

УЧИТЕЛЬ ТА УЧЕНЬ (Р. М. ГЛІЄР ТА Б. М. ЛЯТОШИНСЬКИЙ)

Проблема творчих взаємовідносин учителя та учня (на прикладі композиторської діяльності Р. Глієра та Б. Лятошинського) є *актуальним аспектом дослідження* у розкритті споріднених ознак у творчості двох композиторів, визначенні спадкоємних зв'язків та індивідуально-стильового переосмислення образно-інтонаційних структур. *Метою дослідження* є виявлення переосмислених романтичних традицій в музиці Б. Лятошинського, що походять від творчості Р. Глієра. Дана мета підпорядковує завдання дослідження: 1) висвітлити спільні риси у виконавській, диригентській, просвітницькій та композиторській творчості двох видатних особистостей; 2) відзначити успадковані та переосмислені традиції у фортепіанній творчості Б. Лятошинського, що походять від музики Р.М. Глієра та проявляються у фактурній організації музичних творів. Дане дослідження освітлює проблему, що містить в собі первинну новизну його розкриття та інтерпретаційно музикознавчу версію аналізу цього явища.

У наш час композиторська діяльність Р.М. Глієра та Б. М. Лятошинського є взірцем найщиріших творчих відносин між учителем та учнем, біографічні кроки яких містяться у листуваннях 1914–1956 років. Ці листи є «не тільки правдивим історичним документом, свідченням високодуховних стосунків учителя та учня, що перейшли в щирі людські та професійні відносини» [13, с. 7], а також вони становлять духовну цінність для нас у збагненні великої ролі учителя в творчості Б. Лятошинського.

Акцентуючи увагу на творчу діяльність двох композиторів, відмічаємо спільні риси, які були притаманні як композиторській, так і виконавській роботі, починаючи ще з юнацьких років. Найважливіші відомості про роки навчання та виконавську діяльність двох митців містяться у статтях: І. Белзи «Учитель» [6], І. Бойко «Невідомий лист» [1], Р. М. Глієра «Статті та спогади» [8], К. Шамаєвої «Б. М. Лятошинський у Житомирі» [17]; також у монографіях І. Белзи «Б. М. Лятошинський» [2] та «Р. М. Глієр» [7].

Зі слів І. Белзи ми дізнаємося про захоплення Р. М. Глієра виконавською діяльністю у Київському музичному училищі, коли він навчався у видатного словацького скрипаля Отакара Шевчика. Разом зі своїми товаришами по класу Р. М. Глієр організував камерний квартет, в якому грав партію другої скрипки і брав участь у концертах, в яких виконував твори класиків російської, західнослов'янської й західноєвропейської музики. Так з юнацьких років Р. Глієр познайомився з квартетами Й. Гайдна,

В. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Шуберта, П. Чайковського, О. Бородіна, Е. Гріга, Б. Сметани, А. Дворжака. На цей факт у своїх спогадах вказує Р. М. Глієр: «<...> ми, учні, організували свій “домашній” квартет, в якому я грав партію другої скрипки. Ансамблева гра принесла мені не тільки багато радощів, але й значну користь. Граючи квартети великих класиків, я пізнав на практиці специфіку квартетної фактури, зрозумів, що таке справжнє проведення голосів, також я вивчив прийоми ансамблевої інструментовки» [8, с. 23].

Навчаючись у Московській консерваторії у класі М. Сокальського, потім у І. Гржималі, митець відчував своє справжнє покликання, тому залишив заняття по скрипці й остаточно перейшов на композиторський факультет. Він вивчав поліфонію у С. Танєєва, а вільний твір – у М. Іполітова-Іванова. Так, Р. М. Глієр від своїх учителів успадкував безмежне захоплення та велику пошану до творчості великих митців Й. Баха, В. Моцарта, О. Глазунова, О. Бородіна, П. Чайковського, тим самим надаючи розвитку традиціям епічного симфонізму в своїх творах, які були пов'язані з національною ідеєю непорушного слов'янського єднання. Ця тенденція в музиці, що розкривається у поліфонічному симфонічному мисленні митця як в інструментальній, так і в оркестровій творчості, у прагненні до вивчення мелосу різних слов'янських культур, була успадкована Б. М. Лятошинським від свого учителя. Саме вона займає чільне місце у становленні професійної майстерності композитора та виявляє потужний зв'язок із романтичним та пізньоромантичним минулим.

Якщо звернути увагу на юнацькі роки навчання Б. М. Лятошинського у Златопільській та Житомирській гімназії, то привертає увагу виконавська діяльність композитора як *перша споріднена ознака* з ранньою творчістю Р. М. Глієра, що підкреслює оволодіння теоретичною майстерністю через практичну звукову реалізацію музичного формотворення. Дослідниця К. Шамаєва, вивчаючи біографічні матеріали митця, називає саме батьків першими вчителями композитора і наголошує на опануванні юнаком скрипкової гри та виконавської майстерності у духовому оркестрі Златопільської гімназії: «мати навчила його нотної грамоти, і він зіграв на роялі першу п'єсу, а в «дуєті» з батьком співав народні пісні. Коли ще перебував у Златополі, опанував скрипку, грав у духовому оркестрі, робив перші композиторські спроби» [17, с. 3].

Із листа Б. Лятошинського до І. Бойко від 21 січня 1959 року ми дізнаємося про зовсім маловідомі факти навчання композитора по класу скрипки у місцевого педагога і громадського діяча Б. Хаїмовського у Златополі, а також про гру композитора в учнівському оркестрі під орудою

учителя: «<...> у роки свого навчання у Златопільській гімназії я почав посправжньому захоплюватися музикою. Спершу я навчався грі на скрипці у тамтешнього викладача гімназії Бенціона Симоновича Хаїмовського, згодом грав в учнівському оркестрі..., яким керував той же Б. Хаїмовський, а потім, на початку 1910 року, я спробував творити, перебуваючи ще у п'ятому класі гімназії. Таким чином, перші композиторські, звичайно, дуже незрілі спроби відносяться саме до періоду златопільського життя» [1, с. 4].

Зі спогадів І. Белзи про свого учителя ми також дізнаємося про навчання композитора в Житомирській гімназії у польського музиканта Олександра Ружицького, під керівництвом якого Лятошинський пройшов курс теорії музики, маючи також швидкі успіхи у грі на скрипці й фортепіано. До юнацьких творів, як зазначають І. Белза [2], Н. Запорожець [10], В. Клиш [11], слід віднести: Мазурку № 1 (1910), Вальс № 1 (1910), Мазурку № 2 (1912), Скерцо (1912), Мазурку № 3 (1913), «Юнацький квартет» (1913), Прелюдію *gis-moll* (1914), «Осінню фантазію» (1914), Вальс № 2 (1914), «Траурну прелюдію» (1920) – усі вони «були виконані автором та мали живий відгук у слухачів» [2, с. 7]. Цікавим є той факт, що саме після ознайомлення Р. М. Глієра з нотним текстом фортепіанного квартету в 1913 році, учитель не вагаючись дав згоду підготувати Б. Лятошинського до вступу в консерваторію.

Після вступу до Київської консерваторії у клас Р. М. Глієра, Б. М. Лятошинський відчував жагу до знань та з великим захопленням, натхненням та працелюбністю виконував усі побажання свого учителя. Серед спогадів про Б. Лятошинського Р. М. Глієр засвідчує: «По композиції Лятошинський вчився у мене. Вже тоді він відрізнявся великим своєрідним даром, також наполегливістю в оволодінні своєю майстерністю» [8, с. 130].

Про свого наставника та учителя так говорить Б. Лятошинський: «... наш учитель виховував нас належним чином в традиціях російської музичної класики, він ніколи не заважав нам набувати знань відповідно до наших прагнень. Він вимагав лише одного – щирості в своїх музичних висловлюваннях, оскільки в них повинна відчуватись незмінна правдивість задуму та почуття, в них повинен неухильно підвищуватись рівень професійної та композиторської майстерності» [12, с. 192].

Відмітимо, що рівень композиторської майстерності молодого майстра залежав саме від музичних уподобань та смаків Р. М. Глієра. Як вказує І. Белза: «Погляди та музичні смаки Р. М. Глієра набули великого значення у житті Бориса Миколайовича Лятошинського» [6, с. 8]. Тому, Перший квартет ор. 1, Перша симфонія ор. 2 Б. Лятошинського були пов'язані з

традицією, що своїм корінням походила від музики О. Бородіна, П. Чайковського, С. Рахманінова, О. Скребіна, творчість яких виразно підіймала слов'янський інтонаційний мелос. Як і Р. М. Глієр, який свій перший твір (струнний секстет ор. 1) присвятив своєму учителю С. І. Танєєву, так і Б. М. Лятошинський свій перший камерно-інструментальний твір (струнний квартет ор. 1) присвятив Р. М. Глієру. Ця тенденція становить також *споріднену ознаку* в творчій діяльності двох композиторів та підкреслює повагу та знак пошани до своїх учителів.

Творче наближення до музики О. Бородіна, П. Чайковського, С. Рахманінова, О. Скребіна, а також до творчості М. Лисенка, М. Леонтовича було результатом сприйняття та осмислення класичних традицій минулого і сучасних тенденцій, що мало своє поглиблення у період навчання в класі Р. М. Глієра. На поступове еволюціонування гармонічної мови під впливом музики О. Скребіна у Першій симфонії та Першому тріо Б. Лятошинського вказує І. Белза: «Стиль Б. Лятошинського поступово еволюціонував під впливом музики О. Скребіна (Перша симфонія, Перше фортепіанне тріо – новаторство в сфері гармонії: Лятошинський розширив функції усіх ступенів ладу та розвинув принципи ладової мінливості, що властиві музичній творчості різних слов'янських народів)» [5, с. 373]. Так до музики О. Скребіна залучив Р. М. Глієр свого учня, бо як згадує сам композитор: «С. І. Танєєв, у якого я вчився, наполегливо радив своїм численним учням відвідувати не тільки концерти, в яких звучали симфонічні твори Скребіна, але й усі оркестрові репетиції, для того, щоб краще розібратися» [8, с. 8]. Отже, С. І. Танєєв, зі слів Р. М. Глієра, знайомив своїх учнів з одкровеннями О. Скребіна, а Р. М. Глієр, який також перейняв любов до О. Скребіна від свого учителя, ці відчуття спадкоємно передав своїм учням.

Традиції російської музики у творчості Р. М. Глієра найбільш виразно проявляються у Третій симфонії, зокрема, у першій частині, де «інтонації знаменного розспіву набувають заворожений характер, який підкреслює легендарність богатирських образів російського епосу» [4, с. 54]. Позначимо, що саме традиція звертання до старослов'янського епосу характеризує прояв стильової романтичної ознаки в музиці Б. Лятошинського.

Цікавим є також захоплення учителя та учня творчим доробком М. Леонтовича. Р. Глієр з дитинства почав цікавитися українською народнопісенною й танцювальною творчістю. Він ознайомився з різними за жанровим проявом творами українських майстрів, але значну увагу приділяв обробкам українських народних пісень М. Леонтовича. На це уподобання Р. Глієра в своїх спогадах вказує І. Белза: «<...> я пам'ятаю, що Р. Глієр

більш всього цінував обробки народних пісень Б. Леонтовича, він зазначав, що у них є інтонаційна своєрідність і емоційне багатство музичної культури українського народу» [7, с. 17]. Ця риса звертання до жанру обробок українських народних пісень та цитування їх у фортепіанних творах була притаманна й творчості Б. Лятошинського, який не тільки за М. Лисенком та М. Леонтовичем пішов слідом у використанні та перетворенні народного мелосу, а збагатив його із залученням старослов'янського народного мелосу різних культур (зокрема, відмітимо «Слов'янський концерт» ор. 54 із залученням польського та словацького мелосу).

Споріднена ознака також виявляється у редагуванні та оркестровки опер: Б. М. Лятошинський брав участь в оркеструванні балетів Р. Глієра «Червоний мак», «Комедіанти» та балету Ч. Пуні «Есмеральда» (у співробітництві з Глієром), Р. Глієр був ініціатором редакційно-творчої співпраці над безсмертною спадщиною М. Лисенка. Як відомо, Р. Глієр інструментував його опери «Наталка-Полтавка» та «Чорноморці», також антракт із «Тараса Бульби», який був виконаний у Києві 1914 році під орудою Р. Глієра. Великою заслугою Б. Лятошинського є робота над оркестровкою опери «Тарас Бульба» М. Лисенка (нова редакція якої була надана Л. Ревуцьким), також редагування та оркестровка комічної опери М. Лисенка «Енеїда» у 1927 році.

Виконавська диригентська та просвітницька діяльність Р.М. Глієра та Б. М. Лятошинського також відмічається спільними ознаками. Так, у 1913 році Р. Глієр почав займатися диригентською діяльністю з симфонічним оркестром російської музичної спілки. Під керівництвом Р. Глієра у багатьох залах Києва (в Оперному театрі) були виконані шедеври російської та західноєвропейської класики. У цих концертах звучали твори сучасних композиторів, зокрема, симфонічні твори О. Скрябіна. Як відомо, Б. Лятошинський як диригент, брав участь у симфонічних концертах, в яких виконував свої симфонії. Композитор займався і просвітницькою діяльністю: Українська Асоціація сучасної музики, головою якої довгий час був Б. Лятошинський, прагнула залучити сучасну національну музичну культуру до світових досягнень в галузі музики. Так на зборах цього угруповання виконувались твори М. Равеля, К. Дебюссі, Д. Мійо, А. Онеггера, Ф. Пуленка, А. Шенберга, К. Шимановського, І. Стравінського, С. Прокоф'єва, М. Мясковського, М. Вериківського, Л. Ревуцького та інших.

Отже, споріднена ознака в творчості двох митців виявляється у жвавому інтересі до незбагненого національного минулого, до історичних основ, які відродилися з творчістю М. Лисенка і набули подальшого рома-

нтичного «тону» в музиці. Спільна риса розкривається й у виконавській та просвітницькій діяльності, що спрямована на ознайомлення із сучасними здобутками української музичної культури.

Споріднена романтична ознака в творчості Р. Глієра та Б. Лятошинського з опорою на старослов'янську народно-епічну традицію виявляється, насамперед, у підкресленні епічної билинної розповіді про перемогу Іллі Муромця над татарським Калин-царем та відтворюється у використанні темброво-фактурних прийомів звучання дзвонів у оркестрі. Р. М. Глієр у Третій симфонії, що має програмну назву «Ілля Муромець» (симфонія була закінчена у 1911 році й присвячена О. К. Глазунову, вона вперше була виконана у Москві 1912 році під орудою Еміля Купера), використовує різноманітні оркестрові прийоми для підкреслення особливо святкового настрою і колориту в заключних епізодах. Композитор імітує звучання гусел та звучання дзвонів, що сповіщають про перемогу над ворогом та прославляють слов'янську богатирську силу. Такий сюжет, що своїм корінням пов'язаний з давньоруською билиною, характеризує слов'янський епос та відтворює слов'янську народну епічну традицію, яка є характерною для багатьох століть.

У своїй симфонічній творчості до билинного старослов'янського епосу звертається й Б. М. Лятошинський. Саме у темі вступу до першої частини П'ятої симфонії композитор проводить старовинний російський билинний розспів, який міститься у збірнику Кирши Данилова. Ця билина розповідає про перемогу Іллі Муромця над татарським Калин-царем. На цитування даного билинного мелосу та на використання російської народної пісні вказує сам автор у листі до І. І. Блажкова від 1 листопада 1967 року: «Перший елемент Головної партії – російська народна пісня «У Спаса к обедне звонят» (знову зі збірника Данилова) <...> У цій темі чудові дзвони. <...> Зверніть увагу на те, як добре ця тема звучить у дзвонах кодї фіналу» [12, с. 98].

Темою дзвонів також пронизана Четверта симфонія-поема, яка разом із Першим фортепіанним тріо була присвячена дружині композитора – Маргариті Олександрівні Лятошинській. Прагненням до її створення, як зазначає І. Белза, слугувало звучання славнозвісних дзвонів Брюге. До того ж: «композитор не тільки вслуховувався у просте звучання цих дзвонів, яке згадує Шарль де Костер у своєму романі «Тіль Уленшпігель», що має назву «Біблія Бельгін», але й своєрідні гармонії, що лунали від звучання цих дзвонів й були створені старим дзвонарем, який помітив, яке сильне враження справляє його імпровізація на композитора» [6, с. 39]. Тому, велич звучання дзвонів Брюге надихнула композитора на створення роман-

тичних образів, які згодом стали втіленими у Четвертій та П'ятій («Слов'янській») симфоніях Б. Лятошинського.

Особливо показовим є відношення Р.М. Глієра та Б. М. Лятошинського до творчості Т. Г. Шевченка та його безсмертного «Заповіту». Програмна назва цього славнозвісного вірша є основою до створення симфонічної поеми Р. М. Глієра, що присвячена пам'яті великого народного поета та написана до 125-тиріччя від дня його народження. На текст цього вірша автор написав пісню, яка проводиться на початку твору. У творчості Б. М. Лятошинського шевченківська поезія відобразилась в одночастинному творі для мішаного хору в супроводі оркестру – кантаті «Заповіт», «Шевченківській сюїті», у музиці до кінофільму «Тарас Шевченко», у хорах «Тече вода в синє море», «Із-за гаю сонце сходить».

Споріднює обох композиторів також захоплення народнопісенною творчістю різних слов'янських культур. Митці, вивчаючи слов'янську пісенну творчість, надихались красою та багатством неосяжної величі народу та накопичували у своєму арсеналі характерні, саме для неї, засоби музичної виразності у висвітленні в своїх творах своєрідності та неповторності даного мелосу. В застосуванні старослов'янського мелосу і проявляються композиторські захоплення, прагнення, правдиві думки, хвилювання та прояви художнього задуму, які, в першу чергу, Б. М. Лятошинський спадкоємно перейняв від свого учителя.

«Слов'янський концерт» ор. 54 Б. М. Лятошинського був для Р. М. Глієра найдорогоціннішим здобутком композитора. Р. М. Глієр у своїх спогадах так зауважує з цього приводу: «Мені особливо близьким є «Слов'янський концерт» для фортепіано з оркестром Б. Лятошинського, тому що я також опрацьовував теми слов'янських народів (наприклад, в Увертурі на слов'янські теми)» [8, с. 132]. В творчості Р. Глієра привертають на себе увагу чотири концерти у супроводі оркестру для арфи (1939), для голосу (1943), для віолончелі (1947) та валторни (1951). Усі вони, окрім другого, були присвячені першим виконавцям даних творів: Концерт для арфи з оркестром композитор присвятив Ксенії Олександрівні Ерделі, Концерт для віолончелі – Мстиславу Ростроповичу, Концерт для валторни – Валерію Полеху. Цікавим є така ж тенденція і в творчості Б. М. Лятошинського, який «Слов'янський концерт» ор. 54 присвятив його першій виконавиці – Тетяні Ніколаєвій.

Виявляючи слов'янський епос в творчості свого учня, Р. М. Глієр захоплювався й оперою Б. М. Лятошинського «Золотий обруч», в якій композитор, ретельно вивчаючи народнопісенну й танцювальну творчість (переважно Західної України), втілював стародавній слов'янський епос з його

легендами і віруваннями, драматичними та трагічними напруженнями у соціальних та особисто побутових мотивах. Уподобання учителя було також спрямоване на «Три п'єси на таджицькі народні теми» для скрипки і фортепіано (1932) Б. М. Лятошинського, який, записуючи народну творчість культури Малої Азії, втілює свої враження та почуття від захоплення цим краєм у чудовому камерно-інструментальному творі.

Споріднені ознаки відмічаємо й у фортепіанній творчості двох композиторів. Як відомо, Р. М. Глієр для фортепіано створив переважно п'єси малої форми (прелюдії, ескізи, етюди, мазурки). Аналізуючи їх, відмічаємо фактурно організаційні прийоми та інтонаційні комплекси, що були творчо переосмислені та своєрідно оновлені, перетворені в музиці Б. М. Лятошинського. До них належать: інтонаційні звороти низхідної хроматичної, скорботно риторичної фігури «*passus duriusculus*» та романтичної структури – співвідношення малої терції та малої секунди, малої секунди та чистої квінти. Так, аналізуючи «Траурну прелюдію» (1920) Б. Лятошинського, відзначаємо спільні риси з Прелюдією оп. 26 № 3 Р. М. Глієра, що проявляються у позначенні характеру початкового темпу (у Р. Глієра – *Funebre* траурно, у Лятошинського – *Lento lugubre* повільно траурно). В розкритті споріднених ознак виявляємо маршову чотиридольну метричну пульсацію з чітко вираженим пунктирним ритмом на відносно сильній долі музичного такту. Помічаємо також низхідну скорботну ладогармонічну інтонацію (співвідношення малої терції та малої секунди в обсязі зменшеної квінти), яка генетично пов'язана з романтичними традиціями (див. Приклад № 1):

Приклад № 1

Р. М. Глієр Прелюдія оп. 26 № 3

Б. М. Лятошинський Траурна прелюдія (1920)

Дослідник І. Пясковський зазначає: «Дана інтонація відповідає узагальненому образу скорботи в музиці Й. Баха, вона визначає і глибоку філософську зосередженість в музиці Л. Бетховена (друга частина Сьомої сонати). У романтиків ця інтонація виражає тотальне значення, вона часто стає лейткомплексом і трактується у мелодичних та гармонічних зв'язках» [14, с. 84]. Дану романтичну ладогармонічну інтонацію позначаємо і в музиці Ф. Шопена (у Баладах ор. 23 № 1, ор. 47 № 3, ор. 52 № 4), Ф. Ліста (у двох баладах, сонаті h-moll), О. Скрябіна (у Сонаті ор. 53 № 5).

Аналізуючи фортепіанні твори Р. Глієра та Б. Лятошинського, визначаємо спільну ознаку в творчості композиторів, що розкривається у проведенні низхідної риторичної фігури «*passus duriusculus*», як інтонації «страждання», «скорботи», що походить від музики Й. Баха, Г. Генделя, Л. Бетховена, Ф. Шопена, Ф. Ліста. Звучання низхідної скорботної інтонації є помітним в Прелюдії ор. 30 № 6 (тт. 1–2) Р. Глієра та в Сонаті ор. 13 (т. 5), Сонаті-баладі ор. 18 (тт. 17–18), П'єсі № 1 (т. 1) та П'єсі № 4 (т. 1) із циклу «Відображення» ор. 16, Баладі ор. 24 (т. 84) Б. Лятошинського.

Підкреслимо відмінність у вищеназваних творах, що виражена у фактурних прийомах музичного викладу: якщо в Прелюдії ор. 30 № 6 Р. Глієра скорботна хроматична інтонація проводиться у супровідному голосі до теми, то у Б. Лятошинського вона є завуальованою в мелодичній лінії (у двох фортепіанних сонатах), також в акордових сполученнях (у П'єсі № 1 та № 4 із циклу «Відображення» ор. 16, Баладі ор. 24).

Поступове ускладнення гармонічної вертикалі у висхідному та низхідному рухах, що відтворюється технічним фактурним засобом схрещення акордових переміщень за рахунок принципу обернення, відмічаємо в Сонаті ор. 13 Б. Лятошинського (Див. Приклад № 2):

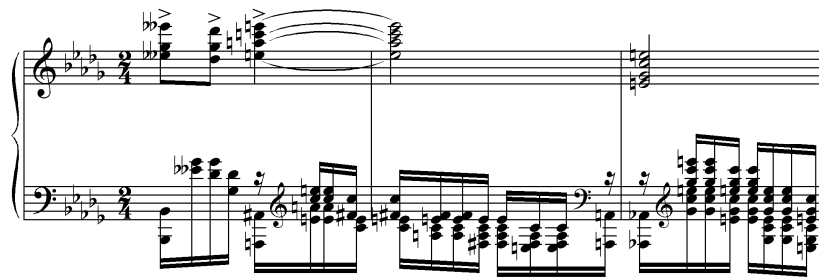
Приклад № 2

Б. М. Лятошинський Перша соната ор. 13

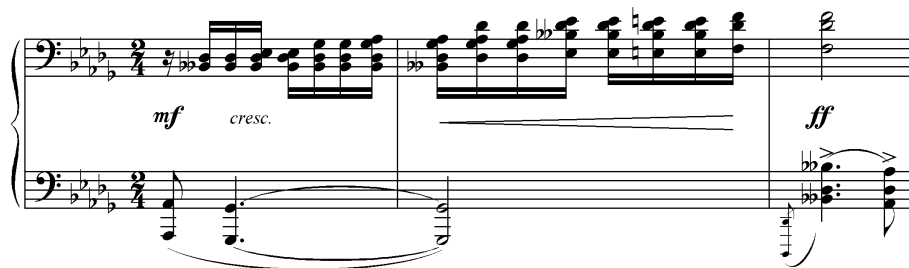
Кожен із цих різновидів, як у висхідному, так і у низхідному русі, також застосовує Р. М. Глієр в Ескізі ор. 56 № 3 (Див. Приклад № 3):

Приклад № 3

Р. М. Глієр Ескіз ор. 56 № 3



Р. М. Глієр Ескіз ор. 56 № 3

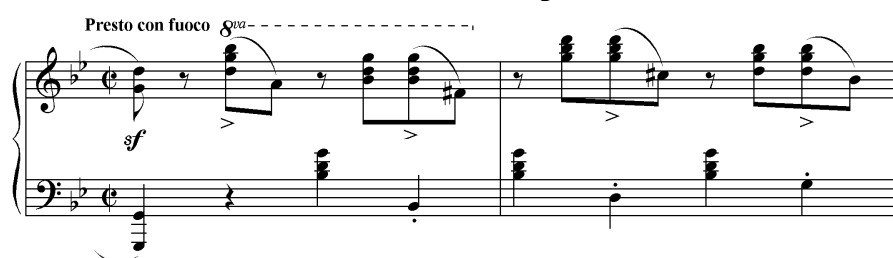


Як і Р. Глієр, який починає даний прийом терцієвим сполученням та проводить його по оберненням тризвуків та акордів, так і Б. Лятошинський, починаючи від терцієвої конструкції, використовує у насиченому звучанні обернення тризвуків та акордів. Якщо Р. Глієр окремо проводить низхідні та висхідні акордові переміщення у супроводі до мелодії, то Б. Лятошинський контрапунктично об'єднує їх разом в одному динамічному потоці до кульмінаційної вершини.

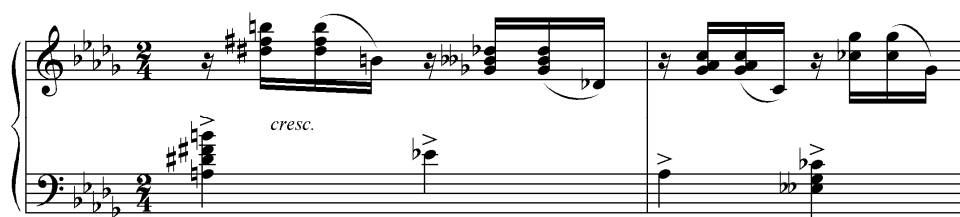
В Ескізі ор. 56 № 3 Р. Глієра також відзначаємо фактурні прийоми ламаних тризвуків, акордів, що підкреслюють переосмислення композитором шопенівських традицій. Саме цей фактурний прийом Б. Лятошинський і успадкував від свого учителя. Даний прийом позначаємо у кодах Балад ор. 23 № 1 (тт. 208–210) та ор. 38 № 2 (тт. 189–190), частково в Баладах ор. 47 № 3 (тт. 55–56), ор. 52 № 4 (тт. 72–73) Ф. Шопена. Якщо Ф. Шопен використовує даний прийом у проведенні мелодичної лінії в акордовому викладі, то Р. Глієр використовує його як гармонічний супровід до основного тематизму, що звучить у нижньому регістрі музичної фактури (див. Приклад № 4):

Приклад № 4

Ф. Шопен Балада ор. 23 № 1



Р. М. Глієр Ескіз ор. 56 № 3



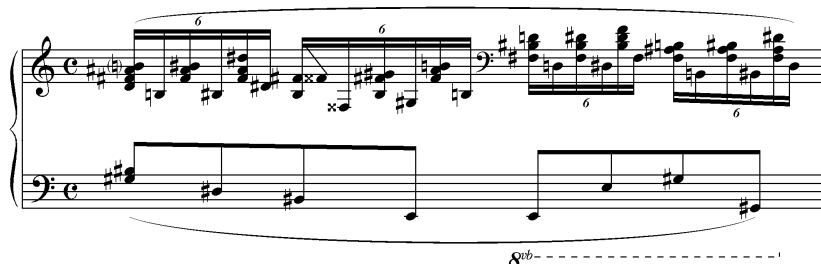
Б. Лятошинський поєднує в фортепіанній творчості дві провідні тенденції: використовує його, як і Ф. Шопен, для підкреслення мелодичного розгортання у гармонічних «ламаних» фігураціях (див. Приклад № 5), а також успадковує від свого учителя фактурний прийом ламаних тризвуків для використання його як гармонічний супровід до основного тематично-інтонаційного джерела (Див. Приклад № 6):

Приклад № 5

Ф. Шопен Балада ор. 47 № 3

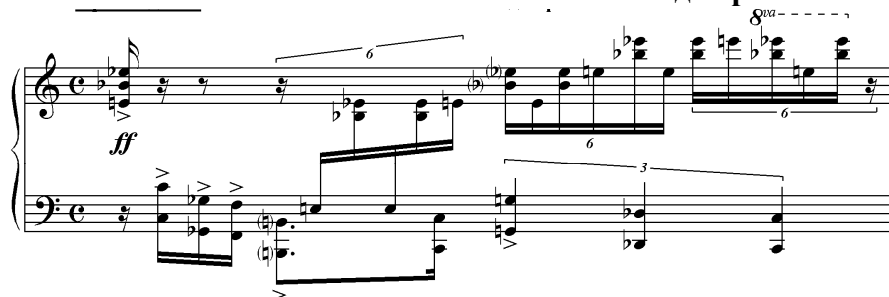


Б. М. Лятошинський Соната-балада ор. 18



Приклад № 6

Б. М. Лятошинський Соната-балада ор. 18



Аналізуючи Прелюдії ор. 26 № 3, ор. 30 № 3, ор. 30 № 5, ор. 30 № 6 Р. М. Глієра, відзначаємо октавні, акордові форшлагги до гармонічних сполучень, які спадкоємно набудуть своєрідного забарвлення та творчого переосмислення у фортепіанній та камерно-інструментальній творчості Б. Лятошинського (у Сонаті ор. 13, тт. 166–167, Сонаті ор. 19, ч. III т. 37).

Фактурний прийом октавних та акордових форшлагів до вертикальних гармонічних конструкцій походить від музики Л. Бетховена (у Сонаті ор. 111 № 32, ч. I), Ф. Ліста (у Концерті № 1), Е. Гріга (у Сонаті ор. 45 № 3, ч. II), творчості С. Рахманінова (у Другій сонаті ор. 36, Прелюдії ор. 3 № 2), М. Метнера (у Сонаті-баладі ор. 27), О. Скребіна (у Сонаті ор. 53 № 5) та ін.

Якщо в творчості вищеназваних композиторів даний прийом застосовується частково й епізодично, то в творчості Р. Глієра, зокрема, в музиці Б. Лятошинського він стає провідним і використовується як фактурний «оркестровий» засіб у розширенні та потовщенні регістрового пласту музичної фактури, довготривалої педальної, темброво-барвистої звучності фонічних гармонічних співзвуч.

Цікавим також в творчості Р. Глієра та Б. Лятошинського є переосмислення романтичних фактурних принципів організації, що походять від творчості Ф. Ліста. Так, у Прелюдії ор. 43 № 1 Р. Глієра (т. 2), починаючи від мелодичної лінії, відмічаємо низхідний арпеджований прийом проведення гармонічного супроводу. Даний прийом зустрічається і в Першій баладі Ф. Ліста (такт 101) та є своєрідно перетвореним у Сонаті-баладі ор. 18 (тт. 83–84) Б. Лятошинського (див. Приклад № 7):

Приклад № 7

Ф. Ліст Балада № 1

The image shows the beginning of Liszt's Ballade No. 1. It features a piano introduction with a tempo marking of 'Vivamente' and a dynamic marking of 'p brillante'. The music is in 3/4 time and consists of two staves. The right hand plays a series of chords with a descending melodic line, while the left hand provides a rhythmic accompaniment.

Р. Глієр Прелюдія ор. 43 № 1

The image shows the beginning of Grieg's Prelude Op. 43 No. 1. It is marked 'Moderato (Умеренно)' and 'mf'. The music is in 6/8 time and consists of two staves. The right hand plays a descending arpeggiated melody, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. There are some performance markings like 's' and 'f' above the notes.

Б. М. Лятошинський Соната-балада ор. 18

The image shows a section of Lyatoshynsky's Sonata-Ballade Op. 18, starting at measure 83. It features a piano introduction with a 'dim.' (diminuendo) marking. The music is in 3/4 time and consists of two staves. The right hand plays a descending arpeggiated melody, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. There are some performance markings like 's' and 'f' above the notes.

Якщо Ф. Ліст та Р. Глієр тематичну лінію проводять на сильних та відносно сильних метричних долях такту, то у Б. Лятошинського мелодичний розвиток припадає на слабкі долі метричного такту із звучанням синкопованого ритму. Фактурні прийоми октавних та акордових репетицій і октавних тремоло, що широко розповсюджені в фортепіанних творах Ф. Ліста, також набувають значного розвитку в творчості Р. М. Глієра (в Прелюдії ор. 30 № 3) та Б. Лятошинського (у Першій сонаті ор. 13, Другій сонаті ор. 18, Баладі ор. 24).

Вищеназвані фактурні прийоми у фортепіанній творчості Р. М. Глієра та Б. М. Лятошинського стають неповторно індивідуальними музичними засобами втілення своєрідної ознаки музичного вислову: якщо для Р. Глієра характерним є проведення їх лише у супровідному голосі до основного тематизму, то для Б. Лятошинського більш притаманним стає використання даних різновидів у схрещенні октавно-дублюючого тематизму разом із акордовим фактурним викладом, що проводиться репетиційною технікою (наприклад, такий прийом відмічаємо в Баладі ор. 24 т. 78).

Своєрідного перетворення мала також творчість О. Скрябіна на фортепіанну музику Р. Глієра та Б. Лятошинського. Якщо Р. Глієр у «Маленькій поемі» ор. 34 № 1 (тт. 1–2) проводить у мелодичній лінії малий мінорний септакорд, який зустрічається також у творах О. Скрябіна (в Прелюдії ор. 74 № 2, тт. 1–2), то, як відомо, у творчості Б. Лятошинського вплив О. Скрябіна на ладогармонічну основу має суттєве і корегуюче значення. Це, в першу чергу, виражається у використанні композитором великого мажорного та великого мінорного септакордів з їх оберненнями, зокрема, першого обернення великого мажорного септакорду – мінорного тризвуку із малою секундою, який можна помітити в кожному фортепіанному творі митця, а також у пізньому періоді творчості О. Скрябіна (в Сонаті ор. 70 № 10, т. 23).

Використання великого мінорного септакорду, як відмічає І. Пясковський [14], призводить до підкреслення «зменшено-квартового комплексу» – чергування малої терції і малої секунди –, який формується у співвідношенні з великою септимою. Саме цей комплекс, а також «кварто-тритоновий» гармонічний комплекс, що «генетично походить від домінантсептакорду з секстою (зокрема, у творчості Ф. Шопена), дуже активно проявляється у «прометеївському акорді» О. Скрябіна, що характеризується квартовою структурою з підкресленням тритону і кварта, які утворюються між септимою, терцією і секстою акорду» [14, с. 87]. Тому творчість О. Скрябіна, як «завершувача великої романтичної епохи» (за визначенням Ю. Тюліна), є перетворенням романтичних тра-

дицій від творчості Ф. Шопена та стає подальшим ланцюгом у відтворенні романтичних ознак в музиці Р. Глієра та Б. Лятошинського.

Романтичні ознаки у фортепіанній творчості Р. Глієра та Б. Лятошинського відмічаємо також у використанні протилежного «парнопівтонового» та «непарнопівтонового» ввіднотонного (хроматичного) руху. Аналізуючи «Маленьку поему» ор. 34 № 1 Р. Глієра, відмічаємо використання «парнопівтонового» (тт. 5–6) та «непарнопівтонового» (тт. 1–2) взаємозв'язку. Така ж тенденція є характерною і для Б. Лятошинського: «парнопівтоновий» протилежний рух відзначаємо в Першій сонаті ор. 13 (т. 62), «непарнопівтоновий» – в «Баладі» ор. 24 (т. 15).

Як підкреслює Д. Сенкібеков [15], «парнопівтоновий» рух здебільшого використовується у творчості композиторів-романтиків (П. Чайковського, М. Римського-Корсакова), також у музиці Ф. Шопена (у баладах, сонатах), Ф. Ліста (у баладах), «непарнопівтоновий» протилежний рух виявляється у творах пізніх романтиків та сучасних композиторів – О. Скрибіна (в Сонаті ор. 53 № 5), С. Метнера (в Сонаті-баладі ор. 27), Д. Шостаковича (у Тріо ор. 67 № 2). Особливо показовим є використання О. Скрибіним в Прелюдії ор. 74 № 1 (тт. 1–3) чергування «парнопівтонового» та «непарнопівтонового» хроматичного руху. Саме таке вільне чергування стає притаманним для композиторських уподобань Р. Глієра та Б. Лятошинського.

Таким чином, освітлюючи споріднені ознаки у композиторській, виконавській, просвітницькій, диригентській творчості Р. М. Глієра та Б. М. Лятошинського, відмічаємо захоплення двох митців, що спрямоване до старослов'янського билинного епосу, до незбагненої спадщини національного фольклору та мелосу різних слов'янських народів, до історичного минулого нашої Батьківщини та глибинного інтересу до творчості Т. Шевченка, М. Лисенка, М. Леонтовича. Видатні митці у своїй фортепіанній творчості спадкоємно від музики композиторів-романтиків перейняли романтичні та пізньоромантичні художньо-стильові спрямування, які розкрились у засобах музичної виразності та різноманітних прийомах фактурної організації музичного викладу.

Важливою для Б. Лятошинського завжди була творча настанова та порада учителя на шляху до удосконалення композиторської майстерності. Головна й вагома роль учителя у становленні та формуванні неповторної особистості Б. Лятошинського є непересічним явищем в площині сучасного погляду. Фортепіанна творчість Б. Лятошинського є взірцем своєрідно творчого переосмислення романтичних та пізньоромантичних традицій,

що виявляються у взаємодії різностильових проявів, породжених генетико-типологічними та контактними спадкоємними зв'язками.

1. Бойко І. Невідомий лист / І. Бойко // *Музика*. – 1985. – № 1. – С. 4–5.
2. Белза І. Б. М. Лятошинський / І. Белза. – К. : Мистецтво, 1947. – 62 с.
3. Бэлза И. Концерты Глиэра / И. Бэлза. – М. : Госиздат, 1955. – 45 с.
4. Бэлза И. Р. М. Глиэр / И. Бэлза. – М. : Музыкальный фонд, 1955. – 68 с.
5. Бэлза И. Лятошинский Б. Н. / И. Бэлза // *Музыкальная энциклопедия*. – М. : Советская энциклопедия, 1976. – Т. 3. – С. 373.
6. Бэлза И. Учитель (Б. Лятошинский) / И. Бэлза // *О музыкантах XX века : избранные очерки*. – М. : Советский композитор, 1979. – С. 5–41.
7. Бэлза И. Р. М. Глиэр / И. Бэлза // *О музыкантах XX века : избранные очерки*. – М. : Советский композитор, 1979. – С. 42–59.
8. Глиэр Р.М. Статьи и воспоминания / Р. Глиэр. – М. : Музыка, 1975. – 219 с.
9. Гулинская З. К. Рейнгольд Морицевич Глиэр / З. Гулинская. – М. : Музыка, 1986. – 219 с.
10. Запорожец Н.Б. Н. Лятошинский / Н. Запорожец. – М. : Советский композитор, 1960. – 174 с.
11. Клинт В. Фортепіанна спадщина / В. Клинт // *Музика*. – 1975. – № 1. – С. 7–8.
12. Лятошинський Б. Воспоминание. Письма. Материалы / Б. Лятошинський. – К. : Музична Україна, 1986. – Т. 2. – 248 с.
13. Лятошинський Б. Епістолярна спадщина Б. Лятошинського. Рейнольд Глієр Листи (1914–1956) / Б. Лятошинський. – Київ, 2002. – Т. 1. – 768 с.
14. Пясковський І. Оновлення романтичних і постромантичних традицій в ладогармонічному мисленні Б. Лятошинського / І. Пясковський // *Українське мистецтво*. – Київ, 1991. – Вип. 26. – С. 74–93.
15. Сенкибеков Д. Принцип хроматического противодвижения / Д. Сенкибеков // *Советская музыка*. – 1900. – № 1. – С. 103–107.
16. Царевич І. Перший твір / І. Царевич // *Музика*. – К. : Музична Україна, 1985. – № 1. – С. 5–8.
17. Шамаєва К. Б. Лятошинський у Житомирі / К. Шамаєва // *Музика*. – 1985. – № 1. – С. 3–4.

Марценківська Олена. Учитель та учень (Р. М. Глієр та Б. М. Лятошинський). Дане дослідження спрямоване на виявлення переосмислених романтичних традицій в фортепіанній творчості Б. М. Лятошинського, що походять від музики Р. М. Глієра, а також на висвітлення споріднених ознак у виконавській, диригентській, просвітницькій та композиторській творчості двох видатних митців.

Ключові слова: переосмислення романтичних традицій, споріднені ознаки у композиторській, виконавській, просвітницькій, диригентській творчості Р. М. Глієра та Б. М. Лятошинського.

Марценковская Елена. Учитель и ученик (Р. М. Глиер и Б. Н. Лятошинский). Данное исследование направлено на раскрытие пе-

реосмысленных романтических традиций в фортепианном творчестве Б. Н. Лятошинского, которые исходят от музыки Р. М. Глиера, а также на освещение общих признаков в исполнительском, дирижерском, просветительском и композиторском творчестве выдающихся творцов.

Ключевые слова: переосмысление романтических традиций, общие признаки в композиторском, исполнительском, просветительском, дирижерском творчестве Р. М. Глиера и Б. Н. Лятошинского.

Martsenkivska Olena. Teacher and student (R. Glier and B. Lyatoshinskiy). This research is directed on opening of substantial signs reconsidering of romantic traditions in piano creation of B. Lyatoshinskiy, which originate from music of R. Glier, and also on illumination of family signs in performance, conductor's, elucidative and composer's activity of two prominent artists.

Keywords: reconsidering of romantic traditions, general signs in composer's, performance, elucidative, conductor's creation of R. Glier and B. Lyatoshinskiy.