



УКРАЇНСЬКИЙ ВІЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Борис
ЛЯТОШИНСЬКИЙ

in memoriam

МЮНХЕН 2018

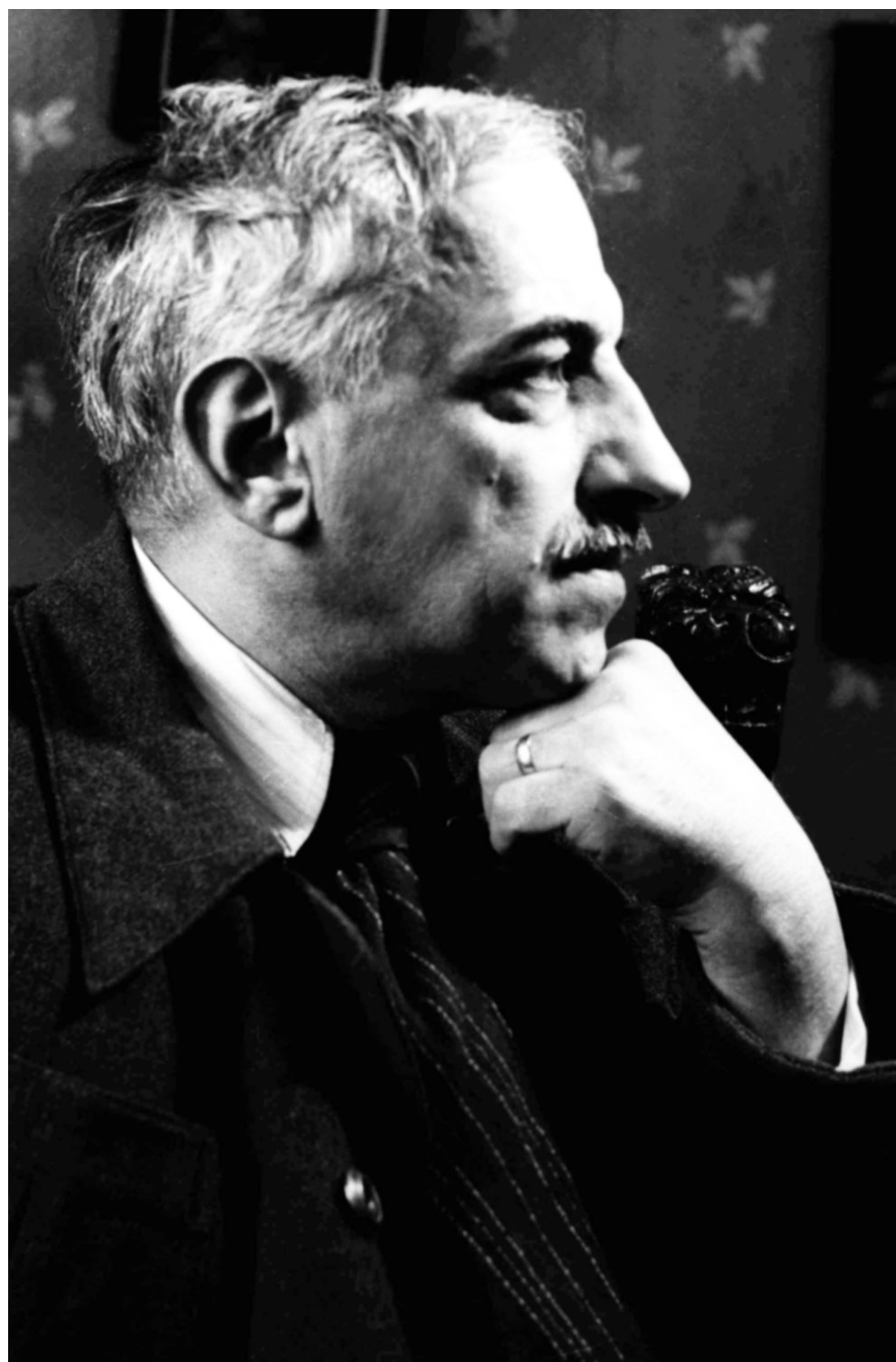
ISBN 978-3-928687-44-8

Борис Лятошинський. In memoriam . – Мюнхен, 2018. – 248 с.

Колективна монографія «Борис Лятошинський. In memoriam» присвячена життєтворчості українського філософа музики, визначного композитора, творця модерного канону української музики. Спогади і найновіші наукові розвідки українських вчених вшановують життєтворчість Бориса Лятошинського до п'ятдесятих роковин смерті Майстра і окреслюють подальші перспективи європейського лятошинськознавства.

Редакційна колегія:

Аделіна Єфіменко (відповідальний редактор),
Марія Пришляк, Олександр Козаренко, Маріанна Копиця



ВІТАЛЬНЕ СЛОВО

Збірка наукових розвідок «Борис Лятошинський. In memoriam» – необхідна інтелектуальна складова року пам'яті композитора. Вшанування 50-х роковин відходу у засвіти класика сучасної української музики стало тією необхідною історичною перспективою Лятошинського в українській композиторській творчості, коли тавро Майстра несуть не тільки його безпосередні учні. Окремі елементи поетики стали ознакою професійності, проглядають на різних щаблях національної музичної мови у різних авторських версіях.

З іншого боку, все більше унаочнюється зв'язок Лятошинського з попередніми епохами української історії музики, його включенність у світовий культурний контекст. Все це вимагає поновного прочитання і тлумачення залишених Ним текстів, враховуючи попередній музикознавчий досвід.

Оминаючи нечисленні монографії та дисертації з царини «лятошинськознавства», окремі розділи в дослідженнях симфонізму, драматургії, оперної та камерної музики українських композиторів, присвячені творчості Б. Лятошинського, мусимо згадати видання, найближчі за жанром, тематикою і принципом добору авторів до анонсованої збірки: це двотомник «Творчість Бориса Лятошинського», виданий у 70-х роках минулого століття «Музичною Україною»; матеріали двох наукових конференцій, проведених у Києві та Львові 1995 року до століття ювілею композитора; об'єднане видання числа № 3–5 журналу «Музика» 2015 року з нагоди стодвадцятиліття Майстра. Калейдоскоп осмислюваних явищ і фактів, обраних підходів та імен авторів є, очевидно, чи не єдиним засобом споглядання музичного Всесвіту Бориса Лятошинського, що розширюється від часу створення. Також його здатність вимагає тільки одного – адекватного виконання музики Композитора та спроб її зрозуміння.

До обидвох необхідних умов «життя» спадщини Митця достойно прислужився Український Вільний Університет. 9 лютого 2018 року в Мюнхені розпочалося вшанування п'ятдесятих роковин смерті Б. Лятошинського концертом фортепіанної музики, де прозвучало 10 фортепіанних прелюдій Композитора (твори № 38, 38 та 44) у виконанні професора Університету Олександра Козаренка (цікаво, що програму концерту доповнили П'ять прелюдій Василя Барвінського, якому виповнилося 120 років і його життя драматично пов'язане з життям Б. Лятошинського).

Ректор Університету вп. Професор Марія Пришляк у вступному слові до концерту зініціювала підготовку та видання збірки наукових праць на пошану Композитора. А вчасно сказане мудре слово має здатність матеріалізуватися і до цієї ідеї приєдналися музикознавці зі всієї України, згуртовані довкола Львівської національної музичної академії ім. Миколи Лисенка, Національної музичної академії ім. Петра Чайковського, Інституту ім. Максима Рильського

Національної Академії Наук, Інституту проблем сучасного мистецтва Національної Академії Мистецтв України. У синергії дослідницьких інтенцій багатьох вчених згаданих інституцій і постала ця збірка як чергова спроба осмислення всезростаючого Логосу життєтворчості Бориса Лятошинського. Сподіваємося, що вона займе своє достойне місце в царині українського – а тепер і європейського – лятошинськознавства.

Професор *Олександр Козаренко*
Національний університет імені Івана Франка (Львів),
Український Вільний Університет (Мюнхен)

БОРИС ЛЯТОШИНСЬКИЙ. СИМФОНІЯ ЖИТТЯ

Копиця Маріанна

Доктор мистецтвознавства,
професор кафедри історії української музики
та музичної фольклористики
Національної музичної академії України
імені П. І. Чайковського,
заслужений працівник освіти,
лауреат премії імені М. В. Лисенка

Творчість Б. Лятошинського пройшла складну і яскраву еволюцію, сповнену пошуками, підйомами, досягненнями. Для українського мистецтва ХХ століття ім'я майстра пов'язано зі значними досягненнями музичної творчості і становить класичний фонд української та європейської культури. Його музика характеризується високою духовністю і героїзмом, силою трагічних емоцій, широтою епосу, романтизмом художнього висловлювання.

Початок самостійного творчого шляху композитора збігається з періодом народження і становлення мистецтва українського Відродження, що припадає на період перших десятиліть двадцятого століття. Адже цей період має особливий статус формування модерної української нації, з осмисленням і проектуванням найпрогресивніших європейських ідей на український ґрунт. У цей період зародження високої української культури, як стверджують вчені, малороси і русини ХVІІІ і ХІХ століть перетворюються в українців ХХ століття. Але Україна стає полем, де фокусувались драматичні історичні соціальні події поряд з глибокими, різноспрямованими філософськими, культурологічними теоріями, інноваційними відкриттями. Через історію України пройшли магістральні лінії поступу світової філософії і культури, з нею пов'язані імена М. Бердяєва, М. Булгакова, Л. Шестова, А. Ахматової, В. Вернадського, Д. Чижевського, авангардистів К. Малевича, Д. Бурлюка, геніїв С. Прокоф'єва, І. Стравінського, польського класика К. Шимановського та угорського Б. Бартока.

Перший опус композитора датований 1915 роком, на останньому (ор. 70) зазначений 1968 рік. Більш ніж півстоліття, яке увібрало безліч драматичних і суперечливих мистецьких та історичних подій, розділяє ці твори композитора. Майже всі симфонії Б. Лятошинського (а їх п'ять) мали непросту долю, іноді з муками «пробираючись» до слухача. Вперше для української музики зазвучав голос Прометея ХХ століття – такими життєстверджуючими, стражденими, але нескореними були ідеї творів Майстра. Але, як справедливо відмічав Є. Маланюк, «геній поневоленої нації завжди скалічений Прометей».

Творчість композитора була на трагічному вістрі. За валом середньостатистичної, ура-патріотичної продукції, вульгарного соціологізму, лжетеорій безконфліктності, величні концепції рівня художньої цінності «Гімалаїв» Реріха або «Звенигори» Довженка були за рамками псевдоконтексту епохи.

Масштабним є творчий доробок Б. Лятошинського: п'ять симфоній (1918 рік, ор. 2; 1936, ор. 26; 1951-1954 рік, ор. 50; 1964 рік, ор. 63; 1966, ор. 67), дві опери («Золотий обруч», 1929 рік, ор. 23; «Щорс», 1938 рік, ор. 29), симфонічні поеми (1950 «Поема возз'єднання», ор. 49; 1958 рік, «На берегах Вісли», ор. 59), симфонічні увертюри (серед яких «Урочиста», «Слов'янська», «Увертюра на чотири українські пісні», ор. 20, ор. 70, ор. 61), сюїти, камерні твори, серед яких фортепіанний цикл «Відображення» (ор. 16, 1925), Соната для скрипки і фортепіано (ор. 19, 1926), струнні квартети (ор. 1, 1915; ор. 4, 1922; ор. 21, 1928; ор. 43, 1943), «Український квінтет» (ор. 42, 1942), значна кількість романсів, яких налічується понад шістдесят, причому це тих, які відомі дослідникам творчості композитора, хоча величезна кількість вокальної лірики зберігається в архіві митця.

Заслуговує на увагу виконавців хоровий доробок Б. Лятошинського, який інтерпретує відомі поетичні шедеври світової поезії – О. Пушкіна, М. Метерлінка, Г. Гейне, Х. Ф. Геббеля, Шеллі, Т. Шевченка, О. Тютчева, М. Буніна, М. Рильського, а також обробки народних пісень для голосу і фортепіано (ор. 28, 1937 рік; ор. 33, 1941 рік; ор. 35, 1941 рік).

На жаль, життєвий і творчий шлях Б. Лятошинського склався драматично. Його твори не мали можливості часто звучати на великих концертних площах Європи в силу історичної замкнутості української культури «залізною завісою» радянської політичної системи. Майстру довелося випробувати гіркоту розчарувань, нерозуміння своїх творів, «цькування» з боку партійних і державних інституцій, людську заздрість.

«Як композитор я мертвий і коли воскресну – не знаю» – так написав митець в листі до свого вчителя Р. Глієра в 1948 році, коли після Другої світової війни в розпал сталінських репресій, твори композитора, зокрема, Друга і Третя симфонії були різко розкритиковані офіційною партійною пресою (газети «Радянське мистецтво», «Радянська культура», «Правда» за період 1951 р.). Це значило, що композитор міг повторити трагічні долі відомих майстрів В. Мейєрхольда і Л. Курбаса, загиблих у застінках сталінських таборів. Трагічно схожими в мистецтві того часу були долі Д. Шостаковича, С. Прокоф'єва, М. Мясковського та Б. Лятошинського – майстрів-літописців своєї «хворої епохи». Якщо глибоко зануритись у його чималу епістолярну спадщину (на сьогодні видано лише листування Бориса Лятошинського із Рейнгольдом Глієром – 523 (!) листи за понад півстолітній період; (див.: Лятошинський Борис. Епістолярна спадщина. – т. I (упорядник М. Копиця, гол. наук. консультант І. Царевич. – К., 2002), виступи на лекціях і різних зібраннях

Спілки композиторів, спогади учнів, можна впевнитися, що стилю мовлення Бориса Миколайовича притаманний драматичний, а подеколи іронічно-песимістичний характер. У листі до музикознавця Анатолія Дмитрієва митець зауважить: «Вечно у меня какие-то “ложки горчицы” во рту, хотя я, между прочим, вообще никогда не ем этого продукта в действительности. Зато в виде какой-то компенсации я ем ее “символически”»¹. Ці слова передусім стосувалися того факту, що твори Майстра, які у художньому плані підносились до рівня вибухової сили античних трагедій, епоха конформно-тоталітаризму наполегливо «відштовхувала».

Борис Миколайович прозорливо відчував трагічність своєї долі, болісно переживаючи невдачі, котрих, як не сумно, було багато в його житті. «Только что как раз передали по радио, что Вам присудили звание доктора без защиты диссертации. Поздравляю Вас, дорогой Рейнгольд Морицевич, что Вы теперь, слава Богу, не «фельдшер», а «доктор»! Скоро, очевидно и Л. Н. Ревуцкий удостоится докторанта, а я уже как-нибудь проживу «фельдшером»» – писав композитор у листі від 2 березня 1941 року після чергової жорсткої критики його музики².

Оглядаючи життя і творчість Б. Лятошинського, переконуємося, що кожен твір композитора відзначено пошуками – спочатку стихійними, інтуїтивними, далі – все більш усвідомленими. Композитор завжди йшов у ногу з часом, гостро переживаючи його етично-психологічні проблеми. Як чуйний митець, драматизм епохи він відобразив у новому образно-емоційному складі музики, новій музичній мові.

Б. Лятошинський перш за все композитор-симфоніст. Він тяжіє до великих форм, широких інструментально і оперно-симфонічних полотен, які відображають драматичні колізії епохи крізь призму світогляду художника, втілюючи насущні проблеми об'єктивної дійсності. Саме в симфоніях відбувається формування нового сприйняття, нового світогляду композитора. Головні колізії симфоній Б. Лятошинського є віддзеркаленням проблеми взаємозв'язку *особистості* і *дійсності* (Перша, Друга, Четверта симфонії). З іншого боку – колізії зосереджені в сфері співвідношення трьох категорій – *народ*, *особистість*, *дійсність* (Третя, П'ята симфонії).

На партитурі Першої симфонії стоїть всього-навсього опус № 2, але в чудово скроєній композиції, її драматизмі і романтико-патетичній зарядженості відчувався дух тієї непростой епохи з її кульмінаційними вибухами та тривожними надіями, болісними розчаруваннями та оптимізмом сподівань. Пройшло всього шість років після смерті фундатора української музики Миколи Лисенка, але Перша симфонія Б. Лятошинського відкривала для національної культури новий історичний відлік часу – виходу на європейські обрії.

¹ Із листа від 28 грудня 1966 року, зберігається в архіві композитора.

² Цитується за згаданим виданням Епістолярної спадщини.

Долю цього твору, як і мистецької спадщини великого Maestro, ми по-справжньому починаємо оцінювати тільки зараз.

Першій симфонії композитора судилося бути народженою на перетині двох епох та віддзеркалити тенденції початку віку, який супроводжувався трепетними надіями та сподіваннями.

Особливий романтичний настрій її музики поставав з підвищеної температури того непростого часу, його емоційної наснаги, пориву, протестуючого тону і збудженого пафосу. Симфонія сповнена відчуттям романтично-піднесеного сприйняття життя, пронизана блоківсько-скрябінськими інтонаціями емоційного пориву. В активному авторському вислові Першої симфонії відчутні масштабність осмислення глибинних настроїв і переживань. Сьогодні з впевненістю можна ствердити, що в Україні народився митець глибокої пророчої сили. Але, на жаль, ані тоді, ані в подальші роки зайняти своє місце серед подібних творів свого покоління – С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича, К. Шимановського, І. Стравінського – Б. Лятошинському не судилося. Перші симфонії, написані цими композиторами знає весь світ, вони звучать у виконанні найвидатніших диригентів Європи і Америки, а ми пізнаємо свої надбання з майже сторічним запізненням.

У червні місяці 1926 року Р. Глієр, скориставшись приїздом до Києва на свій авторський концерт, вперше поставив симфонію учня в програму і реалізував довгоочікувану мрію – Перша симфонія прозвучала.

За вісімдесят п'ять років свого існування Перша симфонія актуалізувалась двічі, але, на жаль, після смерті композитора. Борис Миколайович не почув більше при житті свого твору, з причин шквалу критики до всієї його творчості 1920-х років в наступні десятиліття, а найголовніше – розправи над його наступними симфоніями. Б. М. Лятошинський був одним з тих видатних митців, по кому ідеологічні «катюші» вдарили найболючіше.

Виконана Національним симфонічним оркестром під орудою В. Кожухаря 23 вересня 1970 року в Національній філармонії, Перша симфонія промовчала ще довгих 40 років.

Від учителя, друга і побратима, яким був для композитора Рейнгольд Морицевич Глієр, звучали завжди обнадійливі поради: «В отчаяние не приходите... Что бы ни было, думайте о новых своих сочинениях» (лист від 13 травня 1953 року).

Прикро, але Глієр прозорливо передбачив іще у 1920-ті роки те саме, про що потім написав Іван Дзюба: «...ідея месіанізму на території Російської імперії, пізніше Радянського Союзу, апокаліптична ідея про Москву, як Третій Рим, пізніше, Третій Інтернаціонал, породила явище серйозної експансії, у якій українська культура мусила виживати, конкуруючи з російською не на рівних»³.

³ І. Дзюба. Ідеологічні децибелі «діалогу культур» // Сучасність. – № 11. – 1988. – С. 67.

Москва, до речі, не поставилася серйозно до творчості Лятошинського. Протягом цілого життя у кореспонденціях композитора з'являлися його репліки щодо «укусів дрібних і великих» з боку видавництв, виконавців, а особливо – преси.

Початкові сторінки творчої біографії Бориса Лятошинського нерозривно пов'язані з Києвом (починаючи з 1913 року). Музично-театральне життя міста в період Першої світової війни і революційних переворотів, згідно з архівними матеріалами, було багатогранним і насиченим. Тут працювали відомі музиканти (Б. Яворський, В. Горовиць, Ф. Блюменфельд, Г. Беклемішев, Г. Нейгауз, М. Ерденко), колективи Київської опери, українських, польських, єврейських театрів, театру російської драми «Соловцов». У місті гастролювали знамениті композитори і виконавці Сергій Рахманінов, Олександр Скрябін, Яша Хейфець, Микола Метнер, багато художників, вчених, філософів. Безумовно, така багата культурно-мистецька атмосфера відбилася на розвиткові творчої індивідуальності Лятошинського.

Борис Миколайович походив зі старовинного польського роду Якса-Лятошинських, чимало представників якого згадуються в історичних анналах Польщі і Росії, а архіви генеалогічного древа цього роду зберігаються у Державній бібліотеці імені Леніна в Москві.

Народився майбутній композитор 4 січня 1895 року в Житомирі, в інтелігентній сім'ї вчителя історії і директора кількох гімназій. У Житомирі Борис навчався в міському музичному училищі, але залишившись незадоволеним заняттями, почав брати уроки у відомого польського музиканта Олександра Ружицького по класу фортепіано, скрипки та теорії музики.

Приїхавши до Києва, Борис Лятошинський вступив на юридичний факультет Університету святого Володимира, пізніше почав брати приватні уроки у Рейнгольда Глієра, а консерваторію закінчив у його ж класі 1919-го, за рік до цього отримавши диплом юридичного факультету університету. Цікаво, що свої ранні твори молодий композитор підписував ім'ям Борис Якса.

Значення 1920-х років як періоду становлення світоглядних позицій молодого Лятошинського важко переоцінити. Митець цікаво формує власну індивідуальну стильову систему, закорінену в ціннісних орієнтирах, літературно-поетичних течіях західноєвропейського і російського музичного мистецтва – у творчості Р. Вагнера, Р. Шумана, А. Берга, Ф. Ліста, О. Скрябіна.

Напружений, конфліктно-вибуховий етап розвитку української історії не міг не позначитися на творчій біографії Лятошинського. Камерно-інструментальні, камерно-вокальні твори композитора яскраво віддзеркалюють новою інтонаційно-образною системою, яка вивільнилася від умовностей російського романтизму і музичного символізму попередньої доби. Молодий митець у драматургії своїх творів демонструє пізньоромантичне, часом експресіоністичне образне бачення світу.

Лятошинський яскраво демонструє «вростання» національно забарвленої еволюції мистецтва Європи і України, що рухались паралельно. Його твори 1920-х років блискучо подолавши історичну відстань у кілька десятиліть, стають поряд із найкращими музичними досягненнями європейців, «осучаснюючи» українську культурну свідомість.

Твори композитора періоду 1920-х років демонструють широкий за жанрами і глибокий за образним змістом діапазон – від романсів, камерно-інструментальної музики до симфонічної і оперної. Так, у камерно-вокальних та інструментальних опусах того періоду митець намагається осмислити реальність крізь призму переживання героя, його конфлікту-суперечності з дійсністю (Сонати для скрипки, ор. 19, для фортепіано, ор. 13, Балада для фортепіано, ор. 22, фортепіанний цикл «Відображення», ор. 16), показати занурення суб'єкта у сферу екзальтованих почуттів і марень, що ідеалізуються (романси на слова поетів-символістів К. Бальмонта, П. Верлена, П. Шеллі, М. Метерлінка, старовинних китайських поетів).

Наприкінці 1920-х років композитор почав глибоко занурюватись в українську і, ширше, слов'янську духовну стихію, в результаті чого з'явилися два знакових твори – «Увертюра на чотири українські народні теми» (ор. 20, 1926 р.) та опера «Золотий обруч» за повістю Івана Франка «Захар Беркут» (ор. 23, 1929 р.). В опері відображено епоху нашестя й розгрому орд хана Батия: саме українські воїни зупинили на своїй землі переможну ходу загарбників, тим самим захистивши Європу від страшної і жорстокої навали.

Борис Лятошинський вельми зацікавився історією західнослов'янського середньовіччя і багатим фольклорним матеріалом України тих часів, стародавніми легендами і повір'ями. За жанром опера «Золотий обруч» героїко-патріотична, але соціально-історична лінія невіддільна від ліричної драми героїв, ідеї безсмертя народу.

Опера з успіхом йшла на сценах оперних театрів Києва, Харкова, Одеси, Полтави. 1931 року рішення щодо її постановки ухвалив Большой театр у Москві, правда з купюрами і зміною назви на «Залізний обруч». Але знайшлись причини, що завадили здійсненню задуму попри те, що була підготовлена партитура й оркестрові партії. Творчість українських митців у Москві завжди сприймалась неоднозначно, з пересторогою.

У 1930-ті роки важливою складовою багатогранної діяльності Б. Лятошинського стає суспільно-просвітницька робота. Незмірно зросла значимість його як майстра, творчої особистості. Про це свідчить факт обрання композитора головою Спілки композиторів України на Першому республіканському з'їзді українських композиторів у 1939 році. У ці історично важливі роки композитор доклав всі старання для об'єднання композиторських організацій Західної України, Південної Буковини з Центральною Україною.

Істотно змінюється жанровий діапазон творчості композитора. Іншим стає образно драматургічна наповненість опусів Б. Лятошинського. Він починає

працювати над масовими жанрами, музикою для кіно (з 1931 року), творами для духового оркестру (з 1932 року). Важливу роль у творчості відіграло звернення до української музичної класики – оркестровки опери «Тарас Бульба» М. Лисенка за мотивами повісті М. Гоголя.

Не лишається поза увагою і улюблений композитором жанр романсу. Проте тепер іншим стає коло вибраних поетичних текстів, тем, ідей, сюжетів. Від європейської романтичної поезії символіста з вельми трагічним забарвленням композитор вибирає більш оптимістичні образи поезії О. Пушкіна, українських класиків Т. Шевченка, І. Франка та сучасних поетів М. Рильського, В. Сосюри, Л. Первомайського.

Особлива сторінка творчості Б. Лятошинського пов'язана з обробками українських народних пісень, в яких триває глибинне проникнення композитором в український фольклор. Саме через народну творчість відбувається процес формування системи художнього мислення митця. В музично-інтонаційний словник композитора, що увібрав спадщину сучасної та класичної музики, входить національне коріння, в якому синтезуються інтонації фольклору і української академічної музики.

На цьому музичному фундаменті Б. Лятошинський споруджує два художніх масштабних твори – Другу симфонію (1935–1936) та оперу «Полководець» («Щорс»), де безпосередньо продовжується і розвивається епіко-драматична лінія «Увертюри на чотири українські народні пісні» та «Золотого обруча».

Тричастинна концепція Другої симфонії відображає глибинні процеси пізнання особистістю об'єктивних образів дійсності і вводить в світ драматичних, суворо-зосереджених емоцій. Колізія симфонії заснована на суперечливому співвідношенні філософського образу-думки та його миттєвому запереченні уже від самого початку. Внаслідок цього виникає дилема, що становить конфліктно-суперечливий стрижень драматургії твору.

Всі важливі проблеми, висунуті митцем у Другій симфонії, резонують з проблематикою провідних композиторів-симфоністів, сучасників Лятошинського – Симфонії в трьох рухах І. Стравінського, Концерту для оркестру Бели Бартока, Четвертої, П'ятої і Шостої симфоній Дмитра Шостаковича, П'ятої симфонії Сергія Прокоф'єва. З одного боку, поглиблена увага до світу особистості, її психології, світобачення. З іншого – прагнення показати фальшиво-лаковані інтер'єри об'єктивного життя та бажання відтворити драматичний тон колізій епохи зі всіма складнощами, внутрішніми і зовнішніми суперечностями.

Історія з виконанням Другої симфонії Б. Лятошинського демонструє факт несприйняття й цькування фундаментального філософськи глибокого твору композитора, доля якого видається чи не найтрагічнішою в українській музичній культурі тих часів. Лист до Р. Глієра від 19–20 березня 1937 року присвячений саме переживанням митця, в зв'язку зі зривом концерту в Москві і негативними оцінками твору, який навіть не почула музична громадськість.

Твір, подібно до Шостої симфонії Мясковського та Четвертої симфонії Шостаковича опинився на довгі роки «під арештом». Але, не дивлячись на це, Другу симфонію взяв до свого репертуару видатний німецький диригент Герман Адлер, який вважав цей твір достойним європейського визнання за сміливістю його новаторських рис (про цей факт згадує у спогадах про вчителя видатний вчений-славіст та композитор І. Белза).

Творча палітра композитора за два десятиліття (1920–30-х років) підтверджує факт того, що до митця прийшла художня зрілість, глибоке єднання світоглядного й професійного рівнів мислення. Уже з кінця 1920-х років і, особливо, 1930-х радянська влада почала цілеспрямовано атакувати українських митців із так званими «буржуазними поглядами». Тенденція «боротьби з ворогом» мала на меті викорінення плюралізму думок і, головне, нівелювання особистості, спричинене прагненням утвердити однолінійність процесу під гаслом соціалістичного реалізму, усунувши все незнане, незрозуміле, нове.

Дискримінація за формулою «центр-периферія» відбувалась увесь час, поки існував Радянський Союз. У листі від 28 грудня 1948 року Глієр (який 1920 року переїхав із Києва до Москви) з гіркотою зауважує, що знову працював «московський патріотизм» – київський оркестр на конкурсі у Москві не отримав заслуженої премії. А в листі до Глієра від 14 березня 1932 року Лятошинський пише: «Меня тут сей час страшно кусают со всех сторон за то, что я иногда высказываюсь в том смысле, что существуют музыкальные произведения, так сказать, “без внутренней идеологии”». Композитор мав на увазі свої твори, що піддавались нещадній критиці провладно налаштованих колег-музикантів і журналістів у часи «ідеологічного й націоналістичного перевиховання» митців.

Для Лятошинського, як і для інших художників того драматичного, суперечливого часу, головним постало питання осмислення соціального значення історичних змін, що відбувались у країні, пошук свого місця у світі, що напружено, вибухово розвивався. Композитор активно включався у культурно-просвітницьке життя: став одним із керівників Музичного товариства імені М. Леонтовича, набув статусу професора Київської консерваторії, керівника симфонічних концертів у Літньому саду Києва, активно працював у різних художніх радах, Вищому музичному комітеті при наркоматі освіти республіки.

Роки Другої світової війни для Б. Лятошинського стали напруженими, творчо інтенсивними. Кожен жанр, до якого раніше звертався композитор, отримує у складний час своє вагоме продовження.

Загострене відчуття патріотизму, невід’ємного зв’язку з милою серцю Україною, поглиблення і психологізація національного світовідчуття позначаються на всіх рівнях творчості композитора.

Глибинне, концепційне осмислення проблеми війни і миру, антимілітарні настрої, віддзеркалення категорій історії та сучасності, розкриття через

музичні образи механізми руху соціальних, етичних колізій епохи єднають Третю симфонію-епопею з творами Д. Шостаковича (Сьомою і Восьмою симфоніями), «Військовим реквіємом» Б. Бріттена, «Свідком з Варшави» А. Шенберга та багатьма видатними творами антифашистської тематики. Центром драматичних колізій симфонії стає тріада: народ-особистість-об'єктивна дійсність в їх діалектичному поєднанні. Особистий біль переплітається з болем людей, народу. «Композитор, – говорив у ті роки митець, – голос якого не долинає до серця народу, навіть не нуль, а негативна величина. Я ж завжди відчував себе в найповнішому значенні цього слова саме народним композитором і таким залишусь, довівши це не словом, а ділом»⁴.

Симфонічні партитури Б. Лятошинського 1950–1960-х років відмічені яскравою своєрідністю. В них віддзеркалені образи, народжені драматизмом епохи середини ХХ ст. – звідси іноді гіпертрофована напруженість, експресивний тон висловлення, емоційна згущеність оркестрових фарб. Така напруга породжує могутні звукові масиви, гармонічну складність оркестрової тканини, темброву майстерність.

Інтонаційна неповторність музики Б. Лятошинського складається зі своєрідного сплаву засобів виразності, що віками відкрystalізовувались у творчості східнослов'янських та західнослов'янських народів, їх музичному мисленні.

До числа найпоетичніших творів митця того часу можна віднести Четверту симфонію майстра (1963 рік, ор. 63), що має підзаголовок «симфонія-поема» і присвячена дружині композитора Маргариті Царевич. Симфонія, мов сповідь автора, навіяна образами знаменитих дзвонів монастиря та башти Брюгге, що у Бельгії. Автор не тільки чув незвичайний за своїми барвами передзвін, про котрий згадує Шарль де Костер у «Тілі Уленшпігелі» – романі-біблійі бельгійського народу. Композитору пощастило слухати досить своєрідні гармонійні комбінації дзвонарем, що помітив пильну увагу до нього з боку чужоземного композитора.

У Лятошинського періоду 1950–60-х років народжується ще одна вкрай важлива тема, що стає стрижневою у всій його творчості – тема єднання слов'янських народів. Її позначено і в назвах творів композитора – «Слов'янський концерт», «Слов'янська увертюра», «Слов'янська сюїта» і, нарешті, П'ята «Слов'янська симфонія» (1966 рік). В цьому річищі особливо цікавими сторінками творчої біографії митця представляються зв'язки його з польською культурою. Постійна увага композитора до історії та культури Польщі базувалась на глибокому шануванні культури польського народу. Особисто підтримуючи тісні контакти з провідними діячами польського мистецтва Вітольдом Лютославським, Гражиною Бацевич – Б. Лятошинський усвідомлював кровну спорідненість двох народів у контексті єднання слов'янських націй. Схиляючи

⁴ Цит. За: Голинська О. «Доводячи ділами...» // Музика, 1985. – № 1. – С. 8.

голову перед творчістю класика світової літератури А. Міцкевича, композитор використовував польські образи і сюжети у власних творах.

Жанр думи-балади з плином часу отримує дедалі інтенсивніший розвиток у творчості композитора. Намітившись ще у 1920-х роках, зокрема Другій сонаті для фортепіано та опері «Золотий обруч», цей древньослов'янський, зокрема, польський акцент проступає у симфонічній поемі «Гражина» (ор. 58, 1955 р.) за мотивами «Литовської повісті» Адама Міцкевича. Риси баладності присутні і в симфонічній поемі «На берегах Вісли» (ор. 59, 1958 р.), створеній композитором на честь тисячоліття Польщі. Музика поеми передає духовну стійкість польського народу, його гордий характер, нагадує про тяжкі випробування, що не раз випадали на його долю.

Симфонічні партитури Бориса Лятошинського 1950–1960-х років позначені яскравою своєрідністю. У них віддзеркалені образи, народжені драматизмом епохи середини ХХ століття, – звідси іноді гіпертрофований тон висловлювання, напружена експресивність. Це породжує могутні звукові масиви, гармонічну складність оркестрової тканини, темброву полішаровість. Інтонаційна палітра є своєрідним сплавом засобів виразності, що віками кристалізувалась у музичному мисленні східнослов'янських і західнослов'янських народів.

Однією з фундаментальних сторін діяльності Б. Лятошинського можна назвати педагогічну. Один із учнів, а в подальшому і друзів композитора Ігор Белза згадує, що клас композиції у Київській консерваторії до останніх днів життя Майстра був невідомою ланкою його плідної педагогічної діяльності. Він став засновником власної композиторської школи, до якої належать, серед інших, славетні імена Ігоря Шамо, Валентина Сильвестрова, Леоніда Грабовського, Євгена Станковича, Івана Карабиця та багатьох інших...

З 1920-го року Лятошинський почав викладати музично-теоретичні дисципліни, а через два роки отримав клас спеціальної теорії музики, перший випуск якого відбувся у 1925 році. Випускниками його тоді були два композитори – Ігор Белза і Гліб Таранов. Вже у 1922 році спеціальний клас Лятошинського нараховував біля двадцяти чоловік. З перших років викладання педагогічний талант Бориса Миколайовича був високо оцінений багатьма колегами-митцями, аж до тодішнього директора Фелікса Блуменфельда. Ігор Белза згадує, як студент Р. Глієра Володимир Грудін, дізнавшись про моє бажання вчитись теорії композиції, радив потрапити саме в клас Бориса Лятошинського, додавши, що «...це буде для мене великим щастям»⁵.

Вступні іспити, згадує далі І. Белза, восени 1922 року проводили Б. Лятошинський та Ф. Блуменфельд. Відчуваючи схвильованість абітурієнтів, екзамени будувались з надзвичайним тактом, повагою. Обидва екзаменатори вразили феноменальними знаннями і грою з листа. В подальшому, основними

⁵ И. Бэлза. О музыкантах XX века. – Учитель. – М., Сов.композитор, 1979. – С. 5–41.

естетико-методологічними важелями педагогічних принципів Лятошинського були такі якості як ґрунтовне знання європейської та світової музично-мистецької спадщини, блискуче володіння фортепіано, жива, творча, а не формальна подача учбового матеріалу, вимогливість, але людяність, інтелігентність, толерантність у стосунках з учнями, допомога у залученні творчих сил інших факультетів виконавського спрямування задля презентації творів студентів-композиторів і, нарешті, допомога у подальшій кар'єрі учня.

За життя Б. Лятошинського його творчість викликала зацікавленість не тільки в українських виконавців. Відома піаністка Маура Лампані з великим успіхом грала Першу сонату композитора в Лондоні, в Європі, зокрема, Брюсселі виконана скрипкова соната, квартет ім. Джона Ріда десятки разів грав Другий квартет в Латинській Америці. Але звісно, що цього не достатньо для широкого знайомства слухачької аудиторії з творчим доробком митця.

Б. Лятошинський був всебічно освіченою людиною, як, скажімо, М. Мясковський, Д. Шостакович чи П. Гіндеміт, володів кількома мовами, вільно спілкувався з колегами з інших країн, та, будучи скромною людиною, в той же час, відрізнявся високим відчуттям самоповаги.

Концепційна глибина, філософська сутність, емоційна напруженість творчих опусів композитора в поєднанні з романтизмом і експресією, новаторською музичною мовою піднімає творчість Б. Лятошинського до ряду видатних митців європейського масштабу.

У 2015 році Борису Миколайовичу Лятошинському українська музична громадськість відзначала – 120-річчя! Але, незважаючи на такий поважний «вік» і значний проміжок часу, що минув від дня його кончини (півстоліття!), Україна у боргу перед ним. І, насамперед, у справі увічнення пам'яті геніального митця і популяризації його творчості як у себе в країні, так і за її межами.

Хочеться вірити, що пройшовши криваве чистилище і досягнувши себе суб'єктами світової історії, ми, українці, працюватимемо над активним входженням нашої культури у загальносвітовий мистецький процес, де масштабний духовний код нації, зокрема, актуалізує велична постать Бориса Лятошинського. Вчимося гордитися!

Література

- Борис Лятошинський. Епістолярна спадщина. Т. І. Борис Лятошинський – Рейнгольд Глієр. Листи (1914–1956). Головний консультант – І. Царевич. Упорядник, автор вступної статті – М. Копиця. – К., 2002.
- Бэлза И. О музыкантах XX века. – Учитель. – М., Сов.компоитор, 1979.
- Голинська О. «Доводячи ділами...» // Музика, 1985, № 1. – С. 8.
- Дзюба І. Ідеологічні децибелі «діалогу культур» // Сучасність. - № 11. – 1988. – С. 67.

ПРО ДЕЯКІ УНІВЕРСАЛІЇ МУЗИЧНОГО СВІТУ БОРИСА ЛЯТОШИНСЬКОГО

Олександр Козаренко

Кафедра філософії мистецтв,
Львівський національний університет імені Івана Франка

Розглянуто знаки музичної мови Бориса Лятошинського, які стали в творчості композитора універсаліями його музичного світу. Процес формування такого панзнакового поля охопив усі жанри творчості – від фортепіанної до симфонічної музики. Послідовне вивищення певного кола знаків музичної мови пов'язується з їх сакралізацією, що перетворює усю творчість композитора в інтертекстуальний тайнопис-послання.

Ключові слова: Борис Лятошинський, знак, музична мова, панзнакове поле, інтертекстуальність.

Розглядаючи творчість композиторів-класиків, музикознавець „неодмінно стикається з необхідністю пояснити, чому (їх. – О. К.) музика... «більша за свою долю»... переростає “можливості окремого висловлення, значення окремого композиційного втілення” [14, с. 15]. Застановляючись над запитанням, як явища творчості одного автора “перестають бути ознакою індивідуального, набуваючи значення типізуючого начала” [4, с. 176]. Очевидно відповіді на ці “не тимчасові, а постійні, розраховані на часопросторову перспективу екзистенційні запитання” [14, с. 15], які поставили О. Самойленко, О. Зінкевич (та багато інших дослідників творчості Б. Лятошинського) допомагають збагнути механізм її долучення до «іконостасу» (за словами Вірка Балея) української музики. Попри всі інвективи (яких зазнають композитори як за життя, так і по смерті), на сьогодні всіма визнаною “парою” композиторів-класиків є Микола Лисенко та Борис Лятошинський (на типологічну спорідненість-співмірність постатей яких свого часу звернула увагу О. Таранченко [15]). Саме їх творчість позначена (окрім усього іншого) “смісловим переповненням музичного тексту” (О. Самойленко), що призвело до формування стабільних “знакових полів” їх музичної мови (які досліджували, приміром, О. Козаренко [6] та М. Новакович [11]). Саме ці знакові універсалії лежать в основі музичного світоспоглядання композиторів, створених ними музичних світів (симптоматичною з цього огляду стала конференція “Музичний світ Б. Лятошинського” до 100-річчя композитора, що наштовхнула мене на розгляд окремих музичних універсалій його музичного світу в рік 120-ліття композитора).

Передусім наріжним каменем звукового Універсуму Б. Лятошинського є категорія міфу. Про міфологізм українського “національного образу світу”

(за Г. Гачевим) сказано немало; плідність застосування категорії міфу для повного осмислення артефактів національної культури показали дослідження шевченкової поетики Гр. Грабовича (“Шевченко як міфотворець” [2]) та О. Забужко (“Шевченків міф України” [3]). Одна з останніх музикознавчих збірок – 267 том Записок НТШ (Праці Музикознавчої комісії) – містить інспіруjące дослідження О. Рощенко “Національний оперний міф у творі М. Лисенка “Тарас Бульба” [13, с. 119–143]. Досліджуючи мовно-стильовий канон українського музичного модернізму, Мирослава Новакович проаналізувала творчість Б. Лятошинського з погляду міфологізму як прояву (бази) модерністичної естетики композитора [12, с. 67–78]. Виділяючи апокаліптизм та візіонеризм як засадничі первні музичного світоспоглядання Б. Лятошинського, дослідниця виходить на особливе відчуття композитором темпоральності як недискретного хроносу зі зведенням Зараз-І-Тут минулого-сучасного-майбутнього, що “ніби постійно існує, що ніби постійно повторюється і буде повторюватись далі” [10, с. 294]. Музичним символом Часу-Вічності стали у Б. Лятошинського відтворення дзвонівих звучань (від траурно-тріумфальної дзвонівості III Симфонії – до “музики карільйону” у IV симфонії чи “зупиненого часу” (за А. Дмитрієвим) у Траурному інтермеццо з “Польської сюїти”).

Вільне “ширвання” композитора у часопросторі національної культури дало змогу Б. Лятошинському розширити її горизонт у глиб давньоруських часів (зокрема, в опері “Золотий обруч”). Звідси – потужний пласт музичних “архаїзмів” у творчості Б. Лятошинського, що кореспондує, на думку М. Новакович, з візіонеризмом його сучасників-поетів (Є. Маланюком, О. Лятуринською, Ю. Липою, О. Ольжичем, Ю. Дараганом). Обрядові пісні в “Увертюрі на чотири українські теми”, биліни зі збірки Кірші Данілова у V симфонії, численні епізоди хоральних звучностей у I симфонії (Побічна партія), опері “Золотий обруч” (зокрема, тема Даж-бога) ніби ілюструють спостереження Ю. Лотмана про “могутнє вторгнення текстів архаїчних культур у європейську цивілізацію” [8, с. 588] XX ст.

Водночас, виразний панславізм цих “вторгнень” (ще одна універсалія українського національного образу світу – принаймі, від “Книги буття українського народу” Миколи Костомарова та поезії Тараса Шевченка) йде поруч із виразним європоцентризмом музичних архаїзмів музичної мови Б. Лятошинського (від мотиву середньовічної секвенції *Dies irae*, що виводиться М. Новакович у розряд панзнаків музичної мови композитора – до теми бельгійського карільйона з IV симфонії). Парадоксальне “співжиття” інтонації *Dies irae* з мелодією української пісні “Яром, хлопці, яром” у темі Третьої прелюдії з опусу 38, чи несподіваний збіг звучання дзвонів з міста Брюгге з українською веснянкою у фіналі IV симфонії дали змогу Б. Лятошинському не тільки кардинально розширити “горизонт сподівань” національної культури (на цей раз не у хронологічній – вертикальній, а просторовій – горизонтальній площині):

від традиційного панславівзму – до новітнього європоцентризму. Більше того, композиторові вдалося вийти на глобальний рівень узагальнень про єдність Західно- та Східнохристиянської цивілізацій суто музичними засобами. Як на мене, то це вищий прояв концептуалізму в музиці (позбавлений літературо- та ідеологоцентризму).

Подібним прикладом суто музичного концептуалізму (а саме, втіленням композитором модерними засобами давньоукраїнської ідеї “греко-словено-латинської” єдності) є для мене тема вступу III симфонії, де послідовне використання Б. Лятошинським кількох музично-риторичних фігур (*saltus duriusculus* у “жорстких” ходах на септіму, *passus duriusculus* – у наступних ароматизованих “сповзаннях”, що символізують страждання; приголомшлива пауза – *aposiropesis* після акордового “обвалу” – репетиції як символ катастрофи) дало змогу підняти цей тематичний згусток до загальнозначущого (в глобальному вимірі) символу воєнних мук-страстей українського народу. А *catabasa* у темі Маври із IV картини “Золотого обруча” дозволяє “бачити” в ній античну Мойру європейському слухачеві, “не обтяженого” національними мовнокультурними контекстами.

Ще одним проявом міфологічності мислення Б. Лятошинського є дивовижне співжиття в його творчому методі коловороту стабільних тем-образів, до яких композитор неодноразово повертається на різних етапах життя – і виразна “векторність”, спрямованість еволюції його мовостилю. Якщо останню позицію можна окреслити як рух від скрябінської “теософічності” до європоцентричного панславівзму, то тематично-образний коловорот у музиці Б. Лятошинського найвиразніше проступає у співставленні своєрідного “експресіонізму” 20-х років з постмодерним “авангардом” шістдесятництва. Це – так би мовити, “велике коло” української музики XX століття, яке замикає Б. Лятошинський (від “Відоображень” – до IV симфонії). Є кілька менших образно-тематичних “кіл” – приміром, “Траурна прелюдія” і II ч. “Українського квінтету”, чи тема Даж-бога із “Золотого обруча” – і Побічна партія III симфонії або тема другої частини “Слов’янського концерту”. Така аваріантність наскрізних тем-образів лежить в основі інтонаційного образу світу Б. Лятошинського (авторизованої музичної складової національного образу світу), що його Ю. Чекан визначив як “осмислене в індивідуальному досвіді аудіальне вираження інтонаційно організованого просторово-часового континууму” [16, с. 10].

Очевидно, йдеться про сотворення-переоблаштування композитором власного музичного світу за певними законами-універсальями, ним відкритими (чи сприйнятими). Окреслення меж цього світу відбувалося шляхом їх “маркування” певними музичними знаками – символами, неодноразове “проказування” яких (“осмислення в індивідуальному досвіді”, за Ю. Чеканом) перетворило їх на своєрідні універсалії – “Гераклові стовпи”, що тримають на собі смисловий небосхил світу композитора. “Символи, що музикою та у музиці відтворюються,

... можуть визначатись... з боку ноези культури і з боку зовнішніх реалій мови музики, що потребують більш повного пояснення їх змісту” [14, с. 21] – стверджує О. Самойленко. Дослідниця зупиняється далі на “неостаточності смислового значення, незавершуваності людської свідомості та “творчого життя”..., невичерпаності “гри меж” художніх значень” [14, с. 21]. Бахтінське твердження про невимовленість людиною останнього завершального слова про себе пояснює нам причину неможливості встановлення “останніх правд” змісту музичного тексту, адже після, здавалося б, досконалого пояснення його складових опиняєшся перед безкінечно порозумнілим контекстом. Тобто, після кожного такого пояснення-прояснення відбувається якби “прирощення” нових змістів, що прийшли із задіяваних у процесі тлумачення інших контекстуальних вимірів. Саме у такому “світі загальноартистичного дискурсу” (за словами Л. Мейєра) музична мова справляє своє свято...

Як приклад, «життя» однієї з універсалій музичного світу Б. Лятошинського, точніше, гармонічного знаку-символу його музичної мови – великого мажорного септакорду. Його емансипація особливо помітна у творчості композитора у 20-ті роки – першій “Траурній прелюдії”, обох Сонатах для фортепіано, “Відображеннях”, Сонаті для скрипки і фортепіано... Ця ніби одинична гармонічна вертикаль стає уособленням скрябінської “теософічності”, романтичного “вітаїзму”, нематеріальної “звихреності” музики композитора, позбавленої будь-яких (здавалося б!) конотації з минулим та сучасним йому звуковим контекстом.

У 30–50-х роках ХХ ст. на зміну великого (часто збільшеного, максимально загострюючого “емоційну температуру” вислову) мажорного септакорду приходять його перше обернення – квінтсектакорд (мінорний тризвук з секстою), що остаточно замінює тоніку, отримуючи назву “акорду Лятошинського” (враховуючи всезагальність його використання композитором). Цікавою є зміна образно-емоційного вектора, семантики цього гармонічного знака – на зміну пориваючій екстастиці великого (збільшеного) мажорного септакорду приходять резигнація, прийняття сумної реальності, усвідомлення нездійсненності глибинних інтенцій... Про цей акорд багато і гарно писали київські дослідниці Тетяна Бондаренко, Ніна Матусевич, вбачаючи в ньому гармонічну вертикальну проекцію найпоширеніших інтонацій народної пісні, доопрацювань якої звернувся Б.Лятошинський у 30х роках [1, с. 22; 9, с. 14].

Дозволю нагадати, що саме в цей час композитор приступає до редагування опери Миколи Лисенка «Тарас Бульба». Припускаю, що цей акорд (мінорний тризвук з секстою) Б. Лятошинський “підслухав” у класика – зокрема, в сцені дзвоніння з опери «Зима і Весна», кодї солоспіву на вірші Т. Шевченка «Ой, крикнули сірі гуси». Симптоматичним є збіг семантики цієї гармонічної вертикалі в обох композиторів: життєвий екзodus, підсумовуюче завершення екзистенційного циклу:

“А сама на прощу в Київ
В черниці пішла...”

Усвідомлення прийняття долі, “згорнене” в звучанні цього акорду, може бути і драматичним (Лисенкове “дзвоніння” на початку «Українського квінтен-ту», «Слов'янського концерту»), і подавлено-трагічним (у завершенні першої прелюдії, твір 44). До речі, у першому співзвуччі, що відкриває цю прелюдію (як і музичну фабулу всього циклу), Б. Лятошинський дає інше інтервальне наповнення обмежуючій гармонічну вертикаль великій септимі – на зміну терцовій структурі акорду приходить квартово-тритонова, яка ніби повертає екстатичу семантики цієї вертикалі, але в катастрофічно-трагічній площині. (Чи не передбачив цим Б. Лятошинський за 20 років есхатологізм валторно-вих “ридань” в «Гуцульському триптиху» Мирослава Скорика, які наслідують сповіщення трембіт про смерть Івана у «Тінях забутих предків»? Можливо, це ще один прояв інтегральної єдності української музичної культури, що протистоїть “розривам” її історичного тіла).

Окрім великого мажорного септакорду (і всіх його можливих “масок” у творчості композитора), такої “семантичної археології” потребують чи не всі знаки його музичної мови. Причому, враховуючи не тільки мегатекст усієї творчості Б. Лятошинського, але й породжуючий його глобальний контекст європейської музичної традиції у намаганні “розпакувати” змісти, приховані зовнішньою формою його музичної мови.

І все ж, не зважаючи на принципову неможливість остаточного пізнання музичного переказу-передання, спробуємо зануритись у середовище секун-локвіуму – самодіалогу композиторської свідомості, у “діалогічно збуджене середовище” (М. Бахтін) висловлених ним музичних “слів”, щоб зрозуміти сенс трьох останніх тактів – своєрідного висновку-резюме П'ятої прелюдії з опусу 44. Для цього варто простежити загострено драматичну колізію розвитку “фабули” цього циклу, що на моє переконання став фортепіанним шкіцом III симфонії (попри твердження В. Клина про випадковість і довільність по-єднання цих п'яти п'єс в один цикл [5, с. 172–175]). Перші дві прелюдії є тим “пульсаром змісту”, з “вибуху” якого постає тематично-образний мікрокосм усього твору. Перша прелюдія є своєрідною “сугубою екстенсією”, де безкінечне (багаторазове) проказування секундової ламентозної інтонації (доповненої *catabas*’ою страждання в репризі) подане на тлі остінатного проведення ви-дозміненої “теми хреста”. Важливо, що поштовхом до цієї “молитва-благання” і “накладання хресного знамення” є “удар заупокійного дзвону” (гармоніка великої септими, що обмежує кварту і тритон – одна із версій гармонічного панзнаку Б. Лятошинського – великого мажорного септакорду), який пере-творюється у грізний набат на початку репризи. Цей акорд – “дзвін” породить тему Вступу III симфонії, що вперше “вилущиться” як результат розвитку дра-матичних образів циклу перед кодою п'ятої прелюдії (чотири останні акорди).

Заворожуючим відгомонам у “прекрасному далекому” є друга прелюдія, де “луною” трагічного набату стає тиха музика “вечірніх дзвонів” – це втілення “втраченого Раю”, архетипу “Дому-Храму Поля” (за Б. Кримським). Щемлива лірична тема, що несміливо народжується з цією “магією дзвонів”, доросте згодом до величного символу Вітчизни у кодї П’ятої прелюдії (подібно до другої теми Вступу III симфонії). Цікаво, що одним із щаблів її зростання стане неодноразове поєднання-боротьба із *catabas’ою* у Третій прелюдії і заціпеніння – “спогад” у Четвертій як відсторонюючий епізод розробки. Її функцію виконує третя прелюдія, де інтонаційні вторгнення тритонових “уламків” акорду-набату на тлі тріольного “клекотання” пульсуючої матерії супроводу призводять до несамовитого “зойку” болю початкової секундової інтонації в кодї прелюдії. Хоральність, яка тільки вчувається у “тихих дзвонах” Другої прелюдії (епізод квантового потовщення теми), остаточно доповнює образний “пазл” циклу у П’ятій прелюдії. Виявляючи несподівані збіги з темою Даж-бога із «Золотого обруча» і Побічною партією III симфонії, хорал П’ятої прелюдії, накладений на *catabas’у* страждання, відтіняє переможні труби фіналу циклу (так подібні до теми «Золотого обруча» чи фіналу III симфонії). Будучи, посуті, інтонаційним узагальненням усіх версій ліричної теми Другої прелюдії, цей хорал перероджується у славень-гімн народу, благородне обличчя якого не в силі спотворити “тавро Касандри”, накладене пережитими випробуваннями. Символом цього “тавра” є останні три такти циклу, які за “згущеністю” інформації співмірні з темою Вступу III симфонії чи останніми сторінками «Золотого обруча»: на тлі тріумфального хоралу Ля-мажору трагічна *catabasa* остаточно долається переможною висхідною *anabas’ою*, щоб діатонічно “випрямити” спотворене хроматизмами завершення початкової ламентозної інтонації циклу. Так композитор досягає суто музичними засобами вищого щабля концептуалізму вислову, постулюючи один із *Gründgeshtalt’ів* створеного ним світу: Життя переможе Смерть...

Принципова незавершуваність, відкритість міфологічного світоспоглядання (за К. Леві-Строссом) [7] є поясненням того коловороту універсалій музичного світу Б. Лятошинського, “проказування” композитором тих самих “думок” упродовж усього життя. І коли простежити далі самозростання цих думок у творчості його учня В. Сильвестрова (а це повинно стати предметом окремої розвідки), то стає зрозумілим, що витворений Б. Лятошинським звуковий Універсум розширюється, щоб вмістити в собі все нові планетоїди сучасної української музики.

Список використаної літератури

1. Бондаренко Т. Деякі композиційні особливості обробок народних пісень для голосу і фортепіано Б. Лятошинського // Українське музикознавство. – К. : Муз. Україна, 1969. – Вип. 4. – С. 13–31.
2. Грабович Г. Шевченко як міфотворець : Семантика символів у творчості поета / Г. Грабович. – К. : Критика, 1998. – 206 с.
3. Забужко О. Шевченків міф України : Спроба філософського аналізу / О. Забужко. – К. : Абрис, 1997. – 142 с.
4. Зинькевич Е. Жизнь традиций / Е. Зинькевич // Б. Н. Лятошинский. – К. : Муз. Україна, 1987. – С. 176.
5. Клиш В. Українська радянська фортепіанна музика / В. Клиш. – К. : Наукова думка, 1980. – С. 172–175.
6. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови / О. Козаренко. – Львів : НТШ, 2000. – 284 с.
7. Леви-Стросс К. Мифологии : в 4 т. Т. 1 / К. Леви-Стросс. – М., СПб., 1999. – Т. 1. – 406 с.
8. Лотман Ю. Текст у тексті / Ю. Лотман // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів : Літопис, 1996. – С. 588.
9. Матусевич Н. И. Гармоническое варьирование в сольных обработках народных песен украинских композиторов // Автореф. дисс... канд. искусств. – К., 1971. – 28 с.
10. Моренець В. Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст. Україна і Польща / В. Моренець. – К. : Основи, 2001. – С. 294.
11. Новакович М. Канон українського музичного модернізму : на прикладі творчості Б. Лятошинського / М. Новакович. – Луцьк : Твердиня, 2012. – 167 с.
12. Новакович М. Модернізм як міфологізм / М. Новакович // Канон українського музичного модернізму : на прикладі творчості Б. Лятошинського. – Луцьк : Твердиня, 2012. – С. 67–78.
13. Рощенко О. Національний оперний міф у творі М. Лисенка “Тарас Бульба” / О. Рощенко // Записки НТШ. Праці музикознавчої комісії. – Львів, 2014. – Т. 267. – С. 119–143.
14. Самойленко О. Музикознавство у стані секумлоквиуму: до питання про етос гуманітарного пізнання / О. Самойленко // Роль сприйняття мистецтва у формуванні особистості та суспільного етосу = Rola odbioru sztuki w formacji osoby a etos społecznosci / гол. ред. Г. Гжибек. – Львів ; Rzeszów, 2014. – 208 с.
15. Таранченко Е. Сравнительно-типологическое изучение творческих индивидуальных Н. Лысенко и Б. Лятошинского : автореф. дисс. на соискание науч. степени кандидата искусств / Е. Таранченко. – К., 1987.
16. Чекан Ю. Інтонаційний образ світу як категорія історичного музикознавства : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора мистецтв / Ю. Чекан. – К., 2010. – С. 10.

ТВОРЕЦЬ МОДЕРНОГО КАНОНУ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ

Творчість Б. Лятошинського розглядається у контексті естетики модернізму. Увага зосереджується на категорії трагічного, як одній з найголовніших ознак музики видатного митця. Домінуюче трагічне начало є ключем до розуміння особливостей стилю і художнього мислення композитора, пояснює особливості трактування ним жанрів і форм. Зазначається, що одним із проявів трагічного в творчості Лятошинського є апокаліпсизм, що служить втіленням екзистенційного відчуття кризи на історичному та особистісному рівнях. Б. Лятошинський позиціонується як композитор міфу, який у нових умовах продовжив національну традицію міфотворення. Прояви міфологічного мислення у Лятошинського не обмежуються лише апокаліптичною проблематикою, але й характеризуються тяжінням до епіки, яка є складною для розшифрування та символічною, оскільки має на меті передачу певного стану, враження. Стверджується, що зацікавлення композитора давніми обрядовими пластами українського фольклору пов'язане з візіонеризмом, основною місією якого було звернення до минулого з метою витворення національного історіософського міфу України. У музиці Лятошинського спостерігається явище циклічної міфологічної темпоральності, сутність якої полягає в утворенні наджанрів та надциклів, що формують єдиний гіперцикл усієї творчості майстра.

Ключові слова: модернізм, міфотворення, апокаліпсизм, візіонеризм, гіперцикл, темпоральність.

XX ст. належить до тих періодів історичного розвитку, які відзначаються поглибленням інтересу до метапроблем. Тому модернізм з його безцінним досвідом синтезу сприймається як «прообраз планетарної культури» (О. Геніс) та провідна художня ідея цього віку.

Ще й досі, з погляду крізь століття історії, не вироблено чіткої дефініції модернізму, однак його ототожнення з такими поняттями, як індивідуалізм, інтелектуалізм, «історичний “планетарний” трагізм», міфологізм – є свідченням того, що для модернізму, як способу художнього осмислення дійсності, притаманні певні риси, які творять модерний канон культури. Щодо міфологізму, то він, внаслідок відмови мистецтва XX ст. від принципів реалізму, став основою єдності модерного художнього тексту.

Основою модернізму є «трагічне відчуття життя» (М. Унамуно) – як особиста і афективна відправна точка будь-якої філософії. Так, на думку М. Гайдеггера, це «трагічна ситуація людини в світі», її «буття до смерті». Таке розуміння категорії трагічного виходить за межі естетичного розуміння і «стає воістину універсальною характеристикою буття людини»¹. Тому однією з найголовніших

¹ Любимова Т. Категория трагического в эстетике. – М.: Знание, 1979. – С. 28

ознак музики Б. Лятошинського, з іменем якого в українській музичній культурі пов'язується формування канону модерного типу, є трагізм. Саме у «ньому, як у фокусі, сходяться багато особливостей стилю і художнього мислення композитора, ним пояснюється основне у трактуванні жанрів і форм»². Але категорія трагічного не вичерпується лише темою смерті, страждання чи самотності. Образний світ композитора завжди відображає свій час в його найрізноманітніших проявах, потрясіннях та катаклізмах. Це стосується як національного буття з його трагічними втратами протягом усього ХХ століття, так і всезагального «відчуття неминучої загибелі, яке в Європі поступово набирало сили, хоч і мислилось доволі абстрактно»³. Йдеться про явище, яке на сьогодні має декілька визначень, а саме: апокаліптизм, есхатологізм чи катастрофізм – але фактично єдине у своїй сутності. І апокаліптизм як передбачення майбутніх світових потрясінь, і есхатологізм як вчення про кінечність світового буття, і катастрофізм у своєму філософському підґрунті скеровують всю увагу на неминучість з футуристичної точки зору духовно-історичної «планетарної» катастрофи людства.

Щодо мистецтва і музики зокрема, то під поняттям апокаліптизму (надалі використовуватиметься саме це визначення) слід вбачати певну «сукупність творів, тем і образів, які особливо й драматично втілюють екзистенційне відчуття кризи»⁴. Апокаліптизм як світобачення проявив себе двояко. По-перше, на рівні історичному – як загальна катастрофа людства. До цього типу творів потрібно зарахувати ті, що були створені як реакція на реальні події світової історії, зокрема, Другої світової війни⁵. У творчому доробку Лятошинського такими творами є *Третя симфонія*, *«Український квінтет»*. По-друге, існує ще один різновид апокаліптизму, який пов'язаний з усвідомленням останнього на особистісному рівні. Йдеться про кінечність як власної, так і кожної людської екзистенції, тобто – екзистенційний апокаліптизм, «до якого суспільна дійсність не має жодного відношення, бо сама є сумою таких неминучих “атомарних” катастроф»⁶. Слід звернути увагу на те, що для Лятошинського є характерним саме другий різновид апокаліптизму, який можна визначити як екзистенційний, психологічний. Ба більше, в творчості Лятошинського

² Холопова В. Н., Холопов Ю. Н. Антон Веберн. Жизнь и творчество. – М.: Сов. композитор, 1984. – С. 234.

³ Моренець В. Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст.: Україна і Польща. – К.: Основи, 2001. – С.262.

⁴ Грабович Г. До історії української літератури: Дослідження. Ессе. Полеміка. – К.: Основи, 1997. – С.36.

⁵ Сюди можна зарахувати «Вцілілого з Варшави» А. Шенберга, Варіації для оркестру, тв. 30 А. Веберна, «Танці мертвих» П. Клоделя-А. Онеггера, «Квартет на кінець світу» О. Мессіана, Сьому симфонію Д. Шостаковича тощо.

⁶ Моренець В. Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст.: Україна і Польща. – С.277.

він набуває яскраво вираженого трагічного забарвлення. Підтвердженням цього є Четверта симфонія композитора та його хоровий цикл «З минулого», оскільки в згаданих творах можна вбачати прояви образності, характерної для апокаліптичного світовідчуття.

Роз'яснюючи музикознавцю А. Дмитрієву ідею *Четвертої симфонії*, Лятошинський вказує на те, що хорал мідних духових на початку другої частини є ніщо інше, як обриси старовинної вежі, що з'являється з туману. «А куранти, які звучали з висоти цієї вежі, – це ж хід часу, спогади про минулі століття, покриті, якщо можна так висловитися, порохом вічності та передзвоном»⁷. Та ж тема домінує і в хорі «У старому місті» на слова І. Буніна (ніч, старе місто, темна вежа, дзвін, куранти). Відтак, можна провести паралелі між двома творами в їх образному вирішенні. Сюди потрібно ще додати «Рим уночі» на слова Ф. Тютчева та «Ти спиш один» на слова А. Фета з того ж хорового циклу. У всіх згаданих вище творах домінує дискурс міста, водночас останнє сприймається як знак, як «очуднений статичний ландшафт» (В. Моренець). Не випадково у другій частині Четвертої симфонії та хоровому циклі «З минулого» всі візії розгортаються у тумані або вночі. Адже нічне місто як «палімпсест»денного, реального, буденного набуває виразного «метафізичного» виміру. Щодо апокаліптичної образності, то, за визначенням Н. Фрая, який досліджував апокаліптичну поетику, саме метафізична тема «вічного» міста, як «форми людського всесвіту», є яскравим проявом останньої на справжньому архетипному рівні⁸. Місто, зазвичай, часто апокаліптично ідентифікується або зі святинею (у хорі «Ти спиш один» – це напівзруйнований монастир), або – з одним будинком. У переважній більшості таким будинком є вежа. Отже, місто, як знак, відображає внутрішні, глибинні порухи душі, відкриває приховані особисті міфи. Відбувається накладання реальних міських «пейзажів» у діахронії та синхронії культурної пам'яті, історичних фактів на «пейзажі душі».

Однак слід зазначити, що дискурс міста в українській культурі минулого століття був досить проблематичний, позначений «глибоким і болісним конфліктом»⁹. Тому звернення до цієї теми вже само собою асоціюється з модернізмом. Щодо музичного її втілення, то Лятошинський мислить асоціаціями з хоралом, свідченням чого є його листи до А. Дмитрієва. Хоральність та передзвін, як втілення ідеї «вічності», переважає у другій частині *Четвертої симфонії* та в хорі «В старому місті». Композитор не лише в симфонії, але і в хоровій партитурі застосовує принцип монотематизму. Адже весь твір виростає з початкової лейтінтонації передзвону, основою якої є послідовність з двох

⁷ Лятошинський Б. Н. Воспоминания; Письма; Материалы: В 2-х ч. – К.: Муз. Україна, 1985–1986. Ч. 2. Письма. Материалы. 1986. – С. 56.

⁸ Фрай Н. Архетипний аналіз: теорія мітів // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. – С. 154.

⁹ Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. – К.: Либідь, 1999. – С. 206.

інтервалів – чистої кварта та великої терції. Можна зауважити певну інтонаційну спільність цієї теми з темою передзвону з його *Четвертої симфонії*.

Якщо послуговуватися відомою семіотичною теорією К. Леві-Строса, згідно з якою всі композитори поділяються за належністю до певного виду інформації, носіями якої вони виступають (цей трихотомічний поділ включає у себе такі поняття, як *код*, *повідомлення*, *міф*), то про Б. Лятошинського можна говорити, як про *композитора міфу*, який у нових умовах продовжив національну традицію міфотворення¹⁰. На чому ж ґрунтується міфологізм митця? На це питання можна відповісти, дослідивши особливості його драматургічного мислення (саме тут спостерігається відхід композитора від реалістичного методу) та специфіку музичного мовлення. Але для цього слід знову повернутись до теми апокаліптизму. Адже вона у творчості Лятошинського виходить далеко за межі категорії трагічного і проявляється не лише на рівні образних візій, але й з точки зору драматургічного мислення та формотворення. Тому варто звернутись до першоджерела, від якого і виникла назва цього поняття, тобто – до завершальної книги *Святого Письма*, яка є апокаліпсисом (відкриттям) за характером свого змісту, пророцтвом у силу повідомленого та посланням стосовно адресатів.

Для нас першочерговий інтерес представляє особлива драматургічна будова видіння, побаченого апостолом Іваном на острові Патмос. Його драматичним кульмінаційним моментом став центральний, восьмий розділ другої частини книги (вся книга умовно складається з трьох частин), який починається зняттям останньої сьомої печаті, після чого йдуть найбільші Божественні суди над світом. «І коли сьому печатку розкрив, німа тиша настала на небі,десь на півгодини (курсив мій – М. Н.). 2. І я бачив сімох Анголів, що стояли перед Богом. І дано було їм сім сурем. <...> 7. І засурмив перший Ангол, – і вчинилися град та огонь, перемішані з кров'ю, і впали на землю» [Об. 8. 1-7]. Насамперед слід звернути увагу на той особливий момент, коли на Небі запанувала півгодинна тиша. Після насичених подіями попередніх розділів Апокаліпсису благоговійне мовчання трактується як рефлексія Неба в очікуванні найскладнішого часу світової історії – суду над людством. Проаналізувавши всю книгу, можна зауважити, що вона має чітку і динамічну драматургічну будову, яка схематично відтворюється формулою: дія – рефлексія – дія. Особливість цієї побудови є у тому, що тривала у часі тиша (після прискореного розгортання подій) є непередбаченою, а тому й несподіваною, що створює відчуття великої емоційної напруги у подальшому розвитку дії. Саме у неочікуваному поєднанні цих полюсів: абсолютної бездієвості (мовчання Неба) та активної дії (громи, блискавки та землетрус) – і полягає принцип полярності, непоєднуваності, який ми надалі визначимо як *драматургія апокаліптизму*.

¹⁰ Леві-Стросс К. Из книги «Мифологические». I. Сырое и вареное // Семиотика и искусствоведение / Сб. переводов под редакцией Ю. М. Лотмана и В. М. Петрова. – М.: Мир, 1972. – С. 48.

Підтвердженням сказаного може слугувати опис Т. Манном у романі «Доктор Фаустус» ораторії «Апокаліпсис», створеної головним героєм, композитором Адріаном Леверкюном. Якщо перша частина уявного твору завершується торжеством геєни, що ввібрала у себе регіт, крик, іржання, бляння та виття, то друга – відкривається дитячим хором ангелів, космічною музикою сфер, у всій її кришталево-прозорій, недоступній та неземній красі. Цей опис належить до найсильніших сторінок роману Т. Манна, але згаданий фрагмент викликає інтерес ще й тому, що автор будує уявну ораторію за принципом *драматургії апокаліптизму*. Щодо її проявів у творчості Б. Лятошинського, то насамперед слід звернутися до симфонічної музики композитора. Адже симфонія, на думку М. Арановського, у своєму семантичному інваріанті «носить повністю позамузичний, по суті, філософський характер, акцентуючи онтологічну сторону проблеми Людини. Ця обставина <...> і дозволила симфонії стати філософським інструментальним жанром, зробити проблеми людського буття основним об'єктом свого змісту»¹¹. Вплив драматургії апокаліптизму особливо відчутний у трактуванні композитором симфонічного жанру, що знайшло своє вираження у відмові від загальноприйнятого канону (основною якого є реалістичний метод) і подальшій індивідуалізації. Йдеться про структуру сонатно-симфонічного циклу в його «семантичному інваріанті», де в основу покладено (за визначенням М. Арановського) три ракурси концепції Людини: дію, споглядання, гру. У тій моделі симфонізму, яку запропонував Лятошинський, перевага віддана двом – «дії та рефлексії над всіма іншими аспектами людського буття»¹². Несхильність композитора до ігрової жанровості в її усталеному трактуванні (йдеться про скерцозність та танцювальність) є однією з підстав для його відмови від традиційного чотиричастинного симфонічного циклу.

Як відомо, риси згаданої вище жанровості є наявними у скерцо з *Третьої симфонії*, в «Українському квінтеті» (коломийка третьої частини), «Концертному етюд-рондо» (вальсовість), «Польській сюїті» (танець) та «Слов'янській сюїті» (танець) тощо. Однак апокаліптизм світовідчуття спричинив певну трансформацію у Лятошинського самої природи танцювальності. У названих творах він застосовує принцип так званого парадигматичного перекодування, сутність якого полягає у гротескному типі образності. Цей тип веде свій початок від української барокової театральної традиції, яка базується на глибинних світоглядних основах. Результатом існування цієї культури стала поява особливої естетичної концепції буття, якій М. Бахтін дав визначення, як концепції гротескного реалізму.

Використання Лятошинським «полегшеної» жанровості (танець, скерцо) для передачі трагічного (аналогічні приклади знаходимо в українських повістях

¹¹ Арановский М. Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов. Исследовательские очерки. – Л.: Сов. композитор, 1979. – С. 26.

¹² Там само. – С. 38.

М. Гоголя, поемах Т. Шевченка) – це прояв драматургії апокаліптизму в її намаганні поєднати непоєднуване, полярне. У результаті – все буденне, звичайне «виявляється раптово беззмисловим, сумнівним, чужим і ворожим людині. Свій світ раптом перетворюється у чужий світ»¹³. У Лятошинського танець несе відповідне смислове навантаження: перекодування в образ смерті коломийки в «Українському квінтеті» (тут будуть доцільними паралелі зі сценою похорону Івана в «Тінях забутих предків» М. Коцюбинського), демонізм скерцо в *Третій симфонії* та вальсу в «Концертному етюд-рондо», трагізм танцю в «Слов'янській сюїті» – все це, незважаючи на глибоке переосмислення, є продовженням згаданої барокової театральності, яку тонко відчув і передав Шевченко в сцені помсти Гонти на згарищі в Умані («Гайдамаки»), прощанні козака зі світом через танець у «Чернці». Композитор продовжує цю традицію в сучасних умовах, що дає підставу стверджувати про наявність у нього гротеску модерністичного типу, де в характерній екзистенціальній манері подано протиставлення життя і смерті.

У вирішенні майстром концепції *Другої*, *П'ятої* та особливо *Четвертої* симфоній слід вбачати вплив драматургії апокаліптизму з її акцентуванням дії та рефлексії, як основних «параметрів людської сутності» (М. Арановський), в їх полярному зіставленні за принципом непередбаченості. Свідченням цього є програма *Четвертої симфонії*, а також саме її визначення як симфонії-поєми. Адже слово «поема» говорить не лише про особливості форми твору (наскрізність розвитку, єдність частин циклу), а має глибоке семіотичне значення. Вказівка на жанрову особливість (симфонія-поема) викликає певні конотації. Так, через призму особистісного композитор у символічних образах втілює філософську концепцію буття. На наявність виразних ознак саме екзистенційного апокаліптизму в Четвертій симфонії вказує і той факт, що фінал твору відзначається посиленням особистісного начала всупереч загальноприйнятому позаособистісному трактуванню останнього в традиційному баченні симфонічного циклу. Ця тенденція намітилася у композитора вже у *Другій симфонії*, де «фіналу, який би все пояснював, більше не існує»¹⁴. Щодо *Четвертої симфонії*, то в ній відсутнє позитивне завершення, а кода має яскраво виражений рефлексивний та ірраціональний характер і тим самим «розмиває всю попередню структуру, а головне, переводить слухачьке сприйняття у зовсім інший символічний план»¹⁵.

Вплив драматургії апокаліптизму в творчості Лятошинського відчутний як на макрорівні, так і на мікрорівні. Якщо розглядати макрорівень, то, насамперед, слід звернути увагу на особливості трактування композитором жанру

¹³ Бахтин М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1986. – С.47.

¹⁴ Ивашкин А. Шостакович и Шнитке. К проблеме большой симфонии // Муз. Академия. – 1995. – № 1. – С. 3.

¹⁵ Там само.

симфонії, у якому перевага надається дії та рефлексії. Звідси – тенденція до ущільнення циклу, з одного боку, та його концепційної розімкненості – з іншого. Лятошинський досягає цього відповідними драматургічними засобами, серед яких особливо треба відзначити темпоральність – як співставлення протилежних часових та просторових блоків організації музичного матеріалу. Так, для початкових та фінальних частин симфоній композитора, в яких домінує дія, характерною є підвищена подієвість. При цьому, внутрішній час музичного твору є неадекватний реальному зовнішньому: спостерігається його посилене стиснення та концентрація. Щодо самого терміну «подієвість», то, як зазначила Н. Герасимова-Персидська, тут визначальною є естетика раптового, неочікуваного, тобто йдеться про «появу моменту, який однозначно не впливає з попереднього»¹⁶. І, навпаки, для середніх розділів симфонічного циклу, в яких переважає стан рефлексії, характерною є відсутність подієвості, що призводить до заповільнення руху часу, його зворотності і навіть зупинки.

Водночас тема Часу, як філософська категорія, є постійно присутньою, що відчутно в остинатному пульсі другої частини Третьої симфонії чи в рівномірному передзвоні аналогічного розділу Четвертої симфонії. Однак Час сприймається, як певний стан, безпосередньо не пов'язаний з рухом. Це образ Вічності, який у Лятошинського переважно асоціюється з візіями минулого і, відповідно, виражається через характерну для мислення композитора знаковість. Якщо у другій частині Другої симфонії модус минулого репрезентується через баладність, то вже починаючи з Третьої та закінчуючи П'ятою симфоніями, – в основному через хорал та передзвін. Подібне спостерігається і в інших жанрах, яскравим прикладом чого є *Траурне інтермецо* з «Польської сюїти», яке, за висловом А. Дмитрієва, вражає своєю “зупиненою думкою” та трагічним передзвоном ударних.

Темпоральність, як «важливий фактор у втіленні задуму твору», сприяє посиленню його драматизації¹⁷. Йдеться про драматургічний розвиток, в основу якого закладений ефект раптовості, несподіваності, різкого перелому дії. За допомогою раптового переключення із стану посиленої дії у стан рефлексії і, навпаки, – розкривається психологія прояву надкритичних можливостей, при цьому створюється враження вибуху і підвищеної до межі активності.

Яскравим прикладом взаємодії часопросторових відносин виступає момент переходу від другої до третьої частини у Четвертій симфонії. В плані Часу візії минулого змінюються подіями сучасного. Водночас є відсутньою поступова динаміка руху до кульмінації, що виражається різким перепадом темпу *lento tenebroso* другої частини – на *allegro molto* фіналу. Щодо просторового

¹⁶ Герасимова-Персидская Н. Выход к новым принципам пространственно-временной организации музыки в переломные эпохи // Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования: Сб. ст. / Сост. Л. И. Дыс. – К.: Муз. Україна, 1989. – С. 60.

¹⁷ Там само.

вирішення цього фрагменту, то слід відзначити раптовість звукового наростання від *ppp* до *sff*, а також особливості фактури, яка від надзвичайно прозорої у заключному розділі другої частини (останні такти в солюючої арфи) переходить у дуже насичену (оркестрове *tutti* початку фіналу). Ці та інші драматургічні прийоми створюють відчуття емоційного обвалу, неминуючої катастрофи – як головної ідеї твору. Такі драматичні перепади з одного стану в інший Лятошинський використовує не тільки у протистоянні частин циклу, але і в межах однієї частини. Прикладом цього є драматургічне вирішення другої частини *П'ятої симфонії*. Прозорість фактури у першому розділі (тема почергово проходить у солюючої флейти, альту, гобоя, фагота), динаміка в межах *p-ppp*, тремоло струнних, побудоване на остигатній фігурі, – все це створює враження зворотності часу. І, водночас, різке протиставлення середнього епізоду, повністю побудованого на протистоянні до першого (щільність фактури, де домінують тембри мідних, динаміка на *sff*, ритмічна гострота теми з пунктиром), викликає вражаючий за емоційною виразністю ефект, який малює в уяві апокаліптичні візії.

Вплив драматургії апокаліптизму відчутний у музиці Лятошинського і на мікрорівні. Так, вже у вступному розділі Четвертої симфонії закладено основну ідею твору: концентрована енергія початкової теми (динаміка *ff-sff*, повний склад оркестру), що репрезентує ракурс дії, раптово змінюється епізодом, у якому домінує рефлексія (динаміка *pp*, скупі ходи на *pizzicato* віолончелей та контрабасів у поєднанні з ледве чутним тремоло скрипок). Як зазначив М. Гордійчук, «це поки що статична репрезентація різних емоційно-сміслових станів»¹⁸, що створює ефект тиші, «як могутнього фактору раптового посилення внутрішньої напруги»¹⁹. Сюди слід також додати знакову драматургію пауз, які Лятошинський використовує відповідно до їхньої музично-риторичної семантики. Однією з таких фігур – *aposiopesis*, генеральною паузою, що втілює ідею смерті та вічності, – закінчується Четверта симфонія майстра.

Однак слід зауважити, що прояви міфологічного мислення у Лятошинського не обмежуються лише апокаліптичною проблематикою. Це тільки так званий етичний міф, в центрі якого проблеми буття і смерті. Окрім цього, в творчості майстра виразно окреслюється ще один різновид міфологізму, який можна визначити як візіонеризм. Найхарактернішою ознакою візіонеризму є тяжіння до епіки, але ця епіка в більшості випадків є символічною, складною для розшифрування, тому що має на меті передачу певного стану, враження.

Саме з візіонеризмом можна пов'язати зацікавлення композитора давніми обрядовими пластами українського фольклору, що вже у 20-ті роки знайшло своє втілення в «Увертурі на чотири українські теми» (1926р.) та опері «Золотий

¹⁸ Гордійчук М. Українська радянська симфонічна музика. – К.: Муз. Україна, 1969. – С. 36.

¹⁹ Смирнов М. Эмоциональный мир музыки. – М.: Музыка, 1990. – С. 205.

обруч» (1929 р.). Адже основною місією українського варіанту візіонеризму є звернення до минулого з метою витворення «національного історіософського міфу України» (В. Моренець). У цьому плані Лятошинський, як і його сучасники-поети Є. Маланюк, О.Лятуринська, Ю. Липа, О. Ольжич, Ю. Дараган та інші, відроджуючи національну пам'ять, свідомо звертається до горизонту давньоруських часів і тим самим розширяє українську тематику, формує її історичну панораму, бо без цього «не мислить себе жодна повноцінна національна культура»²⁰.

З найбільшою повнотою візіонеризм проявився у вітчизняній поезії 30–40-х років минулого століття, але слід наголосити на тому, що Б. Лятошинський був одним з перших, хто в українській культурі ХХ ст. висвітлив події княжої доби. Якщо літературна збірка «Сагайдак» Ю. Дарагана датується 1925 роком (як початок візіонеризму в літературі), а між нею та наступними творами візіонерського спрямування – поетичними збірками О. Ольжича та О. Лятуринської пролягає відстань майже у десять років, то опера «Золотий обруч» завершена композитором у 1929 році. Тому її потрібно сприймати як одне з ранніх втілень візіонеризму в національному мистецтві минулого віку.

В основу лібрето твору покладено історичну повість І. Франка. Проте опера Лятошинського «далеко не ілюстративна копія «Захара Беркута», а самостійна образна композиція з властивими тільки їй особливостями образної системи»²¹. Вплив естетики візіонеризму можна вбачати тут вже у відмові від історичної конкретизації та деталізації. На відміну від літературного першоджерела, в якому виразно проглядається хронологічний код, в опері цей фактор відіграє мінімальну роль. Національне історичне минуле в композитора міфологізується, воно живе «надчасовим Життям, є чимось, що ніби постійно існує, що ніби постійно повторюється і буде повторюватися далі, – а, власне, таким є принцип міфологічного мислення»²². Адже світ у міфі виходить за межі часу та конкретного простору. В історичну повість Франка, з вираженою народницькою спрямованістю, Лятошинський вніс потужний міфологічний струмінь. Щодо останнього, то в цьому плані композитор більше зближується з Р. Вагнером, ніж з представниками російської оперної школи: Мусоргським, Римським-Корсаковим та Бородіним. Подібно до вагнерівських епічних полотен, в опері співіснують три світи: світ богів, світ героїв та світ людей (що відсутнє у повісті Франка). Перший не має в опері сценічного втілення, але світ богів відчувається чи не у кожному такті твору через виразну систему лейтмотивів, які створюють

²⁰ Моренець В. Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст.: Україна і Польща. – К.: Основи, 2001. – С.293.

²¹ Загайкевич М. Б. Н. Лятошинский и музыкальная франкиана // Б. Н. Лятошинский: Сб. ст. – К.: Муз. Україна, 1987. – С.21.

²² Моренець В. Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст.: Україна і Польща, с. 294.

реальне міфічне середовище (йдеться, насамперед, про образ Дажбога, який конкретизується в оркестрі важливою в концептуальному розумінні темою). Окрім богів, в опері наявний світ напівміфічних постатей. Сюди належить Сторож (велетень, закутий у скелю), тема якого з'являється лише в оркестровій партії, зокрема, у вступі до другої картини. І особливо треба виділити образ Маври (в авторських ремарках – старої жінки з гострим поглядом). Її поява на початку першої картини є не випадкова. На це вказує вже сама особливість цього імені, яке є похідним від слова «темний», а на фонетичному рівні викликає виразні асоціації із словом «Мойра» (в грецькій міфології – богиня долі), а також із словом «мара», яке в українській міфології означає примару, тобто міфічну істоту, яка з'являється у вигляді жінки, наділеної надприродними здібностями. Мавра у Лятошинського також має ці здібності («усім пораду й ліки мушу я давати»), а символіка імені вказує на те, що цей образ (у повісті він відсутній) втілює ідею смерті. Підтвердженням є четверта картина твору, в якій Мавра-Смерть оплакує загиблих тухольців.

У цьому в значній мірі проявляється символічна концепція опери, так як тема смерті, що декларується на початку твору і отримує логічне розв'язання та завершення у фіналі, пов'язує собою всі три поверхи: світ богів, героїв та людей. У результаті зрозумілою стає сама ідея опери, основою якої є тема викуплення. Головним виразником цієї ідеї є Максим, що разом з Тугар Вовком репрезентує світ героїв у його полярній роздвоєності. На відміну від повісті Франка, де доля героя вирішується оптимістично, у Лятошинського Максим гине. Адже на архетипному рівні викуплення можливе тільки через добровільну жертву, тобто – через смерть. У цьому плані ідея опери близька вагнерівській тетралогії «Перстень Нібелунгів». Спільність знаходимо і у взаєминах пари батько-син: Вотан і Зігфрід у тетралогії, Захар і Максим в «Золотому обручі». Так, для блага громади батько жертвує найдорожчим – своїм сином. Тут виразно проглядається, можливо, не повністю усвідомлена композитором активація певного архетипного образу (йдеться про Сина Божого), піднятого з глибини того ж неусвідомленого, а це, зокрема, дає можливість «компенсувати психологічну однобічність епохи, що фіксується у культурному каноні»²³. Ідея викуплення спричинила неоднозначне трактування фіналу твору, фабула якого трагічна, а вирішення – життєстверджуюче (Максим помирає, а Захар Беркут у цю мить проголошує перемогу і визволення). Не випадково у фінальній сцені опери в партії оркестру зливаються воедино теми смерті та любові разом з лейтмотивами Дажбога та обруча – символами перемоги.

Але тільки цим візіонеризм у творчості композитора не вичерпується. Найяскравіше він проявляється на рівні мови та мовлення. З цього приводу доцільною буде спроба навести певні аналогії між музичним візіонеризмом

²³ Зборовська Н. Психологічний аналіз літературознавство: Посібник. – К.: Академвидав, 2003. – С. 171.

і суто поетичним, тим більше, що до цього спонукає «велемовний паралелізм філософсько-стильових новоз'яв» (В. Моренець) першої третини ХХ ст. Щодо української поезії згадуваного періоду, то тут намітилася певна тенденція в плані лінгвістичної виразності. Йдеться про використання у творах візіонеристського спрямування архаїчних мовних форм, а точніше – елементів давньоруської мови. Таке їх застосування і поєднання з формами сучасної мови виходить за межі стилізації, а сприймається як органічне своє власне і водночас постійно присутнє у модерному українському мовленні.

Аналогічне явище спостерігаємо і в музиці Лятошинського. Композитор виявляє «надзвичайне відчуття середньовіччя» (Є. Маланюк), що знайшло вираження навіть у підзаголовку опери: «Пісня про славний Тухольський рід, Захара Беркута, його сина і горем бити Мирославу». Навіть більше, працюючи над оперою, він звертається до давніх пластів українського фольклору, зокрема пісень календарно-обрядового циклу. Їх у творі використано понад двадцять, хоч Лятошинський далекий від простого цитування, прагнучи посилити узагальнений етнографічний первень опери. Поєднуючи інтонації архаїчних обрядових мелодій з особистісним типом мовлення, він тим самим стверджує органічність тієї давньої мови, її природність і власність, а отже, і цілковиту придатність до використання у сучасному музичному мовленнєвому акті.

Це явище особливо характерне для європейської культури ХХ ст. За спостереженням Ю. Лотмана, саме у той період історичного часу «ми стали свідками могутнього вторгнення текстів архаїчних культур <...> у європейську цивілізацію, що супроводжувалось введенням її у стан динамічного збудження»²⁴. Перші десятиліття минулого віку з погляду сьогодення сприймаються, як час «семіотичних вибухів», коли у національний культурний простір втягуються найдавніші тексти, у яких взаємодіють та «ієрархічно самоорганізуються мови». Це добре видно на прикладі музики Лятошинського, де вплив візіонеризму наявний не тільки у згаданій опері, але й поширюється на всю творчість композитора як у плані образності, так і у сфері мови та мовлення, свідченням чого є баладність другої частини Другої симфонії (візії минулого передано завдяки наративній манері викладу, тембровій своєрідності), потужний епічний струмінь Третьої. Не випадково Лятошинський бере за основу побічної партії твору лейттему Дажбога із «Золотого обруча», при цьому остання зберігає всі функції первинного денотату (як втілення могутності в опері, так і образу «сили народної» – в симфонії).

Існує певна закономірність у тому, що таке стильове явище, як візіонеризм, визначає музику майстра як раннього (двадцять роки), так і пізнього періодів (шістдесяті роки). Свідченням цього є остання П'ята симфонія,

²⁴ Лотман Ю. Текст у тексті // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. – С. 588.

у якій композитор знову звертається до пісенних зразків давньоруської доби (дві теми билинного характеру із збірки Кірші Данилова) і тим самим створює нові можливості для їх використання. Лятошинський, як і його сучасник Шостакович, модулює «від синтаксичної до морфологічної символіки музичних смислів», сутність яких полягає в «пошуках нових резервів самого матеріалу»²⁵. А як відомо, архаїчний мелос і є тим вихідним матеріалом, у якому композитор знаходить «новий сенс» і використовує нові можливості вже призабутих інтонаційних лексем.

Візіонеризм став вихідною точкою для подальшого посилення саме епічного первня у творчості Лятошинського, результатом чого є епіко-драматичний мовленнєвий код композитора, в якому драматичний фактор логічно поєднується з епічним, так як візіонеризм змикається з міфологізмом, а через нього і з апокаліптизмом (адже апокаліптичні картини – це, насамперед, візії митця). Для стилю Лятошинського притаманна органічна та стилістична цілісність, внутрішня єдність, що є результатом міфологічності його мислення. Адже авторський міф, за визначенням О. Лосева, є найвищою субстанційною об'явою особистісного первня, для нього властива цілісність, що не піддається поділу і розчленуванню на окремі автономні фрагменти. Тому творчість Лятошинського треба розглядати не лінійно, з чітко виділеними етапами (хоч і такий поділ має право на існування), а, швидше за все, – концентрично, за принципами колового руху, коли кожне попереднє коло вписується у наступне, ширше за обсягом.

Як зауважив М. Михайлов, є тип композиторів, які постійно «повертаються до одних і тих самих чи внутрішньо споріднених завдань багато разів»²⁶, прагнучи знайти для їхнього втілення новий ракурс та новий кут зору. Характерною рисою поетики Лятошинського є наполеглива повторюваність як окремих образів, тем, інтонаційних зворотів, так і гармонічних комплексів, ритмоформул. Мова йде про «колообіг» як спосіб міфологічного мислення композитора, «адже “тіло” міфа, власне, й конструється, нарощується, коло за колом, з інваріантних <...> смислових структур, і те, що за законами індивідуальної художньої творчості може бути розцінене як бідність зображувально-виражальних засобів, для міфа, котрий артикулює мовою символів <...> є єдино адекватним способом словесної “розмітки” світу»²⁷ [45, с.94].

Для прикладу візьмемо твори, написані митцем у 1920-ті роки. А це – фортепіанний цикл «Відображення», хор «Тече вода в синє море», «Увертюра на чотири українські теми» та опера «Золотий обруч». Цитата з першої частини «Відображень» стане «основним образом» написаної композитором чотирма

²⁵ Ивашкин А. Шостакович и Шнитке. К проблеме большой симфонии // Муз. Академия. – 1995. – № 1. – С. 6..

²⁶ Михайлов М. Стиль в музыке: Исследование. – Л.: Музыка, 1981. – С. 203.

²⁷ Забужко О. Шевченків міф України. – К.: Факт, 2001. – С. 94.

десятиліттями пізніше симфонії № 4, а найбільш яскраво задекларована тріольно-пунктирна ритмоформула з характерним злетом мелодії на септиму – одним з панзнаків його музичної мови. Щодо згаданої вище хорової мініатюри, то її початкова тема є інтонаційно спорідненою з темою Дажбога з опери «Золотий обруч», а отже, – і побічною партією першої частини Третьої симфонії. Більше того, Лятошинський уводить її у сам текст симфонії. Як знак скорботи, згадана тема з'являється в останніх тактах експозиції, а також перед початком репризи (цифра 220). Характерна інтонаційна лексема хору «Тече вода в синє море», з двома послідовно узятими квартами, стане тематичною основою створеного у 1951 році хору на слова Шевченка «Із-за гаю сонце сходить», формуючи таким чином своєрідний цикл-диптих, у якому «спільний драматургічний план і єдина послідовність розгортання музичної форми»²⁸. Ця ж лексема, як прояв трагічного начала, згодом проросте в хорі «Ти спиш один» із циклу «З минулого», написаного у 1966 році.

Безумовно, що одним з панзнаків у творчості Лятошинського стала тема Дажбога з опери «Золотий обруч», яка поєднала у собі риси «символу» та «індексу» одночасно. Уособлюючи національну ідею, ця тема з'являється як знак-індекс у Третій симфонії в якості «теми народу», а в другій частині Четвертої симфонії поява її початкової лексеми (як символ на тлі теми передзвону) підкреслює єдність особистісного та національного буття, їх взаємозалежність, трагізм та екзистенціальну сутність.

Цікавою у цьому плані є «Увертюра на чотири українські теми». Мова йде про задеклароване у творі коло певних образів, яке у подальшому буде розроблятися композитором не так ушир, як углиб. Це торкається як архаїчних пластів фольклору (інтерес Лятошинського до мелодики оліготонічного типу), так і кристалізації характерних у майбутньому для композитора тем. Одна з таких тем – цитата *Dies irae* – просвічує в інтонаціях старовинної весільної пісні, інша – у побічній партії. Слід зазначити, що мелодія чудової ліричної теми увертюри в інтонаційному плані є дуже подібною до однієї з основних тем, написаної трьома десятиліттями пізніше «Польської сюїти».

У результаті спостерігаємо явище так званої циклічної міфологічної темпоральності, як одну з найхарактерніших тенденцій музики ХХ ст. Її сутність полягає в утворенні наджанрів, які, зазвичай, називаються «надциклами». Проаналізувавши твори Лятошинського, написані ним у 60-х роках, можна зауважити певну спільність, що виникає на інтонаційній та жанровій основах. Так, у «Польській» та «Слов'янській» сюїтах, «Слов'янській увертюрі», Четвертій симфонії такою інтонаційною основою стала зашифрована цитата секвенції *Dies irae*, поєднана з мелодикою оліготонічного типу. А це дає

²⁸ Івашкин А. Канон в музыке как эстетический принцип: Автореф. дисс. ...канд. искусствоведения. – М., 1978. – С. 6.

підставу стверджувати, що вищезгадані твори формують «надцикл». Ще одна спільність простежується на основі жанрових зв'язків. І в цей інший «надцикл» входять знову ж таки обидві симфонічні сюїти, Четверта та П'ята симфонії, хоровий цикл «З минулого». Йдеться про так званий жанр «меморіалу», поширений у XX ст. Останній, як відомо, символізує пам'ять культури, а також авторську, людську, етичну позицію. Звідси – відповідні назви окремих частин симфонічних сюїт майстра, а саме: «Траурне інтермеццо», «Траурна музика». Для жанру «меморіалу» є притаманний зв'язок з традицією, що досить часто виражається через асоціації з «минулим». У всіх наведених нами творах таким спільним «минулим» є присутність хоралу. «Стародавній хорал» у другій частині Четвертої та першій частині П'ятої симфоній, в останньому розділі «Слов'янської сюїти», хорі «Ти спиш один» тощо. У жанрі завжди зберігаються елементи архаїки, і це особливо торкається такого жанру, як хорал, у якому на повну силу актуалізується механізм «пам'яті». Тому жанр «меморіалу» можна зарахувати до одного з «жанрів пам'яті». Адже саме так слід трактувати використання хоралу у всіх наведених вище прикладах. Використання «пам'яті музичного жанру» утворює складний смисл, посилює метафоричність висловлювання <...> Символіка індивідуальної драми і долі поєднується з надособистісним смислом»²⁹. У кінцевому результаті, проаналізувавши обидва «надцикли», співставивши їх з подібними явищами творчого доробку, приходимо до висновку, що тема смерті, виражена символом *Dies irae*, переплітається з темою «пам'яті», формуючи таким чином єдиний «гіперцикл» усієї творчості Майстра, у якому поєднується особисте авторське і об'єктивне висловлювання.

Відомо, що Лятошинський насамперед позиціонується як композитор-симфоніст, для якого прерогативним є симфонічний метод мислення. Тому найважливішою ідеєю майстра стала «ідея великої симфонії і представленого нею мікрocosмосу». Як зазначив О. Івашкін, це є продовженням романтичної традиції, започаткованої Малером та Чайковським³⁰. Але одночасно зі створенням низки симфоній можна спостерегти схильність Лятошинського до сюїтності з її «плинністю форм і смислів». Не виключено, що це пов'язано саме з візіонеризмом, адже для останнього, як відомо, характерна «фрагментаризація рефлексій, які не претендують на завершеність і всіляку перфектність», оскільки він є явищем смислотворчим, а твори візіонеризму сповнені глибокого символізму, що не завжди піддається розшифруванню³¹. Тому

²⁹ Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. – М.: Сов. Композитор, 1990. – С. 170-171.

³⁰ Ивашкин А. Шостакович и Шнитке. К проблеме большой симфонии // Муз. Академия. – 1995. – № 1. – С. 2.

³¹ Моренець В. Національні шляхи поетичного модерну першої половини XX ст.: Україна і Польща. – К.: Основи, 2001. – С. 289.

сюїтність у цьому випадку чи не найкраще відповідає ідеї розімкненості та незавершеності, яка переважає у творах Майстра останніх років.

Аналізуючи особливості музичної мови Лятошинського, слід звернути особливу увагу на смислову наповненість музичної інтонації у композитора. у підкресленій осмисленості інтерваліки, якою оперує митець. Незважаючи на суттєву хроматизацію музичної мови, розширення інтерваліки (Лятошинський надавав перевагу септимі та ноні) відбувається за рахунок посилення експресивності висловлювання. Все це дозволяє свідчити, що мова композитора «володіє великими виразовими і смисловими можливостями»³², потугу яких ніколи не вдається досягнути до кінця.

³² Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. – М.: Сов. композитор, 1986. – С.144.

БОРИС ЛЯТОШИНСЬКИЙ І ЙОГО ТВОРЧА ШКОЛА: КОМУНІКАЦІЙНИЙ АСПЕКТ

Олена Берегова

доктор мистецтвознавства,
професор кафедри історії української музики
та музичної фольклористики
Національної музичної академії України
імені П. І. Чайковського,
проректор з наукової роботи НМАУ
імені П. І. Чайковського

Метою статті стало виявлення специфічних рис композиторської школи Бориса Лятошинського в комунікаційному аспекті. Педагогічна діяльність Б. Лятошинського була пов'язана з Київською консерваторією і тривала майже півстоліття. Приділено увагу постаті вчителя Б. Лятошинського, видатного композитора ХХ століття Рейнгольда Глієра, котрий відіграв значну роль у розвитку музичної освіти і становленні професійної композиторської школи в Україні. Акцентуються такі педагогічні якості Б. Лятошинського, як його енциклопедичні знання в галузі музичної культури, загальна ерудиція, високий професіоналізм у використанні сучасних художніх засобів, толерантність, делікатність. За спогадами учнів Б. Лятошинського відтворено принципи комунікації в його творчій школі. Функціонування комунікаційної системи «Вчитель – Учень» проілюстровано на прикладі творчості учнів Б. Лятошинського – композиторів-«шістдесятників» Леоніда Грабовського, Віталія Годзяцького, Валентина Сильвестрова, Євгена Станковича та Івана Карабиця. На основі історико-біографічного та стилістико-стильового підходів обґрунтовано тезу про те, що композиторська школа Лятошинського – це яскравий тип продуктивної школи (за І. Котляревським), оскільки кожен його учень став унікальною творчою особистістю з власним композиторським стилем і типом музичного мислення. Доведено, що у процесі музичної комунікації учні Б. Лятошинського перейняли у нього принципи не лише мистецтва komponування творів, а й педагогіки, що дозволило їм у майбутньому успішно передавати свій досвід новим поколінням композиторів, продовжувати традиції національної композиторської школи й вивести її на провідні позиції у світі.

Ключові слова: Борис Лятошинський, творча школа, український композитор, комунікаційна система «Вчитель – Учень», музична комунікація.

Творча постать Бориса Лятошинського (1895-1968) унікальна в українській музичній культурі ХХ століття. Він заклав підвалини сучасного композиторського мислення в українській музиці, став фундатором широкого європейського погляду на українську культуру як самобутню і рівноправну в колі слов'янських культур. Митець колосального таланту і драматичної долі, Б. Лятошинський випромінював потужну творчу енергію, якою жилися як його учні, так і представники інших творчих шкіл.

На жаль, сьогодні доводиться констатувати, що творчий доробок і особистість Б. Лятошинського досліджені досить фрагментарно. У музикознавчій літературі досі немає ґрунтовної монографії, яка б детально і з позицій сучасної науки висвітлювала життєвий і творчий шлях композитора, неупереджено розкривала аспекти його жанрових і стильових новацій, об'єктивно оцінювала вплив його творчості на розвиток української і світової музичної культури. Першими біографами і дослідниками творчості Б. Лятошинського стали І. Белза, Н. Запорожець та В. Самохвалов. Найбільш повно досліджена симфонічна творчість Б. Лятошинського (В. Самохвалов, Ю. Іщенко, М. Копиця та ін.), окремі твори Майстра в інших жанрах аналізуються в розвідках П. Козицького, Н. Орлової, Л. Хіврич, І. Царевич, О. Гордієнка, Е. Ткач, Є. Ржанова, О. Ковальської-Фрайт, Є. Харченко та ін., сучасний етап характеризується появою низки досліджень, пов'язаних із осмисленням теоретичних, жанрово-стильових, естетичних засад різних етапів творчості композитора (роботи І. Ляшенка, О. Козаренка, І. Савчука, М. Новакович, Т. Гомон та ін.). При аналізі музикознавчої літератури, присвяченої Б. Лятошинському, стає помітним, що в ній дуже побіжно висвітлено тему становлення самобутньої творчої школи Б. Лятошинського та її функціонування в комунікаційній системі «Вчитель – Учень», чим і зумовлено актуальність цієї статті. Метою статті стало виявлення специфічних рис композиторської школи Бориса Лятошинського в комунікаційному аспекті.

Дослідження історико-культурних процесів України вітчизняними вченими минулого і сучасності (М. Костомаров, М. Грушевський, Д. Антонович, С. Кримський, М. Попович, інші) свідчать, що національну еліту як протягом попередніх століть, так і впродовж ХХ століття персоніфікували визначні діячі культури і мистецтва, котрі, створюючи мистецькі вартості у власних творчих майстернях і школах, одночасно передавали свій досвід наступним поколінням. Система творчих майстерень (у театральному, образотворчому видах мистецтва, кінематографії), виконавських і композиторських (у музичному мистецтві), а також наукових (мистецтвознавчих) шкіл, які очолюють визначні митці, склалася історично і виправдала себе. Феномен школи в мистецтві усвідомлюється як культурна традиція, через яку здійснюється узагальнення і трансляція виконавського, композиторського, наукового та іншого духовного досвіду. У мистецтві, зокрема музичному, школа – це особливий тип комунікації, що протікає в умовах двоєдиного процесу, синтезуючого навчання й творення мистецьких вартостей. Атрибутивними властивостями творчої школи є наявність постаті Вчителя як генератора і провідника певної творчої традиції і Учнів, які здатні сприйняти, переосмислити і творчо розвинути цю традицію.

Питанням становлення і розвитку творчих шкіл в українському музичному мистецтві присвячено чимало праць, однак слід зауважити, що об'єктом дослідження в них є переважно виконавські школи (роботи В. Антонюк,

І. Власенко, М. Давидова, Ж. Дедусенко, М. Жишкович, Р. Калина, П. Ковалика, А. Лашенка, Г. Макаренка, А. Мартинюка, Н. Морщакової, В. Посвальнока, Т. Рощиної, В. Сумарокової, І. Шатової та ін.). Композиторські школи розглядаються в основному в аспекті розвитку регіональних музичних культур (І. Драч, О. Петренко, М. Ржевська, О. Рощенко-Авер'янова, Б. Сінченко, О. Ущепівська та ін.), а саме поняття «композиторська школа» у цьому контексті тлумачиться як «...духовна, мистецька, організаційно-творча інституція, пов'язана з процесом створення музики на ґрунті професійних традицій, зумовлена культурними тенденціями, рівнем музичної освіти та виховання»¹. Що ж стосується індивідуальної композиторської школи, то, зважаючи на відсутність наукового визначення цього поняття, будемо розуміти під ним певну спільноту творчих індивідуальностей, пов'язану з двоєдиним процесом навчання мистецтва композиції і створення музики і об'єднану взаємозв'язками в комунікаційній системі «Вчитель – Учень».

І. Котляревський поділяв творчі школи на репродуктивні і продуктивні. Згідно з його концепцією, репродуктивна школа – це «реально існуюча спільнота суб'єктів, члени якої у своїй діяльності керуються певною моделлю, а рольова система Вчитель – Учень має ієрархічну структуру з підрядним характером відносин, спрямованих на збереження й передачу внутрішніх традицій»². На відміну від репродуктивної продуктивна школа – це «реально існуюча спільнота суб'єктів, члени якої у своїй діяльності керуються гнучкою системою особистих мотивацій, а рольова система Вчитель – Учень базується на супідрядних відносинах, спрямованих на охоплення широкого кола зовнішніх традицій»³. Іншими словами, ознакою репродуктивної школи є принцип наслідування творчих моделей, запропонованих учителем, у продуктивних же школах відбувається вивільнення творчої ініціативи учнів, на перший план виходить їхня самостійна та оригінальна творчість.

Оскільки в цій статті мова піде про творчу (композиторську) школу видатного українського композитора Бориса Лятошинського, спробуємо при її розгляді застосувати концепцію І. Котляревського і з'ясувати, до якого типу шкіл вона належить.

Як відомо, педагогічна діяльність Б. Лятошинського була пов'язана з Київською консерваторією (нині – Національна музична академія України імені П. І. Чайковського) і тривала майже півстоліття. Б. Лятошинський по закінченні в 1919 році Київської консерваторії залишився працювати в Alma Mater викладачем музично-теоретичних дисциплін і до останніх днів життя не залишав

¹ Петренко О. М. Композиторська школа Південної України в контексті європейського постмодернізму // Наукові праці. Том 120. Вип. 107. Одеса, 2009. – С. 135-140.

² Котляревський І. А. Про два типи шкіл – репродуктивні і продуктивні // Науковий вісник НМАУ. – Вип. 54: Музична педагогіка: зб. ст. – К., 2007. – С. 29-33. – С. 32.

³ Там само.

педагогічної роботи. А в 1920 році, після від'їзду його вчителя Рейнгольда Глієра до Москви, Б. Лятошинський успадкував його клас композиції.

Тут необхідно коротко зупинитися на постаті видатного композитора ХХ століття, педагога, диригента і музично-громадського діяча Рейнгольда Моріцовича Глієра (1875-1956), котрий відіграв значну роль у розвитку музичної освіти в Україні й становленні її композиторських шкіл. Р. Глієр був директором Київської консерваторії в надзвичайно складний історичний період її становлення – з 1914 по 1920 роки. Це були буремні роки численних змін влади, революцій і війн. Крім питань адміністративного, навчального і творчого характеру Р. Глієрові доводилося багато часу приділяти добуванню продовольства, палива, звільненню студентів і викладачів консерваторії від арештів.

Р. Глієр створив власну композиторську школу. Будучи учнем видатних російських композиторів С. Танєєва, А. Арєнського, М. Іполітова-Іванова, Р. Глієр у своїй творчості продовжував лінію лірико-епічного симфонізму, виявив себе як майстер використання фольклорних джерел і чудовий мелодист. Особливими рисами стилю композитора є також монументальність образів і яскрава картинність, вишуканість оркестрового колориту, стрункість форм, емоційна врівноваженість і тяжіння до програмності.

Працюючи на педагогічній ниві, Р. Глієр спрямовував учнів передусім на вивчення класичної музичної спадщини. Водночас він підтримував творчі дерзання учнів, пошуки ними нових засобів музичної виразності. Усі студенти класу Р. Глієра вивчали такі необхідні для композитора дисципліни, як контрапункт, fuga, симфонічна інструментовка. На своїх заняттях Р. Глієр умів непомітно захопити учнів творчим завданням, зробити цікавим процес оволодіння тим чи іншим навчальним матеріалом. За спогадами багатьох учнів Р. Глієра, його влучні й образні зауваження, корисні поради викарбовувалися в пам'яті на все життя.

Цінною рисою методики виховання композиторів було й піклування Р. Глієра про розвиток індивідуальності кожного з них, здатності самостійно, оригінально мислити. Таких різних за характером творчості вихованців Р. Глієра, як Б. Александров, О. Мосолов, Л. Ревуцький, Б. Лятошинський, М. Фролов та інші, об'єднує прогресивність, безкомпромісність, принциповість і новаторський пошук. Клас композиції Р. Глієра став фундаментом блискучої української композиторської школи на чолі з Б. Лятошинським та Л. Ревуцьким.

У Б. Лятошинського склалися навдивовижу теплі стосунки з учителем. Р. Глієр став для нього не просто викладачем композиції, а й близьким другом, радником, одиодумцем. Відносини Вчителя та Учня розпочалися від часу навчання Б. Лятошинського у Київській консерваторії і тривали до самої смерті Р. Глієра в 1956 році. Багато з того, чого Б. Лятошинський навчився у класі Р. Глієра, він переніс пізніше на відносини з власними учнями.

Б. Лятошинський виховав цілу плеяду талановитих композиторів, серед яких – І. Белза, Г. Таранов, Р. Верещагін, І. Шамо, В. Польовий, Ю. Щуровський, Л. Спасокукоцький, М. Полоз, О. Канерштейн, Л. Дичко, Л. Грабовський, В. Сильвестров, В. Годзяцький, В. Губа, О. Балакаускас, Є. Станкович, І. Карабиць, В. Загорцев та багато інших.

Зупинімося тепер на особливостях процесу комунікації в класі композиції Б. Лятошинського.

Б. Лятошинський був надзвичайно талановитим педагогом: він умів органічно й делікатно розкрити особливості творчого обдаровання свого учня, розвинути здатність до симфонічного мислення й навчити користуватися яскравою палітрою оркестрових фарб. Займаючись із різними учнями, Борис Миколайович, за спогадами його сучасників, ніколи не тиснув, не заважав вільному розвитку індивідуальності.

Енциклопедичні знання Б. Лятошинського в галузі музичної культури, загальна ерудиція, високий професіоналізм у використанні сучасних художніх засобів були тими невичерпними життєдайними джерелами, які постійно жили творчу уяву учнів. Б. Лятошинський навчав своїх вихованців художньої чесності, твердо спрямовував їх на творчий пошук. Борис Миколайович ставав непримиренним, коли йшлося про мистецьку правду, щирість мислення і повноту художнього вислову. А для цього, справедливо вважав він, необхідне вільне володіння багатими технічними засобами і виражальними ресурсами класичної і сучасної композиторської творчості.

Дуже детально описує заняття в класі Б. Лятошинського один із його перших учнів Ігор Белза (1904-1994). За його словами, заняття в класі велися «... на диво захоплююче. Чисто професійній стороні музичної освіти приділялася найпильніша увага, вже починаючи з простих гармонічних задач. Поряд із класичним підручником Римського-Корсакова застосовувались також задачник Аренського та інші посібники... Поступово рамки занять з гармонії розширялися, поєднуючись із вивченням літератури, оскільки Борис Миколайович, роз'яснюючи теоретичні позиції, наводив приклади з творів російських і зарубіжних класиків. Як правило, ноти стояли перед нами на пюпітрі, а Борис Миколайович давав пояснення та грав твори будь-якої складності напам'ять. Він не обмежувався фортепіанними творами, а показував нам також уривки з партитур і робив одночасно побіжні зауваження щодо інструментовки»⁴. «Серед західноєвропейських композиторів на уроках Лятошинського частіше за інших фігурували Шуман і Вагнер. Що стосується вітчизняної музики, то російська класика аналізувалася надзвичайно детально, відзначалися особливості слов'янського інтонаційного строю, мелодики й гармонії. Часто

⁴ Белза И. Ф. Композитор, гражданин, учитель // Борис Лятошинский: Воспоминания. Письма. Материалы в 2-х ч. Часть I. Воспоминания. – Музична Україна, 1985. – С. 7 – 35. – С. 8-9. Переклад цитат на українську мову тут і надалі здійснено автором цієї статті.

проводилися паралелі з Шопеном, і Борис Миколайович звертав нашу увагу на його сонати, на їхні характерні риси. Говорячи, про одвічну спільність музичних культур слов'янських народів, наш учитель не раз відзначав близькість до Шопена, Глинки, Римського-Корсакова, Чайковського і Скрябіна. Борис Миколайович ніколи не нав'язував нам своїх смаків, але відчувалося, як він любить Скрябіна. Усі десять сонат були ним скрупульозно проаналізовані в класі,... часто наводилися приклади з усіх оркестрових творів Скрябіна»⁵. «Поеднуючи заняття гармонією, строгим і вільним стилем контрапункту з аналізами творів різних авторів, Борис Миколайович завжди знаходив час, щоб залишитися з нами в класі й дізнатися, чи не приніс хтось із учнів нову композицію, чогось свого. У випадку позитивної відповіді починався ретельний розбір нового твору: спочатку грав автор, а потім професор. Борис Миколайович із однаковою увагою ставився до всіх, уважно вслухаючись у все нове, що звучало в стінах його класу»⁶.

Методика роботи Б. Лятошинського зі студентами обов'язково включала вимоги акуратності й уваги до деталей, музичного правопису, цільності і стрункості форми, якості написаного твору і доведення роботи до логічного завершення. Аналізуючи твори класичної музики з учнями, Борис Миколайович «підштовхував» їх до відкриття нового в добре відомому матеріалі, вчив самостійності мислення, наполегливості в роботі над удосконаленням власної майстерності, а також виховував у студентів почуття відповідальності за своє покликання та працю перед суспільством.

Цікавим видається факт, що Б. Лятошинський не показував своїм учням на уроках власних творів. Проте всі вони перебували під прямим або опосередкованим впливом творчості Учителя. Видатний симфоніст сучасності, основоположник конфліктно-драматичного, концепційного типу симфонізму в українській музиці, блискучий майстер оркестрового письма, Б. Лятошинський став одним із найсильніших «полюсів стильового тяжіння» (термін Г. Григор'євої) для сучасних композиторів. Композитор-мислитель та інтелектуал, він збагатив образно-жанрову палітру симфонії високими гуманістичними ідеями, відкрив нові шляхи вдосконалення сонатно-симфонічного циклу та оновив палітру структурно-композиційних засобів симфонії. Лятошинський одним із перших у колишньому Радянському Союзі почав писати атональну музику, за що зазнав жорстокої критики і звинувачень у формалізмі. Також у своїй творчості він заклав потенціал для яскраво експресивних фольклорних новацій, запропонувавши тип заглиблено-філософського, концептуального розроблення фольклорного матеріалу з докорінним перетворенням образного змісту. Творчість Б. Лятошинського мала надзвичайний

⁵ Белза И. Ф. Композитор, гражданин, учитель // Борис Лятошинский: Воспоминания. Письма. Материалы в 2-х ч. Часть I. Воспоминания. – Музична Україна, 1985. – С. 7 – 35. – С. 9-10.

⁶ Там само, с. 11.

вплив на розвиток української музики другої половини ХХ ст., зокрема, на творчість його учнів Леоніда Грабовського, Євгена Станковича, Івана Карабиця та багатьох інших композиторів. Можемо погодитися з О. Зінкевич у тому, що «в творах одних композиторів (І. Карабиць, Є. Станкович та ін.) вплив Б. Лятошинського відчутний більш явно, у творчості інших – розчиняється аж до втрати своїх конкретних обрисів, діючи, як глибинний фактор. В одних випадках можна говорити про пряму спадкоємність, в інших – про наступність по контрасту, своєрідний вияв творчої полеміки (В. Сильвестров)»⁷.

Серед десятків імен учнів Б. Лятошинського привертають увагу імена композиторів-шістдесятників Леоніда Грабовського, Віталія Годзяцького та Валентина Сильвестрова. Це – неординарні творчі особистості, які від часу своєї появи на авансцені української академічної музики і до сьогодні не перестають дивувати щедрістю своїх обдаровань і винахідливістю творчої думки. Саме вони разом із деякими іншими композиторами і диригентом Ігорем Блажковим утворили ядро неформальної групи композиторів так званого «Київського авангарду».

Без учня Б. Лятошинського **Леоніда Грабовського** (нар. 1935) неможливо уявити сучасний український музичний авангард. Він одним із перших українських композиторів апробував у музичних творах сонористику й серійну техніку. Саме він ще в 60-х роках переклав з німецької підручники Єлінека та Крженека з додекафонної техніки, що стали для групи київських авангардистів справжнім відкриттям, шляхом до оволодіння неортодоксальною музичною мовою. Феноменальна обізнаність Грабовського в галузях музикознавства, філософії, суміжних видах мистецтва, талант публіциста і педагога приваблювали творчу молодь, до нього, тоді ще зовсім молодого викладача, із захопленням йшли на лекції студенти Київської консерваторії.

Леонід Грабовський став одним із перших представників «нової фольклорної хвилі». Для його творчості характерні, з одного боку, наявність драматургії фольклорного образу, епіко-філософський ракурс його розкриття в єдності різних жанрових ознак і технічних засобів, а з іншого – тяжіння до картинності, програмності, колористичності, романтичної поємності, поєднані з гострою публіцистичністю висловлювання. Першими творами, якими композитор заявив про себе, були «Чотири українські пісні» для мішаного хору та симфонічного оркестру (1959) та «Симфонічні фрески» для оркестру (1961). Грабовський одним із перших у сучасній українській музиці звернув увагу на специфіку звучання і ладо-ритмічні особливості карпатського фольклору. Його музика до фільму Юрія Іллєнка «Криниця для спраглих» не тільки відкрила нову сторінку в сучасному переосмисленні фольклору, а й стала першим українським досвідом «конкретної музики».

⁷ Зінкевич Е. Жизнь традиций // Б. Н. Лятошинский: Сб. ст. / Сост. М. Д. Копица. – С. 170.

Грабовський з його настійним прагненням до творчих експериментів надзвичайно складно приживався в радянській системі творчих координат соцреалізму, системі, яка дозувала, а часто й зовсім перекривала доступ до зовнішньої інформації, винаходила все більш вишукані методи покарання митців за прагнення в творчості вийти за межі офіційних стандартів. З 1970 до 1976 р. в Україні не виконувалося жодного твору композитора. Але в цей же період його «Гомеоморфія-ІІ» для фортепіано (1968–1969) з успіхом презентувалася на фестивалі сучасної музики «Варшавська осінь», а мелодрама «Море» (1964–1970), напівлегально відправлена поштою, – на Gaudeamus Musik Week у Роттердамі (Нідерланди). Через постійні утиски з боку влади композитор був змушений емігрувати спочатку в Росію, а потім – до США, де мешкає й донині.

Леонід Грабовський, як і багато інших учнів Б. Лятошинського, віддав данину пам'яті Учителеві у своїй творчості. Під час американської еміграції він написав симфонічну елегію «Ворзель» пам'яті Бориса Лятошинського для 3-х оркестрових груп (1992). У композиції у символічній формі відтворюється світ музики вчителя Грабовського. Назва твору пов'язана з містечком Ворзель під Києвом, де знаходилася дача Лятошинських – улюблене місце відпочинку композитора, своєрідна творча лабораторія, в якій народжувалися найвизначніші його опуси. Для відтворення образного світу музики великого майстра Грабовський вдається до тематичних запозичень із Третьої і П'ятої симфоній Лятошинського. Найголовнішим серед них є фрагмент головної теми з Третьої симфонії – початковий мотив із трьох звуків з першої теми вступу I частини, яка виконує функцію лейттеми. Вибір саме цієї лейттеми не є випадковим, адже Третя симфонія ще за життя Лятошинського стала візитівкою музики цього композитора. Тризвучний мотив стає джерелом, з якого виростає новий симфонічний твір. Завдяки незмінному повторенню цього тематичного елемента впродовж усієї елегії (він виконує функцію основної теми) симфонія № 3 Лятошинського постійно знаходиться у звуковому полі слухача.

Ще один учень Б. Лятошинського – Віталій Годзяцький (нар. 1936) – один із найпомітніших представників українського музичного авангарду. На початку 1960-х років Віталій Годзяцький почав пробувати сили в авангардних техніках, чим, як і Л. Грабовський, викликав нарікання на свою адресу. Одними з перших яскравих зразків українського музичного авангарду 1960-х років стали такі твори Віталія Годзяцького, як «Розриви площин» для фортепіано (1963), «Автографи» для фортепіано (1963), «Чотири етюди» для магнітофона (1964), «4 Scherzi domestiki» (1964–1965), камерні симфонії «Періоди» (1965) і «Stabilis» (1966), «Фрески Софії Київської» для камерного оркестру (1966) тощо. Його композиції 1960-х років мали схвальні відгуки частини музичної громадськості, яка цікавилася сучасною музикою. Твори Віталія Годзяцького, як і музика інших композиторів – представників «музичного авангарду» – викликали великий інтерес за межами України, їх виконували і друкували,

про них писали в пресі, зокрема, у Німеччині, Великій Британії, Данії, США, Нідерландії, Угорщині, Чехії, Словаччині. На батьківщині ж музика Віталія Годзяцького лунала вкрай рідко, його успіхи замовчувалися. Композиторіві довелося працювати в умовах ідеологічно-бюрократичного диктату правлячої політичної еліти, коли діяльність музикантів та інших митців, що не дотримувалися естетичних та ідейних догм соцреалізму, піддавалася цькуванню з боку органів державного управління. Лише через 8 років по закінченні консерваторії, у 1969-му році, Годзяцького прийняли до Спілки композиторів України, а через півтора роки його разом із Валентином Сильвестровим вивели зі складу Спілки і одночасно звільнили з роботи в музичній школі, де вони разом викладали. Це означало ізоляцію від музично-громадської діяльності й фактичну заборону їхньої творчості – відсутність творчих замовлень і нотних публікацій, неможливість брати участь у концертах, радіопередачах тощо. Ці репресії влади суттєво знизили творчу продуктивність композитора у 1970-1980-х роках. Згодом, від початку 1990-х років і здобуття Україною незалежності, його творча активність відновлюється. Він пише нові яскраві, оригінальні й самобутні за музичною мовою камерно-інструментальні твори: «Ранковий крик птаха» для квінтету дерев'яних духових (1994), поему «Сни про дитинство» для камерного оркестру (1997), кантату «Зелень вешня» на вірші Олександра Блока (2000–2001) тощо.

Валентин Сильвестров (нар. 1937) є представником своєрідної гілки українського ліричного симфонізму, для якої характерні медитативний тип естетики, статика драматургії і відсутність циклічності в традиційному розумінні. Жанровий діапазон творчості митця дуже широкий: від симфонічних, вокально-інструментальних і камерних жанрів до дитячої музики, але кожна композиція спрямована на розкриття духовного єства людини і філософського бачення нею світу. Пройшовши складні етапи творчих пошуків, випробувавши практично всі новітні авангардистські композиторські техніки (додекафонію, серіальність, алеаторику, сонористику, пуантилізм, мінімалізм тощо), В. Сильвестров викристалізував власний стиль, особливістю якого є прагнення «нової простоти», витончений ліризм і глибока духовність, відмова від традиційних канонів жанру і форми та зовнішньої ефектності. Серед створеного композитором виділяються 8 симфоній, камерно-інструментальні композиції «Спектри», «Медитація», Серенада, Інтермецо, квартети, сонати, кантати (на вірші Т. Шевченка, Ф. Тютчева, О. Блока, Дж. Кітса та ін.), фортепіанні і вокальні твори, музика до художніх і науково-популярних фільмів.

Незмінне звернення Сильвестрова до однієї теми – єдності людини та Всесвіту – приводить композитора до відкриття в музиці нових, відмінних від традиційного уявлення властивостей простору й часу. У його творах значно зростає інтерес до просторових властивостей звуку, який змінює свої характеристики й у часових координатах: час ніби зупиняється, повертає назад, зникає властива

йому подієвість, з'являється відчуття психологічного заглиблення в час. Звідси – часті фермати, незначні темпові прискорення та уповільнення, постійна зміна метру. Як слушно зауважує музикознавець Ніна Герасимова-Персидська, всі ці ущільнення і розрідження, прискорення і уповільнення музичної тканини у творах Сильвестрова наштовхують на роздуми про «часо-простір» та на відчуття його справжньої неподільності: час втрачає свою однолінійність, набуває об'єму й глибини, а простір збагачує свої виміри часовими показниками, зокрема, стає ритмічно пульсуючим⁸. Рух звукових шарів підкоряється абсолютно новій логіці музики тиші, а феномен «зупиненої миті» на рівні композиційної драматургії втілюється переважно в заключній фазі інтонаційного розвитку – тобто переважає «t» у формулі Бориса Асаф'єва «i: m: t». Характерне для завершальних стадій розвитку гальмування руху, постійне «загусання» фактури і «застрягання» мелодії в нескінчених еліптичних зворотах і перерваних кадансах є типовими рисами творів Сильвестрова.

Не маючи прямих учнів, В. Сильвестров має багатьох творчих послідовників в обличчі Вікторії Польової, Алли Загайкевич, Олександра Щетинського, Святослава Луньова та інших, котрі, плідно розвиваючи медитативні ідеї В. Сильвестрова та його філософію постзвучань і користуючись знайденими ним стильовими моделями, демонструють результати непрямой міжпоколінної комунікації.

До когорти наймолодших учнів Б. Лятошинського належить **Євген Станкович** (нар. 1942), котрий уже з перших композицій заявляє про себе як композитор великого багатогранного обдаровання. Драматичний тип мислення завжди підказує композиторові шлях до глибоких філософських ідей і глобальних проблем сучасності, осмислюючи які, він піднімається до високого рівня узагальнення, переводить зовнішній зріз проблеми у внутрішню, особистісну площину. Завдяки цьому значно посилюється трагедійний пафос звучання обраної теми, як, зокрема, у великих і камерних симфоніях, камерно-інструментальних і вокальних творах. Для творчості Є. Станковича характерна емоційна свобода і споглядальний ліризм, детальна поліфонічна фактура і пластичність форми, повнокровна оркестровка і досконалість технічної майстерності. У творчості Є. Станковича поєдналися 2 типи симфонізму: лірико-епічний і драматичний. Є. Станкович – автор 6 великих і 12 камерних симфоній, фольк-опери «Коли цвіте папороть», балетів «Ольга», «Прометей», «Майська ніч» тощо, численних вокально-симфонічних та камерно-інструментальних творів, музики до кінофільмів і драматичних вистав. У композиторському доробку Є. Станковича – твори, присвячені трагічним сторінкам історії України: «Панахида над померлими з голоду» («Жертвам Голодомору»),

⁸ Герасимова-Персидська Н. Нове в музичному хронотопі кінця тисячоліття // Українське музикознавство. Вип. 28. – К., 1998. – С. 32–39.

реквієм «Бабин Яр», «Поема скорботи», «Музика Рудого лісу» (на тему Чорнобильської трагедії) та інші твори.

Інтонаційна, мелодична яскравість, природність, логічність розвитку, вміння підпорядкувати необхідні творчі елементи поставленим художнім цілям – ці та інші якості Є. Станковича перейняли його учні С. Зажитко, Л. Юріна, Т. Євона та ін.

Борис Лятошинський справив значний вплив на формування творчої особистості **Івана Карабиця** (1945-2002). Активна позиція художника-громадянина, успадкована Карабицем від свого учителя, викликала до життя твори високої етико-філософської і патріотичної спрямованості та напруженого емоційного тону, а часто й трагедійного пафосу. Композитора приваблювали вселенські ідеї осягнення історії та сучасності, потаємності світобудови й пошуку істини, його хвилювали одвічні філософські питання життя, смерті й вічності. Перу І. Карабиця належать концерт для хору, солістів та оркестру на слова Г. Сковороди «Сад божественних пісень», 3 симфонії, 2 ораторії, 3 концерти для фортепіано з оркестром, 3 концерти для оркестру, камерно-інструментальні та камерно-вокальні твори, понад 50 естрадних пісень, музика до художніх кінофільмів та театральних вистав. Його оркестрові, хорові, вокально-симфонічні полотна вирізняються потягом до монументальної циклічності, багатопланової концепційності, часто трагедійного плану, розгорнутих авторських монологів; музична мова підкреслює динамічне напруження, емоційну вибуховість, оголеність контрастів. Карабиць розвиває у своїй творчості започаткований Лятошинським конфліктно-драматичний тип симфонізму з характерним розповсюдженням принципу сонатності на весь цикл, поемністю, динамічною активністю експозиції, проникненням розробковості в усі розділи форми, безперервністю якісного оновлення тематичного матеріалу, важливою формоутворюючою роллю поліфонії. Зовсім іншим – витонченим ліриком – постає І. Карабиць у багатьох камерно-інструментальних творах і, особливо, в естрадних і джазових композиціях.

Дорогому вчителю, котрий передчасно пішов із життя в 1968-му році, Іван Карабиць присвятив партитуру своєї Першої симфонії «П'ять пісень про Україну» (1974), яка стала яскравим зразком поєднання традицій симфонічного епосу та радикального жанрового новаторства.

І. Карабиць, як і його вчитель, також багато уваги приділяв педагогічній роботі, виховав чимало талановитих композиторів, котрі успішно працюють за фахом: Вікторія Полева, Анатолій Гончаров, Вадим Ракочі, Олена Березюк, Назарій Яремчук, Артем Рощенко, Андрій Бондаренко та інші.

Висновки. Борис Лятошинський, перейнявши від свого вчителя Р. Глієра класичні музичні традиції, створив самобутню творчу школу, принципи якої стали вагомою складовою сучасної національної музичної культури. Композиторська школа Лятошинського – це яскравий тип продуктивної школи

(за І. Котляревським), оскільки кожен його учень став унікальною творчою особистістю з власним композиторським стилем і типом музичного мислення. Водночас творчість Б. Лятошинського стала одним із найпотужніших «полюсів стильового тяжіння» (за Г. Григор'євою) для наступних поколінь композиторів.

Творча школа Лятошинського відрізняється й тим, що його учні, отримавши потужний творчий заряд від учителя, самі ставали вчителями один для одного, ділилися новою інформацією про сучасні композиторські техніки, напрямки і технології, що після підняття «залізної завіси» прийшли з Заходу (зокрема додекафонну (серійну), сонористичну, електронну, «конкретну» музику тощо). Не випадково саме учні Б. Лятошинського Валентин Сильвестров, Володимир Губа, Леонід Грабовський, Віталій Годзяцький утворили ядро неформальної групи композиторів так званого «Київського авангарду». Також важливо, що у процесі музичної комунікації учні Б. Лятошинського перейняли у нього принципи не лише мистецтва компонування творів, а й педагогіки, що дозволило їм у майбутньому успішно передавати свій досвід новим поколінням композиторів, продовжувати традиції національної композиторської школи й вивести її на провідні позиції у світі.

Сьогодні композиторська школа спадкоємиці Київської консерваторії – Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського – знаходиться на високому професійному рівні і продовжує свій розвиток. Свідченням цього є твори викладачів і вихованців НМАУ, представлені на вітчизняних та міжнародних музичних фестивалях, численні перемоги, здобуті на престижних конкурсах, зростання кількості прем'єр протягом одного театрального сезону. Велика заслуга в цьому належить представникам композиторської школи Б. Лятошинського, яка продовжує свій розвиток в учнях його учнів і забезпечує подальшу творчу комунікацію поколінь.

Використані джерела:

1. Белза І. Б. М. Лятошинський. – К., 1947; М.-Лен., 1947;
2. Берегова О. Композиторська школа Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: етапи становлення // Академія музичної еліти України: Історія та сучасність: До 90-річчя Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського / Авт.-упоряд.: А. П. Лашенко та ін.. – К.: Муз. Україна, 2004. – 360 с. – С. 321-342.
3. Борис Лятошинський. Воспоминания. Письма. Материалы. В 2-х ч. Сост. Л. Гриценко и Н. Матусевич, вступ. ст. И. Бэлзы. – К., 1985.
4. Борис Николаевич Лятошинский. Сб. ст. Сост. М. Копица. – К., 1987.
5. Бэлза И. Ф. Учитель // О музыкантах XX в.: Избр. очерки. – М.: «Советский композитор», 1979. – С. 5–41.
6. Бэлза И. Ф. Композитор, гражданин, учитель // Борис Лятошинский: Воспоминания. Письма. Материалы в 2-х ч. Часть I. Воспоминания. – Музична Україна, 1985. – С. 7 – 35.

**ДОКУМЕНТАЛЬНА СПАДЩИНА БОРИСА ЛЯТОШИНСЬКОГО
У ЦДАМЛМ УКРАЇНИ: ОГЛЯД ДЖЕРЕЛ
(до 120-річчя від дня народження)**

Юлія Бентя

начальник відділу використання інформації
документів Центрального державного
архіву-музею літератури і мистецтва України.

В огляді документальної спадщини видатного українського композитора, диригента та педагога Бориса Лятошинського (1895/1968) проаналізовано численні матеріали з фондів ЦДАМЛМ України, у т.ч. нові надходження: нотні рукописи, листування, біографічні документи, фотографії, спогади, музикознавчі дослідження тощо. Щодо деяких творів уточнено дати їх написання та прем'єрних виконань. Виявлено автографи, які раніше вважалися втраченими, а також рукописи спогадів, опублікованих із суттєвими купюрами. Укладено перелік усіх виконань творів Бориса Лятошинського, організованих Київською державною філармонією у 1960/1984 роках.

Ключові слова: Борис Лятошинський, нотний рукопис, нове надходження, перелік виконань

12 березня 2015 року у конференц-залі Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України (далі – ЦДАМЛМ) в рамках літературно-музичного проекту «Мистецькі зустрічі в архіві-музеї» відбулася урочиста передача на державне зберігання 27 романсів (більшість – автографи 1920-х років) видатного українського композитора Бориса Миколайовича Лятошинського (1895–1968). Ця визначна подія, ініційована хранителями родинного архіву композитора Дмитром та Тетяною Гомон, а також відомим дослідником творчості Б. Лятошинського Ігорем Савчуком¹, стала продовженням багаторічної співпраці нащадків митця та ЦДАМЛМ.

Комплектування особового фонду Б. Лятошинського у ЦДАМЛМ було розпочате по смерті композитора. Протягом 1968–1979 рр. документи, друковані видання та музейні предмети надходили від дружини митця Маргарити Олександрівни та її племінниці Ії Сергіївни Царевич, причому низку цінних автографів у 1970 році Архівом-музеєм було придбано у нащадків Б. Лятошинського за 1000 крб. Нині, без урахування нових надходжень (у 54 документах представлено варіанти 27 романсів), особовий фонд композитора містить три описи документів за 1916/1971 рр. (ЦДАМЛМ України, ф. 181, оп. 1, 35 од. зб. за

¹ І. Б. Савчук виступив автором-упорядником видання, що було презентоване під час урочистого заходу у ЦДАМЛМ України: Борис Лятошинський. Романси 1920-х / Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України. – Ніжин: ПП Лисенко М.М., 2014. – 287 с.

1929–1968 рр.; оп. 2, 19 од. зб. за 1916/1971 рр.; оп. 3, 15 од. зб. за 1918–1970 рр.). Крім того, численні документи, пов'язані із життям та творчим шляхом композитора, зберігаються в інших особових фондах ЦДАМЛМ, а також фондах установ та організацій мистецького профілю. Їх комплексний аналіз дозволяє уточнити чимало біографічних фактів та ввести до наукового обігу нові відомості про етапи написання тих чи інших творів.

Очевидно, що найвагомішу частину документальної спадщини будь-якого композитора складають його нотні автографи та рукописи. Так, у фондах ЦДАМЛМ зберігаються варіанти клавiру першої опери Б. Лятошинського «Золотий обруч» (ін. назви «Залізний обруч», «Сталевий обруч», «Беркути»; тв. 23), написаної на лібрето Я. Мамонтова за повістю І. Франка «Захар Беркут»: неповний автограф 1929 року² та склограф 1931 року³.

При вивченні симфонічної творчості Б. Лятошинського⁴ варто зосередитися на двох документальних зібраннях: особовому фонді композитора та фонді видавництва «Музична Україна». Саме в останньому знаходимо партитуру Першої симфонії (тв. 2, II редакція, рукопис), редакційна робота над якою у 1970 році, ймовірно, була пов'язана із першим її виконанням по смерті автора у Київській державній філармонії та виданням 1971 р.⁵ Згідно переліків творів Б. Лятошинського, робота над Другою симфонією (тв. 26) тривала у 1935–1936 роках, а у 1940 році було створено її II редакцію. Водночас єдиний автограф партитури в особовому фонді композитора датовано 13 березня 1936 р., а перший аркуш містить резолюцію «В гравировку» від 18 травня 1944 р. та печатку «Разрешается к набору. Уполн Главлита РСФСР» від 19 травня 1944 р.⁶ Третя симфонія (тв. 50) збереглася у кількох версіях: автограф клавiру (1948, 1954) містить варіанти фіналу I та II редакцій⁷; у вигляді окремих справ описано автограф партитури I редакції (завершено 16 серпня 1951 р.)⁸ та фінал II редакції (недатований автограф партитури)⁹; перекладення Я. Якубика для фортепіано у чотири руки (рукопис з редакторською правкою Є. Станковича, до видання готувалося у 1976 р.)¹⁰. П'ята симфонія «Слов'янська» (тв. 67)

² ЦДАМЛМ України, ф. 181, оп. 1, од. зб. 1–2.

³ Там само, од. зб. 3–4.

⁴ Див. також: *Копица М. Д.* Симфонии Б. Лятошинского: эпоха, коллизии, драматургия: Исследование. – К.: Музична Україна, 1990. – 134 с.; *Копица М. Д.* Драматургічні колізії симфоній Бориса Лятошинського: Навчально-методичний посібник. – К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2007. – 121 с.

⁵ ЦДАМЛМ України, ф. 833, оп. 2, од. зб. 719, арк. 1–161; I редакція твору 1918–1919 рр.

⁶ Там само, ф. 181, оп. 1, од. зб. 7, арк. 1 83; твір опубліковано у 1946 р. («Музгиз» – «Мистецтво»). Можливо, саме у 1944 р. Б. Лятошинський завершив підготовку автографа до видання.

⁷ Там само, ф. 181, оп. 1, од. зб. 10, арк. 1–46.

⁸ Там само, ф. 181, оп. 1, од. зб. 8, арк. 1–12.

⁹ Там само, ф. 181, оп. 1, од. зб. 9, арк. 1–41.

¹⁰ Там само, ф. 833, оп. 2, од. зб. 720, арк. 1–94.

у ЦДАМЛМ України збереглася у двох автографах: клавір датовано 1966 роком¹¹, партитура – 1966–1967 роками¹².

Також у зібранні Архіву-музею знаходимо чимало одночастинних симфонічних композицій та симфонічних сюїт Б. Лятошинського. Це, зокрема, симфонічна балада «Гражина» за поемою А. Міцкевича (тв. 58, клавір, автограф, 23 липня 24 серпня 1955 р.)¹³; симфонічна поема за мотивами польських народних пісень «На берегах Вісли» (тв. 59) – автографи клавіру¹⁴ та партитури 1958 року¹⁵; Польська сюїта (тв. 60) – недатований автограф партитури¹⁶ та авторизований рукописний примірник партитури видавництва «Музична Україна» з авторською та редакторською правкою (твір датовано 1961 роком, підготовка до видання – 1963 рік)¹⁷; Слов'янська увертюра (тв. 61) – датовані за ін. джерелами автографи клавіру ([1961])¹⁸ та партитури¹⁹. Присвячена пам'яті Р. Глієра «Лірична поема» для симфонічного оркестру (тв. 66) зберіглася у формі партитури (автограф 1964 р.)²⁰, а також під назвою «Поема спогадів» у формі клавіру (автограф того ж року)²¹. До найпізніших симфонічних композицій Б. Лятошинського належать Слов'янська сюїта (тв. 68; автограф клавіру 1967 р.)²² та Урочиста увертюра (тв. 70). Автограф клавіру останньої недатований²³, тоді як автограф партитури містить датування 1968 р.²⁴ Ще один примірник партитури (рукопис з редакторською правкою, 1968 р., до видання готувався у 1969 р.) зберігається у фонді видавництва «Музична Україна»²⁵.

До групи творів для симфонічного оркестру можна зарахувати й Слов'янський концерт для фортепіано з оркестром (тв. 54, 1953), рукописна партитура якого готувалася до публікації видавництвом «Музична Україна» у 1973 р.²⁶

¹¹ ЦДАМЛМ України, ф. 181, оп. 1, од. зб. 12, арк. 1–29.

¹² Там само, од. зб. 11, арк. 1–88.

¹³ Там само, од. зб. 19, арк. 1–18.

¹⁴ Там само, од. зб. 21, арк. 1–14.

¹⁵ Там само, од. зб. 20, арк. 1–47.

¹⁶ Там само, од. зб. 13, арк. 1–62.

¹⁷ Там само, ф. 833, оп. 2, од. зб. 722, арк. 1–80.

¹⁸ Там само, ф. 181, оп. 1, од. зб. 16, арк. 1–16.

¹⁹ Там само, од. зб. 15, арк. 1–34.

²⁰ Там само, од. зб. 22, арк. 1–39.

²¹ Там само, од. зб. 23, арк. 1–11.

²² Там само, од. зб. 14, арк. 1–22.

²³ Там само, од. зб. 18, арк. 1–9.

²⁴ Там само, од. зб. 17, арк. 1–20. Л. Пархоменко в Українській музичній енциклопедії (К., 2011) подає 1967 р. написання.

²⁵ Там само, ф. 833, оп. 2, од. зб. 721, арк. 1–43.

²⁶ Там само, од. зб. 723, арк. 1–134.

Крім того, в особовому фонді композитора зберігаються партитура та клавір (автографи) Урочистої кантати для хору, солістів та симфонічного оркестру на тексти М. Рильського (тв. 30, 1939)²⁷. Цікаво, що у переліках творів композитора, що подають В. Самохвалов²⁸ та Л. Пархоменко²⁹, помилково вказано, що рукопис Урочистої кантати втрачено, хоча він разом із іншими автографами надійшов до ЦДАМЛМ України від родини композитора.

Із камерно-інструментальних композицій Б. Лятошинського особливий інтерес становлять твори, написані під час Другої світової війни в евакуації. Біловий автограф Другого тріо (1942) містить авторську ремарку «тв. 39», хоча у кількох списках творів композитора, опублікованих за його життя, воно позначене як тв. 41³⁰. Недатований автограф Четвертого струнного квартету (тв. 43) за тими ж списками можна датувати 1943 роком³¹. Автограф початкового фрагменту із Прелюдії для фортепіано h-moll (тв. 44 № 2) можна знайти у блокноті архітектора В. Заболотного, до якого він був вписаний Б. Лятошинським під час повернення у Київ з евакуації та датований 16 листопада 1943 р.³² Незважаючи на те, що в опублікованому зібранні фортепіанних творів композитора Концертний етюд-рондо датований подвійно (1962 та 1967 рр.)³³, неповний чорновий автограф композиції під назвою «Концертний етюд» містить датування «13 лютого 1961 р.»³⁴ Відтак недатований автограф «Скерцино» (Scherzino) для альту і фортепіано, очевидно, є другою частиною з циклу Дві п'єси для альту 1964 року (тв. 65)³⁵.

Серед численних оригінальних хорових композицій Б. Лятошинського у ЦДАМЛМ в автографах зберігаються лише два його хорові цикли: Хори на слова Т. Шевченка 1960 року (1. «За байраком байрак»; 2. «Над Дніпровою сагою»)³⁶ та Чотири вірші А. Фета, тв. 62, 1963 року (1. «У камина», 2. «В полумраке вечером», 3. «Осенняя ночь», 4. «На рассвете»)³⁷. Інші хори (усі 1964 р.) – два

²⁷ ЦДАМЛМ України, ф. 181, оп. 1, од. зб. 29, арк. 1–99; ф. 181, оп. 1, од. зб. 30, арк. 1–34.

²⁸ Див.: Самохвалов В. Борис Лятошинский. – К.: Музична Україна, 1972. – С. 37.

²⁹ Пархоменко Л. Лятошинський Борис Миколайович // Українська музична енциклопедія. – Т. 3 / Ред. колег. Г. Скрипник (голова) та ін.; наук. ред. А. Калениченко, Н. Костюк, О. Немкович. – К.: НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2011. – С. 251.

³⁰ ЦДАМЛМ України, ф. 181, оп. 1, од. зб. 25, арк. 1–33; див: Белза Ігор, Б. М. Лятошинський. – К.: Мистецтво, 1947; Запорожець Н. Б. Н. Лятошинский. – М.: Советский композитор, 1960.

³¹ Там само, од. зб. 26, арк. 1–24.

³² Там само, ф. 47, оп. 1, од. зб. 61, арк. 1.

³³ Див.: Лятошинский Б. Сочинения для фортепиано / Сост. и вст. статья И. Бэлзы. – М.: Музыка, 1972. – 132 с.

³⁴ ЦДАМЛМ України, ф. 181, оп. 1, од. зб. 28, арк. 1–5.

³⁵ Там само, од. зб. 27, арк. 1–5; І ч. – «Ноктюрн». Цикл опублікований видавництвом «Мистецтво» у 1964 р.

³⁶ Там само, од. зб. 32, арк. 1–4.

³⁷ Там само, од. зб. 31, арк. 1–9. Автограф циклу датований 1963 роком, однак у переліках В. Самохвалова та Л. Пархоменко тв. 62 датовано 1961 роком.

цикли на тексти М. Рильського (тв. 64, 65-А), «Чернеча гора» на слова Є. Фоміна та «Серце Кобзаря» на слова В. Бичка – збереглися у вигляді фото- та ротапринтних копій з автографів та рукописів³⁸.

До передачі у квітні цього року до ЦДАМЛМ України масиву романсів Б. Лятошинського в особовому фонді композитора зберігався лише один твір цього жанру – недатований автограф романсу «Смерть» для баритона або баса з фортепіано на слова І. Буніна (тв. 5 № 2)³⁹. У списках творів він фігурує під назвою «На кладовищі» та датований 1922 роком. Водночас І. Савчук, який готував романс до першої публікації за іншим його автографом (нове надходження ЦДАМЛМ України, до 2015 р. зберігався у Кабінеті-музеї Б.М. Лятошинського), корегує загальноприйняте датування на 6 квітня 1924 р. та підтверджує оригінальну назву «Смерть»⁴⁰.

Ще один романс Б. Лятошинського – «Все мені сниться» для баса з фортепіано на слова Л. Первомайського (тв. 32 № 2) – зберігся в особовому фонді І. Паторжинського у вигляді рукопису й, імовірно, входив до репертуару співака⁴¹. Згідно переліків творів композитора, Два романси на тексти Л. Первомайського (тв. 32: 1. «В райдугу чайка летіла»; 2. «Все мені сниться») були створені у 1940 році та обидва опубліковані видавництвом «Мистецтво» у 1941 р.⁴² У виданні «Борис Лятошинський. Романси 1920-х» романс «Все мені сниться» відсутній, тоді як романс «В райдугу чайка летіла» опубліковано І. Савчуком поряд іншими композиціями 1920-х років та позначено як тв. 12 № 4⁴³. Із постаттю співака М. Роменського пов'язане раритетне видання двох романсів Б. Лятошинського для баса або баритона в супроводі фортепіано, тв. 37: «Зоря» на слова М. Рильського та «Найвище щастя» на слова В. Сосюри.

³⁸ ЦДАМЛМ України, ф. 181, оп. 3, од. зб. 1–4.

³⁹ Там само, оп. 1, од. зб. 33, арк. 1–2.

⁴⁰ Див: *Борис Лятошинський. Романси 1920-х* / Автор-упорядник І. Б. Савчук; Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України. – Ніжин: ПП Лисенко М. М., 2014. – 287 с.

⁴¹ ЦДАМЛМ України, ф. 1106, оп. 1, од. зб. 18, арк. 42–43.

⁴² Див.: *Белза Ігор, Б. М. Лятошинський*. – К.: Мистецтво, 1947; *Запорожець Н. Б. Н. Лятошинський*. – М.: Советский композитор, 1960.

⁴³ Доповнюючи Два романси для голосу та фортепіано на слова М. Метерлінка (тв. 12, 1924) двома значно пізнішими романсами, І. Савчук посилається на їх рукописні списки, позначені за згодою композитора як тв. 12 № 2 («Солнце» на слова М. Лермонтова) та тв. 12 № 3 («В райдугу чайка летіла»). Не маючи можливості повністю дотриматися цієї вказівки (адже тв. 12 № 2 – це романс «Когда жених ушел» на текст М. Метерлінка), упорядник видання подає їх відповідно як тв. 12 № 3 та тв. 12 № 4 – і таким чином романси 1940 року потрапляють до опусу 1924 року.

Крім того, у прижиттєвих переліках творів Б. Лятошинського, укладених І. Белзою та Н. Запорожець, романс «Солнце» на слова М. Лермонтова (інша назва «Как солнце зимнее прекрасное», без опусу) датований 1940 роком та містить посилання на публікацію 1941 року видавництвом «Мистецтво» у збірнику «Романси українських радянських композиторів на слова М. Ю. Лермонтова». Обидва романси на тексти Л. Первомайського («В райдугу чайка летіла», «Все мені сниться», тв. 32) також публікувалися видавництвом «Мистецтво» у 1941 році.

Твори були написані у 1942 році і вже наступного року опубліковані (Укр-видав ЦК КП(б)У, 1943). Примірник, що зберігається у бібліотеці ЦДАМЛМ, містить на обкладинці дарчий напис Б. Лятошинського М. Роменському від лютого 1945 р.⁴⁴

Ще складнішого джерелознавчого аналізу потребують нотні рукописи обробок українських народних пісень, три справи з якими знаходимо у документальному зібранні видавництва «Музична Україна». Пік роботи Б. Лятошинського у цьому жанрі припадає на 1930-ті – 1940-ві роки, коли були написані «Дума про козака Софрона» та «Про Кармелюка» для мішаного хору в супроводі фортепіано (1932), цикли Дві українські народні пісні в обробці для середнього голосу та фортепіано (1934), Десять обробок українських народних пісень для голосу та фортепіано (тв. 28, 1937), П'ятнадцять українських народних пісень в обробці для голосу та фортепіано (тв. 33, 1941), Двадцять українських народних пісень в обробці для голосу та фортепіано (тв. 34, 1941), П'ять українських народних пісень в обробці для голосу з фортепіано (тв. 35, 1941), П'ятнадцять українських народних пісень в обробці для мішаного хору а capella» (тв. 36, 1942), а також «Рече та стогне Дніпр широкий» для мішаного хору а capella на слова Т. Шевченка (1942).

Усі ці цикли обробок та окремі твори докладно описані у переліках творів Б. Лятошинського, укладених І. Белзою та Н. Запорожець, проте вони лише частково відображають рукописи, які знаходимо у архівному зібранні видавництва «Музична Україна». Власне, у ЦДАМЛМ України зберігається рукопис пісні «За Сибіром сонце сходить» (у переліках творів значиться під назвою «Про Кармелюка») у варіанті для мішаного хору без супроводу (у згаданих переліках – з супроводом фортепіано), а також історичної думи «Про козака Софрона» для мішаного хору в супроводі фортепіано. Хоровий диптих містить, очевидно, видавничу назву «Обробки українських народних пісень для хору та хору з фортепіано» (без опусу)⁴⁵.

Авторський збірник «Обробки українських народних пісень для вокального дуєту з фортепіано», що готувався до друку «Музичною Україною» у 1974 році, містить рукописні примірники (з редакторською правкою) дев'яти творів. Перші шість з них – 1. «Не топила, не варила», 2. «Ой да ви, комарики мої», 3. «Не співайте, півниченьки», 4. «Ой у полі три доріжки різно», 5. «Ой коли б я була знала», 6. «Ой у полі дві топольки» позначені «тв. 35», хоча в переліках творів під цим опусом знаходимо інший цикл – П'ять українських народних пісень в обробці для голосу з фортепіано. Крім того, пісні «Ой у полі

⁴⁴ Див.: Лятошинський Б. Два романси для баса або баритона в супроводі фортепіано, Ор. 37: 1. Зоря / М. Рильський; 2. Найвище щастя (В. Сосюра). – [М.]: Укрвидав ЦК КП(б)У, 1943. – 14 с.

⁴⁵ «За Сибіром сонце сходить» (= «Про Кармелюка»), за списками творів Б. Лятошинського – 1932 р., ЦДАМЛМ України, ф. 833, оп. 2, од. зб. 227, арк. 1–3; «Про козака Софрона», за списками творів – 1932 р., там само, арк. 4–8.

три доріжки різно» у версії для мішаного хору та «Ой коли б я була знала» у версії для голосу з фортепіано у списках творів знаходимо під іншими описами: відповідно, тв. 36 № 15, [1942] та тв. 28 № 10, [1937], тоді як інші чотири назва взагалі відсутні у переліках І. Белзи та Н. Запорожець, так само, як і ще три пісні з тієї ж справи, що не позначені описами, «Тече річка бережками», «Усі гори зеленіють» та «Ой на горі льон»⁴⁶. У іншій справі цього ж фонду, документи якої недатовані, зберігаються рукописи ще п'яти обробок Б. Лятошинського під загальним титулом «Обробки українських народних пісень для голосу з фортепіано»: два примірники «Ой не спиться й не лежиться» (за переліками тв. 28 № 1, 1937); «Ой темная та невидная ніченька» (тв. 33 № 10, 1941); «Ой дівчино, дівчино» (тв. 34, № 7, 1941); «Ой там за Дунаєм» (у переліках відсутня); «Якби мені не тиночки» (тв. 33, № 14, 1941)⁴⁷.

Дослідження музики, створеної Б. Лятошинским для кінофільмів, вимагає співставлення матеріалів двох зібрань ЦДАМЛМ України – особового фонду композитора та фонду Національної кіностудії художніх фільмів імені О. Довженка. Саме в останньому зберігся рукопис партитури до непоставленого кінофільму О. Довженка «Тарас Бульба» (1941). Це, власне, заключний фрагмент увертюри до однойменної опери М. Лисенка, редагуванням якої Б. Лятошинський займався у 1936/1937 роках. На це вказує як сама партитура, так і запис на першому аркуші рукопису над нотним текстом: «Оп. “Тарас Бульба” “Засвітали козаченькі”. Муз. Лисенко, Лятошинський»⁴⁸.

Лише в особовому фонді композитора зберігся автограф музики до фільму «Тарас Шевченко» І. Савченка, який за іншими джерелами можна орієнтовно датувати 1950–1951 роками (безпосередньо автограф не датований Б. Лятошинським). Справа складається із 26 чернеток окремих номерів, більшість з яких мають робочу назву та нумерацію. Окремі з номерів передбачали залучення не лише симфонічного оркестру, а й мішаного хору або солістів-вокалістів⁴⁹. На другу половину 1950-х років припадає робота Б. Лятошинського над ще чотирма фільмами Київської кіностудії, результати якої знаходимо у фонді кіностудії:

⁴⁶ Див.: ЦДАМЛМ України, ф. 833, оп. 2, од. зб. 228, арк. 1–23.

⁴⁷ Див.: Там само, од. зб. 229, арк. 1–16.

⁴⁸ Там само, ф. 670, оп. 4, од. зб. 216, арк. 1–10.

⁴⁹ Див.: ЦДАМЛМ України, ф. 181. оп. 1. од. зб. 5, арк. 1 86. Подаємо перелік номерів у порядку їх розташування у справі з авторськими назвами: 1) № 1 Епизод «Вступление» [«І мене в сім'ї великій...»]; 2) Вступление [(без хору)]; 3) Епизод «Антикварный менуэт»; 4) Эн. «Часы»; 5) № 3 Епизод «Мысль об Украине»; 6) Эн. Вставка № 3; 7) Епизод № 4 «Гроза»; 8) № 5 «Думи мої»; 9) Купальський хоровод; 10) № 6 «Шевченко в Киеве»; 11) № 7 Епизод «У Барабаша»; 12) Епизод «У сестры»; 13) Епизод «Бегство с Украины»; 14) Епизод «В Петербурге»; 15) Епизод «Второй приезд на Украину»; 16) Епизод «Прощание друзей»; 17) Песня Ямщика и Спешнева [«Вы укройте леса на станишников...»]; 18) № 12 Епизод «Каторжники идут»; 19) [Вступительный] эскиз; 20) № 13 Епизод «Мазурка»; 21) Епизод «Мазурка № 2»; 22) № 19 «Степь № 1»; 23) «Вторая степь»; 24) № 23 Епизод «Море»; 25) № 28 «Крепостной скрипач»; 26) № 29 Епизод «Финал».

«Полум'я гніву» (робоча назва «Навіки разом») Т. Левчука (1955)⁵⁰; «Іван Франко» того ж режисера (1956)⁵¹; «Кривавий світанок» О. Швачка (робоча назва – «Фата Моргана») за повістю М. Коцюбинського «Фата Моргана» (1956)⁵²; «Григорій Сковорода» І. Кавалерідзе (1958)⁵³. У 1960 році композитор створив музику до фільму «Летючий корабель» («Летающий корабль») за мотивами української народної казки про Котигорошка, поставленого М. Юферовим та А. Войтецьким⁵⁴. Автографи музичних номерів до фільму «Повія» І. Кавалерідзе за мотивами однойменного роману Панаса Мирного (1961) збереглися як в особовому фонді Б. Лятошинського, так і в фонді Київської кіностудії⁵⁵.

Неможливо оминати й редакторську роботу композитора. Так, по смерті у 1956 році свого вчителя Р. Глієра він завершив та оркестрував його Концерт [= Концертне алегро] для скрипки з оркестром (тв. 100)⁵⁶. Крім того, видавництвом «Музична Україна» у 1971 р., вже по смерті Б. Лятошинського, було підготовлено до друку симфонічну картину В. Косенка «Після бою» з незакінченої програмної симфонії «Загибель ескадри» в редакції Б. Лятошинського та Г. Майбороди⁵⁷.

Природно, що документальна спадщина видатного композитора у ЦДАМЛМ не обмежується нотними рукописами його творів. Б. Лятошинського навряд чи можна назвати активним музичним критиком, проте кілька відгуків на твори колег він все ж залишив. Це, зокрема, рецензія на виставу Київського

⁵⁰ ЦДАМЛМ України, ф. 670, оп. 4, од. зб. 217, арк. 1–130.

⁵¹ Зброшурована справа містить автографи обох співавторів музики до кінофільму – Б. Лятошинського та М. Колесси. Див.: ЦДАМЛМ України, ф. 670, оп. 4, од. зб. 199, арк. 1–140.

⁵² ЦДАМЛМ України, ф. 670, оп. 4, од. зб. 218, арк. 1–83.

⁵³ Там само, од. зб. 219, арк. 1–92.

⁵⁴ Там само, од. зб. 220, арк. 1–158.

⁵⁵ Подаємо зміст обох справ із збереженням авторського правопису та порядку розташування номерів у справі.

Київська кіностудія (ЦДАМЛМ України, ф. 670, оп. 4, од. зб. 221, арк. 1–58): 1) Епізод «После сцены в комнате»; 2) № 7-А «У Загнубиди»; 3) «Арест Христа»; 4) Епізод «Дописка к финалу»; 5) Епізод «У фонаря»; 6) Епізод «Христия на крыльце»; 7) Епізод «Импровизация Довбни»; 8) №№ «Вступление», «Веселый Кут»; 9) Епізод «Укол в сердце»; 10) № 6 «Утро после метели»; 11) «Полька»; 12) Городской сад: Эстрадный танец; 13) Импровизация Довбни.

Особовий фонд Б. Лятошинського (ЦДАМЛМ України, ф. 181, оп. 1, од. зб. 6, арк. 1–26): 1) № 11-б. Эстрадный танец [Городской сад]; 2) № 11-а. Вальс; 3) № 13. Гимн; 4) № 3. Титры; 5) № 11-в. Вставка к танцу; 6) Епізод «Христия уходит в город»; 7) Епізод «Христия и Проценко»; 8) № 10 «Христия и Проценко»; 9) «Є карії очі», «Од села до села» [для голосу з фортепіано].

⁵⁶ Див.: ЦДАМЛМ України, ф. 181, оп. 1, од. зб. 24, арк. 1–61. Перше виконання твору на радіо відбулося 20 вересня 1959 р. в Москві. Диригент А. Янсонс, соліст Б. Гольдштейн. Див: Рейнгольд Морицевич Глієр, Статті. Воспоминания. Материалы. – Т. 2 / Подготовлены к печати Д. М. Персоном; под ред. В. М. Богданова-Березовского. – Ленинград: Музыка, 1967. – С. 313.

⁵⁷ Див.: В. Косенко. Зібрання творів в 10 томах. Том 6. Твори для симфонічного оркестру. Редакція Б. Лятошинського та Г. Майбороди. Рукопис з редакторською правкою. 1971 р. ЦДАМЛМ України, ф. 833, оп. 2, од. зб. 697, арк. 1–31.

академічного театру опери і балету за оперою «Перекоп» молодих харківських композиторів Ю. Мейтуса, В. Рибальченка і М. Тица⁵⁸; відгуки на Симфонію та оперу «Назар Стодоля» К. Данькевича⁵⁹; Тріо № 2 для скрипки, віолончелі та фортепіано П. Глушкова⁶⁰; Симфонію П. Гайдаки⁶¹. Рукописні зауваження та відгуки Б. Лятошинського на конкурсні роботи містяться у матеріалах бригадного проекту із створення гімну УРСР, яким керував М. Вериківський ([1948])⁶². Крім того, в особовому фонді відомого київського піаніста І. Тамарова знаходимо рекомендацію Б. Лятошинського для присудження звання професора (рукописний та машинописний варіанти від 22 грудня 1947 р.)⁶³. До 80-річчя Р. Глієра (1955) Б. Лятошинський написав спогади про свого вчителя композиції, машинописний примірник яких є у складі особового фонду музикознавця Л. Кауфмана⁶⁴.

Епістолярій – одна з найцінніших складових архівної спадщини будь-якого митця. Враховуючи порівняно невелику кількість листів Б. Лятошинського до його друзів та колег, що збереглася у фондах Архіву-музею, можна бути впевненим, що з часом цей блок буде значно розширено, адже комплектування й описування особових фондів митців ХХ століття й нині триває. На даний момент вдалося виявити листи, листівки та телеграми Б. Лятошинського (частина з них підписана подружжям Лятошинських) до композитора та диригента П. Полякова (3 листи від 23 грудня 1943 р., 15 листопада 1957 р. та один недатований)⁶⁵;

⁵⁸ Б. Лятошинський. «Перекоп». Газ. «Советская Украина». 20 січня 1938 р. ЦДАМЛМ України, ф. 1122, оп. 1, од. зб. 23, арк. 1.

⁵⁹ Б. Лятошинський. «Новая украинская симфония». Газ. «Правда Украины». 8 березня 1945 р. ЦДАМЛМ України, ф. 1299, оп. 1, од. зб. 196, арк. 10; Б. Лятошинський. Відгук на клавир опери К. Данькевича «Назар Стодоля». Автограф. [1959]. ЦДАМЛМ України, ф. 1299, оп. 1, од. зб. 141, арк. 1, 1 зв.

⁶⁰ Б. Лятошинський. Рецензія на Тріо № 2 для скрипки, віолончелі та фортепіано П. Т. Глушкова. Маш. 4 серпня 1946 р. ЦДАМЛМ України, ф. 189, оп. 1, од. зб. 41, арк. 4.

⁶¹ Б. Лятошинський. Рецензія на симфонію П. Гайдаки. Автограф. 9 січня 1947 р. ЦДАМЛМ України, ф. 299, оп. 1, од. зб. 11, арк. 1.

⁶² Див.: ЦДАМЛМ України, ф. 1250, оп. 1, од. зб. 733, арк. 1–10.

⁶³ Там само, ф. 259, оп. 1, од. зб. 14, арк. 3, 10.

⁶⁴ Там само, ф. 4, оп. 2, од. зб. 630, арк. 5–10.

⁶⁵ Див.: ЦДАМЛМ України, ф. 503, оп. 1, од. зб. 57, арк. 1 4. Крім того, у особовому фонді П. Полякова є перелік дарчих написів Б. Лятошинського з фондів Київського музею Великої Вітчизняної війни. Див.: ЦДАМЛМ України, ф. 503, оп. 1, од. зб. 59, арк. 1. Водночас, кілька видань творів Б. Лятошинського з дарчими написами П. Полякову зберігаються бібліотечному фонді ЦДАМЛМ України. Це, зокрема: 1) Лятошинський Б. Третя симфонія: Партитура. – М.: Советский композитор, 1958. («Дорогому Петру Адриановичу Полякову в знак искренней дружбы. Б. Лятошинский. 3 мая 1959 г. Киев»); 2) Лятошинський Б. Славянская увертюра для большого симфонического оркестра. Соч. 61: Партитура. – М.: Музыка, 1964 («Дорогому Петру Адриановичу Полякову на дружескую память. Б. Лятошинский. 7/IV 65»); 3) Б. Лятошинський. Славянская сюита для большого симфонического оркестра. Ор. 68: Партитура. – М.: Советский композитор, 1969. («На память дорогому Петру Адриановичу в знак искренней дружбы и любви 15/XI 1969 г. М. Лятошинская»).

першої дружини І. Белзи, улюбленого учня Б. Лятошинського, О. Белзи (Смолич) (6 листів за 19511966 рр.)⁶⁶; львівського композитора А. Кос-Анатольського (2 листи від 25 червня та 10 липня 1963 р.)⁶⁷; харківського композитора та педагога В. Борисова (лист від 27 серпня 1966 р.)⁶⁸; уповноваженого Українського відділення ВААПу А. Глузмана (листівка від 5 липня 1942 р.)⁶⁹; музикознавця та редактора О. Андреевої (2 листи: від 11 грудня 1967 р. та недатований)⁷⁰; студента по класу композиції Р. Верещагіна (2 листи від 4 січня 1960 р. та 2 січня 1968 р.)⁷¹; композитора та диригента з Харкова П. Гайдамаки (5 листів за 19451954 рр.)⁷²; М. Гармсен, дружини Я. Мамонтова (1 лист від 2 вересня 1956 р.)⁷³; П. Тичини (вітальна телеграма від 19 березня 1952 р.)⁷⁴.

Особливу цінність для науковців, що досліджують біографію композитора, становить особова справа Б. Лятошинського з фонду Національної спілки композиторів України⁷⁵. Окрім численних варіантів особового листка з обліку кадрів та автобіографій (1944, 1947, 1953, 1954, 1967, 1968рр.), вона містить переліки творів (до 1954 р.), офіційні характеристики, матеріали про відзначення ювілеїв, програми авторських концертів, довідки про закордонні відрадженьня та некрологи.

Чимало документів з фондів ЦДАМЛМ України свідчать про активне дослідження та популяризацію творчості Б. Лятошинського по його смерті. Машинописний примірник монографії В. Самохвалова «Симфонизм Б. Н. Лятошинського (основные черты музыкального мышления)» (1968) поряд з цілком справедливими редакційними правками співробітників видавництва «Музична Україна» містить багато цікавих фрагментів, що з ідеологічних міркувань були вилучені при публікації⁷⁶. Підготовка інших досліджень, очевидно,

⁶⁶ ЦДАМЛМ України, ф. 169, оп. 2, од. зб. 1305, арк. 3–10.

⁶⁷ Там само, ф. 124, оп. 1, од. зб. 479, арк. 1–4.

⁶⁸ Там само, ф. 277, оп. 3, од. зб. 120, арк. 1.

⁶⁹ Там само, ф. 838, оп. 1, од. зб. 5, арк. 1.

⁷⁰ Там само, ф. 723, оп. 1, од. зб. 41, арк. 1–3.

⁷¹ Там само, ф. 1105, оп. 1, од. зб. 30, арк. 1–3.

⁷² Там само, ф. 199, оп. 1, од. зб. 31, арк. 1–6.

⁷³ Там само, ф. 264, оп. 1, од. зб. 82, арк. 1.

⁷⁴ Там само, ф. 464, оп. 1, од. зб. 6764, арк. 1.

⁷⁵ Там само, ф. 661, оп. 2, од. зб. 81, арк. 1–67.

⁷⁶ Див.: ЦДАМЛМ України, ф. 833, оп. 2, од. зб. 1636, арк. 1 150. Текст рукопису структурований у 10 розділах: 1) Об эволюции творческой мысли (исторический очерк); 2) Интонационное строение тематического материала; 3) Роль вариантности в тематизме; 4) Многообразие форм изложения тем; 5) Структуры экспозиций; 6) Претворение динамических качеств украинской песенности в симфонизации мелодических линий; 7) Полифония разработок и реприз; 8) О выразительности и формообразующей роли гармонических средств; 9) Оркестровые планы. Тембровое развитие; 10) О структурах сонатной формы и симфонического цикла.

була спровокована 80-річчям від дня народження Б. Лятошинського, що відзначалося у 1975 р. Декілька таких статей також збереглися в архіві «Музичної України»: «Поліфонічні принципи хорових обробок Б.М. Лятошинського» А. Лашенка (1974)⁷⁷; «О взаимодействии формы и жанра в симфонических поэмах Б.Н. Лятошинского» Н. Орлової (1974)⁷⁸; «Тембровые экспозиции в симфониях Б.Н. Лятошинского» Ю. Іщенко (1975)⁷⁹; «Четверта симфонія Б. Лятошинського (Деякі особливості тематизму і формотворення)» І. Фруміної ([1970-ті])⁸⁰; «Про деякі естетико-методологічні передумови аналізу конфлікту в симфонії» М. Копиці (не пізніше 1977 р.)⁸¹; «Фортепианне сонати В. Косенко і Б. Лятошинського» С. Зандрок (1975)⁸².

Багатий інформативний матеріал містить підготовчий машинописний варіант збірника спогадів про Б. Лятошинського, що був із суттєвими купюрами опублікований у 1985 р. видавництвом «Музична Україна»⁸³. Також у вигляді окремих документів збереглися спогади одного з перших учнів композитора Г. Таранова (автографи 1970 та 1972 років та супровідна записка 1976 р.)⁸⁴ та львів'янина А. Кос-Анатольського («Незакінчена симфонія», [1969])⁸⁵. Б. Лятошинському присвячено окремий розділ у мемуарах музикознавця С. Павлюченка «Встречи» (автограф 1982/1983 років)⁸⁶, а також його ж спогади «Гуманізм, талантливості, трудолюбие» (авториз. маш., 10 січня 1984 р.)⁸⁷.

Серед інших документів, що доповнюють інформацію про вшанування пам'яті композитора, необхідно відмітити укладену І. Блажковим анотацію на Третю симфонію Б. Лятошинського (2000)⁸⁸. Нещодавно передані до ЦДАМЛМ документи видатного українського диригента свідчать про низку важливих виконань ним творів Б. Лятошинського. Відзначимо, зокрема, й нині нечасто виконуваний Полонез № 2 М. Лисенка в оркестровці Б. Лятошинського (Київ,

⁷⁷ ЦДАМЛМ України, ф. 833, оп. 2, од. зб. 1545, арк. 1–14.

⁷⁸ Там само, од. зб. 1601, арк. 1–28.

⁷⁹ Там само, од. зб. 1499, арк. 1–14.

⁸⁰ Там само, од. зб. 1685, арк. 21–57.

⁸¹ Там само, од. зб. 1521. Опублікований варіант: *Копиця М. Д.* Про деякі естетико-методологічні засновки аналізу конфлікту в симфонії // Українське музикознавство. – Вип. 12. – К., 1977.

⁸² Там само, од. зб. 1483, арк. 13–22.

⁸³ Борис Лятошинский. Воспоминания. Письма. Материалы. – Ч. 1. Воспоминания / Сост. Л. Н. Грисенко, Н. И. Матусевич; коммент. Л. Грисенко; вст. ст. проф. И. Ф. Бэлзы. – К.: Музична Україна, 1985. – 216 с.; див. також: ЦДАМЛМ України, ф. 833, оп. 2, од. зб. 17–21.

⁸⁴ Див. їх варіанти 1970 та 1972 років: ЦДАМЛМ України, ф. 334, оп. 1, од. зб. 6, арк. 1–50, а також супровідну записку до спогадів від 16 серпня 1976 р.: ф. 334, оп. 2, од. зб. 38, арк. 1.

⁸⁵ Два варіанти, автограф та авторизований машинопис, див.: ф. 124, оп. 1, од. зб. 920, арк. 1–10.

⁸⁶ ЦДАМЛМ України, ф. 244, оп. 1, од. зб. 3, арк. 176–177.

⁸⁷ Там само, од. зб. 6, арк. 1–2.

⁸⁸ Там само, ф. 1172, оп. 1, од. зб. 1, арк. 4.

21 лютого 1961р.)⁸⁹, перше виконання в Ленінграді П'ятої симфонії Б. Лятошинського⁹⁰; першу посмертну постановку опери «Полководець» («Щорс») у співпраці з режисером І. Молостовою (1970)⁹¹; прем'єрне виконання оркестрового варіанту Сюїти на основі українських народних пісень для струнного оркестру (Київ, 7 січня 1984 р.)⁹²; повернення з небуття І редакції Третьої симфонії (Київ, 15 грудня 1991 р.)⁹³.

Важливі документи цього ж характеру зберігаються у складі фонду Спілки композиторів. Останні роки життя Б. Лятошинський тісно співпрацював із хормейстером В. Іконником, що, зрештою, стало приводом для появи Постанови Ради Міністрів Української РСР «Про присвоєння імені Б.М. Лятошинського Київському камерному хору» від 3 квітня 1981 р.⁹⁴ Спілка композиторів також була одним із ініціаторів відзначення 90-річчя Б. Лятошинського, про що свідчить програма тематичної наукової конференції (1213 лютого 1985 р.)⁹⁵. 28 січня того ж року у київському Республіканському Будинку художника відбувся музичний вечір з циклу «Скарби музичного мистецтва» «Творчість видатного українського композитора Б. Лятошинського», про що свідчить машинопис сценарію Г. Бураківської⁹⁶.

Чимало фотографій Б. Лятошинського 1910-х – 1960-х років можна знайти як у його особовому фонді⁹⁷, так і в інших фондах ЦДАМЛМ України. Серед цікавих портретних світлин треба відмітити надто «неофіційну» фотографію в особовій справі члена СКУ ([1940-ві])⁹⁸; фото з дарчим написом Р. Верещагіну від 21 лютого 1947 р.⁹⁹; один з пізніх знімків з дарчим написом Л. Ревуцькому від 9 січня 1965 р.¹⁰⁰, а також фото, зроблене незадовго до смерті у 1968 р.¹⁰¹

Групові фотографії фіксують миттєвості музично-громадської, педагогічної та ін. напрямків роботи Б. Лятошинського. Найбільш рання з них,

⁸⁹ ЦДАМЛМ України, ф. 244, оп. 1, од. зб. 95, арк. 4–5.

⁹⁰ Там само, од. зб. 102, арк. 10–13.

⁹¹ Див. програму та буклет вистави: там само, од. зб. 142.

⁹² Там само, од. зб. 118, арк. 29–30.

⁹³ Там само, од. зб. 126, арк. 23.

⁹⁴ Там само, ф. 661, оп. 1, од. зб. 1326, арк. 1.

⁹⁵ Там само, од. зб. 1423, арк. 1 2. Матеріали цієї конференції опубліковані у виданні: Борис Николаевич Лятошинский: Сборник статей / Сост. М. Д. Копица. – К.: Музична Україна, 1987. – 184 с.

⁹⁶ Там само, ф. 635, оп. 3, од. зб. 170, арк. 1–18.

⁹⁷ Див: Там само, ф. 181, оп. 1, од. зб. 34; оп. 3, од. зб. 8–14.

⁹⁸ Там само, ф. 661, оп. 2, од. зб. 81, арк. 22.

⁹⁹ Там само, ф. 1105, оп. 1, од. зб. 50, арк. 2.

¹⁰⁰ Цей надзвичайно пронизливий документ, крім портрету дарувальника, містить фотокопію програми концерту 1914 року з творів, написаних учнями Р. Глієра (Б. Лятошинським, Л. Ревуцьким та ін.). Див.: ЦДАМЛМ України, ф. 198, оп. 2, од. зб. 119, арк. 1–2.

¹⁰¹ ЦДАМЛМ України, ф. 723, оп. 1, од. зб. 126, арк. 1.

датована липнем 1936 року, представляє Б. Лятошинського у колі викладачів (Є. Столова, В. Івановський, Л. Ревуцький, Г. Таранов) та студентів (Новикова, Н. Холодна, Ф. Аєрова, Л. Подольська, А. Філіпенко, Л. Хінчин, З. Куневська та ін.) Київської консерваторії¹⁰². Інше фото, де Б. Лятошинський стоїть поряд із В. Барвінським та Л. Ревуцьким (1939), свідчить про активізацію творчого спілкування львівських та київських композиторів¹⁰³. 1940-ми роками датована низка офіційних, «пленумних» знімків, на яких Б. Лятошинський присутній поряд із численними колегами – Р. Глієром, К. Данькевичем, П. Козицьким та ін.¹⁰⁴ Інші фото фіксують візит Б. Лятошинського до офісу Всесоюзного товариства культурного зв'язку з закордоном (ВОКС) у листопаді 1946 р.¹⁰⁵; його участь у зустрічі із польськими музикознавцями З. Ліссою та Ю. Хомінським (жовтень 1955 р.)¹⁰⁶; присутність у складі української делегації на II з'їзді Спілки композиторів СРСР у Москві (1957)¹⁰⁷; спілкування з Д. Шостаковичем у Київській філармонії (4 березня 1958 р.)¹⁰⁸. На жаль, значно менше фотографій у фондах ЦДАМЛМ, на яких зафіксовано неформальне, дружнє спілкування колег. Чи не одинокий виняток – дві світлини 1947 р., на яких Б. Лятошинський зображений поряд із О. Зноско-Боровським, Б. Пономаренком та П. Поляковим¹⁰⁹.

Прискіпливої уваги дослідників потребують афіші та програми виконань творів Б. Лятошинського, адже без них неможливо скласти цілісне уявлення про творчий шлях майстра та його професійну реалізацію. Документи цього роду в особовому фонді композитора особливо цінні тим, що охоплюють значний часовий відрізок (1922–1970 роки) та, виходячи за межі київських виконань, достатньо об'ємні за географією¹¹⁰.

Особливим джерелом для вивчення київських виконань творів Б. Лятошинського є архів Національної філармонії України (раніше – Українська державна філармонія, Київська державна філармонія), у якому в повному обсязі збереглися програми концертів 1960–1984 років. Їх аналіз дозволяє створити досить об'єктивну картину виконавських пріоритетів або замовчувань (понад 10 разів протягом цього часу виконувалися лише хор «Тече вода в синє море» та слова Т. Шевченка та симфонічна балада «Гражина» за поемою

¹⁰² ЦДАМЛМ України, ф. 198, оп. 2, од. зб. 44, арк. 3.

¹⁰³ Там само, од. зб. 47, арк. 1–2.

¹⁰⁴ Див: Там само, ф. 4, оп. 2, од. зб. 735, арк. 1 2; ф. 486, оп. 1, од. зб. 35, арк. 1–2.

¹⁰⁵ Там само, ф. 359, оп. 1, од. зб. 138, арк. 1.

¹⁰⁶ Там само, од. зб. 142, арк. 1.

¹⁰⁷ Там само, ф. 319, оп. 2, од. зб. 15, арк. 1; ф. 723, оп. 1, од. зб. 95, арк. 1.

¹⁰⁸ Там само, ф. 694, оп. 1, од. зб. 27, арк. 2.

¹⁰⁹ Там само, ф. 503, оп. 1, од. зб. 96, арк. 6–7.

¹¹⁰ Див.: Там само, ф. 181, оп. 2, од. зб. 1–6 (афіші); од. зб. 8–12 (програми та запрошення).

А. Міцкевича); назвати імена артистів, які в останні роки життя Б. Лятошинського та в посмертні десятиліття найбільше зробили для популяризації творчості українського класика. У Додатку до статті вперше укладений на основі архівних джерел перелік виконань подається за хронологією творів та із зазначенням виконавців, дати виконання та пошукових даних програми концерту у ЦДАМЛМ.

Різноманітність та багатство архівних джерел про життя та творчість фундатора українського симфонізму XX століття Б. Лятошинського вказує на перспективні напрямки новітніх досліджень його документальної спадщини і разом з тим – на необхідність подальшого комплектування особового фонду композитора. Поряд із написанням об'ємною сучасною монографії про Б. Лятошинського, потреба у якій давно назріла, зусилля дослідників можуть бути спрямовані й на конкретніші завдання: створення науково вивірених переліків творів та їх виконань та видань; публікацію листів¹¹¹; вивчення механізмів суспільно-політичних репресій, що відобразилися на творчості Б. Лятошинського 1930-х – 1950-х років, та їх наслідків; публікацію досі невиданих творів; організацію авторських концертів, тематичних зустрічей та документальних експозицій. Зрештою, без докладного вивчення документального спадку композитора неможливе створення цілісної картини мистецького життя України XX ст.

**Твори Б. Лятошинського у репертуарній афіші
Київської державної філармонії
(за документами ЦДАМЛМ України: ф. 915, оп. 1; 1960–1984 рр.)**

Перша симфонія, тв. 2 (1918/1919)

1. Державний заслужений симфонічний оркестр УРСР, диригент В. Кожухар. 23.09.1970 (од. зб. 388, арк. 11–12).

Струнний квартет № 2, тв. 4 (1922)

1. Квартет Київської державної філармонії: О. Кравчук, Б. Скворцов, С. Кочарян, Л. Краснощок. 25.03.1960 (од. зб. 27, арк. 105–106).
2. Квартет ім. М.В. Лисенка: А. Баженов, Б. Скворцов, Ю. Холодов, Л. Краснощок (виконано Скерцо з Квартету). 09.10.1971 (од. зб. 426, арк. 34).
3. Квартет ім. М. В. Лисенка: А. Баженов, Б. Скворцов, Ю. Холодов, Л. Краснощок. 05.04.1972 (од. зб. 475, арк. 115/116).
4. Струнний квартет Київської державної філармонії: О. Клочков, Г. Вайнштейн, С. Кобець, В. Пантелєєв. 23.01.1973 (од. зб. 520, арк. 29).

¹¹¹ Першим видатним досягненням у цьому напрямку стало видання: Борис Лятошинський, Епістолярна спадщина у двох томах. – Том 1: Борис Лятошинський – Рейнгольд Глієр. Листи (1914–1956) / гол. наук. консультант Ія Царевич; упор. та автор вст. ст. М. Копиця. – К., 2002.

**Два вірші К. Бальмонта для голосу, кларнета, валторни,
арфи і струнного квартету, тв. 8 (1923):**

1. «Камыши» /«Комиші»; 2. «Подводные растения»/«Підводні рослини»

1. Київський камерний оркестр, художній керівник і диригент І. Блажков. 12.01.1975 (од. зб. 621, арк. 15–16).
2. Ансамбль камерної музики Спілки композиторів України, художній керівник В. Матюхін, диригент Ф. Глущенко. 22.02.1982 (од. зб. 925, арк. 17–18).

«Чайка», романс на слова К. Бальмонта, тв. 11 (1924)

1. Державний заслужений симфонічний оркестр УРСР, диригент Б. Лятошинський, солістка Г. Сухорукова (мецо-сопрано). 09.01.1965 (од. зб. 179, арк. 4–5).

Вокальний цикл на вірші П.Б. Шеллі в перекладі К. Бальмонта, тв. 14 (1924, 1931):

**1. «Пусть отзвучит гармоничное нежное пенье»; 2. «Я ласк твоих страшусь»;
3. «Доброй ночи»; 4. «Минувшие дни»**

1. Державний заслужений симфонічний оркестр УРСР, диригент Б. Лятошинський, солістка Г. Сухорукова (мецо-сопрано) (виконано І ч.) 09.01.1965 (од. зб. 179, арк. 4–5).
2. Т. Калустян (мецо-сопрано), І. Порошина (фортепіано; у друкованій версії ім'я піаністки Зої Ліхтман перекреслено). 14.12.1981 (од. зб. 907, арк. 58).

Соната-балада (Соната № 2) для фортепіано, тв. 18 (1925)

1. Є. Ржанов. 01.04.1974 (од. зб. 568, арк. 106).

Соната для скрипки та фортепіано, тв. 19 (1926)

1. Ольга Пархоменко (скрипка), Лія Левіна (фортепіано) (перше виконання в Києві). 09.04.1962 (у приміщенні Будинку архітектора) (од. зб. 82, арк. 111–112).
2. Ольга Пархоменко (скрипка), Лія Левіна (фортепіано). 17.11.1963 (од. зб. 112, арк. 61–62).
3. Ольга Пархоменко (скрипка), Лія Левіна (фортепіано). 25.09.1964 (од. зб. 145, арк. 25).

Струнний квартет № 3, тв. 21 (1928)

1. Квартет ім. М.В. Лисенка: О. Кравчук, Б. Скворцов, Ю. Холодов, Л. Краснощок (перше виконання в Києві). 29.10.1966 (од. зб. 226, арк. 70–71).
2. Квартет ім. М.В. Лисенка: О. Кравчук, Б. Скворцов, Ю. Холодов, Л. Краснощок. 26.12.1966 (од. зб. 226, арк. 116–117).
3. Квартет ім. М.В. Лисенка: А. Баженов, Б. Скворцов, Ю. Холодов, Л. Краснощок. [24.10.]1976 (од. зб. 686, арк. 27–30).
4. Струнний квартет ім. Леонтовича: С. Кобець, Ю. Харенко, В. Барабанов, В. Пантелєєв (виконано І ч.). 08.10.1984 (од. зб. 951, арк. 61–62).

Східні танці з опери «Золотий обруч», тв. 23[а] (1929)

1. Державний симфонічний оркестр УРСР, диригент Б. Лятошинський. 19.03.1962 (у приміщенні Великого залу Київської консерваторії) (од. зб. 82, арк. 81–82).

Китайський танець з опери «Золотий обруч», тв. 23[a], (1929)

1. Державний симфонічний оркестр УРСР, диригент І. Блажков. 15.10.1961 (у приміщенні Великого залу Київської консерваторії) (од. зб. 54, арк. 45–46).

Друга симфонія, тв. 26 (1935/1936, II ред. 1940)

1. Заслужений симфонічний оркестр Українського радіо і телебачення, художній керівник і головний диригент Вадим Гнедаш. 05.03.1970 (од. зб. 387, арк. 56–57).
2. Державний заслужений симфонічний оркестр УРСР, диригент І. Гамкало. 15.04.1971 (од. зб. 425, арк. 117–118).
3. Заслужений симфонічний оркестр Українського телебачення і радіо, диригент В. Гнедаш. 08.10.1971 (од. зб. 426, арк. 32–33).
4. Заслужений симфонічний оркестр Українського телебачення і радіо, диригент В. Гнедаш. 03.11.1971 (од. зб. 426, арк. 70–71).

Увертюра до опери «Щорс», тв. 29 (1937)

1. Державний заслужений симфонічний оркестр УРСР, диригент В. Кожухар. 15.12.1968 (од. зб. 306, арк. 69–70).

Пісня богунців/Пісня Богунського полку з опери «Щорс»/«Полководець», слова М. Рильського, тв. 29 (1937)

1. Державна заслужена капела бандуристів УРСР, художній керівник і головний диригент О. Мінківський. 24.12.1967 (од. зб. 262, арк. 130–131).
2. Державна заслужена капела бандуристів УРСР, художній керівник і головний диригент О. Мінківський. 23.12.1968 (од. зб. 306, арк. 76–77).
3. Державна заслужена капела бандуристів УРСР, художній керівник і головний диригент О. Мінківський. 05.05.1970 (од. зб. 387, арк. 121–122).

«Сентиментальний вальс» для кларнета з фортепіано [б/о, 1939]

(№ 2 з циклу Три н'єси для духових інструментів і фортепіано:

Вальс для кларнета і фортепіано; ін. варіант в рукописі:

***П'ять н'єс на основі українських народних пісень
для дерев'яних духових інструментів і фортепіано)***

1. Ф. Куров (кларнет). 14.11.1976 (од. зб. 686, арк. 66–67).

«Ой, у полі», обробка української народної пісні [тв. 34 № 13, 1941]

1. К. Столяр (тенор), Л. Острін (фортепіано). 25.03.1973 (од. зб. 520, арк. 105).

***«Ой у полі три криниченьки», обробка української народної пісні,
тв. 36 № 1, 1942***

1. Київський камерний хор, художній керівник і головний диригент В. Іконник. 30.05.1976 (од. зб. 686, арк. 19).

2. Київський камерний хор, художній керівник і головний диригент В. Іконник. 11.02.1977 (од. зб. 754, арк. 4344).
3. Київський камерний хор, художній керівник і головний диригент В. Іконник. 22.05.1977 (од. зб. 755, арк. 1516).

***«Лугом іду, коня веду»/ «Лугом іду», обробка української народної пісні,
тв. 36, № 4 (1942)***

1. Київський камерний хор, художній керівник і головний диригент В. Іконник. 11.02.1977 (од. зб. 754, арк. 4344).
2. Київський камерний хор, художній керівник і головний диригент В. Іконник. 22.05.1977 (од. зб. 755, арк. 1516).

***«В кінці греблі шумлять верби», обробка української народної пісні,
тв. 36 № 7 (1942)***

1. Київський камерний хор, художній керівник і головний диригент В. Іконник. 11.02.1977 (од. зб. 754, арк. 4344).
2. Київський камерний хор, художній керівник і головний диригент В. Іконник. 22.05.1977 (од. зб. 755, арк. 1516).

***«Попід терном стежечка», обробка української народної пісні,
тв. 36 № 8, (1942)***

1. Київський камерний хор, художній керівник і головний диригент В. Іконник. 11.02.1977 (од. зб. 754, арк. 4344).
2. Київський камерний хор, художній керівник і головний диригент В. Іконник. 22.05.1977 (од. зб. 755, арк. 1516).

***«Посіяла огірочки» [= «Посадила огірочки»],
обробка української народної пісні, тв. 36 № 10 (1942)***

1. Київський камерний хор, художній керівник і головний диригент В. Іконник. 22.05.1977 (од. зб. 755, арк. 1516).

***«Ой у полі озерце», обробка української народної пісні,
тв. 36 № 11 (1942)***

1. Київський камерний хор, художній керівник і головний диригент В. Іконник. 22.05.1977 (од. зб. 755, арк. 1516).

Український квінтет, тв. 42 (1942, II ред. 1945)

1. Квартет ім. М.В. Лисенка: О. Кравчук, Ю. Холодов, Б. Скворцов, Л. Краснощок; Євген Ржанов (фортепіано) (виконано II та IV чч.). 08.12.1967 (у приміщенні Великого залу Київської консерваторії) (од. зб. 262, арк. 9596).
2. Квартет ім. М.В. Лисенка: А. Баженов, Ю. Холодов, Б. Скворцов, Л. Краснощок; Євген Ржанов (фортепіано). 30.10.1970 (од. зб. 388, арк. 71).

3. Квартет ім. М.В. Лисенка: А. Баженов, Ю. Холодов, Б. Скворцов, Л. Краснощок; Євген Ржанов (фортепіано) (виконано I та II чч.). 07.05.1975 (од. зб. 621, арк. 116).

**«Рече та стогне Дніпр широкий»,
обробка української народної пісні на слова Т. Шевченка, [б/о, 1942]**

1. Квартет баяністів: М. Білецька, Р. Білецька, М. Різоль, І. Журомський. 23.11.1963 (од. зб. 112, арк. 69).

П'ять прелюдій для фортепіано, тв. 44 (1943)

1. Б. Деменко (виконано Прелюдію № 3). [05].1972 (од. зб. 476, арк. 13–14).
2. Є. Ржанов (виконано три прелюдії з циклу). 01.04.1974 (од. зб. 568, арк. 106).

«Пори року», хори на вірші О. Пушкіна, тв. 47 (1949):

1. «Весна», 2. «Літо», 3. «Осінь», 4. «Зима»

1. Закарпатський державний заслужений народний хор, художній керівник і головний диригент М. Кречко (виконано III ч.). 29.09.1961 (у приміщенні Великого залу Київської консерваторії) (од. зб. 54, арк. 27–28).
2. Державна заслужена академічна капела УРСР «Думка», художній керівник і головний диригент О. Сорока (виконано III ч.). 18.11.1963 (од. зб. 112, арк. 63–64).
3. Державна заслужена академічна капела УРСР «Думка», диригент Г. Куляба (виконано III ч.). 27.09.1964 (од. зб. 145, арк. 28–29).
4. Державна заслужена академічна капела УРСР «Думка», художній керівник і головний диригент М. Кречко (виконано III ч.). 25.09.1971 (од. зб. 426, арк. 16–17).
5. Київський камерний хор, художній керівник і головний диригент В. Іконник. 08.02.1976 (од. зб. 685, арк. 35–36).
6. Київський камерний хор, художній керівник і головний диригент В. Іконник. 11.02.1977 (од. зб. 754, арк. 4344).

**«Тече вода в синє море» на слова Т. Шевченка,
тв. 48 №1 (1949–1951)**

1. Шахтарський ансамбль пісні і танцю Донбасу, художній керівник і головний диригент З. Дунаєвський. 19.08.1960 (у приміщенні Жовтневого палацу); 2021.08.1960 (в Зеленому театрі) (од. зб. 28, арк. 23–24).
2. Державна заслужена академічна капела УРСР «Думка», художній керівник і головний диригент О. Сорока. 12.10.1960 (од. зб. 28, арк. 67–68).
3. Державний російський академічний хор, художній керівник О. Свешніков. 11.11.1961 (у приміщенні Жовтневого палацу) (од. зб. 54, арк. 77–78).
4. Державна заслужена хоровая капела УРСР «Трембіта», художній керівник і головний диригент П. Муравський. 06.06.1963 (од. зб. 111, арк. 146–147).
5. Державна заслужена академічна капела УРСР «Думка», художній керівник і головний диригент О. Сорока. 18.11.1963 (од. зб. 112, арк. 63–64).

6. Державний заслужений Закарпатський народний хор УРСР, художній керівник і головний диригент М. Кречко. 28.02.1964 (у приміщенні Будинку культури харчовиків); 29.02.1964 (у приміщенні Будинку офіцерів) (од. зб. 144, арк. 64–65).
7. Державний академічний хор Латвійської РСР, художній керівник і головний диригент Д. Гайліс. 30.03.1964 (од. зб. 144, арк. 103–104).
8. Державна заслужена академічна капела УРСР «Думка», диригент Г. Куляба. 27.09.1964 (од. зб. 145, арк. 28–29).
9. Академічний хор студентів Одеської консерваторії ім. Нежданової та музичного училища, художній керівник і головний диригент Д. Загрецький. 05.04.1968 (од. зб. 305, арк. 75–76).
10. Державна заслужена академічна капела УРСР «Думка», художній керівник і головний диригент М. Кречко. 26.04.1970 (од. зб. 387, арк. 120).
11. Державна заслужена академічна капела УРСР «Думка», художній керівник і головний диригент М. Кречко. 25.09.1971 (од. зб. 426, арк. 16–17).
12. Державна заслужена академічна капела УРСР «Думка», художній керівник і головний диригент М. Кречко. 10.10.1972 (од. зб. 476, арк. 60–61).
13. Державна заслужена академічна капела УРСР «Думка», художній керівник і головний диригент М. Кречко. 07.04.1974 (од. зб. 568, арк. 113).
14. Державна заслужена академічна капела УРСР «Думка», художній керівник і диригент М. Кречко. 30.05.1980 (од. зб. 892, арк. 41).
15. Ансамбль «Рідні наспіви», художній керівник Є. Чорнокондратенко. 03.05.1984 (од. зб. 951, арк. 35–36).

«Із-за гаю сонце сходить» на слова Т. Шевченка, тв. 48 № 2 (1949–1951)

1. Державний заслужений Закарпатський народний хор УРСР, художній керівник і головний диригент М. Кречко. 28.02.1964 (у приміщенні Будинку культури харчовиків); 29.02.1964 (у приміщенні Будинку офіцерів) (од. зб. 144, арк. 64–65).
2. Державна заслужена академічна капела УРСР «Думка», художній керівник та головний диригент П. Муравський. 05.10.1967 (од. зб. 262, арк. 1213).
3. Державна заслужена академічна капела УРСР «Думка», художній керівник та головний диригент П. Муравський. 09.12.1967 (од. зб. 262, арк. 103104).

«Под березою был похоронен комбат» [= «Під березою внав наш товариш комбат»] на слова А. Софронова, б/о (1950)

1. Чоловіча хорова капела Музично-хорового товариства УРСР, художній керівник і головний диригент С. Дорогий. 01.10.1970 (од. зб. 388, арк. 27–28).
2. Чоловіча хорова капела Музично-хорового товариства УРСР, художній керівник і головний диригент С. Дорогий. 09.05.1971 (од. зб. 425, арк. 139).
3. Чоловіча хорова капела Музично-хорового товариства УРСР, художній керівник і головний диригент С. Дорогий. 06.10.1971 (од. зб. 426, арк. 30).
4. Чоловіча хорова капела Музично-хорового товариства УРСР, художній керівник і головний диригент С. Дорогий (перекладення для чоловічого хору І. Полюха). 09.05.1972 (од. зб. 476, арк. 6–7).

Третя симфонія, тв. 50 (1951, II ред. 1954)

1. Державний симфонічний оркестр УРСР, диригент Н. Рахлін. 09.01.1960 (од. зб. 27, арк. 7–8).
2. Державний симфонічний оркестр УРСР, диригент Н. Рахлін. 13.10.1960 (од. зб. 28, арк. 69–70).
3. Симфонічний оркестр Луганської державної філармонії, головний диригент Р. Каспаров. 16.09.1961 (у приміщенні Великого залу Київської консерваторії) (од. зб. 54, арк. 15–16).
4. Симфонічний оркестр Львівської філармонії, диригент Д. Пелехатий. 22.10.1961 (у приміщенні Жовтневого палацу) (од. зб. 54, арк. 57–59).
5. Державний заслужений симфонічний оркестр УРСР, диригент С. Турчак. 20.09.1964 (од. зб. 145, арк. 13).
6. Державний заслужений симфонічний оркестр УРСР, диригент С. Турчак. 10.09.1966 (од. зб. 226, арк. 20–21).
7. Державний заслужений симфонічний оркестр УРСР, диригент В. Кожухар. 02.10.1971 (од. зб. 426, арк. 25–26).
8. Державний заслужений симфонічний оркестр УРСР, диригент С. Турчак. 22.02.1974 (од. зб. 568, арк. 5960).
9. Державний заслужений симфонічний оркестр УРСР, диригент С. Турчак. 05.01.1975 (од. зб. 621, арк. 2–3).

**«Мелодія» для валторни та фортепіано
(з музики до фільму «Тарас Шевченко»), [1951]**

1. В. Потапов (віолончель), Г. Міксон (фортепіано). 24.09.1965 (од. зб. 180, арк. 22).
2. Є. Шутіков (версія для скрипки [з фортепіано]); Є. Шіфман (версія для туби [з фортепіано]). 16.04.1972 (од. зб. 475, арк. 129130).
3. М. Горін (віолончель). 07.05.1972 (у приміщенні Жовтневого палацу) (од. зб. 476, арк. 3–4).
4. М. Горін (віолончель). 21.05.1972 (у приміщенні Палацу культури «Україна») (од. зб. 476, арк. 15–15а).
5. М. Чайковська (віолончель), Н. Магнушевська (фортепіано). 07.03.1975 (од. зб. 621, арк. 18).

**Фрагменти сюїти з музики до кінофільму «Тарас Шевченко»,
тв. 51 (1952): Вступ, «Зустріч друзів», Фінал**

1. Державний симфонічний оркестр УРСР, диригент С. Турчак. 09.03.1963 (од. зб. 111, арк. 65–66).

Вальс з музики до кінофільму «Тарас Шевченко» [тв. 51, 1952]

1. Державний симфонічний оркестр УРСР, диригент Н. Рахлін. 29.05.1961 (у приміщенні Будинку офіцерів) (од. зб. 53, арк. 173–174).
2. Державний симфонічний оркестр УРСР, диригент С. Турчак. 09.03.1963 (од. зб. 111, арк. 65–66).

3. Державний заслужений академічний симфонічний оркестр УРСР, диригент Є. Дущенко. 15.01.1977 (од. зб. 754, арк. 1314).
4. Державний заслужений академічний симфонічний оркестр УРСР, диригент А. Власенко. 19.03.1977 (од. зб. 754, арк. 8687).

«По небу крадеться луна» на слова О. Пушкіна, тв. 52 № 1 (1952)

1. Київський камерний хор, художній керівник і головний диригент В. Іконник. 11.02.1977 (од. зб. 754, арк. 4344).

Слов'янський концерт для фортепіано з оркестром, тв. 54 (1953)

1. Симфонічний оркестр Запорізької філармонії, диригент А. Апкарян, солістка Ія Царевич. 10.10.1961 (у приміщенні Великого залу Київської консерваторії) (од. зб. 54, арк. 41–42).
2. Державний заслужений симфонічний оркестр УРСР, диригент В. Кожухар, солістка Ія Царевич. 25.01.1969 (од. зб. 350, арк. 33–34).
3. Державний заслужений симфонічний оркестр УРСР, диригент В. Кожухар, солістка Т. Ніколаєва. 16.01.1970 (од. зб. 387, арк. 7–8).
4. Державний заслужений симфонічний оркестр УРСР, диригент В. Кожухар, солістка Ія Царевич. 11.10.1970 (од. зб. 388, арк. 48–49).
5. Державний заслужений симфонічний оркестр УРСР, диригент С. Турчак, солістка Т. Ніколаєва. 05.01.1975 (од. зб. 621, арк. 2–3).
6. Державний заслужений академічний симфонічний оркестр УРСР, диригент Ю. Ніконенко, соліст М. Попіль (виконано I ч.; у програмці твір названо «Концерт для фортепіано з оркестром»). 14.01.1979 (од. зб. 865, арк. 4–5).

Сюїта з музики до трагедії В. Шекспіра «Ромео і Джульєтта», тв. 56 (1955)

1. Державний заслужений симфонічний оркестр УРСР, диригент В. Кожухар. 25.01.1969 (од. зб. 350, арк. 33–34).
2. Державний заслужений симфонічний оркестр УРСР, диригент М. Прудченко (виконано фрагменти: «Карнавальний марш», «Павана», «Сад Джульєтти»). 02.04.1972 (од. зб. 475, арк. 111–112).
3. Державний заслужений академічний симфонічний оркестр УРСР, диригент Є. Дущенко (у програмці помилково «фрагменти з балету»). 19.02.1977 (од. зб. 754, арк. 55).

«Воспоминание»/«Спогад» (Сонет) на слова А. Міцкевича, тв. 57 № 1 (1955)

1. М. Майдачевська (сопрано), Г. Ельперін (фортепіано). 25.12.1963 (од. зб. 112, арк. 95–96).
2. Державний заслужений симфонічний оркестр УРСР, диригент Б. Лятошинський, солістка Г. Сухорукова (меццо-сопрано). 09.01.1965 (од. зб. 179, арк. 4–5).
3. Т. Калустян (меццо-сопрано), І. Порошина (фортепіано; у друкованій версії програми ім'я піаністки Зої Ліхтман перекреслено). 14.12.1981 (од. зб. 907, арк. 58).

**«В альбом Кароліні Яниш»/«В альбом Кароліні Яниш»
на слова А. Міцкевича, тв. 57 № 2 (1955)**

1. М. Майдачевська (сопрано), Г. Ельперін (фортепіано). 25.12.1963 (од. зб. 112, арк. 95–96).
2. Т. Калустян (мецо-сопрано), І. Порошина (фортепіано; у друкованій версії програми ім'я піаністки Зої Ліхтман перекреслено). 14.12.1981 (од. зб. 907, арк. 58).

«Гражина», балада за поемою А. Міцкевича, тв. 58 (1955)

1. Державний симфонічний оркестр УРСР, диригент Б. Лятошинський. 19.03.1962 (у приміщенні Великого залу Київської консерваторії) (од. зб. 82, арк. 81–82).
2. Державний заслужений симфонічний оркестр УРСР, диригент С. Турчак. 21.03.1964 (од. зб. 144, арк. 94–95).
3. Державний заслужений симфонічний оркестр УРСР, диригент С. Турчак. 06.03.1965 (од. зб. 179, арк. 56–59).
4. Державний заслужений симфонічний оркестр УРСР, диригент С. Турчак. 28.05.1966 (од. зб. 225, арк. 145–146).
5. Державний заслужений симфонічний оркестр УРСР, диригент В. Кожухар. 10.12.1967 (од. зб. 262, арк. 107–108).
6. Державний заслужений симфонічний оркестр УРСР, диригент В. Кожухар. 29.12.1969 (од. зб. 351, арк. 99–100).
7. Державний заслужений симфонічний оркестр УРСР, диригент В. Кожухар. 16.01.1970 (од. зб. 387, арк. 7–8).
8. Державний заслужений симфонічний оркестр УРСР, диригент М. Прудченко. 08.04.1973 (од. зб. 520, арк. 119–120).
9. Державний заслужений симфонічний оркестр УРСР, диригент Ф. Глущенко. 13.01.1974 (од. зб. 520, арк. 16–17; од. зб. 568, арк. 12–13).
10. Державний заслужений симфонічний оркестр УРСР, диригент С. Турчак. 05.01.1975 (од. зб. 621, арк. 2–3).

«За байраком байрак» на слова Т. Шевченка (1960)

1. Державна заслужена академічна капела УРСР «Думка», художній керівник і головний диригент М. Кречко. 25.02.1973 (од. зб. 520, арк. 72–73).

Польська сюїта, тв. 60 (1961)

1. Державний симфонічний оркестр УРСР, диригент Б. Лятошинський (перше виконання). 19.03.1962 (у приміщенні Великого залу Київської консерваторії) (од. зб. 82, арк. 81–82).
2. Державний заслужений симфонічний оркестр УРСР, диригент Б. Лятошинський (виконано Ноктюрн і Танець з сюїти). 09.01.1965 (од. зб. 179, арк. 4–5).

Слов'янська увертюра, тв. 61 (1961)

1. Державний симфонічний оркестр УРСР, художній керівник і головний диригент Н. Рахлін (перше виконання). 18.10.1961 (у приміщенні Жовтневого палацу) (од. зб. 54, арк. 49–50).

ЗМІСТ

Вітальне слово.....	5
Маріанна КОПИЦЯ	
Борис Лятошинський. Симфонія життя.....	7
Олександр КОЗАРЕНКО	
Про деякі універсалії музичного світу	
Бориса Лятошинського	18
Мирослава НОВАКОВИЧ	
Творець модерного канону української музики	25
Олена БЕРЕГОВА	
Борис Лятошинський і його творча школа: комунікаційний аспект.....	40
Олена ТАРАНЧЕНКО	
Б. Н. Лятошинський та М. В. Лисенко	53
Людмила БЕЛІНСЬКА	
Українці польської культури: Борис Лятошинський	62
Adelina YEFIMENKO	
Die Symphonien Nr. 1 von Dmitri Schostakowitsch und Boris Ljatoschinskii: zwischen vorahnung und Realität.....	70
Аделіна ЄФІМЕНКО / Оксана ЛИНІВ	
Третя симфонія Бориса Лятошинського: Оксана Линів про перше виконання твору в Німеччині з Бамберзьким симфонічним оркестром (інтерв'ю).....	96
Тетяна ГОМОН, Ігор САВЧУК	
Семантичні особливості ранньої творчості Бориса Лятошинського	111
Ігор САВЧУК	
Борис Лятошинський. Романси 1920-х. Nota bene у поствидавничих коментарях.....	131
Тетяна БАЧУЛ 149	
Особливості оркестрування камерно-вокальних творів Бориса Лятошинського	149
Тетяна ГОМОН	
Незвіданий Лятошинський : джерелознавчий екскур 1910-х років	157
Олег РОЖАК	
Борис Лятошинський – експресіоніст	170

Юлія БЕНТЯ	
Документальна спадщина Бориса Лятошинського у ЦДАМЛМ України: огляд джерел (до 120-річчя від дня народження)	180
Оксана НІКІТЮК	
Хорові твори Бориса Лятошинського на вірші Тараса Шевченка в репертуарі капели «Думка»: динаміка інтерпретації.....	205
Олена СТЕПАНЮК	
Піаністка Валентина Стешенко-Куфтіна і життя фортепіанних творів Бориса Лятошинського	211
Кіра ШАМАЄВА	
Лятошинські в Житомирі	218
Наталія НАБОКОВА	
Борис Лятошинський у проектах культурно-інформаційного центру посольства України у Франції.....	227
Ірина СІКОРСЬКА	
Борис Лятошинський і «Київ Музик Фест».....	238

Колективна монографія

БОРИС ЛЯТОШИНСЬКИЙ.
IN MEMORIAM

Художнє оформлення
Лада Гентош-Маруняк

Комп'ютерна верстка
Уляна Густей

Відповідальна за випуск
Марія О. Пришляк

Коректа
Аделіна Єфіменко
Іванна Захаревич

Künstlerische Gestaltung
Lada Hentosch-Marunjak

Computersatz
Uljana Hustej

Verantwortliche Redakteurin
Maria O.Pryshlak

Korrektor
Adelina Yefimenko
Ivanna Zakharevych

Ukrainische Freie Universität
Barellistr.9a
D – 80638 München Nymphenburg
www.ufu-muenchen.de