

кої консерваторії під час революції та вказують на організаторські здібності її керівника Рейнгольда Глієра.

Ключові слова: Київська консерваторія, Р. Глієр, директор, адміністратор.

Зильберман Юрий. Рейнгольд Морицевич Глиэр – администратор. В статті ґрунтовно освітлюється період перебування композитора Р. Глієра на посту директора Київської консерваторії з 1914 по 1920 гг. Автором представлені архівні матеріали і документи, які свідчать про надзвичайно складне становище Київської консерваторії в час революції і вказують на організаторські здібності її керівника Рейнгольда Глієра.

Ключевые слова: Киевская консерватория, Р. Глиэр, директор, администратор.

Zilberman Yuri. R. Glier – administrator. The article details the period of stay the composer R. Glier as director of the Kiev Conservatory from 1914 to 1920. The author presents the archival materials and documents that testify to the extremely difficult situation of the Kiev Conservatory during the revolution and show the brilliant organizational skills of its leader R. Glier.

Keywords: Kiev Conservatory, R. Glier, director, administrator.

Олена Марценківська

ФОРТЕПІАННА ТВОРЧІСТЬ Р.М. ГЛІЄРА ТА Б. М. ЛЯТОШИНСЬКОГО В КОНТЕКСТІ СЕМАНТИЧНОГО АНАЛІЗУ

Перетини творчих взаємовідносин учителя та учня є актуальним аспектом дослідження у розкритті спадкоємних образно-інтонаційних, символіко-семантичних чинників. На сучасному етапі глибинне переосмислення індивідуально-стильових факторів творчого взаємозв'язку стимулює музикознавчу думку до всебічного осягнення загальновідомих процесів історичного розвитку. Як відомо, структура історичного процесу характеризується складною внутрішньодинамічною системою. Діалектика художнього розвитку (за

визначенням О. Зінькевич) експонована у протидії двох протилежних тенденцій. З однієї сторони, тенденції, спрямованої до змінення, оновлення, трансформації попередніх форм мислення (шлях новаторства), з іншої сторони, – переосмислення успадкованих традицій, що репрезентують стабільну форму творення та рецепції музики. Тому, фортепіанна творчість Б. М. Лятошинського є взірцем своєрідно-індивідуального, творчого переосмислення романтичних і пізньоромантичних традицій, що походять від музики наставника Р. М. Глієра та виявляються у взаємодії різностильових проявів, породжених генетико-типологічними та контактними спадкоємними зв'язками.

Метою даної статті є ґрунтовне виявлення символіко-семантичних, семасіологічних знакових елементів музично-комунікативної системи в фортепіанній творчості учителя та учня як прояв спадкоємних традицій. Передусім, показовою у такому ракурсі дослідження виявляється характерна особливість оновлено-комунікативного перетину. Вагомим також постає структурно-аналітичний аналіз вербального опису музичного твору, який зафіксований письмово, усвідомлення певного набору семантико-знакових елементів, що переходять від учителя до учня та відтворюються в «породжуючій граматиці» нотного тексту. Повертаючись до музичного твору як тексту в семантичному розумінні, можна констатувати особливості структурної організації на рівні певного історико-стильового періоду (романтична, пізньоромантична гармонія, сучасна композиторська техніка ХХ ст.), прояв жанрово-стильових та формотворчих моментів, знакових засобів музично-семіотичної системи. Так, музичні знаки – виразники стабільної, тривало-стійкої форми за рахунок дії «механізму» спадкоємних традицій.

Еталоном у наш час є співтворча композиторська діяльність учителя та учня, біографічні кроки яких містяться у листуваннях 1914–1956 рр. Ці листи є «не тільки правдивим

історичним документом, свідченням високодуховних стосунків учителя та учня, що перейшли в щирі людські та професійні відносини» [15, с. 7], вони становлять духовну цінність в осмисленні значущої ролі вчителя на творчому шляху Б. Лятошинського.

Юнацькі роки навчання Б. Лятошинського проходили у Златопольській та Житомирській гімназіях. Вивчаючи біографічні матеріали митця, дослідниця К. Шамаєва констатує той факт, що власне батьки були першими вчителями композитора, при цьому додаючи: «мати навчила його нотної грамоти, і він зіграв на роялі першу п'єсу, а в «дуєті» з батьком виспівував народні пісні» [24, с. 3]. Зі спогадів І. Белзи про свого вчителя ми дізнаємося про навчання в Житомирській гімназії у польського музиканта Олександра Ружицького, під керівництвом якого Лятошинський пройшов курс теорії музики і вперше спробував себе у композиції. До юнацьких творів, як відмічають І. Белза [2], Н. Запорожець [10], В. Клиш [13], залучаємо: 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) – усі вони «були виконані автором та мали теплий відгук у слухачів» [2, с. 7]. Відмітимо, що у наш час, окрім «Юнацького квартету», вищеназвані твори залишаються у рукописі й містяться в архівних документах композитора.

Зауважимо, що саме після ознайомлення Р. М. Глієра з нотним текстом фортепіанного квартету Б. Лятошинського у 1913 році, учитель дав згоду підготувати юного композитора до вступу в консерваторію. Як відомо, у 1914 році Р. Глієра було обрано директором Київської консерваторії, про що свідчать документальні епістолярії періоду 1914–1920-х рр. Як зазначає Ю. Зільберман у своїй монографії «Київське музичне училище. Нарис діяльності. 1868–1924 роки»: «Вся його діяльність у Київській консерваторії – зразок високої моральності, обов'язку, честі і людяності», також

дослідник наголошує на естетико-морально-виховній роботі директора в опікуванні своїх студентів, – «великий музикант займався добуванням картоплі й мануфактури, звільненням своїх студентів від арештів і порятунком від розстрілів і багатьма іншими справами у скрутні часи» [11, с. 152].

Після омріяного вступу до свого наставника Р. Глієра, Б. Лятошинський одразу ж почав виконувати усі побажання та настанови учителя, працюючи з великим натхненням, жагою до знань та цілеспрямовано крокуючи до своєї мети. Серед спогадів про Б. Лятошинського Р. Глієр засвідчує: «По композиції Лятошинський навчався у мене. Уже тоді він відрізнявся від інших своєю своєрідною обдарованістю, наполегливістю в оволодінні композиторською майстерністю» [8, с. 130]. Доречним є спогад і Б. Лятошинського про Р. Глієра: «<...>наш учитель виховував нас належним чином у традиціях російської музичної класики, він ніколи не заважав нам набувати знань відповідно до наших прагнень. Він вимагав лише одного – щирості у своїх музичних висловлюваннях, оскільки в них повинна відчуватись незмінна правдивість задуму та почуття, в них повинен неухильно підвищуватися рівень професійної та композиторської майстерності» [14, с. 192].

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 мали велике значення у житті Бориса Миколайовича Лятошинського» [4, с. 8]. Так, 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. Скрябіна, творчість яких виразно підіймала слов'янський інтонаційний мелос.

Творче наближення до О. Бородіна, П. Чайковського, С. Рахманінова, О. Скрябіна, а також до творчості М. Лисенка, М. Леонтовича було результатом сприйняття

та осмислення класичних традицій минулого і сучасних тенденцій, які проступали впродовж періоду навчання у класі Р. М. Глієра. На поступове еволюціонування гармонічної мови під впливом музики О. Скребіна у Першій симфонії та Першому тріо Б. Лятошинського акцентує увагу 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 залучав Р. М. Глієр свого учня, втім, 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 О. 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 спадково передав і своїм учням.

Найулюбленішим учнем Б. Лятошинського був І. Ф. Белза: у них склалися особливі дружні й творчі стосунки. Ця дружба, аналогічно дружбі самого Б. Лятошинського зі своїм наставником, зберігалася, як найдорогоцінніше, протягом усього життя. Тому, для нас спогади І. Белзи про свого вчителя є вкрай цінним науковим матеріалом, який містить в собі перебіг творчих уподобань та зацікавлень у період навчання в класі Р. Глієра.

Хотілось би також відзначити, що усі найважливіші кроки у становленні митця віддзеркалені у листуваннях до свого вчителя, якому Б. Лятошинський довіряв найпотаємніші свої думки. Так, після виходу Постанови ЦК КП(б)У «Про стан і заходи музичного мистецтва на Україні у зв'язку з рішенням ЦК ВКП(б) «Про оперу «Велика дружба» В. Мураделі» – сумнозвісний український двійник, в

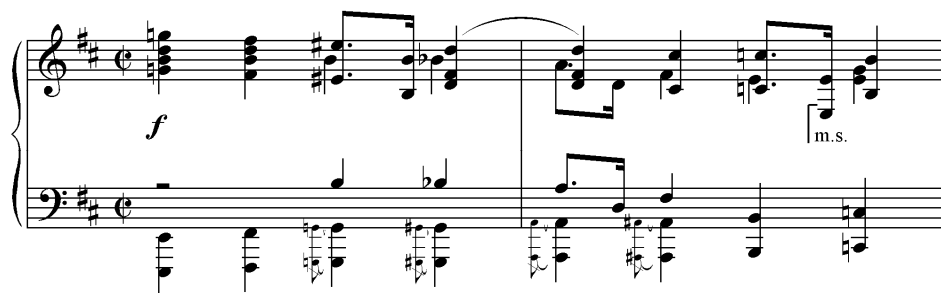
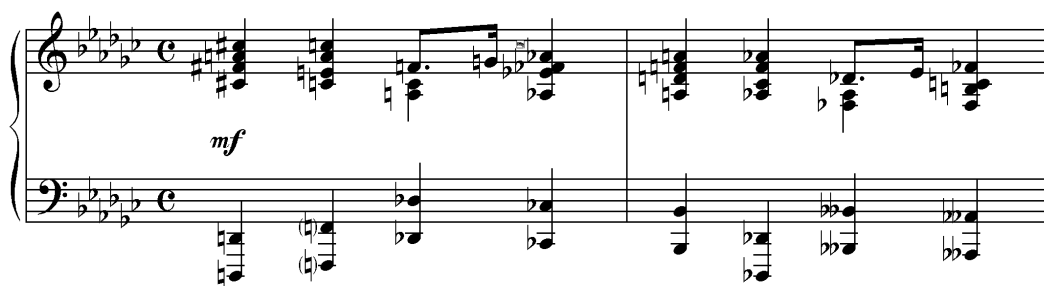
якому сучасному українському мистецтві були адресовані звинувачення у формалізмі як «уявленому новаторстві», що відмовляється від народних витоків у музиці, від «служіння народові» заради обслуговування «вибраних естетів». У цій Постанові різко засуджувалась Друга симфонія майстра. На цей факт зреагувала преса із виходом низки критичних статей наклепницького спрямування. Саме після їх появи Б. Лятошинський відчув на собі важкий тягар несправедливого ставлення до його доробку, тому в листі до Р. Глієра від 8 листопада 1948 року спробував поділитися з ним тяжкими роздумами: «Це, звичайно, є несправедливим, від того, якщо можна говорити про мою надмірну складність в минулі роки, то за останні десять років моя музична мова стала куди простішою і прозорішою аніж раніше, не дивлячись на те, що усі мої останні твори у тій чи іншій мірі пов'язані з народною піснею України» [15, с. 361].

Великою заслугою Р. Глієра було залучення своїх учнів Л. Ревуцького та Б. Лятошинського до творчого доробку М. Лисенка і М. Леонтовича. Р. Глієр уже з дитинства почав з великим жвавим інтересом цікавитися українською народнопісенною і танцювальною творчістю. Він ознайомився з різними за жанровим прототипом творами українських майстрів, але доцільну 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» [6, с. 17]. Ця риса звертання до жанру обробок українських народних пісень, цитування та переінтонування їх у фортепіанних творах була притаманна й творчості Б. Лятошинського, який не тільки пішов за М. Лисенком та М. Леонтовичем у використанні та перетворенні народного мелосу, а збагатив його із залученням старослов'янського народного мелосу різних культур (зокрема, відмітимо

«Слов'янський концерт» ор. 54 у використанні польського та словацького мелосу). Тому не дивно, що «Слов'янський концерт» ор. 54 Б. М. Лятошинського був для Р. М. Глієра найдорогоціннішим здобутком композитора. Р. М. Глієр так відгукувався з цього приводу: «Мені особливо близьким є «Слов'янський концерт» для фортепіано з оркестром Б. Лятошинського, від того, що я також опрацьовував теми слов'янських народів (зокрема, в Увертурі на слов'янські теми)» [8, с. 132].

Фортепіанний доробок Р. М. Глієра складають п'єси переважно малої форми (прелюдії, ескізи, етюд, мазурки). Саме в них виявляємо інтонаційно-організовані фактурні прийоми, які набудуть своєрідного перетворення у фортепіанній музиці Б. Лятошинського. А саме: знаково-скорботні інтонації у вираженні низхідної чотиріступеневої риторичної фігури «*passus duriusculus*», фігури *lamento*, низхідної інтонації в обсязі зменшеної кварта – співвідношення малої терції та малої секунди, також інтонаційного комплексу у прояві низхідних VI – V – I шаблів ладу. У семантичному значенні риторична фігура «*passus duriusculus*» відповідає образно-змістовій фабулі як інтонація «страждання», «скорботи», що своїми витокami походить від музики Й. Баха, Г. Генделя, і має своєрідне перевтілення у творчості романтиків Л. Бетховена, Ф. Шопена, Ф. Ліста. Наочно ця інтонація стає помітною у Прелюдії ор. 30 № 6 Р. Глієра та Сонаті ор. 13, Сонаті-баладі ор. 18, П'єсі № 1 та П'єсі № 4 із циклу «Відображення» ор. 16, Баладі ор. 24 Б. Лятошинського. Відмінність розкрита у фактурних засобах музичного викладу: якщо у Прелюдії ор. 30 № 6 Р. Глієра хроматична скорботна інтонація проводиться у супровідному голосі до теми, то у Б. Лятошинського вона є завуальованою як у мелодичній лінії фортепіанних сонат, так і в акордових сполученнях двох п'єс із циклу «Відображення» ор. 16 (П'єси № 1 та № 4) та Баладі ор. 24.

Фігура *lamento* та низхідна інтонація в обсязі зменшеної квати часто проступають у траурних за характером прелюдиях – Прелюдії ор. 26 № 3 Р. Глієра, «Траурній прелюдії» (1920) Б. Лятошинського (див. *Приклад № 1*):

Приклад № 1**Р.М. Глієр Прелюдія ор. 26 № 3****Б.М. Лятошинський Траурна прелюдія (1920)**

Їх семантична визначеність відповідає змістовій реалізації образно-художньої фабули. Дослідник І. Пясковський, аналізуючи оновлення романтичних і пост-романтичних традицій у ладогармонічному мисленні Б. Лятошинського, зазначає: «Інтонація в обсязі зменшеної квати 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» [20, с. 84]. Її романтично-стильова ладогармонічна структура є доволі поширеною в музиці Ф. Шопена (у баладах ор. 23 № 1, ор. 47 № 3, ор. 52 № 4), Ф. Ліста (у баладах, сонаті *h-moll*), О. Скрябіна (у сонаті ор. 53 № 5).

Спільною ознакою є проведення скорботної образно-змістової інтонації композиційним засобом октавного ущільнення акордової вертикалі у мелодичній лінії провідного голосу. У виразно-траурному ході також низхідна, сповнена особливого щему і болю, інтонаційна лексема у вияві низхідних VI – V – I ступенів мінорного ладу. Якщо Р. Глієр підкреслює значущість даної інтонації пунктирним ритмічним малюнком у мелодичній лінії середнього голосу, то Б. Лятошинський подає її у відтворенні знаку-лексеми, опорної лейтінтонації, насамперед, в акордових послідовностях.

Відзначимо, інтонаційно-мелодичне проведення низхідної фігури у прояві VI – V – I шаблів часто в клавірній музиці Й. С. Баха проступає у прихованому викладі й відповідає, як і у композиторів-романтиків, загострено-експресивному вираженню скорботних почуттів. Як відомо, С. Рахманінов у циклі прелюдій ор. 23 і ор. 32, а також у Прелюдії ор. 3 № 2 *cis-moll*, використовує дану інтонаційну фабулу як тему долі, фатуму.

Семантичну спорідненість Прелюдії ор. 26 № 3 Р. Глієра і «Траурної прелюдії» Б. Лятошинського виявляємо як у авторських ремарках на початку творів (у Р. Глієра – *Funebre* траурно, у Лятошинського – *Lento lugubre* повільно траурно), так і у жанрово-метричній розміреній ході – маршова чотиридольна метрична пульсація з відповідним пунктирним ритмічним малюнком на відносно сильній долі такту. Композиторські ремарки відображають емоційно-експресивний «відтінок» тонального виразу, який сприяє відтворенню вагомих стилістичних ознак музичної мови. Як слушно зазначає О. Сокол: «Композиторські ремарки – це і є відображення суттєвих рис експресивно-мовного стилю композитора» [22, с. 33]. Зауважимо, що автор дослідження, всебічно вивчаючи питання музично-мовного стилю, відзначає його як комплекс інтонаційно-художніх символів, правил їх організації, типології музично-

композиційних структур; при цьому систематизуючи їх за такими різновидами: музично-мовні засоби – інтонаційна символіка, композиційно-мовні – функціональні засоби та музичні експресивно-мовні засоби.

Композиторські ремарки є суттєво вагомим постулатом інтонаційно-художнього образу, власне вони репрезентують експресивно-мовний стиль композитора. Вивчаючи семантику музичної термінології як науки про значення та змісто-ве явище вербальних та графічних знаків, поняттєвих чинників, дослідник Б. Яворський констатує: «Кожний словесний термін у запису музичного твору і є його образ» [22, с. 94]. Конкретизує його сполучення своєрідно-індивідуальних інтонацій, тематизму, жанрових зразків, принципів формотворення і композиційних структур, до яких залучаємо елементи музичної мови (різновиди фактурного викладу, метроритмічної системи та ладогармонічної організації), долучаємо також і музичну драматургію в цілому.

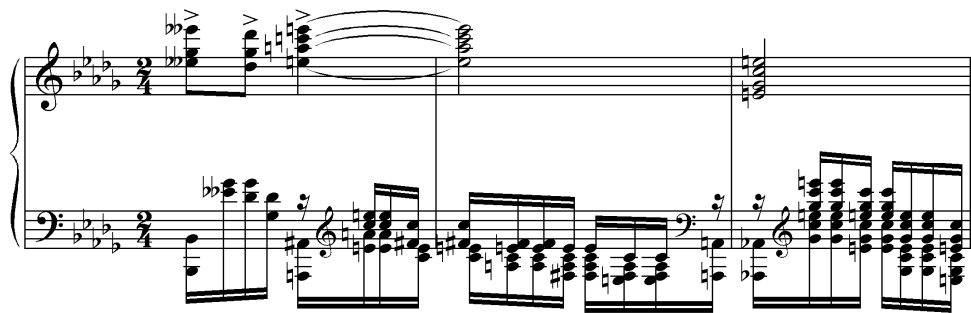
Так, у фортепіанній творчості Р. М. Глієра і Б. М. Лятошинського доволі розповсюдженим є виявлення споріднених романтичних ознак, які чітко проступають у фактурних прийомах ускладнення гармонічної вертикалі за рахунок схрещення акордових переміщень. Такий композиційний принцип обернення суголосний як низхідному, так і висхідному динамічним рухам, експонованим у Сонаті ор. 13 Б. Лятошинського (Див. *Приклад № 2*), Ескізі ор. 56 № 3 Р. М. Глієра (Див. *Приклад № 3*):

Приклад № 2

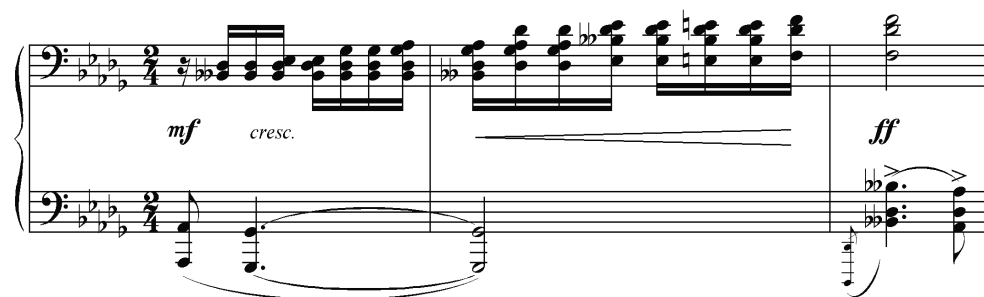
Б. М. Лятошинський Перша соната ор. 13

The image shows a musical score for the first movement of Beethoven's Sonata Op. 13. The score is written for piano and consists of two staves: a treble clef staff (right hand) and a bass clef staff (left hand). The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is common time (C). The tempo marking is 'a tempo'. The right hand features a triplet of eighth notes in the first measure, followed by a series of chords and melodic lines. The left hand plays a steady accompaniment of chords. The score includes various musical notations such as accents, slurs, and dynamic markings like 'ff'.

Приклад № 3
Р.М. Глієр Ескіз ор. 56 № 3



Р.М. Глієр Ескіз ор. 56 № 3



Як і Р. Глієр, який розпочинає фактурне ускладнення терцієвим сполученням та проводить його у вертикальній проекції тризвуками та акордовими послідовностями, так і Б. Лятошинський, починаючи від терцієвого сполучення, використовує у насичено-ущільненому звучанні обернення тризвуків та акордів. Якщо Р. Глієр окремо проводить низхідні та висхідні акордові переміщення у супроводі до мелодії, то Б. Лятошинський контрапунктично поєднує їх разом в одному нестримно-динамічному потоці до кульмінаційної вершини. Семантична значимість таких фактурних прийомів уособлює поступове нагромадження-потовщення романтичного, експресивно-мовного динамічного струменя, спрямованого до кульмінаційної розв'язки у вияві цілісного драматургічного розвитку.

Відмітимо також поширені романтичні прийоми фактурної організації, що проявляються у фортепіанній творчості Р. Глієра (Ескіз ор. 56 № 3) і Б. Лятошинського (Соната-балада ор. 18) та своїми витоками походять від романтичної музики Ф. Шопена (Балади ор. 23 № 1, ор. 38 № 2, ор. 47 № 3, ор. 52 № 4) і Ф. Ліста (Балада № 1). До них за-

лучаємо: прийоми гармонічних «ламаних» фігурацій тризвуків та акордів, октавних і акордових форшлагів до вертикальних гармонічних сполучень, гармонічних арпеджованих низхідних «юбіляцій», октавних та акордових репетицій і тремоло. Якщо Ф. Шопен застосовує фактурний прийом гармонічних «ламаних» фігурацій у провідному мелодичному голосі, то Р. Глієр використовує його як гармонічний супровід до основного тематизму, що проводиться у нижньому пласті музичної фактури (див. *Приклад № 4*):

Приклад № 4
Ф. Шопен Балада ор. 23 № 1

Musical score for Chopin's Ballade Op. 23 No. 1, showing a piano accompaniment with a broken chord figure in the right hand and a bass line in the left hand. The tempo is marked "Presto con fuoco" and the dynamic is "sf".

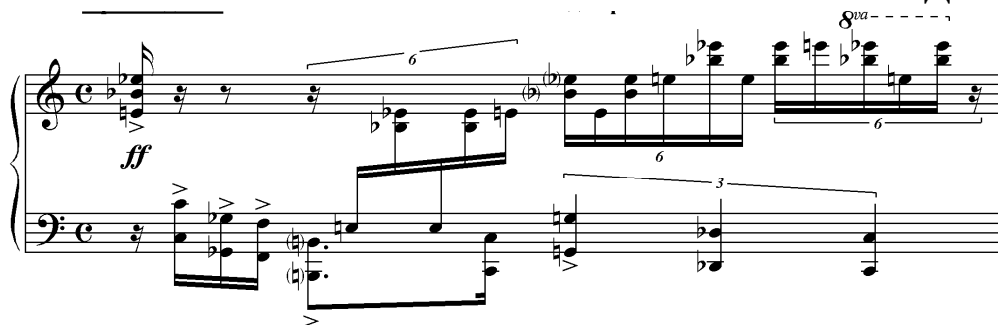
Р.М. Глієр Ескіз ор. 56 № 3

Musical score for Rimsky-Korsakov's Sketch Op. 56 No. 3, showing a piano accompaniment with a broken chord figure in the right hand and a bass line in the left hand. The dynamic is marked "cresc.".

Б. Лятошинський використовує даний прийом у підкресленні мелодичного розгортання гармонічних «ламаних» фігураціях (див. *Приклад № 5*), а також у залученні як гармонічного супроводу до основного тематично-інтонаційного джерела (див. *Приклад № 6*):

Приклад № 5
Б.М. Лятошинський Соната-балада ор. 18

Musical score for Lyatoshynsky's Sonata-Balade Op. 18, showing a piano accompaniment with a broken chord figure in the right hand and a bass line in the left hand. The dynamic is marked "sf".

Приклад № 6**Б.М. Лятошинський Соната-балада ор. 18**

В музиці Р. Глієра (у Прелюдях ор. 26 № 3, ор. 30 № 3, № 5, № 6) відзначаємо октавні, акордові форшлаги до гармонічних конструкцій, які набувають своєрідного творчого переінтонування та оновлення у фортепіанній та камерно-інструментальній творчості Б. Лятошинського – Сонатах ор. 13, ор. 19 ч. III. Такий оркестрово-монументальний композиційний засіб стає провідним і впроваджується митцями за рахунок розширення та потовщення регістрового пласта музичної фактури, довготривалої педальної, темброво-барвистої звучності фонічних гармонічних співзвуч.

Цікавим також є виявлення переосмислених романтичних фактурних принципів організації в творчості Р. Глієра та Б. Лятошинського, що походять від музики Ф. Ліста. Зокрема, у Прелюдії ор. 43 № 1 Р. Глієра, починаючи від мелодичної лінії, відмічаємо низхідний арпеджований прийом у гармонічному супроводі до теми. Споріднений композиційно-фактурний засіб відмічаємо у Першій баладі Ф. Ліста, що має своєрідне перетворення у Сонаті-баладі ор. 18 Б. Лятошинського (Див. *Приклад № 7*):

Приклад № 7
Ф. Ліст Балада № 1

Р. Глієр Прелюдія ор. 43 № 1

Б.М. Лятошинський Соната-балада ор. 18

Якщо Ф. Ліст та Р. Глієр тематичну лінію проводять на сильних та відносно сильних метричних долях такту, то мелодичний рух у Б. Лятошинського набуває особливого виразу за рахунок синкопованого ритмічного малюнку. Фактурні прийоми октавних та акордових репетицій та октавних тремоло, що широко розповсюджені в фортепіанній музиці Ф. Ліста, також підлягають значному оновленню у творах Р.М. Глієра (у Прелюдії ор. 30 № 3) та Б. Лятошинського (у Першій сонаті ор. 13, Другій сонаті ор. 18, Баладі ор. 24).

Вищенаведені фактурні засоби музичного викладу в творчості Р. Глієра та Б. Лятошинського репрезентують своєрідно-творчу романтичну ознаку музичного вислову: характерним для Р. Глієра стає включення фактурних прийомів

у супровідному голосі до основного тематизму, для Б. Лятошинського більш притаманним виступає застосування даних різновидів у контрапунктично-поліфонічному схрещенні октавно-дублюючого тематизму разом із акордовим фактурним викладом, що проводиться чіткою репетиційною організацією (зокрема, у Баладі ор. 24).

Зазначимо, фортепіанна творчість О. Скребіна займає чільне місце у переосмисленні й оновленні вагомих ознак сучасного ладогармонічного мислення фортепіанної музики Р. Глієра та Б. Лятошинського. Зауважимо, що Р. Глієр у «Маленькій поемі» ор. 34 № 1 користується малим мінорним септакордом, проводячи його у мелодичному русі, це насамперед, часто-густо проступає у Прелюдії ор. 74 № 2 О. Скребіна. Як відомо, у творчості Б. Лятошинського вплив О. Скребіна на ладогармонічну мову має суттєве і корегуюче значення. В першу чергу, композитор динамічно увиразнює великий мажорний та великий мінорний септакорд з їх оберненнями – першим оберненням великого мажорного септакорду (мінорним тризвуком із малою секундою), який виявляємо щонайменше у кожному фортепіанному творі пізнього періоду творчості О. Скребіна (як приклад, у Сонаті ор. 70 № 10).

Доцільне використання великого мінорного септакорду, як зазначає І. Пясковський [20], призводить до підкреслення «зменшено-квартового інтонаційного 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. Скребіна, що характеризується квартовою структурою з підкресленням тритону і кварта, які утворюються між септимою, терцією і секстою акорду» [20, с. 87]. Тому творчість О. Скребіна, як «завершувача великої романтичної епохи» (за визначенням

Ю. Тюліна), є перетворенням романтичних традицій від творчості Ф. Шопена та стає подальшим ланцюгом у відтворенні романтичних ознак та рис в музиці Р. Глієра та Б. Лятошинського.

До виявлених романтичних структурно-семантичних чинників, які уособлюють особливий експресивний стан художнього вислову, також долучаємо запроваджений Р. Глієром та Б. Лятошинським протилежний «парнопівтоновий» та «непарнопівтоновий» ввіднотоновий (хроматичний) рух у посиленні загострено-екстатичного прояву. А саме: у «Маленькій поемі» ор. 34 № 1 Р. Глієра, Першій сонаті ор. 13, «Баладі» ор. 24 Б. Лятошинського.

Як слушно зазначає Д. Сенкібеков [21], «парнопівтоновий» рух здебільшого є притаманним для творчості композиторів-романтиків (П. Чайковського, М. Римського-Корсакова, Ф. Шопена, Ф. Ліста). «Непарнопівтоновий» стає розповсюдженим у творах пізніх романтиків та сучасних композиторів – О. Скрябіна, С. Метнера, Д. Шостаковича. Особливого значення набуває принцип вільного чергування вищеназваних різновидів в музиці О. Скрябіна, що спадково переходить до музичного доробку Р. Глієра і Б. Лятошинського.

Непересічний талант учителя Р. Глієра розкритий у неминучому бажанні передати у спадок своїм наставникам (зокрема, найулюбленішому Б. Лятошинському) характерні романтичні й пізньоромантичні стильові ознаки, що набудуть сучасно-оновленого, трансформованого музичного викладу у фортепіанній спадщині митця. Завдяки семантико-герменевтичному аспекту тлумачення музичного змісту стає можливим осягнення «вербалізованої частини» функціонування музичного твору (різні форми вербального опису музичного твору – від його назви, жанрового визначення, програмного змісту до інтонаційно-образного аналізу). Це і є, по суті, суб'єктивною інтерпретацією, суто важливою для виконавця в осмисленні образно-інформаційного поля

семантики, що закладена у музичному тексті. Вона несе в собі смислову символіко-змістову, художньо-образну наповненість музичного матеріалу.

Отже, головна роль вчителя у формуванні неповторної особистості Б. Лятошинського вбачається у своєрідно-творчому впровадженні у фортепіанну музику полістильового концепту як фактору сучасної взаємодії різних стильових проявів.

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. Зільберман Ю. Київське музичне училище. Нарис діяльності 1868–1924 роки: [Монографія] / Ю. Зільберман. – К.: Клякса, 2012. – 480 с.
12. Зинькевич Е. Логика художественного процесса как историко-методологическая проблема / Е. Зинькевич // *Mundus musicae: тексты и контексты : избранные статьи*. – К.: ТОВ «Задруга», 2007. – С. 7–17.
13. Клин В. Фортепіанна спадщина / В. Клин // *Музика*. – 1975. – № 1. – С. 7–8.
14. Лятошинський Б. Воспоминания. Письма. Материалы / Б. Лятошинський. – К.: Музична Україна, 1986. – Т. 2. – 248 с.

15. Лятошинський Б. Епістолярна спадщина. Б. Лятошинський – Рейнольд Глієр. Листи (1914–1956) / Б. Лятошинський. – Київ, 2002. – Т. 1. – 768 с.
16. Марценківська О. Музичний формалізм: ідеологічний міф та реальність / Олена Марценківська // Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського: збірка статей. – К., 2008. – Вип. 73. – С. 80–88.
17. Марценківська О. Учитель та учень (Р.М. Глієр та Б.М. Лятошинський) / Олена Марценківська // Київське музикознавство: культурологія та мистецтвознавство: збірка статей. – К., 2013. – Вип. 47. – С. 263–278.
18. Пяковський І. К проблеме историко-стилевой эволюции музыкального мышления / И. Пяковський // Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования: сборник статей. – К.: Музична Україна, 1989. – С. 144–152.
19. Пяковський І. До проблеми семіотичного аналізу музичного тексту / І. Пяковський // Київське музикознавство: збірник статей. – К., 2001. – Вип. 7. – С. 37–41.
20. Пяковський І. Оновлення романтичних і постромантичних традицій в ладогармонічному мисленні Б. Лятошинського / І. Пяковський // Українське мистецтво. – Київ, 1991. – Вип. 26. – С. 74–93.
21. Сенкибеков, Д. Принцип хроматического противодвижения / Д. Сенкибеков. – М.: Советская музыка. – 1900. – № 1. – С. 103–107.
22. Сокол, А.В. Исполнительские ремарки, образ мира и музыкальный стиль. – Одесса: Моряк, 2007. – 276 с.
23. Царевич, І. Перший твір / І. Царевич // Музика. – 1985. – № 1–С. 5–8.
24. Шамаєва, К. Б. Лятошинський у Житомирі / К. Шамаєва // Музика. – 1985. – № 1. – С. 3–4.

Марценківська Олена. Фортепіанна творчість Р.М. Глієра та Б.М. Лятошинського в контексті семантичного аналізу. У даній статті спрямована увага на ґрунтовне виявлення символіко-семантичних знакових елементів музично-комунікативної системи фортепіанної спадщини Р.М. Глієра і Б.М. Лятошинського.

Ключові слова: полістильовий концепт, музичний романтизм, романтична тенденція, семантичний аналіз, образно-інформаційне поле семантики.

Марценковская Елена. Фортепианное творчество Р.М. Глиэра и Б.Н. Лятошинского в контексте семантического анализа. В данной статье акцентировано внимание на основательном выявлении символически-семантических знаковых элементов музыкально-коммуникативной системы фортепианного наследия Р.М. Глиэра и Б.Н. Лятошинского.

Ключевые слова: полистилевой концепт, музыкальный романтизм, романтическая тенденция, семантический анализ, образно-информационное поле семантики.

Martsenkivska Olena. Piano works of R. Glier and B. Lyatoshinskiy in the context of semantic interpretation. In this article is directed attention on the sound exposure of symbol-semantic sign elements of the musically-communicative system of piano inheritance of R. Glier and B. Lyatoshinskiy.

Keywords: polistile concept, musical Romanism, romantic trend, semantic interpretation, figuratively-informative field of semantics.

Эвелина Ибраимова

«СИРЕНЫ» Р. М. ГЛИЭРА В КОНТЕКСТЕ РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ МАРИНИСТИКИ¹

Симфония № 3 «Илья Муромец», увертюра «Тарас Бульба», балеты «Красный мак» и «Медный всадник», – именно этими произведениями – с ярко выраженной кучкистской традицией вошел в наше сознание Рейнгольд Морлицевич Глиэр. Однако в своих ранних произведениях композитор предстает художником «Серебряного века», отвечающим художественным запросам эпохи, в которую он творил. И свидетельством тому является симфоническая поэма «Сирены» (1908)². Она интересна своей вписанно-

¹ Представлений матеріал раніше публікувався у збірці наукових праць: Київське музикознавство. – К., 2014. – Вип. 49. – С. 149–159.

² Симфоническую поэму «Сирены» (ор. 33, фа минор) Р.М. Глиэр писал с 1904 по 1908 год и посвятил её своей жене – Марии Робертовне Глиэр («а Madame Marie Gliere»). Премьера состоялась 17/30