

Ігор Савчук Igor Savchuk

Доктор мистецтвознавства, старший науковий співробітник, Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України

Doctor of Art Studies, Senior Research Fellow, Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine

e-mail: rekus@ukr.net | <https://orcid.org/0000-0002-6882-3404>

Валентина Кравченко Valentyna Kravchenko

Студентка історико-теоретичного факультету, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського

Student, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

e-mail: k.valena02@gmail.com | <https://orcid.org/0000-0003-0314-6227>

Деякі аспекти прояву національної компоненти у камерно-інструментальній творчості Бориса Лятошинського

Some Aspects of the Manifestation of the National Component in Borys Lyatoshynsky's Chamber-Instrumental Works

Анотація. Розглянуто деякі аспекти прояву національної компоненти у камерно-інструментальній творчості Бориса Лятошинського. З'ясовано, що становлення камерно-інструментальних жанрів стало творчою лабораторією митця з відпрацювання основ власного творчого методу. Одна з них — національна компонента, що проявляється на різних рівнях і аспектах музичних концепцій композитора: ідейному, стильовому, композиційному, формотворчому, жанровому, стилістичному. Відзначено, що втілення національної компоненти змінюється разом з еволюцією стилю митця. Воно розвивається від інтуїтивних проявів етнічної приналежності у перших квартетах через український патріотичний пафос творів середнього періоду до узагальнення в ідеї слов'янського коріння національного начала у пізній період творчості. Проаналізовано особливості проявів національної компоненти у камерно-інструментальних творах Бориса Лятошинського різних періодів.

Ключові слова: національна компонента, ментальна самотність, камерно-інструментальна музика Бориса Лятошинського, стильова еволюція.

Постановка проблеми. Камерно-інструментальна творчість Бориса Лятошинського — непересічне явище української музичної історії. У ній у специфічній формі бачимо етапність становлення творчої особистості майстра, формування його світоглядних пріоритетів крізь призму складних соціально-політичних зсувів суспільства, трагізму воєн та революцій ХХ століття. Саме на прикладі звернення митця до камерної творчості рельєфно простежується тема «Митець і час», одна з генеральних тем української музичної історії. Обидві її складові — зосередженість на вихованні особистісного характеру (митець) і вплив на нього складних та інтенсивних історико-культурних змін (час) — є визначальними для розуміння музики композитора, стиль якої еволюціонує разом зі зміною ставлення художника

до навколишнього світу. У камерно-інструментальній царині, від твору до твору, крок за кроком розкривається внутрішня сутність таланту, еволюція стильового, жанрового, стилістичного світу.

Саме тому ця жанрова категорія є благодатною нівою для дослідження національних інтенцій у музиці митця. Як композитор-деміург із масштабним симфонічним мисленням, Борис Лятошинський не міг не відобразити у своєму мистецтві глибинних засад національної ментальності. У багатьох творах українське начало охоплює різні рівні організації композиції — від ідейного до стилістичного. Воно може бути як основним об'єднавчим принципом концепції, так і окремим вкрапленням на рівні тематизму або певних стилістичних елементів.

Розгляд камерно-інструментальної творчості в аспекті втілення національного елементу на рівні ідеї, принципів формотворення, жанрового переосмислення, становлення тематизму, оновлення стилістики є надзвичайно актуальним для розуміння логіки розгортання музичних концепцій та усвідомлення ментальної самобутності митця.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Формування національної компоненти творчого методу Бориса Лятошинського великою мірою обумовлене становленням його як особистості. У розвідках Р. Варнави [1], Т. Гомон [2], І. Савчука [22], І. Царевич [28] розглянуто виникнення ментальних інтенцій у музиці через еволюцію світогляду Майстра. Аналіз епістолярної спадщини композитора (М. Копиця [11; 12], листи Б. Лятошинського до Л. Четвертакова [15; 16]) дозволяє зазирнути у творчу лабораторію митця і зрозуміти мотивацію розбудови національно орієнтованої концепції певного твору. Безпосередньо становленню та еволюції камерно-інструментального жанру у творчості композитора присвячені праці О. Зав'ялової [8], І. Савчука [23], І. Царевич [25; 26; 27; 29]. У наукових дослідженнях Т. Гомон [4], О. Малозьомової [17], М. Новакович [19; 20], І. Пясковського [21], В. Самохвалова [24] висвітлено риси стилю композитора та його співвіднесення з провідними стильовими тенденціями епохи. Специфіка музичної мови, її національна визначеність окреслені у роботах Л. Грисенко [5; 6], Б. Деменка [7], О. Козаренка [10], Е. Косенко [13], О. Криси [14], О. Марценківської [18]. Але національні інтенції камерно-інструментальної творчості Б. Лятошинського потребують більш розгорнутого і цілісного аналізу, у тому числі в аспекті їхнього прояву у камерно-інструментальній музиці Майстра.

Мета статті: розглянути еволюцію втілення національного начала у камерно-інструментальній творчості Бориса Лятошинського.

Виклад основного матеріалу. Аналіз еволюційно-стильової етапності життєтворчості Лятошинського дає змогу скласти уявлення про культурницький імідж камерної творчості митця поряд із векторами формування авторської виражальності, про її жанрово-стильові характеристики, ідеали і тематичне наповнення. Скажімо, *1910-ті роки* у творчості Бориса Лятошинського вважаються салонним етапом¹. У перших творах, особливо фор-

тепіанних, відчувається вплив польської культури, її видатних постатей, зокрема Ф. Шопена. Проте камерно-вокальні полотна цього відтинку позначені впливом російської академічної школи, ідеями якої наснажував своїх підопічних у класі композиції Рейнгольд Глієр, вчитель Бориса Лятошинського. Вершиною творчих пошуків 1910-х років вважається «Жалобна прелюдія» (1920). Її появі передувало створення так званого «Авторського зошита» (низка нарисів, які були написані упродовж 1912–1919 років). На написання «Жалобної прелюдії» вплинули воєнні жахіття у Києві впродовж 1917–1920-х років. Саме цей кривавий більшовицький терор критично позначився на світогляді майстра. Від цього часу екзистенційний образ митця почав ідентифікуватися часто через трагічні, самозаглиблені та відчужені тони.

У *1920-ті роки* Б. Лятошинський активно працював над удосконаленням власних візій про форми і жанри та водночас шукав нові виражальні засоби, сукупність яких згодом створили так званий глосарій авторської виражальності. Як наслідок, відбувається ускладнення гармонії, партія кожного інструменту розвивається і досягає рівня цілого самостійного пласту. Він цікавиться новою музикою як російських композиторів (С. Прокоф'єв, І. Стравінський, М. Мясковський), так і західних (А. Шенберг, А. Берг, Б. Барток, А. Онеггер та ін.). У цей період Лятошинський звертається здебільшого до камерних жанрів. Він написав струнні квартали (№ 2 та № 3), Тріо для фортепіано, скрипки і віолончелі, Сонату для скрипки й фортепіано (1926), дві сонати для фортепіано, Баладу для фортепіано, цикл фортепіанних п'єс «Відображення» і низку романсів на вірші Г. Гейне, К. Бальмонта, П. Верлена, О. Вайльда, Едгара По, П. Шеллі, І. Буніна, М. Метерлінка та ін.

музичного матеріалу, який став основоположним у подальшій творчості митця. Ще одна стильова риса, яка буде і далі розвиватися у творчості композитора — це структурна незавершеність тем, що дає поштовх для безперервного становлення художнього образу. *Другий етап* — камерно-вокальна лірика. Відчутний зв'язок з романсами П. Чайковського. У камерно-вокальних і фортепіанних творах «глієрівського» етапу відбувається загострення метроритму, ускладнення фактури, музична мова набуває експресивності висловлювання. Композитор розвиває гармонію романтичної доби, залучаючи хроматизацію і розщеплення окремих тонів. При цьому зростає роль дисонансу, застосовуються еліптичні звороти та модуляції у тональності далекої спорідненості. Написаний у цей період Перший струнний квартет *d-moll* (1915) спирається на епіко-романтичні традиції російської музики. Однак присутні й звороти, характерні для українського мелосу. *Третій етап* визначається дослідницею як симфонічний. Продовжується процес ускладнення музичної мови. Зростає значення поліфонічного типу розгортання в бік ускладнення гармонії. Яскравим прикладом втілення гармонічного і поліфонічного мислення є вже згадувана вище «Жалобна прелюдія». У ній представлено багатий спектр септакордів, а власне мажорний септакорд сприймається як тональний центр. Використання 12-ступеневого ладу і подолання тональної завершеності будуть розвиватися і в подальшій творчості Бориса Миколайовича [2, с. 195–196].

¹ Т. Гомон ділить 1910-ті роки життєтворчості композитора на три етапи — «доглієрівський» (1910–1913), «глієрівський» (1913–1919) і «постглієрівський» (1919–1920). На її думку, ця етапність безпосередньо пов'язана з постаттю його наставника Рейнгольда Глієра, відомого композитора, диригента та культурного діяча. Причому на кожному етапі відчувається домінування якогось конкретного жанру. *Перший етап* — переважно фортепіанний, в якому простежується салонно-романтичні тенденції, а також вплив Ф. Шопена і О. Скриябіна. Проте композитор експериментує з фактурою, гармонією та поліритмією. У цей період написаний «Юнацький» квартет *d-moll* для скрипки, альту, віолончелі і фортепіано (1915). Уже в цьому творі втілено принцип симфонізації

Скажімо, Перше тріо (1922) — це взагалі перше тріо (як жанр) у радянській музиці. Для його стилістики характерні «терпка» інтерваліка мелодичної лінії та ясна гармонія. Б. Лятошинського знають як відомого симфоніста, який умів наповнити музику динамічним конфліктом, драматизмом і експресією. А от у повільних, других частинах камерно-інструментальних творів стильовою особливістю є застосування поліритмії та метричної мінливості, що створює рух у статичній музиці. Також уже в цьому тріо особливе місце зайняв великий септакорда, знаковий для пошуків композитора.

У Сонаті для скрипки і фортепіано (1926) представлений новий етап становлення стилю. Настрій музики романтично-піднесений. Відомо, що композитори двадцятого століття прагнули розширити семиступеневий лад. Б. Лятошинський досягнув цього шляхом альтерації основних ступенів. На прикладі цих двох полотен яскраво простежується стрибок в еволюції камерно-інструментального стилю Лятошинського. Мелодичні інтонації стають більш загостреними, з дисонуючою інтервалікою. Теми — більш лаконічними. У ліричних образах переважає лінійність. Найбільшої складності музична мова досягає у фортепіанному циклі «Відображення» і в скрипковій сонаті. Великий септакорда, який виконує тонічну функцію, стає лейтакордом гармонії. Спостерігається активне застосування бітональності, полімелодизму і поліритмії, поліфонічних поліметричних поєднань, більш концентрованою стає внутрішня динаміка форми. Це все вказує шлях урізноманітнення музичних засобів, поглиблення думки і кристалізації власного стилю.

Творчість 1920-х, за висловом самого композитора, вже на схилі літ була для нього своєрідною *terra incognita*. У листі до Л. Четвертакова, згадуючи про заплановане виконання Сонати для скрипки та фортепіано (1926), композитор з неприхованою тугою пише: «18-го чи то 19-го [листопада 1960 року. — І. С., В. К.] Ольга Пархоменко буде грати концерт Р. М. Глієра. Проте буде ще один мій «запізнілий» на 34 роки виступ. У своєму сольному концерті з фортепіано 13-го листопада в Малому залі вона виконає мою Сонату для скрипки і фортепіано у 3-х частинах, що йдуть без перерви, написану у 1926 році (!!)). Це був, як прийнято вважати, період моїх злодійських формалістичних помилок і злочинів. Ця соната — один з них. Очевидно, я все ще остаточно не реалізувався, бо зараз, після 34 років, соната мені подобається і шкодую, що далеко відійшов від тих гармоній, які є там» [15, арк. 2].

1930-ті роки. Певна творча трансформація Б. Лятошинського відбулася після Першого з'їзду письменників (1932), коли соцреалізм почав уважатися чи не єдиним прийнятним напрямом у мистецтві країни Рад. Для кращого розуміння камерно-інструментальної музики пропонувалося втілювати принципи програмності і пісенної основи тематизму. Це викликало зміни у вигляді форми: панівними вважалися варіаційність і циклічність. Б. Лятошинський був змушений абсорбувати ці директивні вимоги. Перехід до нового образного мислення тривав понад десятиліття. Усі останні камерні

твори — це результат нового мислення композитора, у чомусь компромісного, проте позначеного глибоко індивідуальними підходами у реалізації авторського задуму. У розпал гонінь, пов'язаних із Постановою ЦК КП(б) У «Про стан і заходи поліпшення музичного мистецтва на Україні у зв'язку з рішенням ЦК ВКП(б) «Про оперу «Велика дружба» В. Мураделі»», у листі до Л. Четвертакова композитор розмірковує: «Анітрохи не заперечую того, що до війни я був складним [для сприйняття. — І. С., В. К.] (проте набагато простішим за того ж таки Шостаковича). За час війни дуже спростив свою мову. Іноді мені видається, що спростився я до непристойності <...> У всіх своїх творах опираюся на українські народні інтонації. Проте, усе, що написано мною за період війни, аж ніяк не може бути формалістичним. Це моє глибоке переконання <...> На жаль, ті, хто підготував цю постанову (на Україні), очевидно були дезорієнтовані деякими нашими тутешніми композиторами і музикознавцями, котрі не вирізняються зайвою чесністю і принциповістю» [16, арк. 1].

1940-ті роки — роки воєнного періоду. У камерній музиці цього часу, як зазначалося вище, яскраво представлена народна українська пісенність. У ці роки написано Тріо № 2 для фортепіано, скрипки та віолончелі (1942), Четвертий струнний квартет (1943). Один з останніх творів в цьому жанрі — «Український квінтет» для фортепіано, двох скрипок, альту та віолончелі (1942–1945) — вершина камерно-інструментальної творчості Б. Лятошинського¹. Квінтет відзначений державною премією СРСР 1946 року. Зі слів композитора знаємо, що поштовхом до написання «Українського квінтету» стало детальне ознайомлення з лірико-романтичним квінтетом Р. Шумана. Зовні композитор у полотні дотримується усіх директивних настанов ідеологів радянського мистецтва. Тут знаходимо все, що вимагав так званий канон соцреалізму — і тематизм, який спирається на народні інтонації, і варіаційність розгортання матеріалу, і програмність. Проте, з іншого боку, цей твір за своїм масштабом і грандіозністю нагадує симфонію. І саме експерименти Лятошинського з симфонізацією камерного жанру склали новий виток розвитку української інструментальної музики ХХ століття.

У 1950–1960-х роках увага Бориса Миколайовича була скерована у лоно симфонічної музики. До камерної творчості композитор звертався опосередковано. У ці роки він пише хори на вірші Тараса Шевченка та Олександра Пушкіна (переважно камерні за формою), дві мазурки на польські народні теми для віолончелі і фортепіано (1953), дві п'єси для альту («Ноктюрн» і «Скерцо») (1964) та його феноменальний Концертний етюд-рондо для фортепіано (1962). Крім того, Б. Лятошинський у цей період повертається до романсів 1920-х років, створюючи нові редакції цих камерно-вокальних творів.

¹ Твір написаний під час перебування автора в евакуації в Саратові. Перша редакція зроблена в листопаді-грудні 1942 р. У 1945 р. композитор здійснив другу, остаточно редакцію.

Імагологія Лятошинського, його культурний образ як українського митця і діяча формувалися дещо спорадично. У ранньому періоді життєтворчості український компонент постає як «інший» у внутрішніх діалогах митця, світогляд якого був сформований на засадах польської культури та російського академічного виховання. Саме тому українська тема у Лятошинського раннього відтинку позначена певною альтеритарністю. Проте, починаючи від кінця 1930-х українська компонента поступово починає домінувати, що свідчить про формування стійкої україноцентричної позиції митця, де «іншими» щодо української є інші європейські культури. У цьому контексті поява «Українського квінтету» засвідчила глибокі зміни у ментальних пошуках митця, спрямованих на розуміння свого коріння та особистісних культурницьких ролей. Далі, у зрілому періоді життєтворчості Лятошинського, спостерігаємо трансформацію українського компонента у його панславистську версію. До того ж активне включення митця у міжнародну мистецьку академічну панораму 1950-х — 1960-х років саме як композитора з України та налагоджені ним кроскультурні діалоги 1960-х активно сприяли появі музичного шістдесятництва.

Уже у ранніх творах композитора («Юнацькому квінтету») відчувається вплив національного мелосу на формування тематизму. Приблизно з 1926 року (часу створення «Увертюри на чотири українські народні теми, ор. 20») у творчості Б. Лятошинського починається новий період, пов'язаний із заглибленням у пізнання українського фольклору та розробленням національної тематики у творчості. Кульмінаційним твором цього періоду стала опера «Золотий обруч», написана за сюжетом історичної повісті І. Франка. Для стилю цієї опери та створених у цей час численних обробок народних пісень, творів на шевченківську тематику (хори, прелюдії для фортепіано тощо) характерна інтонаційна узагальненість, епічність драматичного вислову, природна для пафосу народного мелосу, осмисленого у творчості. Під час роботи над «Золотим обручем» композитор ретельно опрацював пласти давнього фольклору, які стали основою мелодико-інтонаційної і лейтмотивної системи цього оперного задуму. Як зазначає О. Малозьомова, характерною ознакою авторського задуму «Золотого обруча» стає «переключення від подієвого розвитку до його осмислення, широких узагальнень-висновків, яскраво емоційної авторської оцінки, що постає у фінальних монологів головних персонажів <...> саме ця особливість генетично сягає драматургії думного епосу» [17, с. 69]. Від кінця 1920-х різко зростає частка використання українського мелосу у творчих проєктах Лятошинського. Зрештою, як пише І. Царевич, активною увагою до історичного коріння було позначене й виховання дітей у родині Лятошинських, завдячуючи батькові — Миколі Леонтіювичу, професійному історикові. Ці вкарбовані уявою підлітка давні історичні сюжети у зрілі періоди творчості лягали в основу концепційних задумів через глибоке опрацювання композитором прадавнього пласта історичних відомостей — фольклорних джерел, літописів, романтичних переповідань [28].

Безперечно, *другий етап* звернення до української тематики пов'язаний із війною і темою розлуки з Україною. Перебуваючи в евакуації, композитор у думках і творчості повертається до рідного Києва, про що неодноразово читаємо в епістолярії митця. Саме в цей драматичний час композитор щедро використовує українські фольклорні джерела у камерно-інструментальних та камерно-вокальних задумах, збагачуючи їхній образно-значеннєвий контекст. Зокрема, український народний мелос звучить у Тріо № 2 тв. 41, «Українському квінтету» (1942, 2-га ред. 1945), Струнному квінтету № 4 (1943), Сюїті для струнного квінтету на українські народні теми (1944), Сюїті для квінтету дерев'яних духових інструментів (1944), обробках українських народних пісень передвоєнного та воєнного часу тощо. У творах цих років відчувається нове ставлення композитора до народного мелосу, відбувається його переосмислення у межах зрілого композиторського стилю Майстра.

Останній, *третій*, виток звернення до української тематики, ознаменований появою вже згаданого «Українського квінтету». Назва квінтету вказує на тісний зв'язок із народною піснею. Дійсно, усі теми тією чи іншою мірою спроектовано на певні автентичні жанри: головна партія подібна до думних наспівів XVII століття, їй притаманна поліфонічність, активність становлення, де кожна наступна деталь впливає із попередньої. Це виражено у використанні принципів народної підголосковості, яка приводить до поліфонізації фактури. Інтонаційно український елемент проявляється у багатстві варіантів. Одним із них можна вважати показ уже на початку теми звуків тонічного тризвука в різній послідовності, що характерно для багатьох народних пісень (у побічній партії першої частини, крім того, підкреслена опора на третій ступінь, що вказує на ладові особливості та дає поштовх до подальшого розгортання).

Характерною ознакою української ладовості, яка щедро простежується і в тематичному матеріалі квінтету, є поєднання в одній темі елементів натурального та гармонічного мінору, яке дає яскравий колористичний ефект. Така «гра» сьомих ступенів драматизує звучання. Складається враження ладової перемінності, бо натуральний сьомий чується не як ввідний тон, а як квінта від третього ступеня з мажорним ухилом. А. Кастальський назвав такі інтонації півхромами [9]. Вони утворюють один із типових українських мелодичних зворотів: сьомий високий ступінь веде до першого, а сьомий натуральний тяжіє через шостий до п'ятого або активізований підвищенням четвертий ступінь мінору розв'язується у п'ятий після попереднього предикту (побічна тема фіналу). Лятошинський використовує також і автентичні теми. Прикладом може бути коломийка з притаманними їй принципами варіаційного розвитку. Остинатна поспівка, якою починається друга частина твору, увібрала інтервал кварта, що характерно для прадавніх пластів фольклору.

Важливу роль для відображення національного начала відіграє колористичний тип фактури. Він застосовується для стилізації (коломийка — середній розділ третьої

частини квінтету) та досягнення різних звукових ефектів (кластерна поспівка у другій частині ефект нерухомості, одноманітності). Натурально-ладова гармонія, ознака народної музики, підкреслюється характерними для неї формулами мелодичного фігурування. Це надає фактурі пластичності, але разом з тим і вагомості.

Фольклор для композитора є помічною силою, тією основою, яка активізує фантазію. У наступні роки він стає основою для розгортання панслов'янської лінії творчості композитора, яка яскраво втілюється у Слов'янському концерті для фортепіано з оркестром, симфонічної поеми «Гражина», Слов'янській сюїті та інших симфонічних полотнах зрілого етапу і завершилася написанням просвітленої до-мажорної Симфонії № 5, тв. 67 «Слов'янська».

Висновки. Камерно-інструментальна музика посідає одне з головних місць у творчості Б. М. Лятошинського. Її можна назвати «творчою лабораторією» митця, у якій відпрацьовувалися основні принципи розгортання, стильові та стилістичні прийоми симфонічної музики. У ранніх творах (1910-ті) спостерігається інтенсивний пошук власної музичної стилістики. Вже у Першому юнацькому квартеті ре мінор (1915) поряд із відчутними впливами романтичної музики та творчості сучасників (Ф. Шопена, О. Скребіна) відчувається схильність молодого митця до узагальнень симфонічного плану, глибоких концепційних перетворень усередині форми, на інтуїтивному рівні впроваджується національна компонента. Одним із показових творів цього періоду стала «Траурна прелюдія», у якій нова музична мова композитора проявляється у лінеарності фактури, ускладненості гармонії, використанні розширеної дванадцятитонові тональної системи.

У двадцятих роках відбувається сплеск камерно-інструментальної творчості композитора. У тогочасних творах найяскравіше відображається творчий пошук, пов'язаний з активним формуванням власної світоглядної життєвої позиції та реалізацією ментальних інтенцій у музичній мові. У Фортепіанному тріо, Другому і Третьому струнних квартетах, фортепіанному циклі «Відображення», Сонаті-баладі індивідуалізм музичного мислення проявляється у своєрідності концепцій («Відображення»), застосуванні полімелодизму,

поліритмії, бітональності (Соната для Скрипки і фортепіано), використанні лейтгармонічних та лейтмелодичних утворень (Тріо, Соната-балада).

У камерно-інструментальних творах 1940-х відчутні патріотичні мотиви, найбільш реалістично проявляється українська тематика, національна компонента набуває концепційності, стає організуючим принципом композицій. У Тріо № 2 для фортепіано, скрипки та віолончелі (1942), Четвертому струнному квартеті втілений трагізм сприйняття дійсності, спричинений страшним воєнним лихоліттям. У творах 1950-х — 1960-х років (Концертному етюді, Двох мазурках для скрипки і фортепіано на польські народні теми, Ноктюрні та Скерціно для альту і фортепіано) завершуються пошуки у царині камерного інструменталізму, синтезуються риси стилю, притаманні попереднім періодам.

Втілення національного начала у творчості композитора у різні етапи мало свої особливості. У ранньому періоді риси українського мелосу відчутні у тематизмі Першого квартету. У творах 1920-х (опері «Золотий обруч», увертюрі на чотири українські народні пісні) відбувається осягнення та переосмислення структурних, формотворчих, жанрових принципів розбудови фольклору. У камерно-інструментальній творчості воєнних років звернення до народного мелосу набуває особливої значимості, належності творчості композитора до конкретної етно-національної спільноти. Це стало поштовхом до ширшого узагальнення ментальної визначеності музики композитора у 1950-х — 1960-х як художнього прояву слов'янської культури загалом (симфонічна поема «Гражина», дві мазурки на польські народні мелодії для скрипки і фортепіано, Слов'янські сюїти, увертюра, концерт, симфонія).

Еволюція втілення національного начала у музиці Б. М. Лятошинського від інтуїтивного відчуття звукового ментального простору у ранніх камерно-інструментальних творах до свідомо декларованої національно-етнічної визначеності ідейного універсуму музики 1940-х — 1960-х виявила засадничі принципи формування концептуалізму, симфонізму, мистецького ідеалізму великого модерністського Майстра ХХ століття.

Література

1. Варнава Р. А. Психологічний портрет Бориса Лятошинського в світлі різноманітних концепцій особистості митця // Музикознавчі студії: Зб. ст. (Молоде музикознавство). Наукові збірки Львівської держ. муз. академії ім. М. В. Лисенка. Львів: СПОЛОМ, 2005. Вип. 10. С. 23–35.
2. Гомон Т. В. Ранній період творчості Бориса Лятошинського: наукова реконструкція за матеріалами невідомих і маловідомих джерел 1910-х років: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2017. 255 арк.
3. Гомон Т. В. Творчий портрет Бориса Лятошинського 1910-х років: історичний екскурс // Міжнародний вісник. Культурологія. Філологія. Музикознавство. ОНМА ім. А. Нежданової. 2017. Вип. I (8) 2017. С. 171–180.

Referenses

1. Varnava, R. (2005). Psyholohichniy portret Borysa Lyatoshynskoho v svitli riz-nomanitnykh kontseptsii osobystosti myttsia [Psychological portrait of Borys Lyatoshynsky in the light of various concepts of the artist's personality]. *Muzykoznavchi studii. Naukovi zbirky Lvivskoi derzh. muz. akademii im. M. V. Lysenka*, 10, 23–35.
2. Homon, T. (2017). *Rannii period tvorchosti Borysa Lyatoshynskoho: naukova rekonstruktsiia za materialamy nevidomykh i malovidomykh dzherel 1910-kh rokiv* [Early period in Broys Lyatoshynsky's creative legacy: A reconstruction on the basis of unknown and little-known sources of the 1910s]. [Candidate's dissertation, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music].
3. Homon, T. (2017). *Tvorchyi portret Borysa Lyatoshynskoho 1910-kh rokiv: is-torychnyi ekskurs* [Creative portrait of Borys

4. Гомон Т. В. Творчість Бориса Лятошинського 10-х років ХХ століття в аспекті формування українського модерністського мистецтва // *Культура і сучасність: Альманах*; ДАКККіМ. 2010. № 1. С. 178–184.
5. Грисенко Л. М. Роль органного пункту і остінато у творчості Б. М. Лятошинського // *Науково-методичні записки*. Зб. 1962 р. Київ: Мистецтво, 1963. Т. II. С. 24–39.
6. Грисенко Л. М. Формотворча роль гармонії у творах Б. М. Лятошинського // *Сучасна музика*. 1973. Вип. 1. С. 230–260.
7. Деменко Б. В. Поліритміка у фортепіанних творах Бориса Лятошинського // *Загальне та спеціалізоване фортепіано у мистецькому просторі України*; Львівська нац. муз. Академія ім. Лисенка. Львів: СПОЛОМ, 2012. С. 140–151.
8. Завалява О. К. Стильові пріоритети камерно-інструментальної творчості Б. Лятошинського // *Рейнгольд Глієр — Борис Лятошинський. Життя і творчість в контексті культури: До 140-річчя від дня народження Р. М. Глієра та 120-річчя від дня народження Б. М. Лятошинського*: Зб. ст. Житомир: Вид-во ФОП Євенок О. О., 2014. С. 230–240.
9. Кастальский А. Особенности народно-русской музыкальной системы. Москва; Петроград: Гос. изд-во Музыкальный сектор, 1923. 59 с.
10. Козаренко О. В. Музична мова Б. Лятошинського в умовах стратифікації національного музично-семіотичного процесу // *Українське музикознавство: науково-метод. зб.* Київ, 2000. Вип. 29. С. 116–124.
11. Копиця М. Д. Епістолярна спадщина в аспекті вивчення музичного твору // *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. 2002. Вип. 21. Музичний твір як процес. С. 70–80.
12. Копиця М. Д. Епістолярна спадщина Б. Лятошинського з архівів Москви — духовний пам'ятник української культури // *Повернення культурного надбання України: проблеми, завдання, перспективи*. Київ: [б. в.], 1999. Вип. 13: Матеріали музичної спадщини. С. 57–66.
13. Косенко Е. Об экспрессивной природе музыкального синтаксиса (на примере фортепианных прелюдий ор. 44 Б. Н. Лятошинского) // *Науковий вісник НМАУ*. 2008. Вип. 71. До 95-річчя НМАУ ім. П. І. Чайковського. Проблеми фортепіанного виконавства та педагогіки. С. 11–23.
14. Крися О. Альт у камерно-інструментальній музиці Б. М. Лятошинського: вплив на розвиток композиторської та виконавської шкіл Київської консерваторії // *Українське музикознавство*. 2006. Вип. 35. С. 391–407.
15. Лист Б. Лятошинського до Л. Четвертакова. 1 листопада 1960 р. // *Кабінет-музей Б. М. Лятошинського*. 2 арк.
16. Лист Б. Лятошинського до Л. Четвертакова. 4 червня 1948 р. // *Кабінет-музей Б. М. Лятошинського*. 2 арк.
17. Малоземова А. И. Оперное творчество Б. Н. Лятошинского // *Борис Николаевич Лятошинский: сб. статей*. Киев: Музична Україна, 1987. С. 63–73.
18. Марценківська О. В. Ладогармонічна система у фортепіанній творчості Б. Лятошинського (до проблеми традиції та новаторства) // *Українське музикознавство: НМАУ ім. П. І. Чайковського; Центр музичної україністики*. Київ, 2010. Вип. 36. С. 27–38.
19. Новакович М. О. Канон українського музичного модернізму в творчості Бориса Лятошинського // *Науковий світ*. 2008. № 3. С. 1–17.
- Lyatoshynskiy during the 1910s: A historical outline]. *Mizhnarodnyi visnyk. Kulturolohiia. Filolohiia. Muzykoznavstvo. ONMA im. A. Nezhdanovi*, 1(8), 171–180.
4. Homon, T. (2010). Tvorchist Borysa Liatoshynskoho 10-kh rokiv XX stolittia v aspekti formuvannia ukrainskoho modernistskoho mystetstva [Creative legacy of Borys Lyatoshynsky of the 1910s in the aspect of development of Ukrainian modernist art]. *Kultura i suchasnist: Almanakh*, 1, 178–184.
5. Hrysenko, L. (1963). Rol orhannoho punktu i ostinato u tvorchoosti B. M. Liatoshynskoho [The rol of pedal point and ostinato in the creative legacy of Borys Lyatoshynsky]. *Naukovo-metodychni zapysky. Zb. 1962 r. Vol. II* (pp. 24–39). Kyiv: Mystetstvo.
6. Hrysenko, L. (1973). Formotvorcha rol harmonii u tvorakh B. M. Liatoshynskoho [Formative role of harmony in the works of Borys Lyatoshynsky]. *Suchasna muzyka*, 1, 230–260.
7. Demenko, B. (2012). Rolirytmyka u fortepiannyi tvorakh Borysa Liatoshynskoho [Polyrhythms in the piano pieces of Borys Lyatoshynsky]. In *Zahalne ta spetsializovane fortepiano u mystetskomu prostori Ukrainy* (pp. 140–151). Lviv: SPOLOM.
8. Zavalova, O. (2014). Stylovi priorytety kamerno-instrumentalnoi tvorchoosti B. Liatoshynskoho [The style priorities of the chamber instrumental works of Borys Lyatoshynsky]. In *Reinhold Hliier—Borys Liatoshynskiy. Zhyttia i tvorchist v konteksti kultury: Do 140-ruchchia vid dnia narodzhennia R. M. Hliiera ta 120-richchia vid dnia narodzhennia B. M. Liatoshynskoho: Zb. st.* (pp. 230–240). Zhytomyr: Vyd-vo FOP Yevenok O. O.
9. Kastalskiy, A. (1923). *Osobennosti narodno-russkoy muzyikalnoy sistemy* [Features of the Russian folk musical system]. Moscow; Petrograd: Gosudarstvennoe izdatelstvo Muzykalnyiy sector.
10. Kozarenko, O. (2000). Muzychna mova B. Liatoshynskoho v umovakh stratyfika-tsii natsionalnogo muzychno-semiotychnoho protsesu [Musical language of Borys Lyatoshynsky in the situation of stratification of the national musical-semiotic process]. *Ukrainske muzykoznavstvo*, 29, 116–124.
11. Kopytsia, M. (2002). Epistoliarna spadshchyna v aspekti vyvchenia muzychnoho tvoruv [Correspondence in the aspect of studying the musical piece]. *Naukovyi visnyk NMAU im. P. I. Chaikovskoho*, 21, 70–80.
12. Kopytsia, M. (1999). Epistoliarna spadshchyna B. Liatoshynskoho z arkhiviv Moskv—Dukhovnyi pamiatnyk ukrainskoi kultury. In *Povernennia kulturnoho nadbannia Ukrainy: problemy, zavdannia, perspektyvy*. Issue 13. Materialy muzychnoi spadshchyny (pp. 57–66). Kyiv: (n. p.).
13. Kosenko, E. (2008). Ob ekspressivnoy prirode muzyikalnogo syntaksisa (na primere fortepiannyih prelyudiy or 44 B. N. Lyatoshinskogo) [On the espressive nature of musical syntax (on the example of the piano preludes from Borys Lyatoshynsky's op. 44)]. *Naukovyi visnik NMAU*, 71, 11–23.
14. Krysa, O. (2006). Alt u kamerno-instrumentalnii muzytsi B. M. Liatoshynskoho: vplyv na rozvytok kompozytorskoi ta vykonavskoi shkil Kyivskoi konservatorii [Viola in the instrumental chamber music of Borys Lyatoshynsky: Its influence on the development of schools of composition and performing of the Kyiv Conservatory]. *Ukrainske muzykoznavstvo*, 35, 391–407.
15. *Lyst B. Liatoshynskoho do L. Chetvertakova. 1 lystopada 1960 r.* (1960, November 1). [Letter of Borys Lyatoshynsky to L. Chetvertakov of November 1, 1960]. Kabinet-muzei B. M. Liatoshynskoho. 2 ark.

20. Новакович М. О. Знакова природа музики Бориса Лятошинського // Музикознавчі студії інституту мистецтв Волинського національного університету ім. Лесі Українки та НМАУ ім. П. І. Чайковського: Зб. наук. Праць. Вип. 4. Луцьк, 2009. С. 4–19.
21. Пясковський І. Б. Оновлення романтичних і постромантичних традицій в ладогармонічному мисленні Б. Лятошинського // Українське музикознавство. 1991. Вип. 26. С. 74–93.
22. Савчук І. Б. Метод «вільної інтерпретації» на прикладі Сонати для скрипки та фортепіано тв. 19 (1926) Бориса Лятошинського. До питання про філософсько-естетичні засади творчості композитора. 20-ті роки // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського; музичне виконавство. 2000. Вип. 8. Кн. 5. С. 58–65.
23. Савчук І. Б. Український квінтет Б. Лятошинського. До питання про формотворчу цілісність // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 74. Естетика і практика мистецької освіти. 2008. С. 214–227.
24. Самохвалов В. Я. Черты симфонизма Б. Лятошинского. Киев: Музична Україна, 1977. 170 с.
25. Царевич І. С. Перший твір. (До 90-річчя Б. М. Лятошинського. Трибуна музикознавця) // Музика. 1985. № 1. С. 5–7.
26. Царевич І. С. Струнний квартет ре минор соч. 1 Б. Н. Лятошинського (матеріали к творческой биографии композитора) // Борис Николаевич Лятошинский: сб. ст. / сост. М. Д. Копица. Київ: Музична Україна, 1987. С. 126–130.
27. Царевич І. С. «Український квінтет» Б. М. Лятошинського (деякі проблеми виконання) // Музичний світ Бориса Лятошинського: зб. матеріалів. Київ: Центрмузінформ, 1995. С. 68–69.
28. Царевич І. С. Борис-Якса з Лятошина // Музика. Київ: Музична Україна, 1995. № 1. С. 9–11.
29. Царевич І. С. Камерно-інструментальні ансамблі Б. Лятошинського, створені у 20-х роках // Українське музикознавство. 1972. № 7. С. 103–118.
16. Lyst B. *Liatoshynskoho do L. Chetvertakova. 4 chervnia 1948 r.* (1948, June 4) [Letter of Borys Lyatoshytsky to L. Chetvertakov of June 4, 1960]. Kabinet-muzei B. M. Liatoshynskoho. 2 ark.
17. Malozemova, A. (1987). *Opernoe tvorchestvo B. N. Lyatoshynskogo* [Opera legacy of Borys Lyatoshytsky]. In *Boris Nikolaevich Lyatoshynskiy: sb. statey* (pp. 63–73). Kiev: Muzichna Ukrayina.
18. Martsenkivska, O. (2010). *Ladoharmonichna systema u fortepiannii tvorchoosti B. Liatoshynskoho (do problemy tradytsii ta novatorstva)* [Mode and harmony in the piano pieces by Borys Lyatoshytsky]. *Ukrainske muzykoznavstvo*, 36, 27–38.
19. Novakovich, M. (2008). *Kanon ukrainskoho muzychnoho modernizmu v tvorchoosti Borysa Liatoshynskoho* [The canon of Ukrainian musical modernism in the creative legacy of Borys Lyatoshytsky]. *Naukovyi svit*, 3, 1–17.
20. Novakovich, M. (2009). *Znakova pryroda muzyky Borysa Liatoshynskoho* [Semiotic nature of Borys Lyatoshytsky's music]. In *Muzykoznavchi studii instytutu mystetstv Volynskoho natsionalnoho universytetu im. Lesi Ukrainky ta NMAU im. P. I. Chaikovskoho: Zb. nauk. prats* (pp. 4–19). Issue 4. Lutsk: (n. p.).
21. Piaskovskiy, I. (1991). *Onovlennia romantychnykh i postromantychnykh tradytsii v ladoharmonichnomu myslenni B. Liatoshynskoho* [Revival of the traditions of Romanticism and Postromanticism in Borys Lyatoshytsky's mode and harmony]. *Ukrainske muzykoznavstvo*, 26, 74–93.
22. Savchuk, I. (2000). *Metod "vilnoi interpretatsii" na prykladi Sonaty dlia skrypky ta fortepiano tv. 19 (1926) Borysa Liatoshynskoho. Do pytannia pro filosofsko-estetychni zasady tvorchoosti kompozytora. 20-ti roky* [The method of "free interpretation" on the example of Sonata for violin and piano op. 19 (1926) of Borys Lyatoshytsky. In the issue of philosophical and aesthetic foundations of the composer's creativity. 1920s]. *Naukovyi visnyk NMAU im. P. I. Chaikovskoho, issue 8, book 5*, 58–65.
23. Savchuk, I. (2008). *Ukrainskyi kvintet B. Liatoshynskoho. Do pytannia pro formatvorchu tsilisnist* [Ukrainian quintet by Borys Lyatoshytsky. On the issue of form]. *Naukovyi visnyk NMAU im. P. I. Chaikovskoho*, 74, 214–227.
24. Samohvalov, V. (1977). *Cherty simfonizma B. Lyatoshynskoho* [The features of symphonic nature in Borys Lyatoshytsky's works]. Kiev: Muzichna Ukrayina.
25. Tsarevych, I. (1985). *Pershyi tvir (Do 90-richchia B. M. Liatoshynskoho. Trybuna muzykoznavtsia)* [The first musical piece (On the Borys Lyatoshytsky's 90th birth anniversary)]. *Muzyka*, 1, 5–7.
26. Tsarevich, I. (1987). *Strunnyy kvartet re minor soch. 1 B. N. Lyatoshynskoho (materialy k tvorcheskoy biografii kompozitora)* [String quartet D minor op. 1 by Borys Lyatoshytsky (on the creative biography of the composer)]. In *Kopytsia, M. (Ed). Boris Nikolaevich Lyatoshynskiy: sb. st.* (pp. 126–1300. Kyiv: Muzichna Ukrayina.
27. Tsarevych, I. (1995). *"Ukrainskyi kvintet" B. M. Liatoshynskoho (deiaki problemy vykonannia)* [Ukrainian quintet by Borys Lyatoshytsky (some issues of performance)]. In *Muzychnyi svit Borysa Liatoshynskoho: zb. materialy* (pp. 68–69). Kyiv: Tsentr muzinform.
28. Tsarevych, I. (1995). *Borys-Yaksa z Liatoshyna* [Borys-Yaksa from Lyatoshytsky]. *Muzyka*, 1, 9–11.
29. Tsarevych, I. (1972). *Kamerno-instrumentalni ansambli B. Liatoshynskoho, stvoreni u 20-kh rokakh* [Instrumental chamber ensembles of Borys Lyatoshytsky during the 1920s]. *Ukrainske muzykoznavstvo*, 7, 103–118.

Savchuk I., Kravchenko V.

Some Aspects of the Manifestation of the National Component in Borys Lyatoshynsky's Chamber-Instrumental Works

Abstract. Some aspects of the manifestation of the national component in the chamber and instrumental work of Borys Lyatoshynsky are considered. It was discovered that the formation of instrumental chamber genres became a creative laboratory for the artist to practice the basics of his own creative method, with the national component being one of such foundations. It is manifested at the different levels of the composer's musical concepts: ideological, stylistic, compositional, formative, genre, stylistic. In many works, the Ukrainian influence is manifested in various aspects. It is noted that the embodiment of the national component changes with the evolution of the artist's style. It develops from intuitive manifestations of ethnicity in the first quartets through the Ukrainian patriotic pathos of works of the middle period of creativity up to generalization in the idea of the Slavic roots of national origin in this late creative period. The peculiarities of the manifestations of the national component in the Borys Lyatoshynsky's instrumental chamber works of different periods were analyzed.

Keywords: national component, mental identity, instrumental chamber music of Borys Lyatoshynsky, stylistic evolution.

Стаття надійшла до редакції 21.02.2022