

СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ЦИКЛУ «ВІДОБРАЖЕННЯ» Б. ЛЯТОШИНСЬКОГО

Розглядаються особливості інтерпретації раннього твору Б. Лятошинського, а також стильова специфіка його фортепіанної творчості.

Ключові слова: *стиль, призма, кадровість, монтажність.*

Рассматриваются особенности интерпретации раннего произведения Б. Лятошинского, а также стилевая специфика его фортепианного творчества.

Ключевые слова: *стиль, призма, кадровость, монтажность.*

In this article are examined the features of interpretation of early work B. Lyatoshynskiy and also style-specific of his piano creation.

Key words: *style, prism, cadre, montage.*

Питання стильових особливостей Б. Лятошинського є актуальним насамперед у контексті розгляду його фортепіанної творчості. Б. Лятошинський — один з найвидатніших українських композиторів минулого століття, однаково цікавий і як симфоніст масштабного мислення, і як автор камерних мініатюр. У ранній період творчості тяжів до символізму й експресіонізму, згодом більше схилився до неокласичних ідеалів, зберігаючи в кожній зі стилістичних площин ознаки своєї неповторної музичної мови, вірність колу певних образів, тем, авторів поезій.

Нелегким був шлях Б. Лятошинського в мистецтві. Спадковий інтелігент, він у 1918 р. закінчив юридичний факультет Київського університету, через рік — Київську консерваторію по класу композиції Р. Глієра. Потім працював у ній.

Деякий час, у 1935-38 і 1941-44 рр., викладав курс інструментування і в Московській консерваторії. Серед його студентів багато відомих радянських музикантів — Ю. М. Александров, І. Ф. Белза, Л. А. Грабовський, В. Н. Денбський, К. А. Караєв. Більшість з них, зокрема І. Белза, Н. Запорожець, В. Самохвалов, В. Клін тощо, згодом писали про свого вчителя та вивчали його творчість [1; 3; 4; 7].

У творчій спадщині Б. Лятошинського фортепіанній музиці належить значне місце. Вона доволі популярна та часто виконується на концертній естраді. Фортепіанну музику Б. Лятошинський писав упродовж майже всього свого життя. Він створив двадцять чотири твори, з яких шістнадцять — маловідомі. Фортепіанні твори отримують опусні позначення тільки в 1920-і рр., коли художній стиль Б. Лятошинського сформувався, ставши самобутнім, неповторним явищем, характерним нерозривним сплавом психологічної глибини й експресивної насиченості в уті-

ленні життєвих реалій. Фортепіанна творчість Б. Лятошинського цього періоду демонструє тяжіння композитора до філософськи узагальненого кола образності, його експресивно-динамічного подання, яке складає певну паралель до образно-значеннєвих пошуків символізму. У цьому аспекті розглядається фортепіанна спадщина композитора в дисертації О. Рижової [6]. Але джерела фортепіанного стилю композитора виходять далеко за межі символізму.

Мета статті полягає у виявленні джерел фортепіанного мистецтва українського композитора на матеріалі його раннього циклу «Відображення» ор. 16 (1925).

Б. Лятошинський як музикант формувався у сфері московської виконавської традиції, яка культивувалася на київському ґрунті. Тобто на першому етапі формування творчої особистості домінуючою виявилася естетика пізнього романтизму в її протилежних формах: скрябінського та рахманіновського піанізму. Але в 1910-ті рр. відбувалося бурхливе становлення піанізму нового альтернативного типу. Це був токатний піанізм С. Прокоф'єва, Б. Бартока та Д. Шостаковича. Крім того, набував поширення і неокласичний напрям, започаткований на зламі ХІХ–ХХ ст. В. Ландовською та Ф. Бузоні. Пафос їх творчості полягав у воскресінні класичного стилю на противагу романтичним та експресіоністичним надмірностям. Також у Європі поширилося віяння джазового піанізму. І, нарешті, незважаючи на критику сучасно налаштованих композиторів «Шістки», продовжував існувати імпресіоністичний напрям у творчості К. Дебюссі та М. Равеля.

Напевне, Б. Лятошинський міг бути добре обізнаним з цими актуальними для того часу течіями і мав можливість обирати. Значно вплинув на формування музичного мислення Б. Лятошинського Р. Глієр, навчатися в класі композиції в якого вважалося великою честю. «Учитель не заставлял всех равняться в одну линию, не мешал развиваться ученикам соответственно их склонностям», «он был не только прекрасным учителем музыки, но также прекрасным учителем жизни» [4, с. 25], — так висловлювався Б. Лятошинський про Р. Глієра, завжди підтримував з ним теплі стосунки й активно співпрацював.

Особлива увага в період навчання в Р. Глієра приділялася вивченню гармонії на творах таких видатних композиторів як О. Скрябін, М. Римський-Корсаков, П. Чайковський, Р. Вагнер, Р. Штраус, К. Дебюссі й інших майстрів.

Бурхливі роки першого десятиліття ХХ ст. позначилися і на перших творах молодого композитора, в яких уже вельми чітко відчутні його вподобання. Перший та Другий струнні кuartети, Перша симфонія насичені бурхливими романтичними поривами, вишукано-рафіновані музичні теми сходять до пізнього О. Скря-

біна. Величезна увага до слова — поезія М. Метерлінка, І. Буніна, П. Шеллі, К. Бальмонта, П. Верлена, О. Уайльда, старовинних китайських поетів — утілилася у витончених романсах з ускладненою мелодикою, надзвичайною різноманітністю гармонічних та ритмічних засобів. Те ж можна сказати і про фортепіанні твори цього періоду. Цикл «Відображення» не є винятком. Для нього характерні гостро експресивні образи, афористичний лаконізм тем і максимально активний, драматично-дієвий їх розвиток. Крім того, явно виявляється захопленість символізмом. Це очевидно і в програмній назві «Відображення». Жанр поляризація творів прелюдійного типу (Прелюдії, «Відображення») та великих форм сонат-балад, що утворюють альтернативи символістсько-імпресіоністських та романтичних форм.

Прелюдії — жанр романтичний, який набув особливої регламентації в символістів. Прихована програмність прелюдій Ф. Шопена веде до ілюзорної програмності К. Дебюссі та програмної абстракції музики О. Скрябіна. Б. Лятошинський використовує такі характерні імпресіоністичні засоби, як примхлива у своїх контурах лінія мелодичних арабесок; барвисті ланцюжки паралельних невіршених акордів; мінлива нерегулярна ритміка з частим використанням поліритмічних утворень; типові фактурні образи — рівномірно-плинне і водночас внутрішньо змінне коливання — погойдування гармонічних фігурацій у високому та середньому регістрах, часті тривалі басові педалі, охоплення великого простору з виділенням лунких «пустот» усередині — октав, квінт, кварт. Проте, на відміну від К. Дебюссі, з його тяжінням до безпівтоновості, Б. Лятошинський оснований на 12-звуковій системі. Його горизонталь та вертикаль не уникають загострених звучань, а, навпаки, підкреслюють їх.

«Відображення» складаються із семи частин, які демонструють схильність композитора до філософськи узагальненої сфери образності й експресивно-динамічного подання. Кожна з частин циклу яскраво індивідуалізовано відображає експресивність героїчного характеру (I ч.), м'якість ліричного стану (II ч.), збентеженість екстатичного пориву (III ч.), глибоку трагедійність відчуття (IV ч.), психологічну витонченість (V ч.), їдку іронію (VI ч.), що імперативно стверджують сили людини-борця (VII ч.).

Інтонаційною основою циклу є тематизм її першої частини, окремі елементи якого проникають у інші розділи, надаючи циклу форми сюїти-варіацій. «Відображення» Б. Лятошинського — твір багатотемний, яскравий зразок жанрового новаторства (новизна відображень різних традицій і методів).

Цей фортепіанний цикл не часто знаходить своє місце в концертному та педагогічному репертуарі. Тому виникає цілком доречне запитання: чому ця музика, яка по праву значиться як най-

видатніший фортепіанний твір Б. Лятошинського, так мало виконується?

Можна припустити: це відбувається тому, що цикл «Відображення» має труднощі на рівні замислу, які вельми складно подолати, на відміну від технічних, що в змозі вирішити піаніст, як мінімум, студент вищого музичного навчального закладу, на котрого, здебільшого, і орієнтований цей твір. Дуже яскраво виявляється проблема невідповідності стилю цього циклу та часу його створення. «Відображення» — твір неймовірно пафосний, водночас, прагматичний та урбаністичний. Цей твір не вкладається в уже існуючі рамки та уявлення про музику.

Говорити, що це є фольклоризм, теж не можна, оскільки немає відвертого посилання на фольклорний прообраз та прагнення відтворення національного духу. Відчувається певна ментальна конструкція, в якій не тільки фіксується «об'єкт» відображення, але й сама «призма», крізь яку відтворюється явище.

Виконання цієї музики потребує своєрідного підходу. Її не можна зрозуміти за допомогою вже існуючих шаблонів і стереотипів.

У цій музиці вже сама назва («Відображення») є, в певному сенсі, декларацією вторинності (з одного боку, — це об'єкт відображення, з іншого — призма, крізь яку відбувається відображення). З існуючих досліджень дуже ретельно вивчається проблема відображення в дисертації Ю. Ніколаєвської, що має назву «Символ дзеркала в музиці: від метафори до метафізики образу» [5], але цикл Б. Лятошинського «Відображення» там не фігурує. Ця музика є ніби «фотографією» — відбитком реальності, а не малюнком, який завжди показує те, що бажає митець, а не те, що є насправді.

Зважаючи на існуючу концертну практику, слід відзначити, що фортепіанний цикл «Відображення» зазвичай виконується повністю, але й окремі його частини також лунають з концертної естради. Серед перших виконавців цього циклу Б. Вольський — київський піаніст, який грав ранні фортепіанні твори Б. Лятошинського: «...он играет с большим блеском и очень толково...» [2, с. 75], — так про нього казав сам Б. Лятошинський. Серед перших виконавиць творів композитора 1920-х рр. В. Стещенко — піаністка, закінчила в 1923 р. Київську консерваторію в класі Ф. Блуменфельда, багато концертувала, часто виконувала твори сучасних композиторів, зокрема мала в репертуарі твори Б. Лятошинського — обидві сонати й цикл «Відображення». «Играет она как-то очень убедительно» [2, с. 87]. До речі, вже вона грала окремі частини циклу «Відображення», а саме: №4 (*Disperato e lugubre*) і №2 (*Velutato assai*), концерт відбувся чотирнадцятого травня 1926 р. [2, с. 525].

Можна розглянути «Відображення» як рефлексію композитора на свої корені. Б. Лятошинський рефлексивно оцінює себе, що «випіс» з О. Скрыбіна — рефлексує на свої джерела.

Оскільки вже називалися ознаки урбаністичності в стилі Б. Лятошинського, що передбачає здатність композитора йти «в ногу з часом», необхідно сказати про кіно, яке набувало поширення в той час. Передусім це принцип кадровості і монтажності. Побудова кадру має бути такою, щоб глядач або слухач міг включитися в сюжет одразу, у будь-яку мить.

З іменем Б. Лятошинського пов'язаний значний етап в історії розвитку звукового кіно в Україні. У кінематограф композитор прийшов, маючи великий досвід роботи у сфері симфонічної музики. Кіномузика для Б. Лятошинського — це синтез видимого і почутого при художній самостійності і цінності останнього.

У циклі, що розглядається, таких «кадрів» сім.

Перший — утілення емоційно твердого, жорсткого, рішучого образу. Жанрова основа — виразна декламаційність, композиційна структура — простий, що поділяється на два речення, період, фактура — багатоярусна акордовість. Виділяються гострі контури зламів мелодії і баса, метроритмічна чеканність, щільна звукова масивність. Очевидна централізація ладу відсутня спочатку, а тому більшою мірою функцію організації композиції бере на себе барвистість гармонії. У цілому — це вступ, епіграф, лозунг, яскраво виражений героїчний модус, непохитність. Також наявне відчуття очікування (переривчастий бас), у цілому — ніби прелюдійність.

Другий — емоційно крихкий, мрійливий, з думками, що сягають надхмарної далечини, у зв'язку з цим — новий тип мелодики, фактури, новий темп, динамічний план та ін. Композиційно — це проста репризна тричастинність, де середина — інтонаційно-кольорова. У цілому кадр імпресивний (виражений гармонією). У ньому насиченість, дієвість, рухливість, що відчуваються завдяки тріольності.

Третій — експресивний початок, бурхлива, полум'яна декламаційність. Особливими засобами у системі мови виявляються чинник ладу, також насиченість фактури, пульсація шістнадцятими, різкі пасажі.

Четвертий — трагічний відступ, де композитор змальовує стан безвихідної печалі, що доповнюється асоціативними контурами траурного ходу. Це тональна музика, але фонічна різноманітність та активність акордики істотно відволікають від тональної організації. Злам, невірність, катастрофа, траурність (повільний тридольний рух, що нагадує сарабанду).

П'ятий — своєю барвистістю перегукується із серединою другої частини — ті ж три плани фактури, але з різною «кольоровістю». У ньому звукові «відблиски», «мерехтіння», «світлотінь», ілюзор-

ність, арабесковість, химерність, динаміка переважно пов'язана із затиханням звучності (P-PP-PPP).

Шостий — принципово нового у сфері гармонійної барвистості нічого немає. Але внаслідок нового штриха — стаккато — слух звертає увагу на тембр. Саме він стає новим середовищем, уливаючись уже в багатоосновну барвистість. Це ставить нові завдання перед виконавцем у дозуванні педалі. Саркастичність, іронічність, різка динаміка та ритм, надреальність — це все в ньому.

I, нарешті, заключний, сьомий, — завершальний, у ньому є технічно все, що було в попередніх шести. Логічно, це фінальна, образно збірна частина, в якій композитор здійснює інтонаційний синтез і дійсно вирішує художнє завдання. Вона повна іскристої радості і здорової експресії (мажорна фонічна «кольоровість»). Схвильованість (швидка тріольна пульсація), масштабність, відгуки всіх попередніх «кадрів». З усього вищезазначеного яскраво простежується сюїтність циклу. Перш за все, у цьому творі відображаються ідеї, ментальність, а не природа. Переважає експресивна естетика, «естетика надриву».

Виконавська складність циклу полягає в тому, що, демонструючи вторинність, необхідно показати новизну, тобто, щоб асоціативність слухача працювала на втілення нового змісту.

«Відображення» також є фіксацією окремих елементів певного стилю, і кожна частина відчувається виконавцем як алюзія на певний стиль. Так, перша частина фактурно дуже нагадує фортепіанні твори Ф. Ліста за своїм розмахом і пафосністю; друга — подібна до деяких прелюдій С. Рахманінова, яким властиві хоральність, паралельна акордика; третя — музичні моменти С. Рахманінова, які, у свою чергу, є своєрідним відображенням «Інтермецо» Й. Брамса. Четверта частина гармонією, рухом, позиційною постановою рук не може не нагадати останні опуси прелюдій О. Скрябіна; п'ята є, звичайно, алюзією на імпресіоністичне письмо, зокрема мініатюри К. Дебюссі; стилістика шостої частини циклу подібна до «Сарказмів» С. Прокоф'єва; заключна сьома частина твору не містить нічого принципово нового в стилістичному аспекті, вона ввібрала в себе матеріал попередніх шести частин.

Отже, можна дійти певних висновків.

1. Ця музика не є «жанровими малюнками», а, радше, «етюдами на стиль», де етюд — це нарис для подальшої роботи, опрацювання якоїсь однієї деталі.

2. Відзначимо також, що цикл «Відображення» — це рефлексія композитора на свої корені, де Б. Лятошинський ніби оцінює себе.

3. Новаторство цього твору полягає у створенні ємної системи художньо-виразних засобів, де відбивається духовний світ людини і він по праву значиться як найвидатніший фортепіанний твір композитора.

Перспективою подальшого дослідження може бути виявлення стильових особливостей в інших інструментальних творах Б. Лятошинського та можливість простежити творчу еволюцію композитора.

Список літератури

1. Белза І. Лятошинський Б. Н. / І. Белза. — К. : Мистецтво, 1947. — 61 с.
2. Борис Лятошинський. Епістолярна спадщина: У 2 т. — К. : За друга, 2002. — 768 с.
3. Запорожець Н. Б. Н. Лятошинський / Н. Запорожець. — М. : Сов. Композитор, 1969. — 174 с.
4. Клин В. Р. Глиэр — учитель Л. Ревуцкого и Б. Лятошинского / В. Глиэр // О музыке. — К. : Муз. Україна, 1985. — С. 23-27.
5. Ніколаєвська Ю. Символ дзеркала в музиці: від метафори до метафізики образу : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Ю. Ніколаєвська. — К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2004. — 18 с.
6. Рижова О. Український символізм та фортепіанна спадщина Б. Лятошинського : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / О. Рижова. — Одеса : ОДМА ім. А. В. Нежданової, 2006. — 18 с.
7. Самохвалов В. Борис Лятошинский / В. Самохвалов. — К. : Муз. Україна, 1981. — 52 с.

Надійшла до редколегії 22.12.2010 р.