



**Анастасія Стецюк**

*Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової.*

*Науковий керівник – кандидат мистецтвознавства,*

*доцент Андріянова О. В.*

## **РИСИ МОДЕРНІЗМУ У КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ Б. ЛЯТОШИНСЬКОГО**

Стаття присвячена характеристиці рис модернізму камерно-інструментальних творів Б. Лятошинського в контексті розвитку стильових тенденцій європейського мистецтва першої половини ХХ ст.

**Ключові слова:** модернізм, Лятошинський, Тріо.

*Anastasiya Stetsiuk. Features of modernism in the chamber and instrumental work of B. Lyatoshynsky. Supervisor – Candidate of Art History, Associate Professor O. Andriyanova. Odessa National Music Academy named after A. Nezhdanova.*

The article is devoted to the characteristics of modernism features of chamber and instrumental works of B. Lyatoshynsky in the context of the development of stylistic tendencies of European art of the first half of the twentieth century.

**Keywords:** modernism, Lyatoshynsky, Trio.

*Анастасія Стецюк. Черты модернизма в камерно-инструментальном творчестве Б. Лятошинского. Научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент О. В. Андриянова. Одесская национальная музыкальная академия имени А. В. Неждановой.*

Стаття посвящена характеристиці черт модернізму камерно-інструментальних произведень Б. Лятошинського в контексті розвитку стилевих тенденцій європейського мистецтва першої половини ХХ століття.

**Ключевые слова:** модернізм, Лятошинський, Тріо.

Початок ХХ століття – це часи пошуків нових засобів виразності та нових систем мислення у мистецтві. Саме в цей період стиль модерн за короткий термін захопив мистецтво всіх цивілізованих країн та залишив по собі помітний слід в кожній національній культурі. Епоха модерну проіснувала недовго: 20-30 років в різних країнах, але вплив стилю на всі види мистецтва був вражаючий. Ознаки модерну ми знаходимо у всьому: в архітектурі та живописі, в монументальному мистецтві, книжковій графіці, плакатах, рекламі, дизайні і в одязі.

Зазначимо, що модернізм (з італ. «modernismo» – «сучасна течія», від лат. «modernus» – «сучасний, недавній») – сукупність художніх напрямків у мистецтві кінця ХІХ – поч. ХХ століття (імпресіонізм, експресіонізм, символізм, неоромантизм, класицизм та ін.), що характеризується розривом з попереднім історичним досвідом



художньої творчості, прагненням затвердити нові нетрадиційні начала в мистецтві, безперервним оновленням художніх форм, а також умовністю (схематизацією, абстрагованістю) стилю. Модернізм виник у Франції вкінці XIX ст. (Бодлер, Верлен, Рембо) і поширився в Європі, Росії, Україні.

Для модернізму властиво втілення світобачення через призму напруги переживань та емоцій (трагізм, песимізм, тощо).

До загальних рис модернізму відносяться:

1. «Особлива увага до внутрішнього світу особистості;
2. Проголошення самоцінності людини та мистецтва;
3. Надання переваги творчій інтуїції;
4. Розуміння літератури як найвищого знання, що здатне проникати у найінтимніші глибини існування особистості і одухотворити світ;
5. Пошук нових засобів у мистецтві (метамова, символіка, міфотворчість, тощо);
6. Прагнення відкрити нові ідеї, що перетворюють світ за законами краси і мистецтва» [1].

Найчастіше модернізм досліджують у співвідношенні авангардизму та постмодернізму. Перехід від модернізму до постмодернізму розглядають у двох основних варіантах: 1) модернізм (де авангард є його частиною) – постмодернізм та 2) модернізм – авангард – постмодернізм.

У музичну культуру модернізм увійшов у 1890-х роках і тривав близько 40 років. Проте, у різних мистецтвознавців є свої хронологічні межі. Так, Карл Дальхаус – німецький теоретик музики, історик та філософ – обмежувався двома десятиліттями (1890-ті – 1910-ті), а Вірджинія Вульф – британська письменниця та літературний критик – вважала, що модернізм з'явився лише у 1914 році. Так же само і з завершенням епохи – для когось модернізм завершувався у 1918 або 1945 роках (по закінченню однієї зі світових війн), або ж тривав до появи епохи постмодернізму (1950-1960-ті рр.) [8, 448].

Особливості музичного модернізму проявляються через:

- посилення ролі ритму;



- орнаментальність мелодики (арпеджіо, дрібні пасажі, тремоло);
- самостійність мелодичної лінії, що набуває пріоритетного значення;
- насичення фактури, появу нових способів взаємодії вертикалі й горизонталі;
- на перший план виступає тембр;
- поширення поліметрії та поліритмії;
- звернення до античного міфологізму, доби Середньовіччя, бароко і класицизму [6].

1907 року в Україну прийшла Перша хвиля модернізму разом з творчістю Якова Степового, Кирила Стеценко, Олександра Кошиця, що використовували тексти російських поетів-символістів та писали свої твори українською та російською мовами. Друга хвиля почалась у 1910-х роках і пов'язана не лише з вище згаданими композиторами а й з тими, які саме в той період проявили свої модерністські орієнтації: Михайло Вериківський, Пилип Козицький, Микола Рославець, Віктор Косенко та Борис Лятошинський [8, 448-449].

Цікавою є думка Марії Каралюс (старший викладач навчально-наукового інституту музичного мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка), яка у своїй статті «Стильові домінанти модерну в українському мистецтві» порушує питання про уточнення критеріїв належності того чи іншого явища мистецтва до модерну. До одних з найяскравіших зразків українського музичного модерну дослідниця відносить камерно-вокальну творчість композитора Н. Нижанківського. У власних вокальних творах композитор подає свій світ максимально щиро і відкрито. Авторка зазначає, що «мотиви ностальгії («Не співай по весні»), мотиви сну («Снишся мені»), патетизм, драматичність висловлювання («Чому я пробудивсь?», «Засумуй, трембіто») притаманні яскраво-суб'єктивному, максимально емоційному стилю авторського висловлювання» [4, 4].

Нас здивувало, що М. Каралюс серед численних українських композиторів – М. Лисенка, Л. Ревуцького, В. Барвінського, В. Косенко, М. Колесси – жодним словом не згадує Б. Лятошинського. Можливо, причиною став досить юний вік, на фоні інших, уже статних митців. Не можна сказати, що творчість Лятошинського кардинально



різнилася своїм стилем, адже всі згадані композитори були частиною одного музичного світу. Ми вважаємо дане упущення несправедливим, так як Віктор Косенко був близьким другом Лятошинського, і творили вони в один період.

Творчість Лятошинського відображає його потужний інтелект, виключну індивідуальність. На початку своєї діяльності композитор відразу ж продемонстрував яскраву унікальність своїх творів, яка не підтримувалась в роки радянської влади. Подібне новаторство супроводжувалося неабиякими перепонами впродовж творчого життя Лятошинського. Підкреслимо, що індивідуальність давала поштовх для активних пошуків. Композитор володів характерним для модернізму трагізмом, песимізмом з відтінками розчарування, що відчувається в його музиці ранніх років. Митець звертав увагу на внутрішній світ людини, що і передає в своїх творах, відкриваючи нам, слухачам та виконавцям, власну духовну світлицю. Трагізм також можна віднести до стану його душі, адже будучи людиною емоційно тонкою, Лятошинський розділяв історично обумовлені переживання свого народу.

Зазначимо, що найбільш зручними для композиторського експериментування в стилі модернізму, завдяки своїй мобільності та гнучкості, виявилися жанри камерно-інструментальної музики. У творчості Б. Лятошинського риси модернізму притаманні більшій частині струнних квартетів (ор.1, ор.4, ор.21), Сонаті для скрипки та фортепіано (ор.19), написаним у 10-20-х роках ХХ століття, та найяскравіше ці риси втілюються в Тріо №1 ор.7 для фортепіано, скрипки та віолончелі. Воно «є первістком української радянської музики в цьому жанрі» [9, 106] і одним з найцікавіших творів в камерно-інструментальній спадщині композитора.

Період створення Тріо №1 (1922, друга ред. 1925 рр.) був часом наполегливих пошуків власного неповторного стилю, «періодом становлення і закріплення основоположних рис його музичної мови» [9, 103]. Безсумнівно, як і вся рання творчість композитора, Тріо пов'язане з традиціями російських класиків ХІХ – початку ХХ століття, а саме з наслідуванням творчості П. І. Чайковського, С. В. Рахманінова та, особливо, О. М. Скребіна. Проте, тут виразно проявляються й індивідуальні риси композитора, які частково збережуть своє місце в творчості



Лятошинського. Вперше Тріо було виконано 20 січня 1923 року в залі Київської консерваторії на авторському концерті композитора професорами Григорієм Беклемішевим (фортепіано), Давидом Бертєє (скрипка) та Стефаном Вільконським (віолончель).

Тріо складається з трьох частин: I ч. – *Allegro non troppo*, II ч. – *Lento con freddezza*, III ч. – *Allegro fermamente*.

З перших же тактів головної теми першої частини *Allegro non troppo* відчуваються постійні ознаки стилю композитора і не лише за рахунок гармонії, поліфонії, ритму та мелодики, а й за рахунок чітко вибудованої єдиної драматургічної лінії. Мелодія є досить емоційною, саме тому композитор надає перше «слово» скрипці, яка, як ніякий інший інструмент, здатна передати найтонші людські почуття. В гармонічній побудові мелодії відчувається ладова нестабільність, постійні відхилення. Основний виклад теми в тональності *h-moll*, але Лятошинський подає тоніку не тризвуком, «...а септакордом на VI (*g-h-d-fis*), де нижній «поверх» акорду *G-dug* явно конфліктує з верхнім *h-moll* (тонально-ладова багатоплановість)» [9, 107], що розширює межі ладу, поєднуючи в собі мажор та мінор.

Зміна метру у проведенні основної думки твору заперечує структурну завершеність мелодії, даючи їй змогу тривати безперервно, що підкорюється драматургічному задуму. «Головна партія – безперервне якісне збагачення теми, замкнутість її структури (репризна тричастинність) долається наскрізним розвитком. Динамічно викладена тема (перша частина тричастинної форми) безпосередньо переходить у розробкові процеси середини (ряди поліфонізованих секвенцій) та, емоціонально збагачуючись таким чином, постає у новій якості в репризі» [9, 107-108]. В побічній партії відчувається вплив творчості Скребіна за рахунок інтонаційної та гармонічної будови. Мелодія насичується секундами та септимами й закріплюється домінантсептакордами. У гармонічному супроводі з'являються мелодичні підголоски, що нагадують російські романси.

Друга частина Тріо *Lento con freddezza* навіює слухача на певні роздуми. За рахунок звернення в першій темі мелодії до ознак пентатоніки, широкого



розташування акордів, розміреності руху, досягається відчуття спокою, просторовості, дає змогу заглибитися у власні думки. Відповідно, друга тема цієї частини не може продовжити своє звучання в такому ж ключі. Додається експресивність, активність, рух разом з хроматизацією мелодики, постійними перекличками між ансамблістами. Саме в цій частині Лятошинський проявив свій потяг до оркестрового мислення. Це відбувається не лише за рахунок співвідношення між собою усіх учасників ансамблю, а саме через урізноманітнення партії фортепіано у тембровому відношенні. Композитор досягає тих колористичних імпресіоністичних звучань, до яких буде й надалі звертатися у своїх творах.

Попри дисонуючі гармонії, в порівнянні з першою, третя частина *Allegro fermamente* не є конфліктною. Вона енергійна, ритмічна, з рисами токати. А в її коді урочисто повертається головна тема першої частини. Об'єднання циклу однією з головних тем, що вносить певну ясність у будову всього циклу, використовували у своїй творчості П. І. Чайковський, С. В. Рахманінов. Лятошинський підносить тему з першої частини на новий рівень, додаючи могутності у звучання, епічності. Разом з її появою укрупнюється і сама тема третьої частини, розширюється, набуває оптимізму і мужності, загальної урочистості, до якої йшов автор впродовж такого плідного, різноманітного розвитку.

В останні роки своєї творчої діяльності митець почав частково жалкувати про зміни, що відбулись в процесі еволюції його стилю. У листі до Л. В. Четвертакова, від 1 листопада 1960 року, Лятошинський ділиться своїми думками: «Отже, з 12 листопада в Москві починається Декада українського мистецтва. 12 листопада Рахлін у Великому залі Московської консерваторії буде диригувати мою III симфонію. Десь чи то 18, чи то 19 Ольга Пархоменко буде грати концерт Р. Глієра. Але буде і ще один мій «запізнілий» на 34 роки виступ: на своєму сольному концерті 13 листопада в Малому залі вона виконає мою Сонату для скрипки і фортепіано у 3-х частинах (які йдуть без перерви), написану 1920 року. Зараз через 34 роки Соната ця мені подобається і я шкодую, що відійшов від тих гармоній, які є там. Жаль, що Ви не почуєте цієї сонати...» [5, 36].



Дослідження творчості Б. Лятошинського дає можливість сказати, що композитор не повністю відійшов від рис модернізму. Митець свідомо у зрілих творах повертається до тих гармоній, іноді цитуючи свою ранню, ще зовсім молоду творчість. У єдиному, «Слов'янському концерті» для фортепіано з оркестром, він використовує тему головної партії першої частини Тріо №1 для фортепіано, скрипки та віолончелі. Можливо, це намагання повернутись у ті часи, в саме той стан творчості, якого так бракувало зрілому композитору, що пережив нелегкі роки війни і нерозуміння.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Загальні риси модернізму. URL: <https://studfile.net/preview/5458212> (дата звернення 14.04.2021).
2. Запорожец Н. Б. Н. Лятошинский. Москва: Советский композитор. 1960. 174с.
3. Історія української музичної культури: підручник для студентів вищих навчальних закладів. До 100-річчя Національної музичної академії України імені П.І Чайковського. Київ: НМАУ імені П. І. Чайковського, 2011. 736с.: іл.
4. Каралюс М. Сильові доміанти модерну в українському мистецтві. URL: <http://dspace.nbu.gov.ua/bitstream/handle/123456789/43507/09-Karalius.pdf?sequence=1> (дата звернення 16.04.2021).
5. Лятошинский Б.Н. Воспоминания; Письма; Материалы : В 2-х ч. / Сост. и коммент.: Л. Н. Грисенко. Київ: Музична Україна, 1985-1986. Ч.2. 243 с., ил.
6. Модерн у філософії, архітектурі, церковній металопластиці, музиці. URL: [http://esu.com.ua/search\\_articles.php?id=69560](http://esu.com.ua/search_articles.php?id=69560) (дата звернення 16.04.2021).
7. Новакович М. Канон українського музичного модернізму в творчості Бориса Лятошинського : автореф. дис. на здобуття канд. мистецтвознавства. Львів, 2008. 21с.
8. Скрипник Г. Модернізм. *Українська музична енциклопедія*. Київ: Видавництво інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського, 2011. Т. 3. С. 447–450.
9. Царевич І. С. Камерно-інструментальні ансамблі Б. Лятошинського, створені у 20-х роках. *Українське музикознавство*. 1972. Вип.7. С.103–118.