

Одеська державна музична академія
ім. А.В. Нежданової

Рижова Ольга Олексіївна



УДК - 786.2

**УКРАЇНСЬКИЙ СИМВОЛІЗМ
ТА ФОРТЕШАННА СПАДЩИНА
Б. ЛЯТОШИНСЬКОГО**

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

Автореферат
дисертації на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства

Одеса-2006

Ц 313 (4Ук) 7-8119 ТОШ



00762048 (R)

Дисертацією є рукопис.

Робота виконана на кафедрі сучасної музики Одеської державної музичної академії імені А.В. Нежданової Міністерства культури і туризму України

Науковий керівник: доктор мистецтвознавства, професор **Маркова Олена Миколаївна**, Одеська державна музична академія імені А.В. Нежданової, зав. кафедрою сучасної музики і музичної культурології

Офіційні опоненти: доктор мистецтвознавства, професор **Шульгіна Валерія Дмитрівна**, Державна академія керівних кадрів культури та мистецтв, зав. кафедрою музикології

кандидат мистецтвознавства, професор **Бутенко Леонід Михайлович**, Одеська державна музична академія імені А.В. Нежданової, кафедра хорового диригування

Провідна установа: Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М.Т. Рильського НАН України, відділ музикознавства

Захист відбудеться "22" листопада 2006 року о 12.00 годині на засіданні спеціалізованої вченої ради К.41.857.01 по захисту дисертацій на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства в Одеській державній музичній академії імені А.В. Нежданової за адресою: 65020, м. Одеса, вул. Новосельського, 63, Малий зал.

З дисертацією можна ознайомитися у бібліотеці Одеської державної музичної академії імені А.В. Нежданової, за адресою: 65020, м. Одеса, вул. Новосельського, 63.

Автореферат розіслано "21" жовтня 2006 р.

Вчений секретар спеціалізованої вченої ради, кандидат мистецтвознавства, доцент

А.Д. Черноіваненко

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Творча спадщина Бориса Лятошинського складає високе надбання національного українського мистецтва, надихаючи дослідників на пошуки рис та ознак, що відкриваються із часової дистанції сьогодення в особі і здобутках названого Майстра. Стороною мислення українського симфоніста, що постає у величчї передбачення мистецьких обривів початку ХХІ століття, виступає символістська стилістична лінія, об'єктивно притаманна творам видатного композитора. Однак саме вона в силу історичних обставин не висувалася на перший план дослідницьких зусиль представників музичної науки аж до останніх десятиріч, коли на хвилі поставангардної “реабілітації символізму” були переглянуті прерогативи художніх здобутків минулого сторіччя.

Актуальність теми дослідження визначається незавершеністю в українському і світовому музикознавстві відповідної стилістичної ідентифікації творчості Б. Лятошинського. Детермінацією такого положення є “закритість” теми символізму за різних причин, починаючи з кінця 20-х аж до початку 70-х років минулого віку, що категорично не збігалось із часом базисних публікацій про творчість українського композитора, котрий мав, за умовами біографії й обставин часу, своїм джерелом символістський художній ареал.

Символізм, з його поетизацією мрій, з його “хмарами і туманностями” (Ж. Кокто – “Півень і Арлекін”) не вписувався в культурну парадигму ХХ століття, жорстко зазначену поколінням двадцятих років за допомогою гасла “музика вжитку”, тобто “ангажованої” музики примітивістськи-експресіоністського типу.

Контрастність позицій авангарду – традиціоналізму, що виражалася в деклараціях – у творчості салонних композиторів, у творах Б. Лятошинського виявляється помітною – у творчості салонних композиторів, у творах Б. Лятошинського виявляється помітною “музика для нас” – “музика для мас” та інших, протистояла в ХХ столітті “недомовленості” стилістичних граней символізму. Як відомо, у переломні періоди свого розвитку суспільство “розгортається” у бік минулого, черпаючи відтіля духовний досвід, якого бракує сьогоденню. І глибинні причини запиту на символізм у сучасності ґрунтуються на пробудженні тих шарів свідомості, що зв'язані з природною тягою людини до краси і одночасно сигналізують про утому суспільства від агресивного наступу масової культури, поляризації позицій авангард – традиціоналізм та ін. Вибух зацікавленості символізмом наприкінці ХХ – початку ХХІ ст. відбиває тяжіння до ідеального, родово-сутнісного в індивідуальному виявленні особистості.

Творчість Б. Лятошинського, що зберегла спадковість від символізму і вписалася у художню практику ХХ століття, в Україні за ідеологічними

мотивами не розглядалася в аспекті зв'язків із напрямком, який сформував його творчий старт. Недостатньо розробленою виявилася і проблематика внеску України у світову культуру символізму: публікації щодо цієї теми з'явилися лише в останні десятиріччя.

Об'єктом даного дослідження є творчість Б. Лятошинського в її причетності до художнього виявлення символізму.

Предметом дисертації виступає національно-ментальний принцип побудови символізму у вітчизняній культурі і творчості Б. Лятошинського як її частки.

Метою роботи є визначення джерел українського символізму і виявлення останнього у фортепіанній спадщині Б. Лятошинського.

Відповідно конкретними завданнями дослідження виступають:

- узагальнення відомостей щодо шляхів розвитку передсимволістських і символістських художніх тенденцій в Україні;
- заява про внесок Г. Сковороди в український передсимволізм, у тому числі в музично-поетичну творчість;
- визначення оригінальності реакції поезії Т. Шевченка на ідеї раннього символізму і на прояви української художньої культури ХХ століття;
- трактування творчості Б. Лятошинського як укоріненої в українському символізмі і репрезентативності останнього у фортепіанних та камерно-вокальних опусах композитора 1920-х років;
- аналіз фортепіанної спадщини Б. Лятошинського в її взаємодії із ранніми вокальними творами символістського періоду й у концентрації рис національного внеску в символізм;
- аналіз фортепіанних творів Б. Лятошинського центрального і пізнього періодів в аспекті прихильності їх ліній національно-орієнтованого українського символізму.

Робота над дисертацією зумовила необхідність осягання наукової літератури, що стала методологічною базою дослідження. Її складовою виступає інтонаційний підхід школи Б. Асаф'єва з виходами на музичну культурологію та виконавський стилістичний аналіз, які знаходимо в працях Н. Горюхіної, І. Ляшенка, І. Котляревського, В. Медушевського, О. Сокола, О. Маркової, В. Москаленка, О. Самоїленко, В. Шульгіної.

Соціолого-культурологічне спрямування дисертації забезпечується посиланнями на праці П. Юркевича, Д. Чижевського, О. Кульчицького, М. Шлемкевича, Г. Грабовича, В. Ерна, Т. Гундорової, О. Забужко. Питання стилістики символізму викладені в розвиток ідей А. Белого, Вяч. Іванова, Г. Асмуса, Ж. Кассу, С. Яроцінського.

Вивчення власне творчих позицій Б. Лятошинського здійснене на матеріалі досліджень І. Белзи, В. Самохвалова, Н. Запорожець, В. Клима,

С. Зандрока, М. Копиці, Т. Булат, І. Царевич та інших. Усі названі джерела відносно даних про творчість Б. Лятошинського складають істотний внесок у розробку теми дослідження, хоча в них відсутній спеціальний розгляд ідеї символістської парадигми культурної орієнтації Б. Лятошинського в цілому і у виразності фортепіанної спадщини зокрема.

Матеріалами дослідження виступають фортепіанні й частково камерно-вокальні твори названого композитора 1920-х - 1960-х років.

Зв'язок дослідження з науковими програмами, планами, темами.

Дисертація виконана на кафедрі сучасної музики і музичної культурології та відповідає темі № 8 "Сучасна музика в системі міжпредметних зв'язків гуманітарних дисциплін" перспективного тематичного плану науково-дослідної роботи Одеської державної музичної академії ім. А. В. Нежданової на 2000 – 2006 рр. Тема затверджена на засіданні вченої ради академії (протокол № 4 від 28.11.2003 р.)

Наукова новизна дослідження. Вперше в українському музикознавстві піднімається питання національної оригінальності внеску Г. Сквороди в передсимволістську творчість й аналогічності музичних виходів поезії Т. Шевченка пошукам прерафаелітів. Уперше символістський континуум творчості Б. Лятошинського усвідомлюється в його національній специфічності, також у взаємодії з німецьким і польським символізмом. Інноваційним є те, що твори різних періодів творчості Б. Лятошинського представлені в контексті символістського генезису його композицій. Новаційною є паралель Б. Лятошинський – Г. Малер у відповідності до аналогій у національній характерності проявів українського та німецького символізму, які уникають космополітичних ознак французької і "космічних" прозрінь російської шкіл. Вперше зазначена специфіка вагнеріанства Б. Лятошинського як гіпертрофія романтичного компоненту у сукупній сприйнятливості щодо завітів О. Скрибіна та К. Дебюссі. Уперше відзначена контактність стилістики творів пізнього Б. Лятошинського із прийомами О. Мессіана як спадкоємця О. Скрибіна на рівні "неоімпресіонізму" середини ХХ століття.

Практичне значення роботи визначається тим, що її матеріали можуть використовуватися в навчальних курсах історії сучасної музики, історії та методики фортепіанного виконавства, історії української музики, аналізу музичних творів.

Апробація результатів дисертаційного дослідження здійснювалася у виступах на міжнародних науково-творчих конференціях:

"Трансформація музичної освіти: культура і сучасність. Присвячується К.Ф.Данькевичу" (Одеса, 2002); Міжнародна науково-практична конференція "Культура і цивілізація: Схід і Захід" (Одеса, 2003); Міжнародна науково-практична конференція "Наука і освіта – 2003" (Дніпропетровськ – Дніпродзержинськ, 2003); Міжнародний семінар-конференція "Трансформація музичної освіти: культура і сучасність".

Присвячується пам'яті С.Д. Орфеева (Одеса, 2004); Міжнародна конференція-семінар “Культура і музика: Схід та Захід” (Одеса, 2005); Міжнародна науково-творча конференція “Трансформація музичної освіти і культури в Україні” (Одеса, 2005).

За матеріалами дослідження опубліковано чотири статті, три з них – у провідних фахових виданнях.

Структура роботи. Дисертаційне дослідження, обсягом 195 сторінок, складається з вступу, двох розділів з підрозділами, висновків, списку використаних джерел у кількості 203 найменувань.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДОСЛІДЖЕННЯ

У Вступі характеризуються актуальність, об'єкт та предмет, мета і завдання дисертації, розкриваються її наукова новизна і практична цінність.

У Розділі 1 – “Символізм у становленні української культури і творчих позицій Б. Лятошинського” – здійснена характеристика напрямку символізму, а також його випереджаючих ознак у мистецтві XVIII – XIX ст., що істотно запліднили українську художню традицію і творчість названого композитора.

Підрозділ 1.1. “Філософсько-етичні передумови українського символізму в спадщині Г.Сковороди” зазначає основи творчих завоювань “українського Платона”. Особливо виділяємо концепцію самопізнання, базовими поняттями якої виступають кордоцентризм і воля. Підсумковим узагальненням розглянутих положень виступають такі позиції. По-перше, йдеться про ранній, випереджаючий західноєвропейську доміную сферою світосприймання, прояв ідеї мандрів не як романтичної фантазії та поетичної утопії, а як реалії “ковзання” у міжсоціальних протистояннях, подібно до мандрівників за способом життя – Р. Рільке, Ф. Крейслеру, П. Гогену. По-друге, у століття “торжествуючого ratio” Г. Сковорода, на відміну від європейських філософів і представників художньої сфери, звертаючись до містичного, не відходив від національної християнської, у даному випадку православної, традиції. По-третє, у зв'язку з культурним феноменом діяльності – творчості “українського Платона” виділяється неперервність православно-християнських орієнтирів в Україні, на відміну від неавторитетності і непопулярності їх у освічених колах Росії (О. Радіщев, М. Новіков, О. Сумароков) аж до початку XIX століття, коли здійснилося відродження православ'я в працях братів Киресєвських, слов'янофілів, активістів Оксфордського руху в міжнародних масштабах. По-четверте, синкретизм філософії, етики, літературно-поетичної і музичної творчості Г. Сковороди є оригінальним у сучасному йому розкладі видів і методів творчої діяльності, що було співзвучним

доренесансній та ренесансній Європі, а стало відроджуватися на Заході як актуальна ідея лише з кінця XIX століття.

У підрозділі 1.2. *“Символістські стилеві фактори художньої творчості і музики України XIX – XX ст.”* виділені показники еволюції мистецтва і музичних досягнень Батьківщини минулих двох століть. Особливо підкреслюємо у підсумку огляду матеріалів щодо символістських факторів української культурної традиції XIX – XX ст. такі положення:

- 1) ідеї Г. Сковороди запліднили філософські та культуротворчі вчення України та Росії, причому Київський університет, разом з відповідними представниками цього вмістища ученої і творчо-просвітницької діяльності в Україні, виявився деяким епіцентром упровадження кордоцентричних ідей у життя суспільства, у інтелігентські-творчі прямивання представників української і російської культури;
- 2) ментальна релігійно-символістська орієнтованість вчення Г. Сковороди і сприйнятливість до неї послідовників (П. Юркевич, Д. Чижевський та ін.) створила особливий режим “найбільшого сприяння” композиторській діяльності представників України щодо особливого роду пластичності і гармонійної погодженості складових романтично-символістських виходів – у творчості салонних композиторів, у творах Б. Лятошинського;
- 3) для українських мислителів, поетів, художників, композиторів є показовим відхід від ідей “кінця часу”, катастрофічного обриву, навіть якщо зачіпаються властиві культурі кінця століття ідеї декадансу;
- 4) понадособистісний, епіко-ліричний шар розумових установлень української нації минає шпенглерівські пророцтва “заходу”; набагато більш властивою виглядає м'яка пестливість “світла предвічного” та надії.

Підрозділ 1.3. “Музично-поетична символіка творів Г. Сковороди в передуванні образів-символів Б. Лятошинського” спеціально присвячується значенням наповнення творів українського композитора в їх зумовленості вітчизняною філософсько-естетичною традицією. Підкреслюємо, що Б. Лятошинського приваблювала особистість Г. Сковороди, нагадуючи ті великі класичні зразки, про які із захопленням писав Г. Гегель в “Лекціях з естетики”, – Перикла, Фідія, Софокла, Сократа. Саме звертання до яскравої фігури, з якою зв'язана символістська лінія національної філософії, було, безсумнівно, “кроком до себе”, рецепцією внутрішніх, глибоко укорінених символістських установлень композиторської творчості. Учений професіоналізм Б. Лятошинського, що писав навіть у популярних жанрах з опорою на поліфонію, на складні фактурні вишуканості вираження, має глибинно-національну детермінацію. Від сквородинської довіри до “ученого слова” і, головне, від умов Просвітительства, що породили це слово, склалося спірання

Б. Лятошинського на інтелектуалізм, на професійну багатоскладовість його композиційних знахідок із щедрим впровадженням інонаціонального досвіду вченості від Розуму Серця.

Підрозділ 1.4. “Творчість Т. Шевченка і шевченконіана Б. Лятошинського в наступності від кордоцентризму Г. Сковороди” розкриває центральне положення образів-змістів Кобзаря в музиці Б. Лятошинського. Філософія світосприймання Т. Шевченка належить до ряду, що у духовній традиції можна охарактеризувати як філософію трагедії. Мова йде про філософію як вираження душі страждальця, як усвідомлення їм трагедії власної долі. І справа не тільки в обставинах особистого життя поета, а в прийнятті їм на себе трагедії буття рідного народу, рідного краю. Християнський пафос – це благодать мудрості за страждання і розчулення їм, і звідси – світла ідилія окремих шевченківських віршів у наступності від філолофсько-етичного проповідництва Г. Сковороди. У ХХ сторіччі дослідники з української діаспори зв'язують цей кордоцентризм із якістю “пісенності”. Звідси “музикоцентризм” українського принципу мислення, українського ліризму в цілому, що не мислить поезію без “пісенності”; звідси – “музикоцентризм” Б. Лятошинського, що відмовився від обмежувальної позиції символістів по відношенню до музики як самостійного художнього феномена. Отже, шевченконіана Б. Лятошинського тяжіє до акцентування символістських елементів поезії Кобзаря, тим самим підсилюючи гармонійність і “ученість” виразності віршів, які викладаються в музичних образах. У цьому плані композиції Б. Лятошинського на шевченківську тематику утворюють самостійну, хоч і спадкоємну лінію стосовно кордоцентризму і передсимволізму “українського Платона”.

Розділ 2 – “Фортепіанні твори Б. Лятошинського в контексті символістських витоків авторського стилю” представляє аналіз камерно-вокальних і фортепіанних композицій Б. Лятошинського як апробацію висунутої ідеї базисності символістського методу для творчості в цілому.

Підрозділ 2.1. “Романси Б. Лятошинського в декларації символістського світобачення автора” представляє той жанр із виділенням фортепіанної складової, котрий утворив основу художньої системи символізму і реальний початок творчості композитора. У вигляді висновків відзначаємо:

- збагнення вершин символістської лірики утворило для Б.Лятошинського свого роду творчу лабораторію, де відпрацьовувалися нові прийоми й засоби музичної виразності, котрі увійшли в арсенал його композиторської техніки;
- засобами втілення символістської романсової лірики виступають наступні: новий тип мелодії з витонченістю інтервальних ходів та хроматизмів, “терпкість” гармонії з перевагою різного роду

септакордів, нонакордів і їх обернень з домішкою позаакордових звуків, відсутність тональних тяжінь, стислість музичних фраз, розділених паузами, розведення регістрів на далекі відстані, фактурний збіг початку і кінця твору, поліритмія та поліметрія, динамізація всіх шарів фактури, деталізація артикуляційних прийомів і ін.

У двадцяті роки минулого століття це був прорив української музики на європейський рівень і свідчення появи в мистецтві нової, самобутньої, сучасно мислячої особистості Б. Лятошинського. При цьому спеціально відзначаємо такі ознаки оригінальності прочитання символізму Б. Лятошинським:

- 1) чуйне відношення до передсимволістських посилань текстів – чи то буде західний романтизм П. Шеллі, китайські поети середньовіччя чи великий український поет Т. Шевченко;
- 2) активне включення в символістський ряд творчості Ф.Тютчева, Т.Шевченка, тобто авторів, що знаменують скоріше слов'янський поетичний стиль, що подається у зв'язку із символістською таємницею;
- 3) очевидність симбіозу символізм-експресіонізм, а також акцентуація прийомів німецької школи, вагнеріанства в невіддільності від сукупної символістського подання образів;
- 4) самозначущість фортепіанної партії, компенсативної стосовно вокального рядка і такої, що має тенденцію жанрового "поглинання" вокальної структури (наприклад, назва романсу "Прелюдія" ор. 9, № 2 на слова І. Северяніна);
- 5) увага до "похмурості" баритово-басового соло в романсах, асоційованого, у тому числі, з колоритом української національної оперності (перевага басового тембру у звучанні партій Тараса Бульби у М. Лисенка, Богдана Хмельницького у К. Данькевича в однойменних операх, ін.);
- 6) тяжіння до циклізації романсів за зразком інструментальних сонат-сюїт (порівняно із аналогічним прийомом "троїстих" сполучень у К. Дебюссі), але з тенденцією гіперболізації жанрового показника прелюдійності (знак Дебюссі) та хоральності (жанрової ознаки інструментального й оперного сольного співу у Р. Вагнера);
- 7) наявність установки на "простоту і вченість" у принципі писання, що семантично перегукується з повчальністю лірики українського канта та кантовості пісенного надбання Вітчизни.

Підрозділ 2.2. "Методика аналізу фортепіанних творів Б. Лятошинського в прийнятій концепції українського символізму" містить спеціальне обґрунтування музикознавчого бачення композицій названого автора. У методику аналізу фортепіанних творів Б. Лятошинського закладаємо:

- 1) базисність фортепіано-клавіру як інструмента зібрань освічених людей, залучених до традицій культури, у тому числі, природно, української;
- 2) архетиповість міфологічних значень образів символістського мистецтва, що націлює увагу на художню абстракцію, на ненаочність чи наочність, зашифровану у “відображенні”, у “дзеркалі” образів-змістів.

Базисність для України кантової традиції, що зумовлює підвищену увагу до особливого поєднання “вченості й простоти” як на рівні засобів, так і в семантичних вимірах, виводить на метод аналізу творів Б. Лятошинського. В ньому виділяємо:

- 1) клавірно-дзвонні звучання, що сумарно відтворюють комплекс “свавільності”, закладений традицією щипково-струнної, ударно-цимбальної природи клавіру;
- 2) риторично-архетипові побудови як значеннєві вузли в універсальному монотематизмі композитора;
- 3) кантову збірну “серйозність” та понадособову ліричність у жанрових та програмних перевагах композитора;
- 4) органіку іонаціональних впроваджень у вибудові художньої символіки, що розвиває “символістський образ думки”.

Підсумовуємо аналітичні установлення через пункти-етапи аналізу:

1) відповідно із символістським принципом “стилістичної еkleктики” виділяти стилістико-жанрові моделі тих композиторів-символістів, що історично реально надихали Б. Лятошинського;

2) акцентувати в аналізі зв'язки з німецьким символізмом, зокрема, у паралелі до Г. Малера, який також як і Б. Лятошинський специфічно увібрав вплив Р.Вагнера, не будучи “вагнеріанцем” як таким;

3) фіксувати спосіб співвіднесення змісту і форми фортепіанних творів із символікою і знаковістю національних жанрів, що є органікою в художній методології українського символізму;

4) виділяти символістський “нескінченний ряд значень”, що відповідає символістським установкам творчості, який вчулювався в характеристиці змісту творів композитора;

5) підкреслюючи реальність скрябінівських впливів у Б. Лятошинського, виділяти зв'язок з польським символізмом, із салонною традицією української музики, що культивувала в слов'янському варіанті ідею “кола”, артистичної співучасті, в якій професіоналізм спеціалізації ритуалізувався артистизмом аматорів мистецтва, утворюючи нерозривний симбіоз позицій і вдач.

Підрозділ 2.3. “Фортепіанні твори Б. Лятошинського, символістського періоду творчості 1920-х років” пропонує аналіз творів композитора, що найбільше адекватно відбивають методологію символістського світосприймання. Підсумком аналізу фортепіанних композицій 1920-х років виявилось наступне:

- 1) фортепіанна творчість Б. Лятошинського двадцятих років минулого сторіччя демонструє тяжіння композитора до філософськи-узагальненого кола образності, його експресивно-динамічного подання, які складають визначену паралель до образно-значенневих пошуків символізму. І це є очевидним й у програмному найменуванні циклу "Відображення", у похмурій містиці "Балади", у підкресленій "гіперконтрастності" в образності музичного тематизму двох сонат;
- 2) очевидність "скрябінізмів-шопенізмів" у точці відштовхування від мазурки-прелюдії (порівн. із шопенівською жанровістю цього ж роду у творах раннього О. Скрябіна), а також наявність вираженого жанрового тяжіння до сонати-балади, яка "розкріпає" романтичний (шопенівський) виток сонатності автора "Прометей";
- 3) вираженість романтичної складової скрябінізмів із тенденцією монументалізації стилю Б. Лятошинського (у дусі Ф. Ліста – Р. Вагнера), що заперечує як ефект "легкого" фортепіано Ф. Шопена, так і "ненавантажену помітність" манери О. Скрябіна-піаніста;
- 4) наявність "метатем" у вигляді абстракцій символіки інтервальних поєднань, що утворюють наскрізний значенневий ланцюг, який охоплює різні твори, на зразок "варіацій на фінал Дев'ятої симфонії Л. Бетховена" у симфонічному "метациклі" (за П. Беккером) Г. Малера;
- 5) жанрова поляризація творів прелюдійного типу (Прелюдії, "Відображення") та великих форм сонат-балад, що утворюють альтернативи символістсько-імпресионістських та романтичних форм, – при реальності сполучення тих та інших у конкретиці окремих композицій.

Підрозділ 2.4. "Символіка і символістський стильовий комплекс фортепіанних композицій Б. Лятошинського 1930 – 1940-х рр." втілює найважливіший для дисертаційного дослідження момент виявлення виділеного методологічного комплексу щодо періоду діяльності Б. Лятошинського, коли відкрито не заявлялася прихильність до символізму. Саме 1930-1940-і роки – період "на роздоріжжі" Б. Лятошинського, відзначений як точкою опори фортепіанною пристрастю до єдиної жанрової типології, а саме – прелюдії. Це, як відомо, жанр романтичний, який отримав особливу регламентацію у символістів. Схована програмність прелюдій Ф. Шопена, "Прелюдів" Ф. Ліста веде до ілюзорної програмності К. Дебюссі та програмної абстракції музики О. Скрябіна. Прелюдії Б. Лятошинського 1930-х – 1940-х років, зосередивши в єдиному жанровому ключі усю фортепіанну творчість, символікою жанрової змістовності знаменували зв'язок із психологією-естетикою символістської ідеї; наявність шевченківського циклу в ряді Прелюдій 1930-х – 1940-х років, якість українських пісенних тем у циклі Дві прелюдії ор. 38 bis і П'ять прелюдій ор. 44 вказують на осмислення національного як органічно властивого авторському баченню

символістського принципу творчості. “Традиціоналістський” нахил символістських засновків фортепіанного стилю Б. Лятошинського утворив повчальну паралель до фортепіанного монументалізму польського композитора і піаніста І. Падеревського, творчо-композиторський вихід якого не мав розуміння-визнання в ХХ столітті ні в Польщі, ні, тим більше, за її межами. Символістський стимул фортепіанних Прелюдій Б. Лятошинського 1930-х – 1940-х років багато в чому реалізувався в неадекватній формі “пісні без слів”, заявляючи скоріше “символізацію вірності символізму”, ніж реальність в них стилістики символістської музики.

Підрозділ 2.5 “Образи-символи фортепіанних творів Б. Лятошинського 1950-х - 1960-х років” присвячений характеристиці завершального етапу творчої біографії композитора, що стилістично співвідноситься із раннім періодом його діяльності. Мова йде про дві масштабні композиції – “Слов'янський концерт” і Концертний етюд-рондо, домірних до монументальних творів 1920-х років – Першої сонати, Сонати-балад, Балади. “Слов'янський концерт” ор. 54 написаний Б. Лятошинським у роки, коли у післявоєнних обставинах буття Радянського Союзу намітилося відродження української національної ідеї в символічних актах шанування внеску України в перемогу у Великій Вітчизняній війні. У Києві укорінені були зв'язки з польською, чеською школою і, особливо, з російською художньою культурою. “Слов'янський концерт” у ряді подібних же творів композитора (“Слов'янська симфонія”, “Слов'янська сюїта” і т.ін.) виділяється особливою ошатністю і визначенням “пієтизмом” звучання. Твір пронизаний “ігровими фігурами” (за Х. Бесселером), органічно зв'язаними із дзвонивим ефектом, що поріднює його з рахманіновським джерелом. На відміну від російської “басистості” рахманіновських дзвонів, у Б. Лятошинського задіяні у відповідних звучаннях верхні регістри, солідаризуючись з церковним передзвоном західнослов'янської традиції. Узагальнюючи наявні дані про зв'язок української ідеї з уявленнями про “слов'янське коло” у музичній творчості, відзначаємо етнокультурну єдність слов'янської музики як програмної ідеї, що складає романтичну художньо-компенсативну лінію в композиторській творчості. Символіка “українства в слов'янському колі” – надбання творів Б. Лятошинського 1950-х – 1960-х років із повнотою втілення цієї ідеї-символу в “Слов'янському концерті”. У нього закладається патріотична славильність і всеохоплюючий ліризм, що пом'якшує владну монументальність, натхненну традицією російського концертного стилю.

Концертний етюд-рондо Б. Лятошинського являє собою один з найоригінальніших творів пізньої фортепіанної творчості композитора. Високий рівень технічної складності Етюду, використання різноманітних віртуозно-виконавських прийомів, у числі яких і гамоподібна “діамантова” техніка, “гучномовні мартел'ято”, гармонійні фігурації широкого діапазону,

глісандо, акордова техніка і багато іншого у сукупності створюють очевидні аналогії до блискучих концертних Етюдів Ф. Шопена і, насамперед, Ф. Ліста, виконавські традиції якого були вельми пам'ятні для Київської консерваторії завдяки педагогічній діяльності В. Іванівського. Одночасно масштабність даного Етюд народжує визначені паралелі до поемних монотематичних композицій, також наслідуваних від Ф. Ліста, – така гіперболізація лістіанства демонстративно символічна. Ідея-образ підкреслена базовою назвою твору: Концертний етюд-рондо, тобто жанр, народжений творчою величчю піаністів-романтиків Ф. Шопена й Ф. Ліста.

Рондальність як втілення кругового початку реалізована в представленій композиції Б.Лятошинського як на мікро-, так і на макрорівнях. Кругова символіка Концертного етюд-рондо істотно доповнена широким використанням принципу “відображення-обернення”, очевидного вже з перших тактів твору у співвідношенні головної і побічної партій, що в сукупності вказують на наслідуваність даним твором творчих і виконавських традицій спадщини композитора 20-х років.

Концертний етюд-рондо Б. Лятошинського підвів як би підсумок стильовим установленням фортепіанної творчості: демонстративне лістіанство, солідаризація із німецькою романтичною школою, торкання “неофольклоризму” у дусі Б. Бартока – Г. Свиридова – Р. Щедрина, але з демонстративною пам'ятливістю про салонно-шопенівські жанрові лінії “рондо”. Воістину, за допомогою даної композиції фортепіанні творчість Б. Лятошинського здійснила “своє коло” від першої Траурної прелюдії 1920-го до Концертного етюд-рондо 1962 років, що обрисувала полوسي скрябінівських впливів у контрастах “вищої витонченості” і “вищої грандіозності”. Але все це дано з підкресленням шопенівського витоку художніх “скрябінізмів” українського композитора, а також у співвіднесенні з містеріальною ревністю фортепіанних творів О. Мессіана, слава якого як лідера “авангарду 1960-х” виявилася для Б. Лятошинського самоцінною.

Узагальнюючи аналіз фортепіанних творів композитора, пропонуємо ряд нижченаведених значеннєвих позицій.

По-перше, ранні фортепіанні твори Б. Лятошинського 1910-1920-х років, що збігаються за часом написання з романсами на вірші поетів-символістів і явно просимволістськи зробленими вокальними творами на тексти інших авторів, містять виражений нахил до пресимволістського зрощення романтичних і власне символістських змістовно-структурних виразних комплексів. Ці останні у вокальній спадщині Б. Лятошинського знаменують скоріше пізні твори. У фортепіанній творчості Перша і Друга сонати поряд із “скрябінізмами” демонструють сполучення шопенівської та лістівської структури.

У розходженні “скрябінізмів” Б. Лятошинського і власне скрябінських прийомів підкреслюємо “важку” манеру фортепіанної

техніки Б. Лятошинського, відмінну від “ширянь” і “нервових” сплесків О. Скрябіна і солідарних скоріше з лістівськими каскадами великих акордів. Б. Лятошинський явно цінує достоїнства “атлетичного” піанізму, тим самим віддаляючись від демонстративних перепадів Скрябіна вища грандіозність – вища витонченість. Ефекти *pianissimo* тяжіють до сполучення із низьким регістром або присутні в крайньому їх розведенні, що так чи інакше ущільнює звучність. Зроблене спостереження характеризує символістський нахил ранніх фортепіанних опусів Б. Лятошинського як “мінімалізовану симфонізацію”, що наслідувана від романтизму фортепіанних творів Л. Бетховена й одночасно демонструє характерно символістську “згорнутість” і недомовленість, що вже складає паралель мисленню Г. Малера.

По-друге, серед ранніх фортепіанних композицій виділяється цикл “Відображення”, що самою назвою асоціюється з опусом М. Равеля. Одночасно український композитор “академізує” символістський комплекс дзеркала, очевидний у програмних уточненнях французького майстра. Саме в даному жанрово-програмному творі виявляється специфічна для Б. Лятошинського поліфонічна майстерність. Ця остання солідарна зі скрябінівською контрастною поліфонією, однак позбавленою ритмічної “розірваності” О. Скрябіна. Б. Лятошинський явно дорожить поліфонічною континуальністю фактури, що складає труднощі для виконавця, оскільки знімає “розрядку уваги” піаніста заради врочистої “сталості напруги” вираження.

По-третє, цикли Прелюдій середнього й пізнього періодів творчості жанровою установкою вказують на джерело: абсолютизація прелюдійності К. Дебюссі, що вказує на пам'ять про неоромантичний спад програмних коментарів і музики. Шевченківські віршовані епіграфи у Б. Лятошинського явно співвідносні із типом сполучення віршів і музики у “Нічному Гас парі” М. Равеля. Дві прелюдії ор. 38 (bis) на українські народні мелодії відтворюють двочастинну циклізацію ранніх вокальних циклів Б. Лятошинського. П'ять прелюдій ор. 44 демонструють складний жанровий синтез інструментальної прелюдійності та ідеї кантатно-ораторіального жанру, в якому другий елемент (кантатно-ораторіальний) поданий “символічно”, через семантичне уподібнення частинам меси, притому що вокально-хорова фактура як така відсутня.

По-четверте, останній фортепіанний твір композитора, Концертний етюд-рондо відтворює фактурні ознаки символів усієї фортепіанної спадщини Б. Лятошинського, коли шопенівська структура цілого інтерпретується композитором в “атлетичній” техніці Ф. Ліста, але все це разом узяте поєднане моторикою клавірності – у гіперболізації прелюдійного глобалізму К. Дебюссі.

У **Висновках** підведені підсумки дослідження, визначені положення, що складають авторський внесок у розробку проблематики творчості Б. Лятошинського в контексті культурних установлень символізму.

Узагальнення матеріалів щодо розвитку оригінальної вітчизняної лінії в мистецтвознавстві, яка охоплює проблематику символізму і передсимволізму, вказує на особливу значущість у розвитку цього напрямку філософської і художньо-творчої спадщини Г. Сковороди. Кордоцентризм останнього, у якому етичні принципи утворюють стрижневе явище як логічно-світоглядного, так поетично-музичного планів, привносить у сукупний творчий світ українського просвітителя-гуманіста характерну для передсимволізму та символізму інтеграцію знання і таїнства Віри. Збіг у часі діяльності українського філософа-поета-музиканта з творчими пошуками англійського поета і художника У. Блейка, усвідомленого в сучасній літературі як предтеча символізму симптоматичний, оскільки виявляє подобу виходів різних авторів на синтез знання і містичних цінностей, котрий надихнув і романтизм, що народжувався у кінці XVIII ст.

Самостійність українського шляху в символізм виявляється через творчість Т. Шевченка, який являв собою музично мислячого поета і художника, політичного діяча в одній особі в паралель до аналогічного синкрезису англійських "прерафаелітів", котрі заклали підстави символістської концепції мистецтва і його естетики. Обрис Т. Шевченка в громадянській безкомпромисності вираження художньо-творчих устремлінь, у проповідницькому пафосі ствердження етики соціальної справедливості складає безпосередню (і випереджаючу в часі) аналогію до П. Верлена. Символічним виявляється і зовнішня подоба поетів-борців, передчасна смерть яких (Шевченко – 1861, Верлен – 1871) була заключним актом Служіння на обраному ними шляху.

Український шлях у символізм став органічним сполученням національних релігійно-філософських і поетико-художніх спрямувань, у котрих романтичні і власне символістські підвалини мислення і діяльності утворили невідривні переплетіння. Цим, вважаємо, і пояснюється своєрідність виходу в символізм Л. Українки, П. Тичини, "торкання" символізму І. Франком, М. Лисенком, М. Рильським, О. Довженком, поза усвідомленням якого не вибудовується уявлення про оригінальну цілісність їхнього мистецтва.

Унікальність прояву українського передсимволізму за допомогою творчості і поведінкової стратегії Г.Сковороди обумовила ранне виявлення передсимволістського феномену у романтичному мистецтві Т. Шевченка, визначила зрощення національного прояву символізму в єдності із романтичним комплексом як знаком національного ствердження зазначеного напрямку. І якщо у світовому художньому просторі виявилися близько співвіднесеними позиції англійських прерафаелітів, П. Верлена й

українського Кобзаря, то за самим методом створення своїх віршів за мелодіями відомих народних пісень Т. Шевченко може бути зіставленим із класиком німецько-австрійського символізму Р. Рільке. І ця виділена нами паралель Т. Шевченко – німецький символізм надзвичайно плідна для усвідомлення символістського “образу думки” Б. Лятошинського, сформованого епохою К. Дебюссі та О. Скрябіна, що сприйняли вагнерівський стимул не стільки у вигляді додатка до символістських одкровенень французької та російської шкіл, скільки в якості самостійного стильового шару національного прояву символізму.

Б. Лятошинський увібрив своєю творчістю символістські тенденції художнього мислення, позначивши спеціально, на початку творчого шляху, джерелом авторських пошуків стилістичні відкриття Р. Вагнера та О. Скрябіна, французьких імпресіоністів-символістів К. Дебюссі та М. Равеля. Перебування в епіцентрі творчого злету 1920-х років фортепіанного циклу “Відображення”, ідентичного за назвою знаменитому равелівському опусу, свідчить про принципову спрямованість композитора до ідей-образів символістського “задзеркалля”, через художній мімесис, що приводить до високого тайнства Гармонії світоутворення.

Сполучення символістсько-імпресіоністської прелюдійності, прийнятої в якості базового жанрового комплексу фортепіанних творів композитора, з поетичною символікою віршів Т. Шевченка вказує і на визнання самостійності національного виходу до символізму, і, зворотним боком, закладеність у спадщині Кобзаря символістських стимулів творчого бачення світу.

Монументальний (лістівський) романтизм у якості невідривної складової “шопенізмів-скрябінізмів” Б. Лятошинського, заявлений у перших фортепіанних творах, що фіксують масштабний розмах сонат, балад, написаних у паралель до послідовно символістськи витриманих вокальних композицій, характеризує національну неповторність трактування даної стильової якості.

“Гучномовна” активність, що почасти абсолютизує “вищу грандіозність” скрябінівського дуалізму “грандіозність – витонченість” і яка сполучає експресивне проповідництво із знаками класичного символістського “умовчання” – такими постають засновки символізму Б. Лятошинського. У ньому присутня інтелектуальна відстороненість, що втілювана поліфонічним мистецтвом та поєднана з плакатністю (порівняння з полотнами А. Тулуз-Лотрека, мозаїчними панно М. Бойчука), із національною українсько-слов'янською мелодійністю (пор. зі слав'янсько-польським символізмом К. Шимановського), наділена пафосом і монументалістською спрямованістю (пор. із кінострічками О. Довженка) у характерно-ментальній “хвилястості” виявлення названих якостей. Ця остання (“хвилястість”) чудово організувала “уникнення

програмності”, що відрізняє звукові образи Б. Лятошинського, який виявився сприйнятливим до ідей високої абстракції.

Інтервали-символи, інтервали-теми-образи “пронизують” композиції названого автора від першого до завершального опусу, у яких програмні й образно-мелодійно розвинуті тематичні побудови завжди виявляються “нанизаними” на “інтервальні згустки” терцових накладень, квартово-тритонових “тем-серій”, при опірності нон, – протягом організації усіх вокально-сольних й фортепіанних творів.

Б. Лятошинський визначив фортепіано в компенсативності відносин до симфонізму: за Бетховеном, але за Дебюссі вибудовані взаємовідносини “симфонічних літописів України” і сонатно-прелюдійних фортепіанних композицій українського майстра. У проповідницькій спрямованості до символістського “образу світу” органічно прочитується і педагогічна діяльність Б. Лятошинського. В. Сильвестров, один із найталановитіших спадкоємців Учителя, позначив наприкінці ХХ сторіччя вірність напрямку, що послужив “точкою відштовхування” для композиторської експансії його педагога. Неосимволістська хвиля в художній сфері на початку ХХІ сторіччя є сприятливим тонутом відносин до спадщини великого українського композитора, світове визнання музики якого не відбулося повною мірою, але програмовано всією логікою становлення художнього символізму в планетарній об’ємності його буття.

Саме фортепіанні композиції демонструють парадигматичний зміст творчості Б. Лятошинського, розгортання якої від 1920-х до 1960-х років утворило послідовність, що нагадує шлях І. Вишнеградського, “криву” визнання композицій А. Цемлинського, Ф. Шрекера у двадцятому столітті. Етапами їх “шляху до публіки” були: зацікавленість їхньою творчістю від 1910-х до 1920-х, повне нерозуміння в 1930 – 1940-і і поступове, очевидне, у повноті реалізоване у 1990-ті визнання та адекватна оцінка творчої спадщини. Фортепіанна спадщина, відзначена в цілому опорою Б. Лятошинського на стилістику символізму в 1920-і роки, містила також оригінально-національне сприйняття цієї стилістичної якості: тяжіння до монументалізму. Потім було збереження в “фортепіанній прелюдійності” вірності символістському початку в 1930 – 1940-і роки. І, нарешті, спостерігаємо сходження генія до слави в останні 15 років життя, апогей якої відбувся в Україні після смерті, у 1980 – 1990-і роки, з поступовим завоюванням слухачької уваги за межами Батьківщини.

Велич Б. Лятошинського виявилася через унікальну здатність “чути час” і одночасно зберігати вірність ідеї нації й особистості, навіть коли актуальна стилістична парадигма “веде” слухачьку увагу в іншому напрямку. “Лицар українського символізму” – Б. Лятошинський – циклами фортепіанних Прелюдій затвердив, усупереч усім запитам “варваризмів” та “конструктивістської твердості”, свою прихильність до строю гармонізуючого “мистецтва Таємниць”. І вистояв, оспівавши на тлі

авангарду свій дивний “Тімн слов'янству”, кульмінацією якого став фортепіанний “Слов'янський концерт”. Також вибудував неоромантично-символістськи орієнтовану школу “українського авангарду” – як поставангарду в світовому розкладі стилістичних пріоритетів.

Основні положення дисертації викладені в публікаціях:

1. Рижова О. Б. Лятошинський і К. Бальмонт: грані зіткнення // Теоретичні та практичні питання культурології: Зб. наук. статей. Випуск XV. – Мелітополь, 2004. – С. 59-69.
2. Рижова О. Творчість Б. Лятошинського в дзеркалі авангардних устремлінь Одеської виконавської школи // Проблеми становлення інноваційних підходів у сучасній освіті. – Харків, 2004. – С. 216-226.
3. Рыжова О. Шевченковиана Б. Лятошинского // Проблеми взаємодії культури, мистецтва та освіти. Зб. наук. праць. – Харків, 2006. – С. 150-160.
4. Рыжова О. Эстетические предпосылки новаторства в ритмической организации ранних романсов Б. Лятошинского // Метроритм – 1. Київ. – 2002. – С. 68-71.

АНОТАЦІЇ:

Рижова О.О. Український символізм та фортепіанна спадщина Б. Лятошинського. – Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за фахом 17.00.03 – Музичне мистецтво. – Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової. – Одеса, 2006. – Рукопис.

Дисертація присвячена вивченню закономірності творчого росту видатного українського композитора Б. Лятошинського, зумовленого культурним генокодом нації й часу, традиціями українського мистецтва, закладеними філософією-етикою Г. Сковороди та ідеями-думами великого Кобзаря. Тезою дослідження, що захищається в дисертації, є те, що ранній символістський етап романсово-фортепіанної спадщини композитора організує значеннєвий континуум всіх етапів композиторської діяльності названого автора. Саме фортепіанні твори, що представляють усі ступені творчої біографії Б. Лятошинського, дозволяють адекватно простежити втіленість символістських художніх орієнтирів у творі українського майстра.

У дисертації проаналізовано у світлі прийнятої методики акцентуації символістських орієнтирів творчості романси Б. Лятошинського – із підкресленням в них прелюдієво-фортепіанного комплексу, а також фортепіанні композиції 1920-х, 1930-х, 1940-х років і останнього періоду творчості. Фортепіанна творчість Б. Лятошинського демонструє повноту

прояву методологічних принципів 20-х років, а також сутнісне виявлення української версії цього напрямку у творах центрального й останнього періодів творчості.

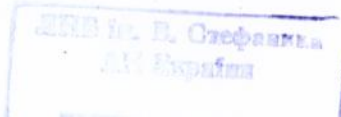
Ключові слова: символізм, стиль, національний стиль, філософсько-естетичний принцип творчості, кордоцентризм, жанри фортепіанної музики.

Рыжова О.А. Украинский символизм и фортепианное наследие Б. Лятошинского. – Рукопись.

Диссертация на соискание научной степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.03 – Музыкальное искусство. – Одесская государственная музыкальная академия им. А.В.Неждановой. – Одесса, 2006. – Рукопись.

Диссертация посвящена изучению закономерности творческого роста выдающегося украинского композитора Б. Лятошинского, обусловленного культурным генокодом нации и времени, традициями украинского искусства обрисованными в философии-этике Г.Сковороды и в идеях-думах великого Кобзаря. Особое внимание в исследовании направлено на сущность и оригинальность обнаружения метода символизма в украинском искусстве и органику его проявления в наследии композитора. Это последнее охватывается панорамой фортепианного творчества, которому украинский композитор был верен на всех этапах его художественной эволюции. Защищаемой мыслью исследования является то, что ранний символистский этап романсово-фортепианного творчества композитора организует смысловой континуум всех этапов композиторской деятельности названного автора. Именно фортепианные произведения, как представляющие ступени творческой биографии Б. Лятошинского, позволяют адекватно проследить внедрённость символистских художественных ориентиров в сочинения украинского мастера.

В диссертации проанализировано в свете принятой методики акцентуации символистских ориентиров творчества романсы Б. Лятошинского с подчёркиванием в них прелюдийно-фортепианного комплекса, а также фортепианные композиции 20-х, 30-х, 40-х годов и последнего периода творчества. Выделены соотносённости с образами М. Равеля, К. Дебюсси и др. импрессионистов-символистов сочинения указанного жанрового качества центрального периода творчества. Подчёркнута соотносимость раннего и позднего периодов творчества Б. Лятошинского в выраженности монументально-масштабных обнаружений символистского метода. Фортепианное творчество Б. Лятошинского включает полноту проявления методологических принципов 20-х годов, а также сущностное обнаружение украинской



версии этого направления в сочинениях центрального и последнего периодов творчества.

Ключевые слова: символизм, стиль, национальный стиль, философско-эстетический принцип творчества, кордоцентризм, жанры фортепианной музыки.

Ryzhova O. The Ukrainian symbolism and the piano heritage of B. Latoshynskij. - Manuscript.

The presentation a thesis for a candidate degree on a speciality 17.00.03 - Musical art. – The Odessa State A.V. Nezhdanova Academy of Music. – Odessa, 2006. – *Manuscript.*

The dissertation is devoted to study of law of creative growth of the outstanding Ukrainian composer B. Latoshynskij, what cause cultural gene tyre of a nation and time, traditions of the Ukrainian art which depicted in philosophy – ethics of G. Skovoroda and in ideas of great T. Shevchenko. The special attention in research is directed on essence and originality of detection of a method of symbolism in the Ukrainian art and organic sense of his display in a heritage of the composer. This last is covered panorama of piano creativity, to which the Ukrainian composer was correct at all stages of his art evolution. A protected idea of research is that early the symbolism stage of song-piano creativity of the composer organizes semantic continuum of all stages of composer activity of the named author. Just piano works, as the representing steps of the creative biography B. Latoshynskij, allow adequately to look adoption of symbolism art reference point in the compositions of the Ukrainian master.

Key words: symbolism, style, national style, philosophical-aesthetical principle of creativity, philosophic of heart, genres of piano music.

Підписано до друку 19.10.2006 р.
Обсяг 0.9 авт.арк. Формат 60х90/16
Тираж 100 прим. Папір друкарський. Різографія.
Надруковано з готового оригінал-макету.
Інформаційно-видавничий центр ПДПУ ім.К.Д.Ушинського
65091, м.Одеса, вул.Старопортофранківська, 26
тел. (8-048) 732-18-84

с. 10
АВ 69.838

Мист.

2000

МИСТ