

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кафедра інтерпретології та аналізу музики
Кафедра композиції та інструментування

**РИСИ СИМФОНІЧНОГО МИСЛЕННЯ
У СТРУННИХ КВАРТЕТАХ Б. ЛЯТОШИНСЬКОГО**

Магістерська робота
ЗОЛОТУХІНА ЄВГЕНА ВІКТОРОВИЧА

Науковий керівник –
Мужчиль Віктор Степанович,
кандидат мистецтвознавства, професор

Магістерська робота містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають

посилання на відповідне джерело _____ Є. В. Золотухін



Харків – 2022

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ I. СИМФОНІЗМ ЯК ПРИНЦИП МИСЛЕННЯ	
1.1. Феномен симфонізму в сучасній музикології	7
1.2. Симфонічне мислення в творчій практиці українських композиторів XVII – першої половини XX століть	11
<i>Висновки до Розділу 1</i>	17
РОЗДІЛ II. КОМПОЗИТОРСЬКИЙ СТИЛЬ Б. ЛЯТОШИНСЬКОГО	
2.1. Специфіка композиторського мислення Б. Лятошинського	18
2.2. Симфонічне та оркестрове мислення у камерно-інструментальних творах Б. Лятошинського	29
<i>Висновки до Розділу 2</i>	32
РОЗДІЛ III. АНАЛІТИЧНІ ЕТЮДИ	
3.1. Струнний квартет №1 (1915)	33
3.2. Струнний квартет №4 (1943)	39
<i>Висновки до Розділу 3</i>	46
ВИСНОВКИ	48
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	51
ДОДАТКИ	60

ВСТУП

Актуальність теми. На сьогоднішній час, творчість класика української музики ХХ століття Б. Лятошинського (1895-1968) вважається досить вивченою. Існує безліч досліджень, які стосуються як виявленню його стилю, музичного мислення композитора так і глибинних аспектів (семантики) майже усіх його творів. Але аспект прояву симфонічного мислення у камерних творах, особливо у його струнних квартетах, залишається не досить розкритим. Будучи композитором-симфоністом, він використовував певні сталі музичні форми у камерних творах, здобуті їм як результат його мислення, саме – симфонічного. Відомо, що прикладів такого принципу композиторського мислення досить багато – Л. ван Бетховен, Ф. Ліст, О. Скрябін, Д. Шостакович. Б. Лятошинський – не є винятком. Саме він започатковує тип сучасного національного симфонізму в Україні, який ми бачимо пізніше у І. Шамо, Л. Грабовського, І. Карабиця, Є. Станковича, Л. Дичко, В. Сильвестрова. Симфонічне мислення може проявлятися у будь-якому жанрі чи жанрових моделях камерної музики композиторів. Його принципи зосереджуються, в першу чергу, на образній, концептуальній сферах драматургії, на будіванні структури сонатно-симфонічного типу, на діалектиці.

Завдяки активній роботі вітчизняних науковців в нашій країні та за її межами, з творчістю Б. Лятошинського починає знайомитись й світова спільнота, що на даному етапі розвитку нашої країни, є вкрай важливим. Разом з цим й на міжнародному рівні актуалізується українська національні композиторська, виконавська та музикознавча школи.

Мета дослідження – через аналіз камерної творчості Б. Лятошинського, а саме – його Першого (1915) та Четвертого (1943) струнних квартетів виявити

принципи симфонічного мислення композитора у системі його мовлення. З приводу цього постають наступні **завдання**:

- систематизувати та примножити здобутки музичної науки, що стосуються композиторського мислення Б. Лятошинського, його світогляду, значення музичної комунікації;
- дослідити камерну творчість Б. Лятошинського у контексті цілісної системи стилю;
- виявити характерні ознаки симфонізму як особливого типу музичного мислення Б. Лятошинського;
- спираючись на цілістний аналіз обраних творів, розширити понятійну систему теорії музичного мистецтва;
- розкрити (довести) значимість та причастність симфонічного мислення до камерної творчості Б. Лятошинського.

Об'єктом дослідження є камерна творчість Б. Лятошинського, а його **предметом** – симфонічне мислення композитора.

Матеріалом дослідження є Перший та Четвертий струнні квартети Б. Лятошинського (1915; 1943), створені у різні періоди творчого шляху.

Методи дослідження. У данній праці використовується комплексний підхід, який обумовлює звернення до наступних методів сучасної гуманітаристики:

- *історико-культурологічний* припускає виявлення діалектики творчості у контексті формування камерної музики в Україні першої половини ХХ століття;
- *жанрово-стильовий* спрямований на визначення типової структури твору та індивідуально-неповторних принципів її втілення;
- *композиційний* дозволяє виявити зміст та визначити структурні рівні обраних музичних творів;
- *функціонально-структурний* використовується для дослідження смислової ієрархії організації музичного твору;

– *семіотичний* націлений на розкриття знакової природи музичного тексту.

Теоретична база дослідження включає у себе документальні джерела, епістолярну спадщину Б. Лятошинського, наукові праці та статті відомих музикознавців, істориків, культурологів та ін., які є дотичними до заявленої теми магістерської :

- з теорії мислення, стилю, гармонії та форми (М. Арановський [2, 4], Б. Асаф'єв [5], М. Бонфельд [12], О. Ващенко [16], І. Драч [23], Л. Дис [24], В. Золочевський [31], Ц. Когоутек [38], Т. Кравцов [44], В. Медушевский [59], М. Міхайлов [60], В. Москаленко [61], І. Пясковський [72], А. Соколов [88], Ю. Холопов [71], В. Холопова [93]);
- творчого процесу композитора (М. Арановський [1], С. Павлишин [68], Н. Петрусєва [70], Р. Hindemith [97, 98], О. Messiaen [99], А. Webern [100]);
- присвячені жанрам – квартету та симфонії, їх семантичної складової (М. Арановський [3], М. Боровик [14], І. Савчук [78, 79]);
- з історії української музики (О. Зінькевич [29], І. Калашникова [33]);
- стосовно творчості Б. Лятошинського (І. Белза [8, 9], Т. Бондаренко, [11], Т. Булат [15], Р. Глієр [17], М. Гордійчук [18, 19], Л. Грисенко [20, 21, 22], Н. Єпіфанова [25], О. Задорожна [27], Н. Запорожець [28], В. Клін [36, 37], О. Козаренко [39], М. Копиця [41, 42, 43], А. Лащенко [46], О. Лашина [47], О. Марценківська [55, 56], В. Марченко [57], А. Маслюкова [58], М. Новакович [66], Л. Пархоменко [69], Ю. Радецька [73], О. Рижова [74], Н. Рябуха [76], В. Самохвалов [81, 82, 83, 84], В. Сильвестров [85], Є. Таранченко [89], Н. Хінкулова [92], В. Хохлан [95], В. Шульгіна [96]).

Наукова новизна отриманих результатів В запропонованій роботі здійснюється спроба виявлення рис симфонічного мислення у камерній музиці

Б. Лятошинського, а саме – його чотирьох струнних квартетів, написаних у різний період творчості (ранній, середній, середній-пізній).

Апробація роботи. Робота була представлена на захисті магістерських робіт у Харківському національному університеті мистецтв імені І. П. Котляревського.

Практичне значення отриманих результатів роботи. Полягає в можливості використання її матеріалів у подальшому дослідженні. Результати дослідження можуть бути використані на лекціях з таких дисциплін як «Українська музична література», «Ладо-гармонія в музиці українських композиторів», «Техніки сучасної композиції», «Аналіз музичних форм» та ін.

Структура дослідження складається зі вступу, основної частини (трьох розділів, семи підрозділів) висновків, списку використаних джерел (100 найменувань) та додатку, що містить нотний текст аналізованих творів. Повний обсяг дослідження складає 65 сторінок; основний зміст викладено на 50 сторінках.

РОЗДІЛ I

СИМФОНІЗМ ЯК ПРИНЦИП МИСЛЕННЯ

Шлях до виявлення рис симфонічного мислення Б. Лятошинського у його Першому та Четвертому струнних квартетах, буде простиратися через дослідження положень щодо композиторського мислення, стилю, жанрів, які використовує композитор.

Розглянемо феномен симфонізму у категоріальній системі сучасного музикознавства.

1.1. Феномен симфонізму в сучасній музикології

Поняття симфонізму, як особливого принципу композиторського мислення, є досить складним. Перед молодим науковцем стоїть непроста задача виявити його сутність та складові.

Звернемося до визначення поняття Б. Асаф'євим, який розробив теорію симфонізму досліджуючи творчість Л. ван Бетховена, М. І. Глінки, П. І. Чайковського, та розумів його, як «філософсько-діалектичне відображення дійсності у творі мистецтва» [6, с. 357] (пер. з рос. – Є. З.), «безперервність музичної свідомості, коли жоден елемент не мислиться і не сприймається як незалежний серед решти» [там же]. Зазначемо, що у наведених дефініціях Б. Асаф'єва відсутнє згадування симфонічної музики, тобто симфонізм тлумачеться широко, а саме, як 1. Художнє мислення, та 2. Принцип будови драматургії твору, в основі якого закладений причинно-наслідковий зв'язок. Мірукування митця лягли в основу досліджень майбутніх науковців: І. Золотовіцької [30], В. Конена [40], Л. Мазеля [53], Р. Тарнаса [90], А. Климовіцького та В. Селіванова [35], Г. Рибінцевої [75].

У статті Н. Ніколаєвої, поняття симфонізму також розглядається широко: «... на перший план виступають властивості симфонізму як методу, здатного

особливо глибоко та дієво розкрити процеси становлення та зростання, боротьбу суперечливих початків через інтонаційно-тематичні контрасти та зв'язки, динамізм та органічність музичного розвитку, його якісних результатів» [86].

Але чи при будь-якому зверненні до оркестрової музики можна вживати поняття симфонізму? Час, коли симфонічний тип розвитку викристалізувався у свідомості митця пройшов довгу еволюцію, набувши свого піку в епоху віденських класиків, особливо у творчості Л. ван Бетховена. Б. Асаф'єв у своєму труді «Шляхи у майбутнє» підкреслює, що це – «великий переворот у свідомості та техніці композитора, <...> епоха самостійного освоєння музикою ідей та заповітних дум людства» [5] (пер. з рос. – Є. З.). Таким чином, симфонізм, розуміючи його як метод композиції, не завжди позначає твір для симфонічного оркестру, він може мислитися й у контексті існування інших музичних форм – камерно-інструментальних, вокально-хорових.

Існує більш спрощене тлумачення поняття «симфонізм», яке ми знаходимо у Тлумачному словнику під редакцією Т. Ф. Єфремової – «1. Творчість у області симфонічного мистецтва; 2. Метод створення музичних творів, який сприяє глибокому та всебічному розкриттю їхнього змісту» [87] (пер. з рос. – Є. З.). Перша дефініція представляє собою вузько-технічне тлумачення, а саме, що симфонізм корегує до форм будь-якої оркестрової музики. Друга – широке розуміння, подібне до тих, які були наведені вище. Всі вони мають однаковий корінь, що *симфонізм – це специфічний (діалектичний) метод творення = композиторське (художнє) мислення.*

Симфонізм може мислитися у контексті абсолютно різних музичних стилів (епохальних, композиторських), жанрових моделей, інструментальних складів (від соло-творів до опусів для великого симфонічного оркестру). Це підтверджується не тільки у симфоніях відомих композиторів (Л. ван Бетховен, Г. Малер, П. І. Чайковський, Д. Шостакович, С. Прокоф'єв, Б. Лятошинський, Є. Станкович), але й у їх камерно-інструментальних формах, таких як сонати, різноманітні по складу тріо, квартети, квінтети, варіації, циклічні твори та ін.

Так, Н. Ніколаєва позначає, що «Симфонізм – це узагальнене поняття, похідне від терміну "симфонія", але не тотожня з ним» [86].

Етімологія жанра «симфонія» походить від поняття «сінфонія» (synphonia) (syn – «з(i)», phone – «голос, звук»)¹.

Порівняємо етімологію поняття «сінфонія» з однокореневими «гомофонія», «гетерофонія», «поліфонія»: homo – «один», heteros – «інший», polis – «багато». Кожний з перелічених термінів являє собою модель мислення та принцип організації музичної тканини, що може використовуватися композитором у абсолютно різних жанрах та формах музичного мистецтва: від пісенних, танцювальних до симфонічних. Розберемо це докладніше.

Гомофонія (або гомофонно-гармонічний склад) – це такий тип будови музичної тканини, при якому на перший план виходить закон функціональної взаємодії різних за змістом елементів музичної мови – мелодія, контрапункт, акомпонемент (супровід). Саме взаємодія їх по вертикалі характеризує даний принцип, а вертикальний акорд – є структурною одиницею мовлення. Накшталт, поліфонія являє собою горизонтальну взаємодію елементів, виражену у лінійності. Гетерофонія характеризується також багатоголосним складом, але іншого типу. Являє собою прерогативний принцип організації музичної тканини у народній музиці, у якому має місце імпровізаційний початок.

Але як сталося, що поняття сінфонія викристалізовується у жанр симфонії? Чи не є підміни понять? Маючи однаковий корінь («звук, голос»), вони проявляють себе по-різному у музичній будові творів. Ми можемо сказати, що у Симфонії Х, композитор Х використав такі форми будови тканини, як ті, що були досліджені вище, але ми не можемо твердити, що був задіяний саме симфонічний тип драматургії / розвитку. З одного боку, сам жанр симфонії це має на увазі. З іншого – проаналізувавши партитуру симфонії Х можна побачити, що у ній налічує новаторський підхід до жанру та виконавського

¹ Відомі 15 Сінфоній (триголосні інвенції) Й. С. Баха, які не представляють собою жанрову модель симфонії.

складу (наприклад), т.я. естетика ХХ століття передбачає розширення мислення.

Існують симфонії, у яких задіяний абсолютно нестандартний інструментарій та будова музичного тексту, наприклад: симфонії Л. Беріо, А. Шнітке, Д. Лігеті (Симфонія для 100 метрономів), Г. Уствольської. Маючи назву «Симфонія», на перший погляд, деякі з них важко назвати такими², т.я. з позиції класико-романтичної традиції, вони виходять за межі жанру, вбираючи в себе інші жанрові моделі, із ними – принцип драматургії та будови музичної тканини.

Окремо можна виділити жанри, які часто-густо використовуються у оркестровій музиці, такі як, увертюра, симфонічна поема, концерт, різні типи варіацій (пасакалія, чакона і т.д.). Але чи є в них саме симфонічний тип розвитку? Відповідь на питання залишається у партитурі композитора Х, який може трактувати абсолютно по-різному жанри, мати різний підхід до вираження ідеї твору.

Симфонічний тип розвитку – це такий принцип будови музичного тексту, у якому має місце діалектика – причинно-наслідковий зв'язок. Тобто, не тільки у симфонічній музиці він може бути, але й абсолютно в усіх жанрах камерної музики.

Еволюція музичного мислення композиторів створила *чотири основних типу симфонізму* – народно-жанровий, драматичний, епічний, лірико-психологічний. У творчості композиторів, часто-густо, ці типи переплітаються між собою, створюючи нові. Так, симфонізм Й. Гайдна дослідники характеризують, як народно-пісенний, В. А. Моцарта – лірико-драматичний, Л. ван Бетховена – героїко-ліричний. У М. Глінки переплітаються усі відомі типи, у О. Бородіна – епічний, у П. І. Чайковського – лірично-драматичний.

Той чи інший тип базується, в першу чергу, на драматургічних підвалинах творів, що беруть свій початок (в першу чергу) зі світогляду творців.

² Пригадаємо перелом у жанрі, який зробив ще Л. ван Бетховен, далі – Г. Малер, О. Скрибін, ввівши у партитуру хор.

Як відомо, музичне мислення у парадигмі ХХ століття густо-часто передбачає багате різномаяття технік, що залежить, на нашу думку, від концептуальної, ідейної сторони творів. Так, симфонізм Є. Станковича не можна характеризувати одним певним типом, але певні сталі тенденції переходять з твору у твір, особливо, що стосується середньої та пізньої творчості. Його симфонізм, на наш погляд, відноситься до епічного та лірико-драматичного типів. Теж саме стосується й В. Сільвестрова, ранні твори якого, являють собою зразки авангардної, додекафонної музики, їх естетика апріорі не передбачає однозначне відношення до перелічених типів симфонізму. Пізні симфонічні твори, являють собою зразок лірико-психологічного типу симфонізму, але іншої якості, що проявляється через квазі-жанрову модель творів – «космічні пасторалі».

Є. Станкович як й В. Сільвестров були учнями Б. Лятошинського – засновника сучасного українського симфонізму. Що стосується Б. Лятошинського, його тип симфонізму може бути визначений як епічний, лірико-драматичний або героїко-драматичний.

1.2. Симфонічне мислення в творчій практиці українських композиторів ХVІІ – першої половини ХХ століть

Як будь-який тип мислення, композиторське формується під впливом багатьох чинників, серед яких найбільш суттєвими є музична комунікативна сфера у взаємодії триади «композитор – виконавець – слухач», соціокультурного середовища, у якому битуює композитор, впливаючи на його психотип, композиторської, виконавської та музикознавчої шкіл, які формують мислення як на рівні професійної підготовки, так і на рівні художньо-естетичного сприйняття. Перелечені чинники, у взаємодії один з одним формують художню свідомість майбутнього митця та його світогляд, який, безперечно, є одним з найголовніших виразників мислення композитора.

Симфонічне мислення, як один з принципів діалектичної будови музичного тексту, сформувалося у музичному мистецтві у разі його послідовної

еволюції. Дослідження його у творчій практиці українських композиторів має йти через розкриття корінних факторів його формування у контексті розвитку культури в Україні. У своїй кандидатській праці Д. М. Малий пише: «композиторське мислення – це динамічний процес, що підпорядкований диханню епохи – музичній комунікації (композитор – виконавець – слухач), соціокультурній парадигмі, яка впливає на митця, композиторським школам» []. Так, прослідкуємо еволюцію музичної мови, стилів та пробудження симфонізму у творчості професійних українських митців.

Одними з перших українських композиторів були М. Ділецький, М. Березевський, Д. Бортнянський, А. Ведель та Г. Сковорода. М. Ділецький відомий своєю фундаментальною працею «Музикійська граматика» (1675), у якій першим в Україні виклав основи сучасної музичної системи письма (у тому числі – лінійної нотації), партесного співу та письма.

Українські композитори навчалися як на своїй вітчизні (Києво-Могилянська академія – А. Ведель, Г. Сковорода; Київська духовна семінарія – М. Березовський), так і закордоном – у Санкт-Петербурзі, Боннії та Римі (Бортнянський), Болонії (М. Березовський). Вони освоїли класичне музичне мистецтво та візантійський розпів, що послужило пробудженню нового хорового стилю письма. Так, основними жанрами творчості М. Березевського, Д. Бортнянського та А. Веделя були духовні твори для хору та хоровий концерт, який був створений та викристалізувався у творчості М. Березовського та Д. Бортнянського. Так, будучи вихованцями європейських композиторських шкіл, вони перейняли їх традиції, а саме – стильові риси віденських класиків, які, у свою чергу (здебільшого), працювали у симфонічних та камерних жанрах, а сформований ними класичний тип симфонічного розвитку є характерною рисою їх мислення.

Одним з перших симфоністів можна вважати саме Д. Бортнянського, у творчості якого, ми знаходимо концерт для фортепіано з оркестром. Важко бути впевненим у тому, що стильовою моделлю тематизму композитор використав українську фольклорну мову, але, на нашу думку, у цьому є логічне

зерно. Мелодика, що заснована на автентичному принципі поєднання гармонічних щаблів – є однією з характерних рис української пісенності та сама мелодика базується на фольклорній інтонаційній моделі.

Соната для скрипки та фортепіано Д. Березовського представляє собою твір, у якому застосовується раннекласичний тип драматургії. У музичній тканині твору бачимо хроматику, чисельні відхилення та модуляції. Певною мірою, цей твір свідчить про симфонічне мислення композитора, але ще не те, яке проявляється в опусах більш пізніх українських композиторів – М. Лисенка, М. Коляди, Б. Лятошинського, Є. Станковича, В. Сильвестрова.

Так, на тлі класичної та візантійської шкіл та інших соціокультурних чинників, перші українські композитори вибудовували національний стиль, який згодом викрислалізувався у творчості М. Калачевського та М. Лисенка.

Також відомі імена авторів низки симфонічних та камерно-вокальних творів (одних з перших в Україні) – І. Вітковський, А. Галенковський, О. Лизогуб. Композитори працювали також й в жанрі обробок та варіацій на українські народні пісні, а саме А. Галенковський є автором одного з першого твору в Україні для симфонічного оркестру – «Кадрилі» (середина XIX століття).

Епоха романтизму подарувала низку еталонних взірцев музичного мистецтва, у яких, саме з програмної сторони (їх назв), ми бачимо ідентифікацію тієї чи іншої нації / народу (незважаючи на те, що творчість кожного увиразнює певний ідеал свого народу), серед яких – Віденський карнавал Р. Шумана, Німецький реквієм та Угорські танці, Й. Брамса, Угорські та Іспанська рапсодії Ф. Ліста, Симфонія «З нового світу» А. Дворжака, симфонічна поема «Фінляндія» Я. Сібеліуса. Так, одим з найвідоміших на взірцевих творів XIX століття серед українських композиторів, є «Українська симфонія» (1876) М. Калачевського. Відомо, що композитор був випускником Лейпцигської вищої школи музики імені Ф. Мендельсона, тобто вихованцем професійної європейської (німецької) школи, що певною мірою відобразилося у

партитурі. В основу цього твору композитор положив українські народні пісні, які концептуально розвивав та поєднував між собою.

Як М. Глінка у Росії, так М. Лисенко в Україні започатковує класичний український симфонізм та виводить українську музику на професійну арену мистецького життя. Одним із перших проб пера М. Лисенка є перша частина його Юнацької Симфонії (1869), окрім неї – Увертюра на українську народну пісню «Ой запив козак, запив» (1869), Фантазія «Український козак-шумка» (1872), але найголовнішим взірцем симфонічного мислення композитора, на наш погляд, є його опера «Тарас Бульба», увертюра з якої виконується по сей день на багатьох урочистих заходах в Україні (незважаючи на те, що її створили Л. Ревуцький та Б. Лятошинський). Спираючись на класичні традиції, композитор черпав ідеї для майбутніх творів та натхнення саме з фольклорних джерел та традицій свого народу. Про це свідчить жанрово-стилістична тематика творів (обробка, фантазія). Обробка української народної пісні є одним з найбільш популярних жанрів серед українських композиторів, завдяки якій як М. Лисенко, так і інші композитори вибудовували національну мелодичну, ладо-гармонічну мову.

Одними з послідовників М. Лисенка можна вважати Я. Степового та П. Сеницю. Останній переважно працював у інструментальній музиці, створивши у 1912 році другу симфонію «Де-не-де тополі», яку визнають одим із перших модерністських творів.

Початок ХХ століття в українській музиці характеризується не тільки свіжим поглядом композиторів на фольклор, але й пошуками нових звучань, форм, жанрів – буття сучасного митця. Так, в музичній культурі того часу, окреслились дві тенденції: народницька (фольклорна) та модерністська, які були адаптовані під вітчизняний ґрунт.

Також, хвиля композиторів-авангардистів, серед яких були Т. Маєрський, В. Задерацький-ст., не став домінуючим в Україні (низка композитори емігрували до США, Франції та інших держав). На деякий час авангард зникає (або уходить у підпілля) у зв'язку з ідеологією, що почала створювати нова

правляча партія держави. Незважаючи на це, фольклорна (неофольклорна) лінія виходить на перший план, із ними – мелодичний початок, колористична гармонія, нове темброве збагачення. У великих містах – Київ, Харків, Одеса, Львів зароджуються професійні композиторські школи, які, з одного боку, мають свої характерні риси, з іншого – загальне зерно, що проявляється у музичному тексті через звернення до фольклорних джерел, але через самобутню мелодику, гармонічні сполучення та звороти, лади, ритміку, тембр, інструментальний склад.

Мислення композитора, який творить для симфонічного оркестру, а ще більше – крупні симфонічні твори, так чи інакше вбирає у себе певні моделі, які він використовує в багатьох своїх творах, так само, як і його виконавське мислення (наприклад, фортепіанне) стає іншим. У композитора-виконавця, який довгий час співав у церковному хорі, змінюється відношення до вертикалі, часопростору, артикуляції, тембродинаміки і т.і. Абсолютно все формує композиторське мислення, його письмо, стиль, естетику як ціннісну модель осягнення прекрасного. Також, школа формує наукове письмо та принципи академічної добротності, що поширюються на композиторську творчість також.

Наступний виток симфонізму пов'язаний вже з ім'ям Б. Лятошинського – учня Р. Глієра, який був вихованцем російської композиторської школи, навчався у М. Іполітова-Іванова, С. Танєєва, А. Арєнського та Г. Конюса. Однак, як ми бачимо з творчості Б. Лятошинського, він був справжнім митцем та сином свого народу, пішовши набагато далі свого вчителя, створивши неповторний стиль, який дав товчок до розвитку нового покоління видатних композиторів – нових українських модерністів/авангардистів, серед яких – І. Шамо, В. Сильвестров, Л. Грабовський, Є. Станкович, Л. Дичко, В. Годзяцький.

Але, що лежить в основі симфонічного мислення, чи є у ньому індивідуальність та характерні риси, чи можна взагалі розглядати симфонічне

мислення обособлено – як певний концепт у творчості українських композиторів?

Як вже було сказано, симфонічне мислення проникає до усіх творів одного автора, у зв'язку з тим, як він вибудовує драматургію. По-перше – це відчуття фактури оркестру. Візьмемо, наприклад, першу частину Сонати 15 Л. Ван Бетховена. Склад фактури явно нагадує як мінімум струнний квартет, що і є одним із свідчень симфонічно-оркестрового мислення. Або якщо звернутися до першого номеру «У камінька» П. І. Чайковського, який також, безумовно свідчить про оркестровість. Але якщо пригадати Другу Сонату для фортепіано Д. Шостаковича, тут має місце не тільки оркестровість мислення, але разом з ним й симфонічність, що бере свій початок з будови твору – його драматургії.

Висновки до Розділу I

Дослідивши феномен симфонічного мислення у сучасній музикології та зробивши аналітику творчої практики українських композиторів кінця XVII – початку XX століть, ми приходимо до наступних висновків:

1. Симфонічне мислення (або симфонізм) представляє собою специфічний тип композиторського мислення, в основі якого закладені закони драматургічного розвитку та діалектики.

2. Симфонічне мислення формується під впливом багатьох чинників, серед яких – соціокультурне життя митця, музична комунікація на рівні композитор – виконавець – слухач (музикознавець).

3. Були досліджені значення геополітичної, етнічної, ідеологічної складових. Так, симфонічне мислення у українській музичній культурі почало проявлятися саме у професійній музиці, здебільшого з творчості: а) І. Вітковського, А. Галенковського, І. та О. Лізогубів; б) українських класиків – Д. Бортнянського та М. Березовського; в) М. Лисенка, у якого здобули більш чіткі контури.

В українській музиці XX століття симфонізм та симфонічне мислення з новим, модерністським підґрунтям проявилось у творчості Бориса Лятошинського, тим самим спрямувавши розвиток не тільки київської композиторської школи, але й національної музичної культури в цілому, що вже еволюціонувало у абсолютно різних видах, типах композиторського

мислення у творах учнів митця (Л. Дичко, В. Сільвестров, Є. Станкович, О. Грабовський та ін.) та їх послідовників (В. Рунчак, В. Пілютиков, О. Щетинський, С. Луньов, З. Алмаші).

РОЗДІЛ II

КОМПОЗИТОРСЬКИЙ СТИЛЬ Б. ЛЯТОШИНСЬКОГО

У цьому розділі ми детальніше звернемося до творчості класика української музики Бориса Миколайовича Лятошинського (1905-1968) – композитора, піаніста, педагога, диригента, громадського діяча, народного артиста України, лавреата державої премії України імені Т. Г. Шевченка, принципів його композиторського письма та зробимо спробу виявлення рис симфонічного мислення у його камерних опусах.

2.1. Специфіка композиторського мислення Б. Лятошинського

Протягом останніх десятиліть в українському музикознавстві з'явилася чисельна кількість наукових робіт, які пов'язані з музичною культурою України, композиторськими та виконавськими школами, техніками письма, національним композиторським мисленням. Постать Бориса Лятошинського є однією з центральних фігур у музичній культурі України, його творчість й досі досліджується багатьма музикознавцями, істориками та культурологами України. Серед відомих та знакових дослідників приведемо ім'я наступних: І. Белза [8, 9], М. Копиця [41, 42, 43], М. Гордійчук [18, 19, 20], В. Клін [36, 37],

Т. Кумеда [45], О. Козаренко [39], О. Марценківська [55, 56], І. Савчук та Т. Гомон [79], М. Самокіш [80], В. Самохвалова [81, 82, 83], Н. Рябуха [76].

Науковців та їх роботи умовно можна поділити на кілька типів: 1. Праці з історико-мистецького контексту формування творчості композитора (М. Гордійчук, Л. Кияновська, Н. Єпіфанова [25], Т. Кумеда [45]), у яких простежується становлення певних жанрів (здебільшого, камерно-інструментальних) у музиці композитора його раннього періоду творчості – період 1920-х років; 2. Праці присвячені стилю, мисленню, композиторському письму Б. Лятошинського (І. Белза, В. Самохвалова, Н. Рябуха, І. Савчук, О. Безбородько [10], Т. Бондаренко [11], Л. Грисенко [20, 21]). Окремо виділемо документальні джерела, з яких виявляється творча та соціально-мистецька складова композитора у комунікативному діалозі з сучасниками – листування Б. Лятошинського, спогади інших митців, у тому числі й його учнів (М. Копиця [41], див.: [Р. Глієр, 17], [Б. Лятошинський, 48, 49, 50, 51]).

Ще при житті Б. Лятошинський знискав собі ім'я майстра оркестру – симфоніста з нестандартним мисленням – модерністським, бо дивився митець усе життя у майбутнє, створивши нові способи виразу ідей у своїх творах, сучасну українську композиторську мову та одну з національних композиторських шкіл. Про це влучно пише М. Самокіш: «Борис Лятошинський – композитор, з творчості якого починається відлік сучасного інтонаційного контуру музичної мови, адже саме з творчістю цього митця пов'язане збагачення усталених композиційних норм новими, "розширеними" звуковідносинами ладу та гармонії» [80, с. 168].

Світогляд Б. Лятошинського формувався під впливом соціокультурного життя початку та середини ХХ століття, складного та неоднозначного періоду історії нашої країни – двох світових воєн, революцій, впливу тоталітарного радянського режиму, під владою якого знаходилась Україна, боротьби за незалежність українського народу. Щоб зрозуміти світоглядні позиції Б. Лятошинського, зробимо спробу виявити дефініцію «модернізм», до якої

приписують стиль композитора та розглянемо соціальне середовище, у якому зароджувався талант митця.

Під терміном «модернізм» розуміється трансформація культурних явищ першої половини ХХ століття, сукупність різноманітних художніх напрямків та течій, жанрів у сфері мистецтва (архітектурі, літературі, музиці, театру та кіно). Ці тенденції об'єднує заперечення досягнень попередньої епохи, основою стає самобутність, новизна, елітарність. Головними з принципів модерністів є умовність й абстрактність стилю, велика тяга до внутрішньої боротьби митця, його право обирати нетрадиційні форми вираження ідей, а головною метою є створення неповторних композицій, які б виражали свободу митця.

Художній світ у творчості модерністів є більш швидким, глибшим, разом з тим загострюється почуття мінливості та крихкості свого існування, а загальні екзистенційні пориви у мистецтві того часу є реакцією на світові колізії, соціально-політичне життя суспільства. З цього, при ніби зовнішньому спокої, народжується певний «нерв» у мистецтві модерністів у вигляді повної незможливості творчості долати світове зло.

Передумовою появи модернізму є декілька факторів. Перший – це реакція митця на колізії у суспільстві – духовна криза, що загострилася після 1-ї світової війни. Другий – основні наврядки у мистецтві ХІХ століття – романтизм та реалізм почали перебувати у абсолютній катастрофічній кризі через конфлікт між ідеалами романтизму та реальністю, а трагічний час століття сприяв розвитку інтелектуального та психологічного у мистецтві, почали виникати нові системи музичного мислення та засоби виразності.

Перші десятиліття ХХ століття для українського народу були особливо тяжкими, він знаходився у постійній напрузі, т.я. саме у цей час загартувалася національна ідея, яка пройшла шлях тяжкий суспільно-політичних випробувань, що прищували до знищення культурного буття нації. Революції та війни, спроба збудувати державність зазнала краху від більшовитського режиму, і все це відбувалося на фоні сплеску національної культури. Національна свідомість, як відомо, почала оформлюватися у ХІХ столітті саме

завдяки творчості митців того часу та діяльності культурної інтелігенції. У перші десятиліття ХХ століття естетико-філософські здобутки митців призвели до активізації молодих митців. Відомо, що у 1905-1907 роках майже по всій Україні поширювалася діяльність видавництва «Просвіт».

Далі була утворена Українська Народна Республіка, під час цього етапу, були накреслені перші чіткі риси національно-культурного відродження та виросла мистецька ситуація 1920-х років, що слугувала виокремлення європейського шляху розвитку країни. Однак окупація більшовицького режиму вкрай змінила ход історії та культурного розвитку в Україні. Це був час сподівань для творчої молоді.

Народився Борис Миколайович Лятошинський 22 грудня 1894 року (3 січня 1895 за новим стилем) у м. Житомир у сем'ї діячів культури та мистецтва (батько – вчитель історії, науковець, директор Немирівської чоловічої гімназії, мати грала на фортепіано, викладала). Це свідчить про соціокультурну та комунікативну парадигму, у якій пробуджувався талант композитора – з ранніх років йому прищеплювали любов до музики через заняття на фортепіано та скрипці.

З ранніх років навчання, Б. Лятошинський прагнув до самостійності та новаторським пошукам у композиторському ремеслі. Вже у 14 років Б. Лятошинський створив струнний та фортепіанні квартети, які були виконані у Житомирі. Саме на ці твори звернув увагу видатний композитор та диригент, перший ректор Київської консерваторії Рейнгольд Моріцович Глієр та запропонував почати професійно займатися з ним композицією.

Відомо, що Б. Лятошинський навчався юриспруденції в Київському університеті та паралельно у Київській консерваторії (1919 рік закінчення) по класу композиції у Р. Глієра – майстра як камерного, так і симфонічного жанрів, він був «<...> певним мистецьким, культуротворчим символом київського життя 1910-х років» [там само, с.170]. Мабуть, він навчив його багато чому, що ми бачимо з ранніх опусів, а саме – будуванню форми, мотивній розробці, широті дихання, просторовому мисленню, та, мабуть,

найголовнішому – втілення ідей через нові форми звучань, тембрів, інструментальної краски. Стосовно навчання у класі Р. Глієра, Б. Лятошинський писав: «Він вимагав тільки одного: щоб ми були щирі у своїх музичних висловлюваннях, щоб у них незмінно відчувалась правдивість думки і почуття, щоб ми неухильно підвищували свій професіоналізм» [51, с. 14]. А сам вчитель стосовно свого учня пише так: «По композиції Лятошинський вчився у мене. Вже тоді він відрізнявся великим своєрідним даром, також наполегливістю в оволодінні своєю майстерністю» [51, с. 130].

Саме Перший струнний квартет оп. 1 та Перша симфонія оп. 2, створені у роки навчання у консерваторії, композитор включив у каталог своїх творів. У цих творах яскраво проявилось симфонічне та поліфонічне мислення, професійне володіння оркестровим письмом, масштабний задум та лаконічне втілення. Цікаво те, що Б. Лятошинський, свого роду, перейняв деякі риси свого вчителя – звернення до епічної слов'янської теми, національного фольклорних джерел, велика зацікавленість історією, що відбилося у концепціях-задумах певних творів. Відомо, що Борис Лятошинський закінчив Концерт для скрипки з оркестром Р. Глієра, а у 1964 р. Створив «Ліричну поему» для симфонічного оркестру, яку присвятив пам'яті свого вчителя.

Документальні джерела, листування митців свідчать, що Р. Глієр був досить близькою людиною для Б. Лятошинського. Він часто ділився творчими планами, своїми роздумами про мистецтво, життя, філософію.

Згадаємо, що в період з 1919 по 1934 роки столицею УРСР було місто Харків, і вся культурна інтелігенція, центр життя країни зосереджувався саме тут, а Київ, у якому жив та працював Б. Лятошинський, залишався, свого роду, провенційним місцем. Щодо мистецького занепаду тогочасного Києва, про це свідчать роздуми Б. Лятошинського у листуванні до Р. Глієра, описуючи свої переживання: «Жити сучасному композиторові, та ще молодому, в такій провінції, як нинішній Київ, означає зовсім поховати себе» [51, с. 30], «Усе тут по старому: порожньо і мертво. Звичайно, немає ані камерних, ані симфонічних концертів, ба, навіть музиканти пристойні відсутні. Всі виїзять звідси при

першій нагоді, всі, хто тільки має можливість. Відчуваємо себе в Києві наразі просто, як у болоті. Але нічим допомогти собі не можна.» [там само, с. 35]. Молодий композитор також думав про переїзд до іншого міста: «Весь час наполегливо думаю про те, як мені вибратися з Києва. Тут тільки загинути лишається в цьому болоті. Але поки що не уявляю собі, як це здійснити» [там само].

Але саме у ці роки, у Б. Лятошинського формувався світогляд та індивідуальний стиль – він надихався творами Р. Вагнер, Г. Малера, Р. Штрауса, О. Скрябіна, О. Глазунова. Виокремувавши з них саме О. Скрябіна як цілковитого новатора у музичному мистецтві. У перших творах композитора (1920-ті роки), а саме у його Першому тріо, фортепіанних циклах молодого композитора можна простежити певні риси (ладо-гармонічну мову, фактуру, мелодику), які нагадують стиль О. Скрябіна.

З 1920 по 1925 роки Б. Лятошинський стає главою Асоціації сучасної музики при музичному товаристві імені М. Леонтовича, на зібраннях якого, члени товариства вивчали сучасну музику, у тому числі й опуси А. Шенберга та «нововіденців», Б. Бартока, А. Онігера, І. Стравінського, М. Мясковського, О. Мосолова, О. Кнайфеля та багатьох інших композиторів, у творах яких простежуються новаторські, оригінальні пошуки, а також його сучасники – С. Прокоф'єв, Д. Шостакович та імпресіоністи К. Дебюссі та М. Равель. Пізніше Б. Лятошинський стає членом та згодом – головою союзу композиторів СРСР.

З творів Б. Лятошинського 1920-х років помічається те, що він намагається вийти за рамки класичної парадигми: «Уже в стилі раннього періоду творчості він зумів поєднати традиційне з новим – модерновим. Саме пошук “нового” став на той час рисою, притаманною майже всім галузям мистецтва, і українське мистецтво, зокрема музичне, не є винятковим» [51]. Однак, київська слухачка аудиторія не дуже приймала опуси, які писав на той час композитор: «Зараз пишу Вам у неприємний момент, а саме: вчора повинна була виконуватися в Купецькому моя симфонія, та нічого з цього не вийшло»

[60, с. 26]. Такі невдачі дуже засмучували композитора, відчував свою нереалізацію: «Невже я ні на що більше не годний, окрім цієї нещасної обов'язкової гармонії, яка мені досить вже набридла» [60, с. 27]. Але незважаючи на відторгнення київської аудиторії, у Б. Лятошинського були одностайні, які підтримували композитора, а саме члени «Асоціації сучасної музики», його вчитель Р. Глієр.

Проживши 73 роки, композитор залишив великий творчий спадок для майбутніх поколінь. Б. Лятошинський ділився досвідом зі своїми учнями Київської консерваторії (нині – Національна музична академія України), у якій він працював з 1920 року та у Московській консерваторії (яка, у зв'язку з воєнним часом, була перенесена у Саратов), професором якої він був з 1935 по 1938 роки та з 1941 по 1944. Багато випускників його класу стали абсолютними корифеями сучасної музичної культури в Україні, серед них – І. Шамо, Є. Станкович, В. Сильвестров, І. Карабиць, Л. Дичко, В. Годзяцький. Це багато про що свідчить. По-перше, Б. Лятошинський був видатним педагогом, бо виховав так багато справжніх сучасних світил! По-друге, його педагогічний стиль був націлений на виявлення індивідуальності студента – композиторський стиль кожного вихованця має своє самобутнє лице – це не може не привернути увагу сучасного композитора-науковця!

Досліджуючи творчий шлях митця, ми бачимо, що були періоди, коли він переважно працював або у камерних жанрах (1920-ті та 1940-ві роки), або у симфонічних (1930-ті, 1950-1960-ті роки) [див.: с. 248-255].

Композиторський стиль Б. Лятошинський усе життя був достатньо цілісним, але наповнення його змінювалося, що ми бачимо з партитур різних етапів творчості: П'ять симфоній (№1 – 1918, №2 – 1935, №3 – 1950, №4 – 1964, №5 – 1965-66), опери «Золотий орбуч» (1930) та «Щорс» (1938), Чотири струнних квартети (№1 – 1915, №2 – 1922, №3 – 1928, №4 – 1943), «Слов'янський концерт» для фортепіано з оркестром (1953), Фортепіанні твори – Дві Сонати (1924, 1925), цикл «Відображення» (1925), Дві прелюдії (1942) та

П'ять прелюдій (1943), Сонати для скрипки (1926), віолончелі (1953), альту (1964) та фортепіано, романси, хори, музика для театру та кіно.

Існує декілька типологій етапів творчого шляху, які ми знаходимо у працях О. Марценківської [5] та І. Савчук – Т. Гомон [79]. Так, творчий шлях композитора О. Марценківська поділяє на три етапи: «юнацький», «український» та «слов'янський» [див. 46, с. 4]. Згідно з аналізом творчості, ці три етапи проаналізуємо наступним чином:

1. Ранній період творчості («юнацький») – з «Юнацького квартету» (1910). До цього періоду відносяться також Перший та Другий струнні квартети (1915, 1922), дві фортепіанні сонати (1924, 1925);

2. Середній період творчості («український») – починаючи з Увертюри на чотири українські народні теми (1926). До періоду увійшли також «Український квінтет» (1942), Четвертий струнний квартет (сюїта на основі українських народних пісень) (1943), Сюїта для квартету на українські народні теми (1944);

3. Зрілий період творчості («слов'янський») – з «Слов'янського концерту» для фортепіано з оркестром (1953). Також до цього періоду відносяться знакові твори – «Слов'янська увертюра» (1961) та П'ята симфонія «Слов'янська» (1965-1968).

Відмінність цих етапів безперечно проявляється у музичній мові композитора. Так, у ранньому періоді творчості помітні впливи Ф. Шопена, О. Скрябіна та композиторів «могучої кучки» – О. Бородіна, М. Мусоргського. Ладо-гармонічне мислення композитора зосереджується навколо досить чітких, організованих функцій тональності, метро-ритм – рельєфний та ясний, а мелодизм – змістовний, випуклий, виразний.

На середньому етапі, помітний психологізм, заглиблення у своє «Я», музичне мовлення стає більш романтизоване, подекуди з рисами пасеїзму, проявляються впливи сучасної музичної мови – декілька нервової, експресивної, зі складною, напруженою ритмічною складовою.

У зрілому періоду, стиль композитора повертається до деяких сторін раннього, а саме – до безпосередності, простій гармонічній мові та ясним фактурним рішенням.

Цікаві знахідки ми бачимо у статті О. Марценківської, у якій науковець виявляє вплив музичної мови Ф. Шопена на Б. Лятошинського через ладо-гармонічне мислення композиторів: «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 музичновиражальних 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» [55, с. 4]. У цій статті, автор дуже влучно помічає, що Б. Лятошинського та Ф. Шопена об'єднує ряд рис, серед яких – ладово-інтонаційні особливості, «що розкривають слов'янський характер української та польської музики, <...> проявляється у використанні лідійського звукоряду з вираженою "слов'янською квартою". <...> Саме в фортепіанній музиці Ф.Шопена лідійська ладова виразність пронизує майже всі твори майстра... Даний ладово-інтонаційний зразок Б. Лятошинський також успадковує і в своїй творчості» [там само, с. 10]. Окрім того, у творах композитора часто-густо можна помітити поліладові ознаки – фрігійська секунда з лідійською квартою на фоні гармонічного мінору, як «домінуючий чинник у претворенні ідеї польсько-українських музичних зв'язків» [там само, с. 12].

І. Савчук та Т. Гомон пропонують типологізацію етапів раннього розвитку композиторського стилю Б. Лятошинського через зв'язок з його вчителем Р. Глієром. Вони ділять на: «доглієрівський» / аматорський (1910–1913),

«глієрівський» / академічний (1913–1919) і «пост глієрівський» / професійний (1919–1920) етапи» [79, с. 170]. Зазначемо, що «професійний» передбачає етап аж до кінця життєвого та творчого шляху – до 1968 року.

На першому етапі, як зазначають науковці, « <...> композитор, практично не навчаючись азів композиції, зумів створити яскраві фортепіанні замальовки, в яких вгадаються обриси стильових орієнтацій Шопена і Скрябіна» [там само, с. 171].

Стосовно другого етапу, у статті знаходимо, що він «регламентує процес оволодіння класичними принципами композиції, відшліфовування індивідуальної стилістики, що базуються на почерговому переосмисленні музично-історичного досвіду вчителя, опорі на дисциплінуючу і творчу потенцію» [там само, с. 171].

Наступний, професійний, третій етап «характерний певним відчуженням молодого Лятошинського від канонів композиторських принципів свого вчителя та відкритістю до інноваційних рішень» [там само, с. 171]. Також, характерною рисою музичної мови композитора на цьому етапі кийвський науковець Є. Харченко вважає «експресивність музичного вислову, через яку проглядає трагічність світовідчуття. Вона межує з особливим ліризмом, глибоко індивідуальним відчуттям музичності як способу екзистенційного утвердження себе у світі, оригінально втіленим у стильовому контексті музичної поезики композитора» [75, с. 69]. А у статті «Взаємодія композиторських і виконавських засобів виразності в Другій сонаті-баладі Бориса Лятошинського» О. Безбородько ми також знаходимо тлумачення щодо професійного етапу Б. Лятошинського раннього періоду: «Глибокий символізм фортепіанних творів Б. Лятошинського 20-х років, в яких крізь призму самотнього лірико-трагедійного світовідчуття своєрідно відбиваються пізньоромантичні експресіоністичні тенденції, поширені в музичному мистецтві початку ХХ століття. <...> Важливим стильовим орієнтиром може бути творчість О. Скрябіна <...> та музика А. Шенберга і А. Берга» [10, с. 111-112].

Звернемося до статті Д. Жалейко «Творчість Бориса Лятошинського та Валентина Сильвестрова: паралелі та метаморфози», у якій вона проводить виявлення особливості їх композиторського мислення на рівні «вчитель – учень»: «Концептуальною домікантой творчества В. Сильвестрова и Б. Лятошинского является прежде всего направленность на раскрытие духовного мира человека и его философского восприятия. <...> Для художников характерно умение видеть взаимообусловленность индивидуальных человеческих переживаний и сложных общих жизненных процессов. Следствие такой философской позиции – многозначные музыкальные элементы, насыщенные подтекстом в эмоционально-смысловом ряду, экспонирующего размышления о единстве и противоречиях Мира (фортепианный цикл “Отражения” Б. Лятошинского, Фортепианный квинтет, “Драма” В. Сильвестрова). <...> Мировоззренческие параллели настроенности художественного сознания композиторов заключаются также в экзистенциальном ощущении действительности, проявляющемся в образном строе произведений» [26, с. 115].

Отже, на протязі всього творчого шляху, у Бориса Лятошинського зніювався композиторський стиль, але основним етапом стали 20-ті роки ХХ століття, коли митець шукав своє власне неповторне обличчя, саме тоді у композитора виразно проступили риси, які згодом стали типовими для його творчості – гостре відчуття трагізму свого часу і прагнення передати його у експресивно-екзистенційних образах у творах різних жанрів – від камерних до симфонічних.

2.2. Симфонічне та оркестрове мислення у камерно-інструментальних творах Б. Лятошинського

Поняття симфонічного та оркестрового мислення ми бачимо нетотожними. Неоднаковість їх полягає у розумінні різної логіки музичного тексту. Принципом симфонічного є драматургія, а принципом оркестрового – є глибина оркестрової тканини, яка складається з (полі) тембрів, поліфонії, регістрів, особливих та неоднакових типів штрихів, артикуляції. Симфонізм – це найбільш широке поняття, т.я. включає у себе принципи як симфонічного, так і оркестрового мислення. Це може бути показано на схемі:

$$\text{СИМФОНІЗМ} = \frac{\text{мислення}}{\text{жанр}}$$

Симфонізм для Бориса Лятошинського є головним принципом мислення, що проявилось майже у всіх жанрах, до яких би він не звертався – від опери до

камерних мініатюр. Камерно-інструментальну музику, композитор писав на протязі усіх періодів свого життя: Соната для скрипки та фортепіано, Три фортепіанні сонати, фортепіанні цикли «Відображення» та «Шевченківська сюїта», чотири струнних квартети, Український квінтет, Сюїта на основі українських народних пісень та ін. Окрім того, у творчому доробку композитора є п'ять симфоній, оркестрові увертюри, концерт для оркестру, опери та балети. Б. Лятошинський, будучи, в першу чергу, «великим майстром оркестрового письма» [42, с. 115] створив свою неповторну симфонічну техніку письма, яку згодом успадкували ряд українських композиторів – його учнів, але вже через інше, індивідуальне світосприйняття, що продиктовано часом, у якому вони творили.

Але *головним завданням* праці є довести, що симфонічне мислення / симфонізм Б. Лятошинського можна і треба мислити не тільки у оркестрових творах, а у камерно-інструментальній творчості – квартетах, сонатах, сюїта тощо, через виявлення у них характерних рис. У ряді вже відомих наукових праць дається спроба такого виявлення особливо у фортепіанній творчості композитора.

Одними з найбільш глибоких досліджень стосовно симфонізму у інструментальній музиці, є праці українських музикознавців М. Копиці [43], В. Самохвалова [82] та Н. Рябухи [75, 76]. Остання, в одній із своїх статей досліджує цикл «Відображення» (1925) та «Шевченківську сюїту» ор. 38 Б. Лятошинського через «симфонізм як спосіб духовного осягнення багатовимірного світу» [75, с. 28]. Окрім того, звертаючись до композиційно-семантичного методу аналізу творів, науковець виявляє риси інструментального (оркестрового) письма. Це проявляється у лінійному мисленні (розшаруванні багатоярусної фортепіанної фактури), що підкреслюється «темброво-оркестровим трактуванням фортепіанних регістрів» [там само, с. 30]. Науковець приходить висновку, що «Поєднання експресивно-динамічного та сконцентрованого принципів музичного висловлення з масштабним оркестровим мисленням свідчить про домінування

постромантичного типу звуковідчуття (звуко-музичної експресії)» [там само, с. 35].

У праці М. Копиці ми знаходимо, що «Симфонізм мислення композитора [Б. Лятошинського – Є. З.] не обмежується фортепіанною музикою, оскільки, драматургічна ідея "Відображень" має ознаки сонатно-симфонічного циклу, а принципи образно-інтонаційної трансформації тематизму композитор переносить в оркестрову сферу (наприклад, у симфонію № 4)» [43, с. 46].

У праці В. Самохвалова «Риси музичного мислення Б. Лятошинського» [82] науковець також підкреслює, що навіть у фортепіанній музиці, Б. Лятошинський «не мислив поза тембром» [там само, с. 115] та приходиться висновку, що Б. Лятошинський – «великий мастер оркестрового письма» [там само, с. 115].

Київський музикознавець Т. Кумеда у своїй статті влучно пише: «В умовах домінування уніфікаторських тенденцій соцреалізму, на противагу сумнозвісному конформізму та, як наслідок, всупереч поширеній свого часу інерції композиторського мислення, музична спадщина Б. М. Лятошинського демонструє художньому світові дійсно правдивий емоційний документ епохи, позначений трагічними соціально-психологічними колізіями. Слов'янська ідея становить національне відчутну інтонаційну домінанту і відповідний стильовий орієнтир музичного мислення великого майстра, його особистісне бачення художньої картини світу у звукових образах» [45, с. 258].

Праці науковців доводять, що оркестрове мислення Б. Лятошинського можна і треба мислити у *не*-оркестрових творах, т.я. кожен композитор, який стикається у своїй творчості з оркестром, так чи інакше починає переносити його прийоми до камерних творів.

Наведені приклади безпосередньо доводять те, що симфонізм – є як методом, так і *способом* творення.

Висновки до Розділу 2

У цьому розділі були досліджені засади становлення симфонічного мислення та композиторського стилю Б. Лятошинського у цілому, через звернення до наукових праць відомих музикознавців, істориків та культурологів України, епістолярної спадщини митця – біографічних джерел, комунікації «вчитель –учень» (Р. Глієр – Б. Лятошинський), вплив соціокультурної сфери життя, слухацького, виконавського та аналітичного досвіду на композитора.

Акумулюємо знання та висновки розглянутих праць (статей, дисертацій, монографій) відомих науковців (І. Белза, М. Копиця, В. Самохвалов, Н. Рябуха та ін.) стосовно принципів мислення Бориса Лятошинського у його опусах на різних етапах творчого шляху:

– переосмислення традицій романтичного та імпресіоністичного стилів, а саме – Ф. Шопена, О. М. Скребіна, композиторів «Могутньої кучки», нововіденців;

– звернення та використання композитором інтонаційно-гармонічних формул музики XVII-XVIII століть, як зазначає Д. Жалейко «саме – до інтонацій *lamento*» [26, с. 117];

– епічна образна сфера, яка визначає один з типів симфонізму Б. Лятошинського, саме – епічно-драматичний;

– принцип жанрового варіювання, що ми бачимо у низці творів композитора (симфонії, струнні квартети, фортепіанні цикли тощо);

– експресивність мелодичних ліній у багатьох творах, яка свідчить про світогляд митця – соціально-політичні колізії на Вітчизні, що відображаються на внутрішньо-психічному стані митця.

РОЗДІЛ III АНАЛІТИЧНІ ЕТЮДИ

У цьому розділі ми розглянемо риси симфонічного мислення крізь композиційно-структурний та семантичний аналізи Першого (1915) та Четвертого (1943) струнних квартетів Бориса Лятошинського, які створювалися у різні періоди творчості композитора (ранній та пізній).

3.1. Струнний квартет №1 (1915)

Цей твір був написаний Б. Лятошинським ще у роки навчання у Київській консерваторії. Композитор включив його у свій каталог під ор.1, вважавши його

зробленим на досить професійному рівні. Квартет має присвячення Р. М. Глієру – вчителю та згодом – й великому другові.

Твір складається з чотирьох частин та має класичну будову: перша – соната алегро, друга – скерцо, третя – повільна та четверта – яскравий фінал. Така конструкція не може не нагадувати симфонічну модель, яку влучно запровадив М. Арановський у своїй праці «Симфонические искания» [3], а саме, що кожна частина виявляє іпостасі людського буття: *Homo agens*, *Homo ludens*, *Homo sapiens* та *Homo communis*.

Частина I. Перше на що звертає початок твору (головна партія) – це сурова монодічність та лад – натуральний ре мінор (*Приклад 1*). Тільки у розвиненні матеріалу з'являються хроматизми, що підкреслюються зменшеними акордами. Не зважаючи на початок твору, натуральний лад не є домінуючим, композитор виходить за межі діатоніки, робить відхилення та модуляції – навіть динамічний повтор головного тематизму вже має внутрішні хроматизовані відхилення, тяжіння. Такий спосіб розуміння драматургії є зрозумілим, природнім та професійним.

Другий тематизм – зв'язуюча партія, що з'являється є абсолютним контрастом до першого на рівні тембру-штриха, артикуляції, типу мовлення – остінато.

Побічна партія повертає мелодичний початок, з якого все починалося, але вже у іншій якості – більш драматичній та хвилюючій, за що відповідає мелодизований остінатний рух та динамічний виклад матеріалу (*Приклад 2*). Привертає увагу одна тонка деталь, яку використовує композитор у партії другої скрипки – зміна функції у другому такті. При майже паралельному русі двох верхніх голосів (перша та друга скрипки) з'являється квартовий висхідний мотив, тим самим обриваючи лінію нижнього голосу. Такий самий прийом композитор використовує й у восьмому такті – також преривається паралельний рух. Це свідчить про те, що композитор мислить оркестрово, симфонічно, ніби ці функції виконували би різні інструменти, а також про те, що цей мотив не є випадковим. Інтонаційно він пов'язаний з початком головної

теми – висхідною квітною. Семантично ці інтервали не є тотожними, як й тематизм головної та побічної партій: хід на «пусту» чисту квінту передає образ безмежності недоторканості, внутрішнього спокою, коли висхідна кварта – є інтервалом позивним, рішучим, вольовим.

Перед початком розробки з'являється контрастуючий матеріал, тематичною основою якого є головна партія частини, про що свідчить більш повільний темп, мажорний лад у соло альт, хорально-поліфонічна фактура, паузи – зупинки, агогічні відхилення.

Розробка першої частини (*Приклад 3*) представляє собою низку хвиль різного типу викладення матуріалу – від ліричного до експресивного та драматичного. Початок (цифра 8) відзначається експресивно-нервовим станом, диссонантною гармонією, поліритмічними контрапунктичними лініями та оснінатним рухом у партії віолончелі. У наступній хвилі (цифра 9), при поверненні до фактури першої хвилі, змінюється лад та тематизм стає ще більш напруженим. Третя, кульмінаційний виток розвитку (цифра 10) відзначається переносом остінатної фігури до партії другої скрипки та блискучим рухом верхнього голосу – першої скрипки, тим самим замикаючи перший великий розділ розробки.

У наступному розділі (цифра 12) розробки змінюється лад (Мі-бемоль – мажор), фактура, внутрішній стан тематизму – він стає лагідний, співучим, прозорим, просторовим. З'являється нова фігура (гармонічна педаль) у партії віолончелі, яка нагадує твори, у яких зображується морська стихія. Основою будови є низка імітацій, часті зміни гармонії, плавні, поступові відхилення до інших тональностей.

Чотирнадцята цифра повертає нас до початку розробки – напруженого стану, диссонантної гармонії, але вже у іншому фактурному рішенні – хоральний, туттійний склад надає ще більшій емоційності, являє собою кульмінаційну, третю велику хвилю розробки.

Реприза має класичний тип будови, але рух музичної тканини вже змінюється – головну тему починають виконувати низькі інструменти – альт та

віолончель в октаву, а контрапунктом до неї йде мелодія у скрипки та у альту – використовується прийом імітації.

Зв'язуюча партія (цифра 16) також змінюється – остінатний рух переходить до верхнього голосу – партії першої скрипки, а контрастний штрих піццикато, у семантичному значенні, являє собою квазі-модель «блукаючих вогників».

Побічна партія (цифра 17) повертає нас до лірико-епічної сфери. Змінюється лад – Сі-бемоль – мажор та приводить до остінатного руху, але вже динамізованого, урочистого та мелодизованого типу.

Привертає увагу кода, що є тематичною аркою початку твору – його характеру – мужнього, суворого, билинного (*Приклад 4*). Гармонічна педаль стає тематизованою – рух чистої квінти, з якої починається мелодія головної партії.

Контрастом стає виразна мелодія у партії віолончелі соло, як це було перед початком розробки (соло альту), та хорально-поліфонічна фактура.

Частина II. Являє собою легке, блискуче скерцо (*Приклад 5*), мелодика якого складається з коротких пасажних фраз з різноманітною темброво-артикуляційною сферою – від піццикато до «повітряних» стакато. Формою частини є складна двочастинна (А–В–А1–В1). Основною тональністю є Фа-мажор. Гармонічна мова частини дуже різноманітна – є ряд відхилень, модуляцій, багато альтерацій, інтервальних зіставлень.

Основним прийомом є дубль-штрих. У квазі-жанровій семантиці нагадує *іскорки* або *блукаючі вогні*, про що, також свідчать різноманітні акордові зіставлення, відхилення, хроматична секвенційність.

Частина має другий розділ (В) (*Приклад 6*) – тематизм відрізняється від першого мінливою ладо-тональністю (Ля-мажор), гамофоно-гармонічною фактурою, танцювальним характером звучання, широким мелодичним початком – інтонаційно нагадує першу частину. Привертає на себе увагу перехід до репризи, який є поступовим та майстерно зробленим. Саме він, на нашу думку, свідчить про винахідливість композитора, почуття драматургічного процесу.

Перші чотири такти репризи (A1) фактурно відрізняються від початку (A) – композитор використовує техніку імінації. Закінчення другого розділу (B1) закінчується прийомом, який ще не був використаний – «педальні» штучні флажотети.

Частина III. У семантичному прочитанні може трактуватися як *биліна* (Приклад 7). Цей початок набуває більших контурів та змістовності, представляє собою ніби полотно живописця – мелодика широкого дихання, діатонічність, підголоскова поліфонічна тканина, статечний рух, максимальна експресивність вираження у кульмінаціях. Головною тональністю є соль-мінор. Перша мелодія проводиться у партії альту, що нагадує подібний прийом, використаний у першій частині, тим самим проводячи змістовну арку.

Частина має середній розділ (Приклад 8), що нагадує український танок, інтонаційно та ритмічно схожий на мелодику класиків, який, розвиваючись, набуває рис рішучих й навіть героїчних.

Реприза частини (цифра 10) представляє собою динамізовану, епічно-трагічну сцену, у якій проводяться дві мелодичні лінії у крайніх голосах (перша скрипка та віолончель) у дзеркальному русі (інверсія) один до одного, але не однакової тонової будови (тональної, а не реальної). Також привертає увагу тонкий момент (такти: 4-й, 8-й, 12-й та 16-й), а саме – стрімкий рух шістнадцятими на піцикато у партії віолончелі змінює фактурну логіку, так само як композитор використовував у попередніх частинах.

Абсолютно майстерно зроблений композитором фінал частини, музичний матеріал нагадує фактуру та прийом з першої частини – гармонічна педаль на русі інтервала квінти.

Частина IV. Як справжній митець (не ремісник!), композитор відштовується від логіки будови арочного типу, що створюється завдяки тематизму, фактурі – унісонного звучання, діатоніки, схожих ритмо-форм з попередніми частинами, здебільшого – з першою (Приклад 9). Формою цієї частини ми визначаємо як рондо-сонату:

A – B – C – A1 – D – A2 – B1 – C1 – A3

Основною тоналістю – є Ре-мажор. Згідно жанрової тематики головної теми А – це жвавий, український танок, про що свідчать використані композитором ритмічні формули, здебільшого – чверті та рух вісімок, сінкопи, велике значення має акцентна ритміка.

Як і у попередніх частинах, логіка матеріалу, при витриманні фактури, розвивається завдяки ускладненню музичної тканини через гармонію, ладо-тональні відхилення, модуляції. Так відбувається у головній партії. Зв'язуюча партія В (або епізод) (цифра 3) є контрастом до першої, про що свідчить зміна фактури поліфонічного типу – використовується техніка імітації через невеликі поспівки (мелодія зникає), ладу-тональності (мінливий Фа-мажор), вкрапляється штрих пиццикато та контрастуючі динамічні відтінки.

Побічна партія С починається з цифри 4. У ній змінюється лад – Ля-мажор (Домінантова тональність). Головна тема співучого характеру, спочатку звучить у партії альту, потім – у двох скрипках, гармонічним фоном є рух хроматизованими триолями дубль-штрихом. Привертає увагу те, що партія альту (мелодія широкого дихання) поставлена вище руху у двох скрипках, які не заважають їй, тобто є контраст регістровий (вільне поле для гри), ритмічний, штриховий та динамічний, це свідчить про розуміння законів будови оркестрової вертикалі – великий професіоналізм композитора.

Заключна партія (цифра 7) будується на матеріалі побічної, та представляє собою більш перехідну зв'язку, а ніж розділ (всього 4 такти).

Розробка частини А1 (цифра 8) починається з повернення до головної теми, через контракт – фактурний, ладовий, динамічний, штриховий (піццикато), імітаційну техніку – це перша хвиля розвитку. На початку, буквально у кожних чотирьох тактів змінюється фактура, композитор використовує класичне оркестрове крещендо, починаючи з партії віолончелі. У цифрі 9 мелодика повністю переходить до верхнього голосу – тканина поліфонізується, гармонія стає більш мінливою та напруженою, що свідчить про другу хвилю розвитку матеріалу. У третій, кульмінаційній хвилі (цифра 10) мелодія та гармонічні фігурації викладені подвійними нотами. Цікаво та дуже

вдало композитор робить поступове «дімінуендо» через зміну насиченої фактури більш прозорою – з’являється знову бурдонний рух чистої квінти (із зміною на малу сексту) у партії віолончелі, так як ми бачили у попередніх розділах, також вкраплюються довгі, педаль звуки у партіях альт та другої скрипки.

Далі, з’являється тематизм, який будується на двох темах – темі головної партії А та зв’язуючої партії В, але вже у іншому вигляді, і стає самодостатнім, великим, розвиненим розділом, який ми визначимо новою літерою D. У цьому розділі відбувається низка ладо-тональних відхилень, які приводять до головної теми А2 у початковій тональності.

Реприза А2 також не є абсолютною копією розділу А, у ній задіяна імітаційна поліфонічна техніка (коли розділ А був хорального складу фактури), інші ладо-гармонічні зрушення. Після репризи, повторюється зв’язуюча В1 та побічні партії С1, але також у зміненій формі, зокрема, при витриманій фактурі – ладу та тональності.

Заключний розділ А3 виконує роль додаткової розробки, точно так як було у розробці – три хвили, і третя – кульмінаційна, яка у свою чергу приводить до заключної, абсолютної кульмінації частини і усього квартету (цифра 30). Привертає увагу тонка деталь, яку композитор використовує з п’ятого по восьмий такти (цифра 26), а саме – остінатний рух одного звуку (ре), який викладається грою легато на одному смичку на двох сусідніх струнах («соль» та «ре»). Це свідчить про майстерне розуміння виконавських можливостей інструментів.

Таким чином, структура, формоутворююча логіка як кожної частини, так і цілого твору є досить переконливою, зв’язок частин – мотивованим, а фактура – різноманітною, витриманою. Контраст між частинам досягається через образну сферу, що у музичній тканині виражається через відповідну мелодику, лад, гармонію, тембро-динаміку, артикуляцію.

Таким чином, Перший квартет ор.1, написаний у роки навчання у класі композиції у Р. Глієра, став першим професійним твором Б. Лятошинського, у

якому зразу проявилися риси стилю (епічне мовлення, лаконічна, щира мелодика, поліфона техніка та склад фактури, симфонічне мислення), які згодом перейшли до наступних його творів.

3.2. Струнний квартет №4 (1943)

Серед струнних квартетів являється останнім квартетом, після нього був створений Український квінтет та Сюїта на українські теми, які, доречі, продовжують обрану композитором тематику – звернення до українського фольклору у камерних інструментальних творах. На відміну від інших квартетів композитора, він має п'ять частин. Вони також відповідають логіці сонатно-симфонічної будови, але з певними відмінностями. По-перше, цей квартет композитором мислиться як «Сюїта на основі українських народних пісень», що ми бачимо у заголовку твору. Така приписка не заперечує сам жанр струного квартету.

Стосовно Четвертого квартету Б. Лятошинського влучно помічає М. Боровик у своїй книзі «Український радянський камерно-інструментальний ансамбль»: «Характерно, що використовуючи цілий ряд народних пісень, будуючи на них вест тематичний матеріал квартету, композитор не втрачає свого яскравого, оригінального стилю. Народні мелодії у його творі, вільно і природно розвиваючись, звучать, як власні теми. Цьому сприяють надзвичайно свіжі ладо-гармонічні, темброві і фактурні засоби, що їх композитор щедро тут застосовує» [11, с. 63].

Як і у Першому квартеті, створеному у межах навчання у консерваторії, основною ладо-тональністю є ре-мінор, при переважній діатонічності музичної тканини, подекуди класичних, але майстерно зроблених фактурних рішеннях.

Перше на що ми звертаємо увагу, при дослідженні структури твору, це темпові позначки, які на першому етапі допомагають нам у розумінні будови драматургії цілого твору. I – повільна (*Lento*), II – досить гнучка (*Allegretto semplice*), III – швидка (*Allegro ben ritmico*), IV – помірна, досить повільна (*Andante sostenuto*), V – швидка та легка (*Allegro scherzando*). З такого

драматургічного рішення стає зрозумілим те, що в основі покладено контраст між частинами, який передбачений загальною концепцією-ідеєю.

Дослідимо ладо-тональну організацію частин твору: I – ре-мінор, II – сі-бемоль-мінор, III – Ля-мажор, IV – соль-мінор, V – ре-мінор. Цікаво те, що деякі частини закінчуються не в основних тональностях – явлення бі-тональної організації, що провокує мислити не з позиції мажоро-мінорної – тональної організації, а з позиції ладів народної музики. Так, прослідкуємо знайдені ладові вирішення: I – ре-мінор – Сі-бемоль-мажор, II – сі-бемоль-мінор – Соль-бемоль-мажор, III – Ля-мажор – Ля-мажор, IV – соль-мінор – Мі-бемоль-мажор, V – ре-мінор – ре-мінор.

Три з п'яти частин мають однакову логіку – закінчення у тональності VI шабля. Відзначимо, що окрім останньої частини, усі закінчуються у мажорних тональностях. Бі-тональним закінченням притаманний також й додаткова логіка, а саме – септ-аккорди (великий мажорний септ-аккорд).

Проведемо композиційно-семантичний аналіз кожної частини окремо.

Частина I. Основною темою (*Приклад 10*) є українська наподна пісня «Ой вийду я на могилу», яка інтонаційно нагадує мотив з останньої частини Реквієму В. А. Моцарта «Lux aeterna». Музична тканина розвивається поліфонічно – один за одним підключаються голоси, які викладають основну мелодію. Кожен раз вона проводиться в основній тональності ре-мінор. Незважаючи на рівну метричну будову теми, після того як вона проводиться в усіх голосах, композитор розвиває її декілька разів змінюючи метричну будову. Цікаво те, що кожен раз при проведенні тем, композитор змінює інтонаційну та ритмічну сторони контрапунктів до них, при чому їх тематизм витікає із теми – подібні мелодичні обороти – секундово-терцової будови. Гармонічний кістяк варіюється з кожним проведенням, набуваючи більшої хроматизації музичної тканини.

Друга група проведень розвивається як контрапунктично, так і ладотонально. У цьому розділі композитор не проводить теми повністю, а бере лише початкову фразу, що у слуховому сприйнятті призводить до ефекту

стретти. Побіжні зіставлення тональностей ре-мінор – фа-дієз-мінор як I – III (в.) притаманна гармонічній мові романтиків, що можна помітити у деяких творах Ф.Шуберта, Ф.Шопена, Ф.Ліста, Е.Гріга. Характерним акордом частини є великий мажорний септакорд. На відміну від першої групи проведень, дається субдомінантова відповідь теми, але із ложною тонікою – замість основного тону у басу, композитор ставить секстовий, що являє собою перерваний зворот і призводить до поняття поліфункціональності: субдомінантова відповідь теми, яка мислиться з основного тону = проведення з тецового тону. Так, субдомінантові відповідь як I – IV декілька раз змінює своє забарвлення завдяки неоднаковому гармонічному наповненню.

Третя група тем проводиться в основній тональності – ре-мінор, але у іншому фактурному рішенні: контрапункти налічують низки хроматизмів, породжуючи ще більший контраст до теми. Але останнє проведення повертається до первинної фактури, тим самим створюючи арку.

Наступний (середній) розділ являє собою контраст до першої теми завдяки зміні ладу (Ре-мажор), іншому фактурному рішенню, новій мелодиці, яка інтонаційно пов'язана з першою, іншій трактовці та слуханні часо-простору – більш колористичному, що проявляється через поліфункціональну цілісність розрізнених у штриховій палітрі інструментальних ліній. Музична тканина частини приваблює мастерські організованою ладо-гармонічною та фактурною логікою – при всій монохромності будови, композитор, завдяки функціональним перестановкам голосів, досягає єдності у розвитку.

Останній розділ – реприза повертає до матеріалу першого, але з певними змінами – композитор віддає основну мелодичну лінію верхньому голосу – першій скрипці, залишаючи гармонічний кістяк та логіку розгортання. Найбільш нестандартним являється каданс, який доводить не до тоніки, а до септакорду шостого щаблю.

Композиційний аналіз першої частини показує, що її форма є складною тричастинною з контрастною серединою та скороченою репризою. Тип розгортання – варіативний, що зумовлено обраною жанровою моделлю обробки

української народної пісні. У «руках» композитора, мелодія набула характеру епічності, про це свідчить фактурна та ладо-гармонічна мова композитора. Симфонічне мислення розкривається через образну сферу, драматургію, поліфонічну тканину та способи роботи з нею.

Частина II. В основу цієї частини покладена українська народна пісня «Ой вербо, вербо» (*Приклад 11*). Перше, що звертає на себе увагу, це, знову ж таки, функціональність. Перші два такти слугують вступом. У партії альт функція підкреслювання долі змінюється на педальну ноту, при продовженні мелодичної фігурації у другій скрипки та басу у віолончелі.

При мінорному ладі (сі-бемоль–мінор) змінюється характер сповідання, тепер – це танок з сінкопованими ритмічними комірками. Тип опрацювання мелодії подібний до першої частини – вона виконується поочередно, але у іншій послідовності – скрипка I – скрипка II – альт – віолончель. Кульмінаційною зоною є туттійне проведення мелодії, побудованої з інтонаційних зворотів основної теми. Останнім співзвуччям є, як й у першій частині, шостий септаккорд.

На наш погляд, жанровою моделлю частини є скерцо, а з семантичної сторони – «блукаючі вогні» як квазі-жанр. Основою драматургічного розвитку є варіативність, що продиктовано обраним музичним тематизмом.

Частина III. Як і у другій частині, характер мелодії – танцювальний, але з більш енергичною та ритмічною складовою, про що свідчить темп – *Allegro ben ritmico*, тактовий розмір – 5/4, гамофонно-гармонічна фактура та основна тональність – Ля-мажор.

В цій частині, композитор використовує вже мелодії двох українських народних пісень – «Ой ти, горо крем'яная» (*Приклад 12*) та «Ішли дівки через двір».

Жанровою моделлю, на наш погляд, є українська «коломийка» нестандартної метро-ритмічної організації, про що свідчать й каданси перший чотиритактів, які закінчуються туттійно на унісон. У цій частині також задіяний варіативний тип розвитку.

Розгортання музичної тканини відбувається завдяки зміні ладу:

Перша група варіацій: Ля-мажор – фа-дієз-мінор; Фа-мажор – Фа-дієз-мажор; Соль-мажор – Сі-бемоль-мажор Ля-мажор – фа-дієз-мінор – сі-мінор.

Друга група варіацій: Ля-мінор; Фа-мажор – Соль-мажор; Соль-мажор – ля-мінор;

Третя група варіацій: Ля-мажор – фа-дієз-мінор; Фа-мажор – Фа-дієз-мажор; Соль-мажор – ... – фа-дієз-мінор – Ля-мажор (каданс).

Незважаючи на тематичну схожість або ідентичність тематизму, перед нами вимальовується розуміння структури як тричастинної, тонально-розвинутої будови, що явно відрізняє її від попередніх частин, у яких задіяні інші типи розвитку.

Частина IV являє собою майстерно зроблену обробку української народної пісні «Зашуміла ліщинонька» (*Приклад 13*). Фактурна логіка та образна сфера подібна до першої частини, але з більш виразним, живим та зображальним інтонаційним складом. Налічує поліфонічна тканина, контрапункт у різних інструментальних лініях. Чергування тем проходить від низьких регістрів до верхніх. Як й у першій частині, композитор задіює низку хроматичних ходів, які підкреслюють її характер –мінливий, внутрішньо нестійкий. Виявлені композиційні складові цієї частини свідчать про *психологізм* як одну з констант стилю Б. Лятошинського. Первісною тональністю композитор використовує натуральний соль-мінор, але далі, у ряді проведень, вона неодноразово змінюється, виникає *політональність* (*поліладовість*), *бі-функціональність* у ряді співзвуч.

Варіантність відбувається завдяки поліфонічним формам розвитку – імітаціям, перестановкам, стретним проведенням. Також через ладо-тональні зміни, метро-ритмічні, штрихові та тембро-динамічні. Загальна форма частини має вільну, *не* репризну структурну логіку – низка варіацій різної довжини, не квадратної будови (тільки перші проведення теми займають кожне сімь тактів!).

Жанровою моделлю частини є *протяжна пісня*, а з художньої сторони, на наш погляд, – майстерно зроблена замальовка природи (наприклад, «вітер у полонині»).

Частина V. В останній частині циклу композитор повертається до танцювальної сфери, продовжуючи тип фактурої будови – гомофонно-гармонічний (як й у 3-й частині), але іншого складу. Мелодичною основою частини є пісня «Ой піду я до млина» (*Приклад 14*) та «Ой попід гай, попід гай» (*Приклад 15*).

Являє собою абсолютно майстерно зроблену партитуру через розуміння тембральної та штрихової сторони інструментів: проведення головної теми частини першою скрипкою в одному регистрі з двома іншими – другою скрипкою та альтом. Такий прийом часто-густо може бути застосований в ансамблі із змішаних складів / симфонічному оркестрі. Тобто тоді, коли використовуються нетотожні тембри (наприклад, мідні – струнні або дерев'яні – струнні, дерев'яні / струнні – арфа / фортепіано і т.д.). У цій частині композитор не тільки відділяє гармонічну фігурацію (педаль) штрихом піцикато, але й ще додає спеціальну позначку, на якій саме струні треба виконувати мелодію першій скрипці, а саме – на струні «Соль», що дозволяє виразніше на більш гучніше на насичено провести її. У репризі першого розділу композитор додає тембр альту в унісон до партії першої скрипки з тією ж позначкою «*sul G*».

Друга тема звучить у тональності ля-мінор. Гармонічний кістяк перших двох проведень зосереджується навколо наступних функцій: I – II – VII – I – II – III | IV – II – V_n. – VI – II – VI. Цікавим є те, що саме тут використовується відхилення до тональності третього паралельного мажору (До-мажор) та шостого щаблів – характерної риси ладо-гармонічного мислення М. Лисенка та багатьох українських композиторів до- лисенковської та лисенковської епохи (визначення В. Золочевського) [див.: 26, с. 19-34].

Наступне проведення повертає радіус ладо-гармонічного мислення, т.к., з одного боку, з'являється поліладовість (при локрійському «сі» у мелодиці,

гармонічний супровід мислиться у первинній тональності: V – IV – V – VI | VII – VI – V – IV – IV<), з іншого – залишається ля-мінор.

Початок репризи частини повертає до абсолютно ідентичного матеріалу початку, але її останній розділ композитор змінює, додаючи елементи з пешої частини, а саме – хроматизми у контрапункті та додаткові підголоски, що приводить до *коди*, у якій поєднуються усі інструментальні лінії у акордові – вертикальні сполучення, створюючи абсолютний фінал усього циклу.

Висновки до Розділу 3

Композиційно-семантичний та функціонально-структурний аналізи Першого та Четвертого струнних квартетів Б. Лятошинського виявив наступні положення:

1. Риси симфонічного мислення композитора проявилися через драматургію творів на рівні сонатно-симфонічного циклу: кожен квартет має чотири частини, кожна з яких відповідає класичній будові, та у семантичному значенні, згідно з М. Арановським, являє собою іпостасі людського буття.

Також, вони проявляються у структурній логіці музичного тексту, фактурно-поліфонічних комплексах, драматургії.

2. Тип симфонізму композитора, який проявляється у проаналізованих квартетах, можна визначити як епічно-драматичний та лірико-трагедійний: характер висловлювання кожної частини у квартетах – різний – від сурової монодичності з опорою на діатоніку, що свідчить про епічність та драматизм до ліричного або трагедійного початку у повільних частинах.

3. Самобутній стиль Б. Лятошинського проявляється у зверненні до українських народних джерел через індивідуалізацію засобів музичної виразності – фактурі, поліфонічній тканині, ладо-гармонічній мові, нестандартні метро-ритмічні рішення, відчуття простору та звуку, що уособлює модерністські тенденції музичного мистецтва.

4. Оркестрове мислення у квартетах ми бачимо у поліфонічній тканині (зокрема, імітаційного типу), частій зміні функцій у партіях певного інструменту. Це свідчить про те, що композитор намагається охопити фактуру оркестру: ніби це виконували різні інструменти або групи. Часто-густо композитор змушений змінювати функції через простий приклад: закінчення однієї лінії-функції та початок нової припадає на один і той же звук, що абсолютно не може і не має бути у партитурі професійного композитора.

5. Порівнюючи обрані два квартети, можна свідчити про те, що композитор не відходить від стилю, який він виробив на першому етапі творчості – епічність, хроматизований гармонічний рух, міцно зроблена форма кожної частини окремо та усього сонатно-симфонічного циклу, вмільсть розвивати музичний матеріал, довжити фактуру та використовувати різноманітні виконавські техніки – розуміння природи інструментів, їх можливостей. Але

ВИСНОВКИ

Композиторська творчість видатного українського митця ХХ століття Бориса Лятошинського отримала велике висвітлення у багатьох наукових працях. Однак, дослідження специфіки симфонічного мислення у контексті камерно-інструментальної музики Б. Лятошинського, здебільшого, на прикладі Першого та Четвертого струнних квартетів, залишилося майже поза зоною музикознавчо-теоретичного, когнітивного опрацювання. Згідно з виконаною

працею – зверненням до різноманітних джерел з теорії симфонізму, творчої та епістолярної спадщини композитора, аналізом музичного матеріалу обраних творів ми приводимо до наступних висновків:

1. *Симфонізм*, як принцип мислення у контексті національного та епохального стилів, є виразником, в першу чергу, світоглядної направленості творця, його художньої свідомості. В українській музиці, як і в світовій, симфонічне мислення композиторів розвивалося під впливом певних факторів. По-перше, на наш погляд, – це *геополітична складова*. Український народ довгий час був під тиском або окупацією багатьох держав. Одним з культурних центрів була Києво-Могилянська Академія, й саме там одні з перших українських композиторів набиралися досвіду, вбираючи стильові тенденції сучасності. З першої складової витікає друга – *етнічна*. Здобутий досвід помножувався на національні мелодико-інтонаційні форми, проявляючись у самобутньому художньому стилі (на початок ХХ століття – модерністському).

Поступове відокремлення та самоідентифікація українського народу впливало на усі сфери соціокультурного буття людини. Те, що було приховано, те, що вирувало у народному середовищі та у несвідомих прошарках свідомості митця, почало проявлятися назовні у професійному музичному мистецтві через ідейно-концептуальну та національну направленість творів, через мелодико-інтонаційні звороти, ладогармонічну мову, драматургію, композиторську інтерпретацію, увиразнюючись у різноманітних жанрах – пісенних, симфонічних, камерно-інструментальних, сценічно-перформативних (опера, балет, театр, кіно) тощо.

2. Композиційно-семантичний аналіз Першого та Четвертого струнних квартетів Б. Лятошинського виявив його *риси композиторського стилю*, які свідчать про цілісність художнього мовлення митця:

- мелодизм;
- епічність;
- фактурно-поліфонічні комплекси;
- звернення до українських народних джерел;

- опора на лади народної музики;
- драматургія сонатно-симфонічного циклу в струнних квартетах;
- модерністська мова;
- експресіоністично-екзестаційна образна сфера творів.

3. Основними стилістичними тенденціями Б. Лятошинського, які ми прослідкували у творчості композитора є:

- експресіоністська;
- символістська;
- неоромантична;
- неофольклорна.

4. Корпоративний аналіз обраних до аналізу квартетів Б. Лятошинського дозволив виявити *еволюцію симфонічного мислення* композитора:

- спрощення музичної ткани на рівні фактурної будови;
- тематична ясність та художньо-образна цілісність;
- епічність через жанрово-стильову семантику.

5. Драматургічний аналіз струнних квартетів розкриває *типи симфонізму Б. Лятошинського*, а саме: епічно-драматичного, лірико-трагедійного, частково або опосередковано – героїчного.

6. Наведемо *основні положення симфонічного мислення*: а) симфонічне мислення – це не завжди симфонічна (оркестрова) музика; б) у творах для будь-якого складу можна виявити риси симфонічного мислення; в) симфонічне мислення має імманентно-музичну (самодостатню) природу, яка закладена у інтонації.

Таким чином, *симфонічне мислення – це особливий тип композиторського мовлення, який зосереджується, в першу чергу, на концептуально-драматургічній стороні творення, підпорядкованому світогляду митця.*

У нас час звернення до творчості як українських класиків, так і сучасних композиторів, у когнітивному просторі музикології XXI століття, є вкрай

важливим, т.я. допомагає розкрити принципи мислення національних композиторських шкіл, необхідних для досвіду молодих композиторів, науково-практичної діяльності вітчизняних та міжнародних виконавців та музикознавців. Постать Бориса Лятошинського у реаліях ХХІ століття є актуальною та знаковою: композитор не тільки збудував композиторську школу, виховавши десятки видатних митців сучасності, але й сформував направленість професійного українського сучасного композиторського мислення / світогляду – національного, здатного надихати молоде покоління, пробуджуючи любов до своєї батьківщини, до своєї рідної землі, про що свідчить вся його творчість та активна громадська діяльність.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арановский М. Г. К вопросу о структуре творческого процесса. *Проблемы музыкального мышления и восприятия*: юбилейн. науч.-теорет. конф., посвящ. 50-летию образования СССР: тез. докл. Ташкент, 1972. С. 1-7.

2. Арановский М. Г. Музыка. Мышление. Жизнь. Статьи, интервью, воспоминания / под ред. Н. А. Рыжкова. М. : Государственный институт искусствознания, 2012. 440 с., ил.
3. Арановский М. Г. Симфонические искания. Исследовательские очерки. Л. : Сов. композитор, 1979. 286 с.
4. Арановский М. Г. Сознательное и бессознательное в творческом процессе композитора. *Вопросы музыкального стиля*: сб. ст. Л. : Музыка, 1978. С. 140-156.
5. Асафьев Б. Глинка / Монография. Москва : Музгиз, 1947. 306 с.
6. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс : Кн. 1 и 2 / под ред. Е. М. Орловой. Л. : Музыка, 1971. 376 с.
7. Асафьев Б. (Игорь Глебов). Пути в будущее / О музыке Чайковского. Л., 1972. С. 357–363.
8. Белза І. Лятошинський Б. Київ : Мистецтво, 1947. 61 с.
9. Белза І. Про творчість Б. Лятошинського. *Рад. музика*. 1934. № 10
10. Безбородько О. Взаємодія композиторських і виконавських засобів виразності в Другій сонаті-баладі Бориса Лятошинського. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2018. Вип. 122. С. 110-124.
11. Бондаренко Т. Деякі композиційні особливості обробок народних пісень для голосу і фортепіано Б.Лятошинського. *Українське музикознавство*. Київ: Муз. Україна, 1969. Вип.4. С.13-31
12. Бонфельд М. Ш. Музыка: язык, речь, мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства. СПб. : Композитор, 2006. 628 с.
13. Борис Николаевич Лятошинский. Сб. статей. К.: Муз. Україна, 1987.
14. Боровик М. Український радянський камерно-інструментальний ансамбль. К.: Музична Україна, 1968., 104 с.
15. Булат Т. Видатний симфоніст України (до 80-річчя від дня народження Б.М.Лятошинського). *Наука і культура*. Україна, 1975. К., 1975. С. 550-555.

16. Ващенко Е. В. Камерно-инструментальная музыка Альфреда Шнитке: принципы композиторского мышления: дис. ... канд. искусствоведения / Харьковский национальный университет искусств имени И. П. Котляревского. Харьков, 2016. 234 с., нот.
17. Глиер Р. Статьи. Воспоминания. Материалы: в 2-х т. М.-Л.: Музыка, 1965. Т. 1.
18. Гордійчук М. Класик української музики. До 100-річчя Б. М. Лятошинського. *Музика*. 1994. № 6. С. 2-4.
19. Гордійчук М. Українська радянська симфонічна музика. *Музична Україна*. К., 1969.
20. Грисенко Л. Н. Б.М.Лятошинський і народна музика. *Народна творчість та етнографія*. 1963. № 2. С. 45-53.
21. Грисенко Л. Н. Народні джерела гармонії Лятошинського. *Народна творчість та етнографія*. 1968. № 6. С. 53-56.
22. Грисенко Л. Н. Роль гармонії в розв'язуванні музичальної форми призначений Б.Н.Лятошинського. Борис Николаевич Лятошинский: сб. ст. Киев: Муз. Україна, 1987. С.161-167.
23. Драч І. С. Аспекти вияву композиторської індивідуальності у сучасній культурі (на матеріалі творчості В. С. Губаренка) : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства / Нац. муз. акад. України імені П. І. Чайковського. Київ, 2005. 33 с.
24. Дыс Л. И. Музыкальное мышление как объект исследования. *Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования*: сб. ст. / ред. сост. Л. И. Дыс. К. : Муз. Украина, 1989. С. 35-47.
25. Єпіфанова Н. Життєвий та творчий шлях Б. Лятошинського як невід'ємна частина української культури. *Студентський науковий вісник*. Вип. 18. Кропивницький: РВВ ЦДПУ ім. В. Винниченка, 2018. С. 9-11.
26. Жалейко Д. Творчість Бориса Лятошинського та Валентина Сильвестрова: паралелі та метаморфози. *Наукові записки*. Серія: Мистецтвознавство. Вип. 33, №1. 2015.

27. Задорожна О. Симфонізм вокально-хорової спадщини Б. Лятошинського. Студентський науковий вісник. Вип. 18. Кропивницький: РВВ ЦДПУ ім. В.Винниченка, 2018. С.11-14.
28. Запорожец Н. Б. Н. Лятошинский. М. : Сов. композитор, 1969. 174 с.
29. Зінькевич О. С., Ляшенко І. Ф., Пясковський І. Б., Шресер-Ткаченко О. Я. Історія української радянської музики. Київ: Муз. Україна, 1990.
30. Золотовицкая И. К проблеме симфонизма / Б. В. Асафьев и советская музыкальная культура. М. : Советский композитор. 1986. С. 181-186.
31. Золочевський В.Н. Ладо-гармонічні засади української радянської музики (деякі питання народності). Друге, доповнене, видання. К.: Музична Україна, 1976. 222 с.
32. Історія української музики. В 6 т. Т.4: 1917-1941 / М. В. Беляєва, Т. П. Булат, Ю. П. Булка, Л. О. Пархоменко (відп. ред.) та ін. : Наукова думка Київ, 1992. 616 с.
33. Калашникова І. Творчість українських композиторів 20-х рр. ХХ ст. Харківська державна академія культури. Харків.
34. Кияновська Л. О. Українська музична культура: навч. посіб. Львів:Тріада плюс, 2008. 344 с.
35. Климовицкий А., Селиванов В. Бетховен и Гегель / Вопросы теории и эстетики музыки. Л. : Музыка, 1972. Вып. 11. С. 131-146.
36. Клин В. Р. Глиэр — учитель Л. Ревуцкого и Б. Лятошинского. *О музыке*. Киев : Муз. Україна, 1985. С. 23-27.
37. Клин В. Фортепианное творчество и художественный стиль Б. Н. Лятошинского. Киев : Муз. Україна, 1987. С. 42-63.
38. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке ХХ века. М.: Музыка, 1976. 266 с.
39. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів, 2000
40. Конен В. Театр и симфония. М.: Музыка, 1968. 352 с.

41. Копиця М. Борис Лятошинський у духовній атмосфері Львова (на підставі епістолярної спадщини композитора). Зап. НТШ. Т. 258: Праці музикознавчої комісії. Львів, 2009.
42. Копиця М. Драматургічні колізії симфоній Бориса Лятошинського: Навч.-метод. посіб. К., 2007
43. Копиця М. Симфонии Б. Лятошинского: Эпоха. Коллизии. Драматургия: Исследование. К.: Музична Україна, 1990. 131 с.
44. Кравцов Т. Гармонія в системі інтонаційних зв'язків. К. : Музична Україна, 1984. 160 с.
45. Кумеда Т. Постать Б. М. Лятошинського в історії української музичної культури. Наукові записки: зб.наукових статей Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова, вип. 54 / Укл. П. В. Дмитренко, Л. Л. Макаренко. К. : НПУ, 2003. С. 257-265.
46. Лащенко А. Особенности хорового творчества Б. Н. Лятошинского и его влияние на развитие украинского советского хорового искусства. *Борис Николаевич Лятошинский. сб. ст.* Сост. М. Д. Копица. Київ: Музична Україна, 1987. С. 84-91.
47. Лашина О. Поезія Т. Шевченка в хоровій спадщині Б. Лятошинського. *Студентський науковий вісник*. Вип. 18. Кропивницький: РВВ ЦДПУ ім. В.Винниченка, 2018. С. 20-22.
48. Лятошинський Б.М. URL: <https://lektsii.net/2-19909.html>
49. Лятошинський Б. Р. Глиэр – музыкант, учитель, друг / Сов. Музыка 1956. № 10. С. 14.
50. Лятошинський Б.М. Епістолярна спадщина: у 2т. Т.1 Київ, 2002.
51. Лятошинский Б. Письма. Материалы Киев : Муз. Україна, 1986. 243 с.
52. Лятошинський Борис Миколайович // Українська музична енциклопедія. Т. 3: [Л – М] / Гол. редкол. Г. Скрипник. — Київ : **ІМФЕ НАНУ**, 2011. — С. 248-255.
53. Мазель Л. Строение музыкальных произведений. М.: Музыка, 1979. 576 с.

54. Малий Д. Специфіка композиторського мислення в музиці останньої третини ХХ – початку ХХІ століть: дис. ... канд. мистецтвознавства / Харківський національний університет мистецтв імені І.П.Котляревського. Харків, 2018. 218 с.
55. Марценківська О. Б. Лятошинський та Ф. Шопен: порівняльна типологія особливостей в аспекті розгляду ладошармонічної системи. Київське музикознавство №51. Теоретичні проблеми мистецтвознавства у дзеркалі культурології. С. 3-15.
56. Марценківська О. В. Переосмислення романтичних традицій у фортепіанній та камерно-інструментальній творчості Б.Лятошинського: автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. мистецтвознавства. К. 2011.
57. Марченко В. Борис Лятошинський та український кінематограф. *Студентський науковий вісник*. Вип. 18. Кропивницький: РВВ ЦДПУ ім. В.Винниченка, 2018. С. 28-30.
58. Маслюкова А. Камерно-вокальна творчість Бориса Лятошинського. *Студентський науковий вісник*. Вип. 18. Кропивницький: РВВ ЦДПУ ім. В.Винниченка, 2018. С. 30-32.
59. Медушевский В. В. Двойственность музыкальной формы и восприятие музыки. *Восприятие музыки* / ред., сост. В. Н. Максимов. М. : Музыка, 1980. С. 178-195.
60. Михайлов М. К. *О понятии стиля в музыке*. Вопросы теории и эстетики музыки. М.-Л. : Музыка, 1965. Вып. 4. С. 16-29.
61. Москаленко В. Г. До визначення поняття «музичне мислення». *Українське музикознавство*: сб. ст. К. : Национальная музыкальная академия музыки им. П. И. Чайковского, 1998. № 28. С. 48 – 53.
62. Музыка: наук-попул.журнал. 2015. №3-5. Випуск до 120-річчя Б.М.Лятошинського.
63. Музичний світ Б.Лятошинського: зб. ст. К., 1995.
64. Музыкальное мышление: проблемы анализа и моделирования. Сб. научн. трудов / под ред. Л. И. Дыса. Киев: Киев. гос. консерватория, 1988. 111 с.

65. Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования: сб. ст. / под ред. Л. И. Дыса. К. : Муз. Украина, 1989. 178 с.
66. Новакович М. Про деякі особливості музичної мови Б.Лятошинського. Вісн. ДАКККіМ. 2007. № 4. С. 86–91.
67. Павлов Г. Соната Б.М. Лятошинського для скрипки та фортепіано ор. 19 та її значення в еволюції музичної культури України. Краєзнавство. 2020. No 1-4. С. 186-192.
68. Павлишин С. Музыка двадцятого століття: Навчальний полібник. Львів: БаК, 2005. 232 с.
69. Пархоменко Л. О. Лятошинський Борис Миколайович. Енциклопедія Сучасної України: електронна версія [онлайн] / гол. редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк та ін.; НАН України, НТШ. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2017. URL: https://esu.com.ua/search_articles.php?id=60072 (дата звернення: 28.9.2021)
70. Петрусёва Н. А. Музыкальная композиция XX века: Эстетика, структуры, методы анализа. В 2-х частях. Пермь : Пермский государственный институт культуры, 2016. № 2. 224 с.
71. Проблемы музыкального мышления: сб. ст. / под ред. М. Г. Арановского. М. : Музыка, 1974. 336 с.
72. Пясковский И. Б. Логико-конструктивные принципы музыкального мышления: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения / Киев. гос. конс. имени П. И. Чайковского. Киев, 1989. 35 с.
73. Радецька Ю., Голдибан І. Використання українських народних пісень в обробці Б. Лятошинського у роботі з вокальним ансамблем. *Студентський науковий вісник*. Вип. 18. Кропивницький: РВВ ЦДПУ ім. В. Винниченка, 2018. С. 39-41.
74. Рижова О. Український символізм та фортепіанна спадщина Б. Лятошинського : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. ОДМА ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2006. 18 с.

75. Рыбинцева Г. Симфонизм, диалектика, историзм / Проблемы музыкальной науки // Южно-Российский музыкальный альманах. 2018. С. 16-21.
76. Рябуха Н. Поетика звукового образу світу Б. Лятошинського (на прикладі фортепіанної творчості). *Культура України*. Вип.51, 2015. С. 26-39.
77. Рябуха Н. Трансформація звукового образу світу в фортепіанній культурі: онто-сонологічний підхід. автореф. ... док-ра мист-ва. Харків, 2017. 39 с.
78. Савчук І. Камерна музика 1920-х в Україні: Спроба філософського осмислення. *Інститут проблем сучасного мистецтва*. НАМ України. К: Фенікс, 2012.
79. Савчук І., Гомон Т. Рання творчість Бориса Лятошинського: семантичний аспект. *Мистецтвознавство України*. Щорічний науковий журнал. Національна акадесія мистецтв України, Інститут проблем сучасного мистецтва. Вип. 19. Київ, 2019. С. 169-182.
80. Самокіш М. Жанрово-стильові концепти українських альтових творів ХХ століття (на прикладі «двох п'єс» для альту з фортепіано Б. Лятошинського). *Наукові записки міжнародного гуманітарного університету*. зб. наук. праць. Вип. 33. С.167-171
81. Самохвалов В. Борис Лятошинский [пер. з укр.]. Киев : Музична Україна, 1981. 52 с.
82. Самохвалов В. Черты музыкального мышления Б. Лятошинского. Київ : Муз. Україна, 1970. 279 с.
83. Самохвалов В. «Гражина», «На берегах Вісли», симфонічні твори Б.Лятошинського. К.: Мистецтво, 1964.
84. Самохвалов В. Я. Про деякі риси драматургії сонатних форм у симфоніях Б.М.Лятошинського. *Українське музикознавство*. Вип.. 2. К., 1967. С. 45-46.
85. Сильвестров В.С. Незабутній вчитель. До 100-річчя Б. М. Лятошинського. *Музика*. 1994. № 6. С. 5-6.
86. Симфонизм [Н.С.Николаева]. *Музыкальная энциклопедия*. М.: Советская энциклопедия, Советский композитор, Под ред. В. Келдыша. 1973-1982.

87. Симфонизм [Т.Ф.Евремова]. Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный. М.: Русский язык. 2000.
88. Соколов А. С. Введение в музыкальную композицию XX века: учеб. пособие по курсу «Анализ музыкальных произведений» для студ. высш. учебн. заведений. М. : ВЛАДОС, 2004. 231 с.
89. Таранченко Е. Б.Н.Лятошинский и Н.В.Лысенко (К проблеме типологии творческих индивидуальностей). *Борис Николаевич Лятошинский: сб.статей*. К.: Муз.Україна. С.33-42.
90. Тарнас Р. История западного мышления. М.: КРОН_ПРЕСС, 1995. 448 с.
91. Харченко Є. Інтертекстуальність в українській музиці двадцятого століття : інтонація, жанр, стиль : дис. ... канд. мистецтвознавства спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2011. 353 с.
92. Хинкулова Н. Мир высокого гуманизма (К 90-летию со дня рождения Б.Н.Лятошинского). *Радуга*. 1985. № 2. С. 135-137.
93. Холопов Ю. Н. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления. *Проблемы традиции и новаторства в современной музыке: сб. ст.* М. : Сов. композитор, 1982. С. 52-104.
94. Холопова В. Н. Три стороны музыкального содержания. *Музыкальное содержание: наука и педагогика / Материалы Первой Российской научно-практической конференции (г. Москва, 4-5 декабря 2000 г.)*. Москва-Уфа : РИЦ УГИИ, 2002. С. 55-76.
95. Хохлан В. Розвиток традицій польського національного мистецтва в творчості Бориса Лятошинського. *Студентський науковий вісник*. Вип. 18. Кропивницький: РВВ ЦДПУ ім. В. Винниченка, 2018. С. 47-48.
96. Шульгіна В. 100 років від дня народження Б. Лятошинського. *Бібліотечний вісник*. 1995. № 2. С. 32-34.
97. Hindemith P. *The Craft of Musical Composition: Book 1 - Theoretical Part*, translated by Arthur Mendel. London: Schott & Co; New York: Associated Music Publishers. 1942. 160 p.

98. Hindemith P. The Craft of Musical Composition: Book 2 - Exercises in Two-Part Writing, translated by Otto Ortmann. London: Schott & Co; New York: Associated Music Publishers. 1941. 174 p.
99. Messiaen O. The Technique of my Musical Language. Paris: Alphonse Leduc. 1956. 137 p.
100. Webern, A. 1963. The Path to the New Music. Edited by Willi Reich [de]. [Translated by Leo Black.] Bryn Mawr, Pennsylvania: Theodore Presser Co., in Association with Universal Edition. Reprinted London: Universal Edition, 1975. (Translation of Wege zur neuen Musik. Vienna: Universal Edition, 1960.).

ДОДАТКИ

a R.M.Glier
Quatuor à cordes N 1
Op. 1 (1915)

P. M. Глієру
КВАРТЕТ № 1
Тв. 1 (1915)

I

Б. Лятошинський

Allegro

Приклад 1

Пр

икл

ад

2

Приклад 3

20 Tranquillo

A musical score for a piece titled "Tranquillo" starting at measure 20. It features four staves: two treble clefs (Violin I and Violin II) and two bass clefs (Viola and Cello/Double Bass). The music is in a slow, calm tempo. The first two staves have long, sweeping lines with dynamics *p* and *pp*. The third staff has a more active line with dynamics *p*, *pp*, and *p*. The fourth staff features a continuous triplet pattern with the instruction *p sempre*.

Приклад 4

Allegro scherzando e leggiero

A musical score for a piece titled "Allegro scherzando e leggiero". It features four staves: two treble clefs (Violin I and Violin II) and two bass clefs (Viola and Cello/Double Bass). The music is in a fast, playful tempo. The score is divided into two main sections. The first section starts with dynamics *p* and includes markings for *pizz.* and *arco*. The second section starts with dynamics *pp* and also includes *pizz.* and *arco* markings. The music is characterized by rhythmic patterns and articulation.

Приклад 5

arco **5** *Meno mosso*

f *p cantabile*

f-pp

f *pp pizz.*

f pp

Приклад 6

III

Lento ma non troppo

p *pp*

Приклад 7

6 Allegretto *pp*

Приклад 8

IV Allegro energico *f*

Приклад 9

Приклад 10

КВАРТЕТ № 4
(Сюїта на основі українських народних пісень)

Тв. 43 (1943)

Quatuor à cordes № 4

Suite basée sur des chansons folkloriques ukrainiennes

B.Lyatoshinsky

I

Lento

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

p

II

Allegretto semplice

p cant

p

pizz.

p

Приклад 11

Allegro ben ritmico

The musical score consists of two systems, each with four staves. The first system includes dynamics *p*, *p pizz.*, and *f*, and the instruction *arco*. The second system includes dynamics *p*, *p pizz.*, and *f*, and the instruction *arco*. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 2/4.

Приклад 12

IV

Andante sostenuto

p
espress. e cant.

p

Приклад 13

V

Allegro scherzando

pizz.

f *pizz.*

f *pizz.*

f

sul G

f marc. assai

Приклад 14

Meno mosso

arco

p cant.

mf 3 3 3

p

p

Приклад 15