на мистецтво та творчість, зокрема, як його музика вплинула на розвиток імпресіонізму. Книга цінна тим, що в ній представлений внутрішній погляд на особистість Дебюссі та його естетику, а також аналізується, як композитор прагнув створити новий музичний стиль, відмінний від романтичних і класичних форм [22].

Піт Брайлі у статті «Музика імпресіонізму та її ознаки» зазначає характерні риси імпресіонізму в музиці за трьома основними напрямками: менш структурований підхід до музики, гармонія та експерименти з тембром. Наводить музичні приклади, а також виявляє відмінності та подібності між імпресіонізмом та експресіонізмом у музиці [20].

Музикознавець А. Поліщук («Імпресіонізм в музичному просторі культури: дискурс поняття») розглядає основні погляди імпресіонізму в проекції на формування картини світобуття [16]. Окремо автор

наголошує на «природності» імпресіонізму як чистого враження. На прикладі різноманітних досліджень в статті розглянуті поняття художній та стильовий методи в ракурсі естетики імпресіонізму. А також, О. Корчова у своїй монографії «Музичний модернізм як terra cognita» розглядає стильові явища музичного модернізму – Стильовий тандем «імпресіонізм – символізм» та у другій главі постаті К. Дебюссі та М. Равеля [10].

В українській музиці імпресіонізм не сформувався як окрема течія, проте певні імпресіоністичні тенденції все ж можна простежити. У своїх дослідженнях музикознавці: О. Кушнірук, («Левко Ревуцький та імпресіонізм»)[12], Л. Дем'яненко («Імпресіонізм у музиці і літературі: Михайло Коцюбинський і Клод Дебюссі»)[5], О. Ковальська-Фрайт («Символістські тенденції у програмних фортепіанних творах Ф. Якименка та Б. Лятошинського»)[9] та О. М. Рудницький («Риси імпресіонізму у формуванні нового фортепіанного мислення на прикладі творчості М. Колесси»)[17] торкаються даного явища. Але водночас зауважимо, що прояви імпресіонізму в українській музиці та безпосередньо в народно-оркестровому мистецтві не яскраво виявлені та не достатньо досліджені.

Метою статті є дослідження української національної інтонації у контексті імпресіонізму, від його зародження на межі ХХ століття до сучасного періоду. Аналіз базується на музичних прикладах творчості сучасних українських композиторів – Б. Лятошинського, А. Білошицького та В. Власова – у яких розглядаються імпресіоністичні тенденції та їхня трансформація у стильових особливостях.

Виклад основного матеріалу. У кінці ХІХ – на початку ХХ століття світ переживає величезні культурологічні зміни, що визначаються значним розвитком технічного прогресу і впливом наукових досягнень на мистецтво, оскільки нові технології змінювали світогляд людей і їх сприйняття реальності. Наприклад, розвиток фотографії і кінематографії та їх вплив на техніки живопису. Мистецтво модернізму часто реагувало на ці зміни, відображаючи нові ідеї, способи бачення світу, використовуючи нові техніки та стилі.

Термін «імпресіонізм» виник у другій половині ХІХ століття у 1874 році, коли французький художник К. Моне виставив свою картину *Impression, soleil levant* («Враження, схід сонця») на першій самостійній виставці групи художників, які пізніше були відомі як «імпресіоністи» (саме ця картина дала назву

стилю). Спочатку термін мав негативний характер і він використовувався для критики художників, які порушили традиційні правила живопису. Однак самі художники, такі як: Клод Моне, П'єр-Огюст Ренуар, Едгар Дега та інші, прийняли цей термін і перетворили його на знак своєї інноваційної практики.

Імпресіонізм відкрив дорогу новим течіям у мистецтві, таким як постімпресіонізм, кубізм, що розширили можливості самовираження та експерименту в мистецтві. Результат показав, що художники-імпресіоністи можуть підходити до мистецтва з новими поглядами і відкривати інші шляхи для створення композицій і впливати на наше світосприйняття, залишаючи слід у мистецтві навіть після багатьох десятиліть.

Музичний імпресіонізм, як і його аналог у живопису, розвивався у Франції в останній чверті ХІХ століття та на початку ХХ століття, відзначаючи собою новий підхід до музичної експресії. Цей напрямок у музиці, що також співвідноситься із символізмом у літературі, отримав свою популярність через роботи таких композиторів, як К. Дебюссі, М. Равель та Е. Саті.

Ключовим моментом у становленні імпресіонізму в музиці стали публікації творів Е. Саті в 1886–1887 роках у Парижі, серед яких були «Сільвія», «Ангели» та «Три сарабанди». Через п'ять років отримали резонанс у професійному середовищі перші твори в новому стилі Клода Дебюссі (перший за все, «Післяполудневий відпочинок фавна», «Море» для оркестру, «Острів радості» для фортепіано). Естафету лідерства від К. Дебюссі прийняв М. Равель («Гра води», «Відображення» для фортепіано) [4].

На початку ХХ ст. музичний імпресіонізм поширився поза межами Франції, знаходячи у різних народів специфічні національні риси. В Іспанії – М. де Фалья, І. Альбеніс, в Італії – О. Респігі, А. Казелла та Дж. Ф. Маліп'єро, у Бразилії – Е. Вілла-Лобос, в Англії – Ф. Діліус, С. Скотт, Ральф Воан-Вільямс, Арнольд Бакс і Густав Холст, у Польщі – Кароль Шимановський.

Імпресіоністичні тенденції проявляється у частковому нівелюванні мелодії як основного чинника розвитку музичного матеріалу, трансформації гармонії та акордових сполучень, зміні трактуванні музичних жанрів, експериментуванні з різноманітними сонористичними ефектами звучання, тембрами та інструментальними складами, неординарності поєднання стильових аспектів композиторського мислення.

У розвитку української імпресіоністичної музики науковиця О. Кушнірук виділяє два основних етапи. Перший етап (початок 1900-х–1910-ті роки) позначений раннім захопленням композиторів стилістичними рисами імпресіонізму, такими як специфічні ладогармонічні та фактурні особливості, що поєднувались з романтичними елементами: мелодичної лінії та чіткістю форми. На цьому етапі створювались такі твори: «Айстри» М. Лисенка та «В квітках була душа моя» Я. Степового, симфонічна поема «Ангел» і фортепіанні цикли «Зоряні мрії» і «Сторінки фантастичної поезії» Ф. Якименка, симфонічна сюїта «Елевзинські містерії» І. Рачинського, а також композиції В. Барвінського: «Жаб'ячий вальс» для фортепіано, прелюдії *мі-мінор*, *фа-дієз мажор*, «Імпровізація» (частина фортепіанного циклу) та тріо *ля-мінор* (II ч.).

Другий етап (1920-ті роки) характеризується інтеграцією імпресіонізму з іншими стилями: експресіонізмом, неокласицизмом і фольклоризмом. Тут можна відзначити вокальні цикли «Місячні тіні» і романс «Озимандія» Б. Лятошинського, фортепіанну сюїту «Листи до неї» Н. Нижанківського, фольклорні твори Л. Ревуцького та М. Колесси, а також симфонічну поему «Карнавал» Р. Сімовича. У наступних поколіннях композиторів: Б. Фільц, Ю. Шевченко, В. Скуратівський і О. Леонова, також простежуються риси імпресіонізму, що свідчить про продовження та еволюцію цього стилю [11].

Спираючись на особливості ознак стилю, ми простежимо імпресіоністичну інтонаційну основу у творчості українських композиторів протягом XX ст.: Б. Лятошинського, А. Білошицького та В. Власова.

Спершу розглянемо значення понять «інтонація» та «музична інтонація». Етимологія слова «інтонація» (від лат. *intonare* «видавати звук, голосно вимовляти») [8].

У тлумачному словнику української мови інтонація має три пов'язані між собою сутності – це музично-ритмічна структура мови, що проявляється у зміні висоти тону, сили та тривалості звуків, відображаючи інтелектуальний та емоційно-вольовий зміст мовлення, а також виконує роль у вираженні ставлення до сказаного. Тон може змінюватися від низького до високого, спокійного до збудженого, від дружнього до агресивного. Манера вимови включає в себе ритм, темп, паузи, що впливають на загальне сприйняття висловлювання. Відтінок вимови – це тонкі нюанси голосу, що можуть передавати сарказм,

іронію, сум, радість чи інші емоції. Разом ці елементи допомагають слухачеві зрозуміти не тільки зміст сказаного, але й емоційне забарвлення, що надає висловлюванню додатковий зміст. *Інтонація в музиці* – це точність і рівність звучання кожного тону музичного інструмента або звуку, що визначається висотою, тембром і силою звуку. Вона є основним носієм музичного змісту, оскільки передає емоційний і художній характер. Музична інтонація записується точно за висотою та тривалістю нот, що забезпечує чітке відтворення музичного образу.

Багато вчених і музикознавців зробили вагомий внесок у дослідження інтонації в музиці протягом багатьох століть, особливо XX – початку XXI ст.: Гюго Ріман (Hugo Riemann) – німецький музикознавець, який розробив теорію музичної інтонації. Його праця «Handbuch der Harmonielehre» («Посібник з теорії гармонії») значно вплинула на розуміння музичної інтонації та гармонії [24]. До його робіт зверталася ціла плеяда радянських музикознавців, одним з яких був Б. Асаф'єв – композитор, автор концепції музичної інтонації як основи музичного мислення («Музична форма як процес» та «Інтонація»). З. Кодай (Zoltán Kodály) – угорський композитор і музикознавець, який розробив методику музичного виховання, базовану на розвитку слуху та інтонації. В його роботах «Pentatonic Music» досліджуються інтонаційні особливості угорської народної музики [21]. З українських музикознавців – композитор С. Людкевич, який працював над дослідженням народної інтонації в музиці. У роботах С. Людкевича «Загальні основи музики» та «Теорія музики» (1921) вивчаються інтонаційні особливості української народної музики та їхній вплив на професійну композиторську творчість [13].

Професор, доктор мистецтвознавства М. Давидов, у книзі «Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста» провів глибокий аналіз закономірностей формування виконавської майстерності баяніста в трьох напрямках: інтонаційно-виражальні можливості баяна (I розділ.), виконавське інтонування музичного змісту (II р.) і складові елементи художньої техніки (III р.) [1]. Професор, доктор мистецтвознавства В. Москаленко, у навчальному посібнику «Лекції з музичної інтерпретації» дослідив інтонаційну природу музики, розкрив зміст та дав їй визначення [14]. Доктор педагогічних наук, композитор О. Спіліоті, у навчально-методичному посібнику «Теорія і методика формування

музично-інтонаційного мислення» розкрила сутність музично-інтонаційного мислення, його специфіку та складові компоненти (сприймання, рефлексія, творчість), висвітлено проблему формування музично-інтонаційного мислення у теорії та методиці фахової підготовки майбутніх учителів музики [18]. А також, музикознавці, які висвітлили цю тематику у статтях: «Інтонаційна культура піаніста: теоретичний аспект» Т. Олійник [15]; «Інтонація як засіб логіко-емоційної виразності в словесній дії професійного актора» О. Дадукевич [3] та багато ін.

Отже, огляд наукової літератури з музичної інтонації дозволяє зрозуміти, що це явище має багатогранний характер і різні аспекти. Музична фраза є структурною одиницею, що отримує свій сенс і виразність через інтонацію. Інтонація формує фразу, відображаючи емоційний стан, темперамент виконавця і ставлення до музичного матеріалу. Різні елементи, такі як: динаміка, мелодика, темпоритм, тембр, гармонія і сонорність (фонічність) звучання впливають на інтонацію, надаючи їй виразності і наповнюючи її змістом.

Інтонаційність, за визначенням В. Москаленка, є «“поза-поняттєвою” системою, яка виражає емоційний і психологічний стан індивіда через різні форми спілкування (аудіальні, візуальні, тактильні)». Це підкреслює, що інтонація не лише передає інформацію, але й відображає внутрішні переживання і ситуаційний контекст. Ще інтонація передається через звучання у процесуальному режимі, але може також зберігатися в пам'яті у «спресованій» формі. Це дозволяє їй знову відновлюватися в розгорнутому вигляді, що підкреслює її динамічний характер і взаємодію з пам'яттю слухача. А також згадаємо про асоціативну форму інтонаційності, що має особливе значення в людському житті, оскільки вона пов'язана з персональними асоціаціями і переживаннями, які можуть змінювати сприйняття музики [14].

Музична інтонація витікає з мовної інтонації, інтегруючи мовленнєвий досвід і додаючи музичний контекст. Вона відображає жанрові особливості, стиль композитора та епоху, в якій була створена музика.

Таким чином, музична інтонація є комплексним явищем, що поєднує елементи мовної інтонації, музичної виразності і асоціативного сприйняття. Вона визначає як структурну організацію музичних фраз, так і емоційний зміст музичних творів,

відображаючи культурні та історичні контексти.

Український композитор Б. Лятошинський – диригент і педагог, один з новаторів модернізму в українській класичній музиці, відомий як ¹«модерністський Майстер». Період кристалізації його композиторського стилю (друга половина 1920-х років) характеризується ознаками імпресіоністичної стилістики. Яскравим прикладом якої є цикл – Чотири романси, твір 9 з циклу «Місячні тіні» для високого голосу і фортепіано: «В проміні білім», «Прелюдія», «Молодик», «Втеча місяця» на слова поетів-символістів, де насамперед вражає сонористичне звучання поезії (1923) та 5 хорів на слова М. Рильського: «Осінь», «Дощ», «Широке поле», «Колискова», «Дощ одшумів» (1964).

Цикл «Місячні тіні» є важливою частиною його ранньої творчості, в якій він поєднує ліричну поезію з витонченою імпресіоністичною музикою. Перший романс циклу «В проміні білім» вирізняється ніжною мелодійністю, що виражається в переплетенні вокального голосу з гармонічними фігураціями у середньому та верхньому регістрах. Поєднання різних структур у фортепіанній партії (секстолей з квартолями) створює враження лісового шуму та раннього співу пташок, що підкреслюється словом у вокальній партії. У романсі виразно прослідковується тричастинна структурна побудова, де в крайніх частинах акомпанемент із прозорою та широкою фактурою (на нюансі *pp*) передає специфічний стан природи. В орнаментиці композитор застосовує збільшені тризвуки, а також визхідні великі терції для зв'язків між елементами фактури, що створює відчуття цілності в звучанні. Вокальна партія містить окремі романтичні інтонації, що підсилюються текстом «Моя кохана...». У середній частині твору композитор використовує чисті кварто-квінтови інтервали, поєднуючи їх з аналогічними інтервальними послідовностями наступних епізодів. На тлі цих чистих інтервалів звучать тріольні фігурації, що відображають образ віддзеркалення води, передаючи відчуття спокою та умиротворення, яке створюється світлим, протяжним і спокійним звучанням фортепіано та голосу. Отже, музичний зміст повністю узгоджується зі смисловою інтонацією мовлення та передає емоційно-естетичне враження.

Другий романс під назвою «Прелюдія» зберігає атмосферу спокою, але стає насиченим інтенсивними емоціями, які відображають глибокі внутрішні переживання. Тут

Б. Лятошинський використовує імпресіоністичну акордову фактуру в акомпанементі, що додає глибини та виразності твору. Друга частина циклу розпочинається спадними інтонаціями у верхньому регістрі, що включають складні акорди з шести різних тонів (до звуків *b, d, a*, додається *cis, fis, cis*), що нагадує подібні зразки у музиці М. Равеля. Акордові вертикалі символізують кроки тіні, підкреслюючи слова «Тіні скорботні... кроком ідуть боязким... роєм примарним, легким...», а вокальна партія створює образність через низхідні півтонові інтонації. Вона витончена, ритмічно насичена, з варіюванням тріольних вісімок і тріольних чвертей. На словах «*Всіх колисали ви, чуйні та плінні...*» у партії правої руки фортепіано з'являються тріольні півтонові та тонові інтонації, що нагадують рухи коліски, на тлі яких у басовій партії, у синкопованому ритмі, наче хвилі, переливаються висхідні та низхідні мотиви. Це створює відчуття плавності і постійного руху, посилюючи образ коліски, що погойдеться, та підкреслює загальну атмосферу спокою й меланхолії.

Таким чином, складна ритмічна і гармонічна структура у поєднанні з витонченою вокальною лінією передає тонкі емоції та багатство внутрішнього світу, гармонійно поєднуючи музичний і поетичний зміст.

Третій романс «Молодик» – відзначається елегантною мелодичною лінією. Музика цього романсу, на відміну від попередніх частин, створює образи молодого місяця та промінь світанку у блакиті, сповненого мрійливого настрою. Темп пісні стає більш жвавим і рухливим із позначкою *Molto tranquillo*, що посилюється повторюваним квінтальним мотивом шістнадцятих нот, де перші звуки виділяються малою секундою, створюючи відчуття метричної стійкості. Особливістю першої частини твору є відсутність нижньої партії, що додає відчуття висоти та легкості, символізуючи образ місяця в його русі та видінні. Далі як тільки у вокальній партії звучить фраза «*Що до хвилі приник...*», у басовій партії починаються фігураційні інтонації квінталей, з паузою на першій восьмій, що передає відчуття плавності та переходу в інший образний стан. Місяць, як один із найзагадковіших символів, глибоко пов'язаний з Інью, початком усього живого, пробуджує найглибші спогади й асоціації. У поетичних рядках, обраних Б. Лятошинським, цей образ, очевидно, підсвідомо асоціюється з

вічністю, викликаючи буттєві відчуття стиснення в нескінченності (І. Лисевич, коментуючи символ місяця в поезії Лі Бо, підкреслює його значення як джерела естетичної насолоди й об'єкта поетичного поклоніння в китайській культурі). У репризі композитор вводить мелодичні октавні фігурації (ті ж самі квінталі) у низькому голосі, що охоплюють широкий діапазон – від *b* субконтроктави до *b* малої. Це додає звучанню прозорості та легкості, підкреслюючи витончену фактуру композиції. Мелодична лінія, поєднана з рисами імпресіонізму, також насичена інтонаціями, побудованими на 12-тоновій техніці додекафонії. Композитор застосовує різноманітні видозміни серії – варіювання ритмічної структури, транспозиції, що надає твору особливої напруги та драматизму, підкреслюючи складність і глибину емоційного змісту.

Ці характеристики переносяться й на четвертий романс «Втеча місяця», що завершує цикл і є одним із найвиразніших частин. Він передає відчуття швидкоплинності й загадковості, що підкреслюється динамічною зміною музичної тканини. Звернемо увагу на три шари фактури, що суттєво відрізняються між собою:

- на першому плані виступає вокальна мелодія, інтонаційно подібна до «Гносієн» Е. Саті, де початкова тема починається з трьох однакових звуків, після чого йде стрибок на малу терцію і завершується поступовим секундовим мотивом, що далі зазнає ладової трансформації;

- у другому шарі розташований низхідний тріольний мотив, що складається з чотирьох звуків (*gis, gis, fisis ma fis*), із початковим октавним стрибком вниз зі слабкою долею такта. Ця ритмічна модель має повторюваний характер і варіюється в наступних фрагментах з іншою тональною спрямованістю. Саме вона символізує зміст твору «Втеча місяця»;

- у третьому шарі фактури, на відміну від звичайних фігурацій, закладена самостійна мелодична лінія, яка постійно складається з неповторних великих терцій, що нагадує 11 прелюдію К. Дебюссі «Черговані терції» з другого тому та звучить з експресією, що додає емоційної напруги.

Цикл «Місячні тіні» демонструє поєднання імпресіоністичних тенденцій із унікальним стилем Лятошинського, що включає елементи атональної композиції, розширені акорди та нетрадиційні гармонічні послідовності в поєднанні з національними

мотивами. Усі ці особливості надають твору глибокого ліризму, підкреслюючи музичну виразність і зв'язок із поетичними образами. Такий підхід характерний для Б. Лятошинського, який звертався до символізму та імпресіонізму, прагнучи відобразити складні емоції та психологічні стани.

Романси цього циклу відображають не тільки емоційний стан, але й витонченість, що була притаманна стилю композитора раннього періоду. Він уникає конкретних вказівок на місце або час дії, створюючи лише загальний образ нічної природи, що характерне для імпресіонізму. У даному циклі відсутній розвиток об'єктивної дії, а також немає чітко визначених зав'язок чи розв'язок у драматургії. Всі романси об'єднані єдиним настроєм — медитативним, заглибленим у себе, і сповненим безмежним спокоєм, ніби занурені в невимушеному сні.

Наступним композитором, у творчості якого можна виявити елементи імпресіонізму, є Анатолій Білошицький (1950–1994 рр.) – член Спілки композиторів СРСР (1986), лауреат республіканських композиторських конкурсів (1977, 1983), баяніст, диригент і педагог. Його творчість суттєво вплинула на розвиток української музичної культури, що охоплює різні жанри, від камерних творів до симфонічної творчості. А. Білошицький мав чудовий тембровий слух, він мислив в оркестрових барвах, окрім того, професійний аранжувальник багатьох симфонічних творів для оркестру народних інструментів, серед яких є твори М. Равеля і К. Дебюссі.

Одним з найвідоміших його творів є оркестрова сюїта «З глибини віків», присвячена 1500-річчю Києва. Композиція написана для симфонічного оркестру, проте існує авторське перекладення для оркестру народних інструментів. Сюїта написана у 1983 році і має шість частин («Погляд у давній Київ», «Скоморохи», «Купальня Ольги», «На стінах фортеці Іскоростеня», «Древлянське попелище» та «Слава Володимиру та Добрині»). Вона переносить слухача в історичне минуле, відтворюючи стародавні події та образи. Особливу увагу привертають третя та п'ята частини, у яких використано яскраві імпресіоністичні епізоди для ефективного розкриття музичного образу.

Третя частина «Купальня Ольги» – присвячена княгині Ользі, видатній постаті давньоруської історії. Музика тут відтворює атмосферу давнього обряду купання, символізуючи очищення і відновлення. Через

тонкі гармонічні відтінки передається відчуття спокою та урочистості, що супроводжує цей ритуал. Композитор використовує багаті тембральні фарби, щоб створити образ княгині Ольги як мудрої та сильної правительки, яка відіграла значну роль у формуванні державності на Русі.

Атмосферу дійства передають чисті, прозорі, акварельні гармонічні співзвуччя, що підкреслюються тембровою палітрою оркестру народних інструментів. Гармонічну основу складають баян баритон, тенор і альт домра, що починають із кварто-квінтового акорду (*fis, cis, fis*). До цієї основи додається мелодична лінія, яка поєднує тембри бандури та баяна (звуки *e, h, e*). Додатковий колорит створює велика терція, виконувана на балалайці примі та другому баяні. Далі матеріал розгортається через повторювану інтонацію, що складається з трьох вісімок, плавно переходячи до зменшеного малого та великого мажорного септакорду. Це все формує багаточарову звукову палітру, що відтворює унікальну атмосферу купання. Завдяки таким гармонічним і тембровим поєднанням композитор досягає ефекту плавності та прозорості звучання, де кожен інструмент відіграє важливу роль у створенні загального музичного образу.

Окремої уваги заслуговує середня частина з авторською позначкою *Fantastico meno mosso*. А. Білошицький створює звукові ефекти, що нагадують падіння крапель, завдяки поєднанню звучання цимбалів, дзвіночків і балалайки секунди на сильних долях, тоді як на слабких долях відповідає балалайка прима, використовуючи прийом *vibrato*. Це дійсно фантастичне звучання, де кожен звук ніби оживає, створюючи відчуття легкості та чарівності, немов краплі води, що переливаються в променях місячного світла.

Лірична кульмінація циклу відрізняється відсутністю різких динамічних контрастів між частинами, оскільки весь твір зберігає м'яке і тихе звучання. У репрізі інструментальна фактура стає ще прозорішою, при цьому контрапунктуючі лінії, які раніше виконували одні інструменти, тепер передаються іншим, що додає звучанню нових барв і підкреслює елегантність та неповторність музичної текстури.

П'ята частина «Древлянське попелище» – відображає трагедію та руйнування, що відбулися під час конфлікту між княгинею Ольгою та древлянами. Музика передає відчуття похмурості та безнадії, відображаючи знищення древлянських земель. Автор дуже

уважно ставився до темпів, тому його позначення *Larghetto* ($\text{♩} = 52$) необхідне для точного виконання. Композитор використовує динамічні та темброві контрасти, змінний розмір, ритмічні зміни, поступові остинатні секундові інтонації, тремоло тарілок і колокола, щоб створити враження руйнівної сили, яка пройшла крізь древлянські поселення, залишаючи після себе лише згарища. У 8–9 тактах тему веде домрова група з вставками мотивів, що складаються з двох звуків (великих терцій) у цимбалів та балалайки секунди, які створюють ефект перегуку, додаючи музичному стану моторошності та відчуття тривоги. Особливо виразним є момент, коли на тлі басового голосу, виконаного баян-контрабасом, накладається та ж сама тема, але на три октави вище, в партії баяна-пікколо, створюючи ефект примари, що переслідує слухача. Ці імпресіоністичні інтонації набувають нового відтінку, передаючи загадкову і тривожну атмосферу та гармонічно поєднуючи емоційний стан зі стилістикою експресіонізму. У цій частині розкривається трагізм історичних подій, переданий через емоційне напруження, що символізує незворотність змін, які визначають хід історії. Вона завершується прозорою фактурою, побудованою на великій терції *b-d*, що надає музиці завершеного, але водночас відкритого звучання, залишаючи простір для роздумів.

Обидві частини, «Купальня Ольги» та «Древлянське попелище», доповнюють одна одну, розкриваючи контраст між мирним, майже сакральним спокоєм ритуалів і трагічною силою руйнівних конфліктів. Ця музична композиція підкреслює складність і глибину минулих епох, відображаючи не лише зовнішні події, а й внутрішні переживання та емоційний аспект, що супроводжував ці історичні моменти. Такий підхід композитора дозволяє глибше зануритися в атмосферу того часу, зобразивши в музиці як величний спокій, так і неминучу трагедію.

Ще одним композитором, у творчості якого яскраво проявляються імпресіоністичні нахили є Віктор Власов – баяніст, композитор, професор. Він працював у різних жанрах та стилях. У 1996 році було написано оркестровий твір «Дівчина і море» повністю в імпресіоністичному стилі, що вражає своєю ніжністю та відтворенням образної атмосфери. Імпресіонізм у його музиці прагне передати динамічну реальність, настроїв та кольори, схожі на те, як це виявляють імпресіоністи в живописі. Ця композиція була написана під впливом симфонічної п'єси в 3 частинах

«Море» К. Дебюссі. На відміну від партитури К. Дебюссі, що вирізняється щільністю, віртуозністю партій, складними поліритмічними структурами та масштабністю форм, партитура В. Власова акцентується на національній мелодиці, народно-інструментальному складі та драматичнішому звучанні у поєднанні з прозорістю, ліричною простотою та мінімалізмом у використанні музичних засобів. Це дозволяє створити більш інтимну та медитативну образну сферу, акцентуючи увагу на внутрішньому світі героїні та її глибокому зв'язку з природою.

На початку твору композитор використовує сучасні ефектні прийоми, такі як застосування повітряного клапану баяна з різним ступенем натиску на міхову камеру (від *crescendo* до *diminuendo* і навпаки), що імітує шум і хвилі моря. Одночасно звучить *tremolo* тарілок, виконане м'якими паличками, разом із тріскачкою, що створює додатковий звуковий ефект, передаючи відчуття руху й динаміки морської стихії. За чотири такти до першої цифри у партії домр з'являється гармонічна фігурація, що вирізняється своєю унікальною ладовою структурою та ритмікою (секстоли шістнадцятими). Вона нашаровується на основну мелодичну лінію, виконану квартами у других домр та секстами у перших. Далі композитор майстерно застосовує різні види септакордів, довготривалі фонічні ефекти у домровій групі, тремоло і кластерні вібрації у баянів, терцові інтонації, тріольні фігурації, квартові перегуки та ін. Така текстурна багатшаровість створює особливу звукову палітру, що надає музиці глибини та емоційної насиченості, підкреслюючи витонченість і динамізм композиції.

Особливою рисою цього твору є виконання вокальної партії за сценою, що створює ефект віддаленості та підсилює образну атмосферу. Цей прийом майстерно передає образ дівчини біля моря, відтворюючи її емоційний стан та зануреність у власні роздуми.

В. Власов використовує темброві та гармонічні засоби, щоб створити зміну настроїв. Вишуканість, тендітність, колоритність гармонії, примхливість інструментовки, що характеризують красу жіночого тіла на тлі морського пейзажу [2, 243]. Він майстерно поєднує різні оркестрові інструменти, щоб досягти ефекту музичної живописності.

Твір «Дівчина і море» є яскравим прикладом інтеграції імпресіоністичної ідеї в українську музичну культуру, демонструє

національні інтонації та образи, що переплітаються з характерними рисами європейського імпресіонізму. Таке поєднання виявляється у тонкому відчутті звукових комплексів, тембральних переходах, а також у відображенні картин природи та ліричних образів, характерним українській музиці.

Наукова новизна статті полягає в тому, що в ній досліджено вплив імпресіонізму на творчість українських композиторів, які працювали в жанрі народно-оркестрового виконавства. Проведено аналіз композицій та партитур з урахуванням імпресіоністичних тенденцій в українській музиці.

Висновки. Отже, проаналізовано стиль музичного імпресіонізму та його походження від художників та поетів-символістів. Окреслено особливості даного стилю на основі творчості французьких композиторів: К. Дебюссі, М. Равеля та Е. Саті. Зроблено огляд нотної літератури в контексті імпресіоністичних тенденцій та їх значення. Також, визначено структурну організацію музичних фраз і емоційний зміст творів, відображаючи стилеві ознаки імпресіонізму. Виокремлено окремі інтонаційні елементи: динаміку, мелодику, темпоритм, тембр, гармонію і сонорність (фонічність). Вони впливають на стильові ознаки, надаючи музиці виразності та наповнюючи її образним змістом.

На основі інтонаційності, досліджено імпресіоністичні тенденції твору Б. Лятошинського – Чотири романси з циклу «Місячні тіні» для високого голосу і фортепіано: «В проміні білім», «Прелюдія», «Молодик», «Втеча місяця», що є прикладом поєднання імпресіонізму з елементами додекафонної техніки у контексті з поетичними образами. Романси цього циклу відображають не тільки емоційний стан, але й витонченість, що була притаманна стилю композитора раннього періоду. Він уникає конкретних вказівок на місце або час дії, створюючи лише загальний образ нічної природи, що характерно для імпресіонізму. У даному циклі відсутній розвиток об'єктивної дії, а також немає чітко визначених зв'язків чи розв'язок у драматургії. Всі романси об'єднані єдиним медитативним настроєм, заглибленим у себе, і сповненим безмежним спокоєм.

А також, композиторів-баяністів, які працювали в жанрі народно-оркестрового виконавства: А. Білошицького – третя та п'ята частини «Купальня Ольги» та «Древлянське попелище» з оркестрової сюїти «З глибини віків» та з його авторським перекладенням для оркестру народних інструментів. Обидві

частини доповнюють одна одну, розкриваючи образний контраст, що підкреслює складність і глибину драматургії, відображаючи не лише зовнішні обставини, а й внутрішні переживання та емоційний аспект, що супроводжував історичні події.

Оркестровий твір Віктора Власова «Дівчина і море», створений для оркестру народних інструментів, вирізняється використанням специфічних тембрів і гармонічних засобів, які формують виразний колористичний ефект. Композитор майстерно поєднує різноманітні оркестрові прийоми, досягаючи вражаючої музичної живописності. Твір «Дівчина і море» є яскравим прикладом інтеграції імпресіоністичної ідеї в українську музичну культуру і демонструє національні інтонації та образи, що переплітаються з характерними рисами європейського імпресіонізму.

Отже, дана робота може стати джерелом для подальших досліджень імпресіоністичних тенденцій в українській музиці, зокрема через осмислення національної інтонації у поєднанні з модерністськими течіями.

Примітки

¹ Див. у книзі Б. Лятошинський. Л 977. Романси 1920-х /авт. упоряд. І. Б. Савчук; Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. Вид. 2 е, перероб. і виправ. К.; Ніжин : ПП Лисенко М. М., 2015. 292 с.

Література

1. Давидов М. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста) : підручник для вищих та середніх муз. навч. закладів. Київ : Музична Україна, 2004. 290 с.
2. Давидов М. Історія виконавства на народних інструментах. *Українська академічна школа* : підручник для вищ. навч. закл. культури і мистец. I–IV рівнів акредитації / М. А. Давидов ; НМАУ ім. П. І. Чайковського. 2005 р. С. 243.
3. Дадукевич О. Цивата Ю. Інтонація як засіб логіко-емоційної виразності в словесній дії професійного актора. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022. № 4. С. 161–166. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm_2022_4_30 (дата звернення: 08.10.2024).
4. Гресюк О. Імпресіонізм у музичному мистецтві. Prezi Inc. URL: <https://prezi.com/p/mvrii7eo5xht/presentation/> (дата звернення: 16.08.2024).
5. Дем'яненко Л. Імпресіонізм у музиці і літературі (Михайло Коцюбинський і Клод Дебюссі) / Слово і Час. 2011. № 1. С. 78–84. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/handle/123456789/143784> (дата звернення: 08.10.2024).

6. Жаркова В. Музика Клода Дебюссі та Моріса Равеля: сучасний погляд на проблему ідентифікації стилю. Науковий вісник Національної музичної академії України імені Чайковського. 2021. № 130. С. 24–51. URL: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.130.231181> (дата звернення: 08.10.2024).

7. Жаркова В. «Три поеми Малларме Клода Дебюссі і Моріса Равеля: два взгляда на возможности “Рождения музыки из духа поэзии”». Національна ідентичність в мові і культурі: збірник наукових праць / за заг. ред. А. Г. Гудманяна. О. Г. Шостака. Київ : Талком, 2017.

8. Інтоніяція – етимологія. goroh.pp.ua. URL: <https://goroh.pp.ua/Етимологія/інтонація>. (дата звернення: 20.08.2024).

9. Ковальська-Фрайт О. Символістські тенденції у програмних фортепіанних творах Ф. Якименка та Б. Лятошинського. *Музична україністика: сучасний вимір*. Київ : ІМФЕ ім. М.Т. Рильського. 2009. Вип. 3. Бібліогр.: 8 назв. укр. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/handle/123456789/39415> (дата звернення: 16.08.2024).

10. Корчова О. Музичний модернізм як terra cognita : монографія. Київ : Музична Україна, 2020. 490 с.

11. Кушнірук О. Імпресіонізм у музиці. Інститут енциклопедичних досліджень НАН України. URL: <https://esu.com.ua/article-13278> (дата звернення: 08.10.2024).

12. Кушнірук О. Левко Ревуцький та імпресіонізм. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. 2015. Вип. 15. С. 106–115. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ukrmyst_2015_15_17 (дата звернення: 08.10.2024).

13. Людкевич С. Загальні основи музики [Електронна копія] : (теорія музики). Накладом «Заг. Книгозбірні», 1921 (Київ : НБУ ім. Ярослава Мудрого, 2017). 136 с.

14. Москаленко В. Г. Лекції з музичної інтерпретації : навч. посіб. Київ : 2013. С. 22.

15. Олійник Т. Інтоніційна культура піаніста: теоретичний аспект. *Інноваційна педагогіка*. 2022. № 50, т. 1. С. 170–173.

16. Поліщук А. Імпресіонізм в музичному просторі культури: дискурс поняття. *Молодий вчений*. 2017. № 11 (51). С. 625–628.

17. Рудницький О. М. Риси імпресіонізму у формуванні нового фортепіанного мислення (на прикладі творчості Миколи Колесси). *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтва*. 2011. № 2. С. 201–204. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2011_2_48 (дата звернення: 08.10.2024).

18. Спіліоті О. Теорія і методика формування музично-інтонаційного мислення: навч.-метод. посіб. Ніжин : НДУ ім. М. Гоголя, 2019. 234 с.

19. Чжань С. Новий звуковий простір музики К. Дебюссі: фортепіанно-виконавський аспект. *Музичне мистецтво і культура*. 2023. № 37. С. 306–318. URL: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-37-22> (дата звернення: 08.10.2024).

20. Briley P. Impressionism Music and Its Characteristics. *Music Gateway Ltd*. URL: <https://www.musicgateway.com/blog/songwriter/what-is-impressionism-in-music> (дата звернення: 15.08.2024).

21. Kodaly Z. Choral method pentatonic music. New York : Boosey & Hawkes. Vol. 1: 100 Hungarian folk songs.

22. Laloy L. Claude Debussy. Paris : Les Bibliophiles fantaisistes, 1909. 124 p.

23. Myers R. *Portrait of Debussy*. 6: *Debussy and French Music*. 1967. № 108. С. 899. DOI: <https://doi.org/10.2307/953064>.

24. Riemann H. Hugo Riemann's history of harmonic theory with a translation of Harmonielehre: Thesis–Indiana University. Bloomington, Ind, 1976. 436 p.

References

1. Davydov, M. (2004). Theoretical Foundations of Formation of Performing Skills of an Accordionist: Textbook. Kyiv [in Ukrainian].

2. Davydov, M. (2005). History of Performance on Folk Instruments (Ukrainian Academic School). Textbook. Kyiv [in Ukrainian].

3. Dadukevych, O., & Tsyvata, Yu. (2022). Intonation as a Means of Logical and Emotional Expressiveness in the Verbal Action of a Professional Actor. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 4, 161–166. Retrieved from: http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm_2022_4_30 [in Ukrainian].

4. Hresiuk, O. (n.d.). Impressionism in the Art of Music. Retrieved from: <https://prezi.com/p/mvrii7eo5xht/presentation/> [in Ukrainian].

5. Demianenko, L. (2011). Impressionism in Music and Literature (Mykhailo Kotsiubynskyi and Claude Debussy). *Slovo i Chas*, 1, 78–84. Retrieved from: <http://dspace.nbuv.gov.ua/handle/123456789/143784> [in Ukrainian].

6. Zharkova, V. (2021). Music of Claude Debussy and Maurice Ravel: Modern View on the Problem of Style Identification. *Scientific Bulletin of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 130, 24–51. Retrieved from: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.130.231181> [in Ukrainian].

7. Zharkova, V. (2017). ‘Three Poems of Mallarmé by Claude Debussy and Maurice Ravel: Two Views on the Possibilities of the “Birth of Music from the Spirit of Poetry”’. *National Identity in Language and Culture*. Kyiv [in Ukrainian].

8. Intonation – Etymology. (n.d.). goroh.pp.ua. Retrieved from: <https://goroh.pp.ua/Etymolohiia/intonatsiia> [in Ukrainian].

9. Kovalska-Frait, O. (2009). Symbolist Tendencies in the Programme Piano Works by F. Yakymenko and B. Liatoshynskyi. *Musical Ukrainian Studies: Modern Dimension*, 3. Retrieved from: <http://dspace.nbuv.gov.ua/handle/123456789/39415> [in Ukrainian].

10. Korchova, O. (2020). Musical Modernism as Terra Cognita. Kyiv [in Ukrainian].
11. Kushniruk, O. (n.d.). Impressionism in Music. Institute of Encyclopaedic Research of the National Academy of Sciences of Ukraine. Retrieved from: <https://esu.com.ua/article-13278> [in Ukrainian].
12. Kushniruk, O. (2015). Levko Revutskyi and Impressionism. Ukrainian Art History: Materials, Research, Reviews, 15, 106–115. URC: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ukrmyst_2015_15_17 [in Ukrainian].
13. Liudkevych, S. (1921). General Principles of Music [Electronic copy]. Music theory. Kyiv [in Ukrainian].
14. Moskalenko, V. (2013). Lectures on Music Interpretation. Kyiv [in Ukrainian].
15. Oliinyk, T. (2022). Intonation Culture of the Pianist: Theoretical Aspect. Innovative Pedagogy, 50 (1), 170–173 [in Ukrainian].
16. Polishchuk, A. (2017). Impressionism in the Musical Space of Culture: Discourse of the Concept. Young Scientist, 11 (51), 625–628 [in Ukrainian].
17. Rudnytskyi, O. M. (2011). Features of Impressionism in the Formation of New Piano Thinking (on the Example of Mykola Kolessa's Work). Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Arts, 2, 201–204. Retrieved from: http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2011_2_48 [in Ukrainian].
18. Spilioti, O. (2019). Theory and Methodology of Formation of Musical and Intonation Thinking. Nizhyn [in Ukrainian].
19. Chzhan, S. (2023). New Sound Space of Debussy's Music: Piano Performance Aspect. Musical Art and Culture, 37, 306–318. Retrieved from: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-37-22> [in Ukrainian].
20. Briley, P. (n.d.). Impressionism Music and its Characteristics. Music Gateway Ltd. Retrieved from: <https://www.musicgateway.com/blog/songwriter/what-is-impressionism-in-music> [in English].
21. Kodaly, Z. (n.d.). Choral Method Pentatonic Music. Vol. 1: 100 Hungarian folk songs. New York [in English].
22. Laloy, L. (1909). Claude Debussy. Paris [in French].
23. Myers, R. (1967). Portrait of Debussy. 6: Debussy and French Music 108. DOI: <https://doi.org/10.2307/953064> [in English].
24. Riemann, H. (1976). Hugo Riemanns History of Harmonic Theory with a Translation of Harmonielehre. Thesis–Indiana University. Bloomington [in English].

*Стаття надійшла до редакції 09.10.2024
Отримано після доопрацювання 11.11.2024
Прийнято до друку 18.11.2024*