

Олена Марценківська

ЗАГАЛЬНІ ТЕНДЕНЦІЇ МУЗИЧНОГО РОМАНТИЗМУ ТА ЇХ ПРОЯВ У ФОРТЕПІАННІЙ ТВОРЧОСТІ Б. ЛЯТОШИНСЬКОГО

Актуальність теми дослідження визначається спробою висвітлення романтичного методу творчості й романтичного типу мислення та світосприйняття Б. Лятошинського на засадах прояву загальноєвропейських та національно-своєрідних тенденцій музичного романтизму. *Мета дослідження* полягає у виявленні стильової спрямованості фортепіанної та камерно-інструментальної творчості Б. Лятошинського в контексті романтичного типу музичного виразу. *Цій меті підпорядковані завдання дослідження*: простежити розвиток загальних тенденцій музичного романтизму в музиці Б. Лятошинського як репрезентанта романтичного типу творчості; розкрити характерні конструктивно-семантичні, мовно-лексичні компоненти як виразника полістильової основи фортепіанної творчості митця. Відзначення механізмів творення Б. Лятошинським полістильового концепту як фактору взаємодії пізньоромантичної та неоромантичної основи становить новаторську інтерпретаційно-мистецтвознавчу точку зору.

Музичний романтизм у сучасному мистецтвознавстві розглядається як ідейно-художній напрямок, явище, термін та поняття, естетична система, творчий метод, як тип художнього мислення. Як напрямок, музичний романтизм зародився під потужним впливом літературно-філософської основи та протипоставив утилітаризму та нівелюванню особистості жагу до безмежної свободи, індивідуальної досконалості та людської незалежності.

У романтичну добу особливо показовою стає антагоністична модель «суб'єкт-об'єкт», що характеризує собою болючий розлад вільної творчої індивідуальності та оточуючого соціуму. Дослідниця О. Рощенко [24], аналізуючи діалектику міфологеми та нової міфології музичного романтизму, розглядає романтизм у послідовності явище-термін-поняття. Така послідовність пояснює сутність трьох ракурсів-значень у розумінні вербальної фіксації художнього феномену. Під явищем даного феномену мистецтвознавець має на увазі актуальну, музично-практичну форму буття романтизму, що репрезентована сукупністю музичних творів; під терміном – словесне позначення явища, його ім'я як потенційну форму буття знань про феномен; під поняттям – віртуальну форму буття явища як цілісну систему суджень про предмет, ядром якого є судження про сутнісні ознаки предмета.

Як зазначають Г. Жданов [9], Д. Житомирський [12], поняття «романтизм» має походження від епітету «романтичний», що до кінця XVIII століття вказував на деякі особливості літературних творів, записаних мовами класичної давнини. В музиці «романтичне» постає у більш ширшому значенні та, частково проявляючи характерні ознаки у класичну добу, найбільш виразно експонує свої якості у романтизмі. До романтичних ознак в музиці дослідники відносять інтерес до старовинного, самобутнього народного, наївного, фантастичного, духовно піднесеного, дивовижного, прекрасного, що мали вираження в естетично-ідеологічній системі романтизму. На думку Є. Шевлякова, «романтичне» постає як необхідна, історично сформована грань свідомості людей та творчого мислення. «Романтичне» не закріплене за якимось періодом чи культурним осередком, воно є однією із універсальних соціально-духовних досвідів. Романтизм в мистецтві XIX століття є «частковий та одночасно особливий випадок максимальної концентрації загальноромантичних ознак – із домінуючими для цього періоду ідеями, образами, жанрами, мовно-лексичними компонентами, зі своєю стильовою системою, в якій все це існує в узгодженні» [29, с. 84].

Дослідник К. Зенкін, аналізуючи складну естетичну проблему про природу та витоки музичного романтизму, даний феномен відносить до типу світовідчуття, типу культури, конкретно сформованої естетичної позиції. Оглядаючи історичні зміни в змісті та об'ємі поняття «романтизм», К. Зенкін наводить позицію Е. Т. А. Гофмана, згідно якої для композитора вже романтиками були Й. Гайдн, В. Моцарт, Л. Бетховен, а також відмічає музично-історичну концепцію Б. Яворського, за якою до цих композиторів долучається й К. Глюк.

В площині естетико-філософської категорії К. Зенкін наводить поняття, в колі яких й формувалось явище «романтизм» – Абсолют, Дух, душа, особистість, суб'єкт-об'єкт, свобода-необхідність, ідеальне-реальне, творчість, мистецтво-природа. Розглядаючи романтизм як історико-культурний переворот, дослідник під явищем «романтичний» розуміє статус даного терміну згідно естетичної концепції Гегеля, для якої «втіленням класичної художньої форми є античне мистецтво, а романтичної – зароджене на основі християнства в епоху середньовіччя та нового європейського мистецтва» [13, с. 17]. До спільних якостей для християнства та романтизму дослідник відносить надраціональність світосприйняття, що властива ідеї надреального Абсолюту. Так романтизм породив інтимно-особистий зв'язок людини із надраціональною основою, якою керує саме любов, ірраціональна розкутість особистості по

відношенню до Бога та світу. Якщо для християнської ідеології людина створена Богом, то для романтиків Абсолют є створенням людини.

Світ для романтика стає живим організмом, частини якого зумовлені та скеровані цілим. Зокрема, духовне життя людини залежить від тілесної сфери і здатне підноситись до надлюдського, неосяжного. Високу оцінку дістала в світі романтики любов, яка відкрила людині «безмежне» поривання в інший світ до сфери переживань, що виводять її за межі повсякденної реальності. Так особливо характерною та неповторною ознакою романтичного мистецтва стає опора на трансцендентальний ідеалізм як філософський метод, спрямований до зближення із міфологією. Трансгресивна система музичного романтизму, що засновується на даному методі, на думку О. Рощенко, обумовлена необхідністю «відображення властивих мистецтву процесів виходу за власні межі». Дослідниця констатує: «Завдяки нумерологічному та ономотологічному аналітичним методам можливим стає осягнення трансгресивних сутностей музичного романтизму – взаємодія із числом та іменем – архетипами мистецтва» [24, с. 295].

Привнесення знаків-символів, що відкрystalізувалися у процесах пізнання, відтворює розмежування музики в просторі духовної культури. Так романтизм постає у широкому значенні й дає змогу говорити про романтичне як про визначний метод художньої творчості. Як вказує В. Бурдов: «У романтизмі, як методі людського пізнання, світ людини досліджується з точки зору культу його чутливості. Для того, щоб людина була особливо чутливою, його почуття повинні бути безпосередніми, зовсім вільні від думки» [2, с. 13]. До характерних ознак романтичного методу художньої творчості дослідник залучає любов до природи, безпосереднє осягнення явищ, ідеї еволюції, ідеї історизму, потяг до цілого та малий інтерес до деталізації, висунення на перший план інтуїції та натхнення, ентузіазму.

У романтичному розумінні творчості розуму протиставляються почуття емоції, доказовим аргументом яких є інтенсивна гра уяви та фантазії. Романтичний метод творчості не лише підтверджує романтичний тип мислення, погляди й інтереси митця, а також віддзеркалює особливе світосприйняття художника з його конфліктною системою образів, жанровою формою, стильовою спрямованістю у творчості.

Зауважимо, що в якості стильової категорії романтизм належить до своєї історичної епохи і разом із нею закінчився. Проте, вичерпавши себе як стиль, романтизм зберігається у наступних періодах розвитку мистецтва у вигляді *творчої тенденції*, яка не тільки не згасла у другій половині XIX століття, а поступово посилилась наприкінці XIX – на початку XX століття.

Згідно поглядів А. Цукера: «Музичний романтизм пройшов крізь ХІХ століття та увійшов із творчістю Малера, Скрябіна у століття ХХ-е». Далі дослідник вказує: «Ми маємо можливість говорити про романтизм періоду імпресіонізму, символізму чи експресіонізму, коли музика, не змінюючи своїх сутнісних властивостей, типологічних ознак, засобів відображення моделювання дійсності, стає органічною ланкою різноманітних естетичних систем та творчих методів» [28, с. 7]. Цьому сприяє особливий «романтичний менталітет», завдяки якому, на думку А. Демченка [6], романтична емоція сполучена з такими характеристиками як підкреслена загостреність виразу, підвищена експресія, патетика, афектація, екстатичність, потяг до особливого, виняткового, унікального.

У даному аспекті розгляду мається на увазі феномен *панромантизму*, під яким розуміємо не напрямок або течію, а *метод художнього моделювання дійсності*, що репрезентує романтичний тип творчості, відображає психологічну рису митця – бути композитором-модерністом у свій час (відзначимо творчість Л. Бетховена, Ф. Шопена, Ф. Ліста, М. Лисенка, Б. Лятошинського та інших).

У постромантичну добу ХХ століття стильові пошуки Б. Лятошинського у 20-ті роки, як відмічає О. Підсуха, наче балансують «на межі пізньоромантичного, символістського, експресіоністського стильового континууму». Дослідниця зауважує, що «у кожному окремому творі переважають чи виступають у рівновазі елементи цих, глибиною і генетично споріднених стильових напрямків» [22, с. 27]. У такому значенні новітні стильові тенденції ще не виступають у повному запереченні пізньоромантичної стильової площини.

На думку І. Барсової [1], часто у композиторів-експресіоністів, композиторів-неокласицистів на етимологічному рівні художнього мислення відзначаємо традиційно успадковані від класицизму та романтизму музичні лексеми, що несуть в собі пам'ять про давній зміст. До інтонаційних лексем, що походять від внутрішніх форм музичного класицизму, мистецтвознавець залучає фігури «Zirkel» (коло) та «Schwarmer» (півколо). Такі фігури напрочуд часто застосовують у своїй музиці Р. Шуберт, М. Мусоргський. У Б. Лятошинського дану фігуру відмічаємо в «Юнацькому квартеті» ч. I та ч. II, Сонатах ор. 13 та ор. 19, Тріо ор. 41 № 2, «Українському квінтеті» ор. 42 ч. III та Слов'янському концерті ор. 54 ч. II.

Зазначимо, І. Барсова у пізньому романтизмі, експресіонізмі, у прояві *постромантизму* виявляє звуження самого кола музичних лексем як фігур, що «репрезентують емоційний тонус стилю» [1, с. 206]. Серед них особливе місце посідають лексеми, внутрішні форми яких походять від

епохи бароко – риторичні фігури поклику (*exclamatio*) та скорботи (*lamento*). Поєднання даних фігур, на думку дослідниці, стає притаманним саме для романтиків, в творчості яких музична лексема осмислюється у значенні «стрибок із заповненням». Ця новітня лексема чітко окреслюється в мелосі композиторів ХХ ст. – О. Скрябіна (головній темі Першої симфонії, «темі волі» в «Поемі екстазу»), С. Прокоф'єва (П'єсах ор. 4 – «Спогади», «Відчай», «Наслання»). Зауважимо, інтервал стрибка у композиторів ХХ ст. варіантно змінюється: митці поряд із проведенням традиційної кварта часто включають висхідні рухи на сексту, септиму, октаву, нону. Таке оновлення є характерним і для *Adagio appassionato* із циклу «Ліричні сюїти» А. Берга, *Варіацій для фортепіано ор. 27* А. Веберна.

У висвітленні стильової концепції музики А. Берга, А. Шенберга та А. Веберна, згідно якої межа між епохами проходить всередині нововіденської школи, І. Барсова творчість Шенберга та Берга з їх «людським, занадто людським» мистецтвом «приписує» ще до *романтичної концепції* музики з точки зору сучасності, а у «тихому» Веберні відкриває новітній світ. На рівні внутрішніх лексем романтичні традиції в музиці А. Берга розкриває й дослідник Ю. Векслер [4].

Романтичну лексему, що складається із поєднання двох риторичних фігур та проявляється у вигляді висхідної квартової інтонацію із низхідним секундовим закінченням, виявляємо у фортепіанній та камерно-інструментальній творчості Б. Лятошинського як успадковану традицію від романтичної музичної доби. Дану інтонаційну лексему позначаємо у Сонаті ор. 19 ч. I, «Українському квінтеті» ор. 42 ч. I. Як оновлена романтична традиція вона проводиться композитором у різноманітних кореляціях дисонуючої інтерваліки у Сонаті ор. 13, П'єсах №№ 2, 3, 4, 7 із циклу «Відображення» ор. 16, Тріо ор. 41 № 2 ч. II.

З одного боку, в творчості композитора проступає романтична тенденція, для якої властивим є поєднання риторичних фігур доби бароко у змістовну риторичну форму, що виражена у новітній лексемі. З іншого боку, проступають сучасні тенденції, що споріднюють творчість митця із композиторами-експресіоністами. Така спорідненість є помітною із ранньою музикою А. Берга (Сонатою ор. 1) та А. Шенберга (П'єсами ор. 11), творчість яких ще не повністю заперечує стильовому орієнтуру пізнього романтизму, а експонує наявність романтичного експресіонізму (постромантизму).

Термін «*романтичний експресіонізм*» знаходить своє тлумачення у дослідженнях І. Барсової [1], Д. Житомирського [11], О. Кавальської-Фрайт [14], О. Підсухи [22], І. Пясковського [23], А. Цукера [28]. Як

зазначають О. Козаренко [16], М. Новакович [20], найбільш відчутними експресіоністичні тенденції є у вокально-інструментальній та хоровій музиці Б. Лятошинського. Дослідники акцентують увагу на романсах 20-х років, в основу яких покладено вірші поетів (П. Шеллі, Ш. Бодлера, М. Метерлінка, Е. По), які культивували естетику страждання і смерті.

У ранньому циклі «Відображення» ор. 16 мистецтвознавці вбачають експресіоністичну тенденцію у міфологізації категорії трагічного, що виражена у загостреному трагізмі барочно-знакових фігур страждання, скорботи, смерті. На думку М. Новакович, вплив естетики модернізму на творчість майстра є віддзеркаленим лише «у розумінні ним трагічного як загальної умови людського буття, яке у своєму кінцевому результаті пов'язане з проблемою смерті». І далі: «Це добре простежується у тих творах Лятошинського, в основу яких покладено поетичний текст, а саме – романси та хорова музика» [20, с. 158].

У фортепіанній музиці Б. Лятошинського раннього періоду також культивується одна з граней трагічного – тема самотності – як зворотній бік теми спілкування, що у знаковому просторі українського романтизму походить саме від творчості Т. Шевченка. Зазначимо, що темою самотності також пройнята і музика Л. Бетховена, твори якого були модерними знахідками для його сучасників та наповненими образом невідкореної вільної людини, що протистоїть суворому вироку долі.

Отже, з одного боку, в музиці Б. Лятошинського декларування та загострене вираження трагічного виступає як одна з граней наближення до сучасної експресіоністичної тенденції початку ХХ століття. З іншого боку, трагічне виступає як успадкована тенденція від романтично-знакової доби. Зауважимо, що повне заперечення пізньоромантичної стильової основи сучасною спрямованістю мистецтва відбувається, в першу чергу, на рівні техніки композиції, принципів ладової організації, що проходять під знаком ломки традиційної системи – криза мажоро-мінорної системи, мелодики, запровадження додекафонної, серіальної, полімодальної техніки. Відмітимо, що у ранній творчості Б. Лятошинського наближення до експресіонізму та ознаки постромантизму виявляються саме у симетричному та асиметричному ладово-конструктивному мисленні, прийомах розширено-тонального дванадцятитонового викладу, що в той же час не переходять до повного усунення опорного тонального елемента або відмови від мелодичної лінії.

Поряд із експресіоністичною тенденцією в музиці Б. Лятошинського експонують свої якості й імпресіоністські та символістські елементи. Імпресіоністичні моменти проявляються у регістрових колористично-

тембрових нашаруваннях, фактурних прийомах письма, частковій опорі на пентатоніку. Ознаки романтичного символізму виявляються в семантичній фігурі «відображення» як знаку дзеркального обернення, що проявляється на композиційно-структурному рівні художньої умовної макрокомпозиції, до якої залучаємо Сонату ор. 13, цикл «Відображення» ор. 16, Сонату-баладу ор. 18.

Пізньоромантична основа ранньої творчості митця, насамперед, пов'язана із традиціями, що походять від творчості О. Скрибіна, який, на думку Ю. Тюліна, є «завершувачем великої романтичної епохи» [8, с. 22]. Скрибінські романтичні традиції в музиці Б. Лятошинського також вбачають Н. Горюхіна [5], І. Пясковський [23], В. Самохвалов [26], І. Царевич [27]. Так В. Самохвалов, розглядаючи риси симфонізму, вказує на поемні традиції скрибінського симфонізму. Дослідник І. Пясковський, аналізуючи оновлення романтичних традицій у ладогармонічному мисленні Б. Лятошинського, вказує на скрибінські традиції, які найбільш відчутно виявляються в інтонаційному співвідношенні малої терції і секунди, що генетично пов'язане з романтичними традиціями. І. Царевич близькість до музики Скрибіна вбачає у гармонічній мові побічних партій Тріо ор. 7 № 1 та Сонати ор. 19, основа яких виражена особливою домінантовістю.

Отже, у ранній творчості Б. Лятошинського стильовою опорою є пізньоромантична основа, в підґрунті якої проявляють свої якості сучасні тенденції романтичного імпресіонізму, символізму та експресіонізму.

Виразником неоромантичного стильового явища виступає формотворчий аспект художнього мислення. Згідно тлумаченням О. Дерев'янченко, у самому розумінні трактовки лексеми «нео» закладене поняттєве значення нового, молодого, що надає можливість говорити про модерний романтизм чи надсучасний романтизм. У такому розумінні сприймаються явища неофольклоризму, неокласицизму. У ХХ столітті можливо розглядати подвійний відтінок у значенні «нео», що вказує на нову фазу розвитку та відродження романтизму (неоромантизм), на модернізацію стилів, напрямків, які були витіснені іншими стилями та напрямками (романтизм, пізній романтизм). Такий розвиток передбачає діалектичні зміни, в яких «іманентне згодом переосмислюється, а переосмислене в контексті іншої системи координат стане іманентним, і так нескінченно» [7, с. 27].

Відзначимо, А. Калениченко [15] пропонує власну систематизацію нео та постстилістиці початку ХХ ст. Дослідник розглядає неоромантизм як романтизм, що є очищеним авангардом. Вивчаючи неоромантизм в сучасній українській музиці, І. Коханик [17] пов'язує дане поняття з явищем романтики, що може поширюватись як на творчість окремої особистості, так і на певний

період. Таке виникнення й зумовлене попередньою еволюцією української музики, підґрунтя якої лежить в площині української ментальності.

В музиці Б. Лятошинського неоромантична стильова основа характеризується пошуком новітньої одночастинної (вільної поемної сонатної форми з ознаками думно-баладного розгортання сюжетної лінії) та циклічної, наближеної до одночастинного зразка, форми. Неоромантичну ознаку також виявляємо у новітній формі чергування закономірної або вільної послідовності додаткових розмірів у прояві регулярної метричної змінності як вагомого чинника своєрідно невимушеної романтичної думки.

Переосмислення романтичних традицій в музиці Б. Лятошинського призводить до появи *сучасного пізньюромантичного та неоромантичного полістильового концепту*, в якому актуальним стає висвітлення традиційно успадкованих тенденцій від загальноєвропейського, українського та загальнослов'янського музичного романтизму.

Аналізуючи еволюцію музичного мислення романтичної доби, Г. Рибінцева [25] відокремлює загальноєвропейські тенденції музичного романтизму, що у творах відбилися на поглибленні діалектичного методу музичного мислення, на оновленні традицій поліфонічної музики. Так перша тенденція у фортепіанних творах Б. Лятошинського відтворюється на рівні образно-тематичних контрастів, внутрішнього протиріччя провідних образно-інтонаційних сфер, невимушеності їх трансформацій.

У камерно-інструментальній та концертній творчості митця простежується провідний метод композиторів-романтиків, виразником якого є принцип наскрізного монотематичного та лейтмотивного поєднання тричастинних та чотиричастинних композицій в єдину образно-звукову, тематично-драматургічну структуру. На противагу до лірико-епічного типу сонат, у фортепіанних творах Б. Лятошинського широко розповсюдження здобув лірико-драматичний тип сонати, якому притаманна потужна схвильованість, поривчатість, підвищена експресивність музичного виразу.

Драма і привносить моменти активної дієвості, емоційної гостроти, що засвідчує прагнення відтворити романтичну систему світосприйняття з властивою їй безпосередністю викладу. В музиці композитора драматургічний принцип суміщення ознак дії і узагальнення визначає й епіко-драматичний тип української фортепіанної сонати, в якій реалізовані типологічні ознаки драми – дія, боротьба, розвиток конфлікту. Драматична колізія розвивається у ряді гострих зіткнень основних тем-образів. Епічна риса виражається у вільному думно-оповідному, речитативно-декламаційному тоні поемного розгортання.

Саме ці ознаки й вплинули на формування зрілого національно жанрового варіанта сонатної форми у руслі неоромантичної стильової ознаки.

На думку В. Жимолостнової: «Початок ХХ ст. в українському мистецтві постає як *розквіт романтизму*. <...> Творчість Лятошинського – зріле досягнення національного музичного стилю. Аналіз двох фортепіанних сонат – важлива кульмінаційна фаза розвитку української фортепіанної сонати. Образно-емоційне наповнення творів <...> є *відображенням романтичного світовідчуття* композитора. Однак це інший романтизм – перебільшений, гіпертрофований, наближений до експресіонізму» [10, с. 163–164].

В думному епосі суттєвим виразником є романтичний пафос, що, на думку Н. Горюхіної [5], виступає як один із прикметних особливостей українського епосу. Саме тому романтичне забарвлення художніх концепцій сонат початку ХХ століття (твори Я. Степового, М. Сильванського, В. Косенка, Л. Ревуцького, Б. Лятошинського) у поєднанні з опорою на ознаки фольклорної поетики, що походять від романтичної музики М. Лисенка, зумовило процес національного засвоєння, закріплення та формування зрілої жанрової моделі фортепіанної сонати.

Неоромантичний тонус фортепіанних сонат Б. Лятошинського виявляється у закладенні в композиційну структуру сонат ознак монологічного, діалогічного та полілогічного характеру авторської промови. Така особливість в цілому сприяє утворенню новітніх жанрово-композиційних типів, які дослідниця Л. Ланцута [18] визначає як сонату-монолог, сонату-діалог, сонату-полілог. Творчість композиторів неоромантичної хвилі В. Сильвестрова, О. Киви, В. Годзяцького, В. Шумейка і буде етапом розквіту та формування характерних типів новітньої української сонати. В музиці Б. Лятошинського своєрідний спосіб музичного вислову у зверненні до самого себе, до свого внутрішнього «я» відображає монологічно сповідальний характер філософських рефлексій як суто інтимних переживань. Інтимно-сповідальний тип музичного вираження і визначає романтичну сторону художніх концепцій.

Романтичною тенденцією в музиці Б. Лятошинського також є відродження та розвиток імітаційно-контрапунктичних та синтетичних прийомів роботи з окремими формальними елементами музичного матеріалу. Імітаційно-контрапунктичні прийоми музичного викладу митець широко застосовує як динамічний засіб розвитку музичного тематизму. Синтез різноманітних композиційних структур є осмисленою стороною творчої діяльності композиторів-романтиків.

Синтетичний принцип побудови в музиці Б. Лятошинського є вираженим у фактурних (зокрема, синтез октавно-паралельного, гомофонного та акордового різновидів фактурного викладу на фоні витриманого басу та остинатної фігури), поліритмічних (дволінійні, трилінійні, чотирилінійні форми), поліладових, політональних засобах музичного виразу. Також на основі даного принципу композитор динамізує розвиток провідного тематизму з характерним вільно поемним думно-баладним розгортанням завуальованої програмної сюжетної канви.

Зорієнтованість творчого методу роботи на пошук нових, своєрідно-індивідуальних синтетичних форм художнього мислення посилює внутрішню змістовність романтичної музики. Зазначимо, кожен із композиторів-романтиків по-своєму «експериментував» з конкретним колом формальних структур. Так Ф. Шуберт поєднував у своїй творчості елементи пісенності, варіаційності та сонатності. Р. Шуман синтезував сюїту та рондо з елементами сонатного розвитку. Ф. Шопен широко розповсюдив комбінаторну техніку музичного виразу у сплаві варіаційності з сонатністю, також рондоподібності з сонатністю. Ф. Ліст поєднав принципи сонатності з циклічністю, також запровадив різноманітне моделювання сонатної форми із елементами варіаційно-варіантного, рондоподібного розвитку.

Творчість М. Лисенка експонує в собі ознаки думно-поемного типу музичного виразу з рисами вільної рапсодійності та варіаційності. У творах О. Скрибіна проступають ознаки лірико-драматургічного та лірико-оповідного поемного типу розгортання. У структурній основі композицій Б. Лятошинського відмічаємо ознаки поєднання сонатності та варіаційності, сонатності та рондоподібності, сонатності та циклічності.

Виразником романтичної тенденції в музиці Б. Лятошинського проступає також реалізація одночастинного типу сонатної форми, наближення циклічних форм до одночастинного моноциклічного різновиду. Прикметними рисами одночастинних композицій стали пошук драматургічної функціональності, тобто драматургічного обумовлення конкретного композиційного рішення. Для його реалізації оптимальними виявились принципи думно-баладного, вільно-поемного розгортання, єдність композицій забезпечили монотематичний, лейтмотивний принципи драматургічного тематичного розвитку. Особливо прикметними романтичними ознаками в одночастинних творах митця виступають невимущена метроритмічна свобода та імпровізаційно-ораторський, речитативно-декламаційний тон музичного виразу із належною лаконічно-змістовною формою та загострено-експресивною інтонацією.

Звернення до народних балад, пісень та переказів з їх могутнім ліризмом, власне, і посприяло розвитку романтичної української культури. Так фольклорним жанрам і належало почесне місце у дослідженні українського романтизму, який природно розпочався з баладної форми, з її типологічних кореляцій. Перш за все, в цьому плані відмітимо зв'язки з польською літературою. Важливі відомості про вплив поетичної творчості А. Міцкевича на музику композиторів Ф. Шопена та Б. Лятошинського містяться у роботі І. Белзи [3]. Дослідник називає баладу найулюбленішим гатунком романтичного мистецтва.

У баладах Ф. Шопена І. Белза виявляє суттєве наближення творів до поетичного джерела (за свідченням Р. Шумана балади були створені під впливом поезії А. Міцкевича). В музиці Б. Лятошинського І. Белза окреслює повне відображення поетичних образів А. Міцкевича в симфонічній поемі «Гражина». У фортепіанній творчості Б. Лятошинського жанровий прояв балади відмічаємо у Сонаті-баладі ор. 18, Баладі ор. 22, також у другій частині «В характері балади» Тріо ор. 41 № 2.

На думку В. Панкратової [21], балада вже своєю назвою наводить слухачів на приховану в ній програмну настанову, яка виявляється в оповідно-розповідному тоні музичного вислову, наявності сюжетно-драматичного типу розвитку. Поряд із зазначеними ознаками інструментальної балади, у творах Б. Лятошинського виразно простежуємо фольклорно-епічні риси думної сповіді, що віддзеркалюють інтерес композитора до національно-своєрідного чинника. Цим і підтверджується визначна роль майстра в пробудженні й відродженні національної ідей в музиці як однієї із складових романтичного напрямку, що походить від творчості М. Лисенка.

Романтичною тенденцією в музиці Б. Лятошинського також виступає інтерес композитора до синтезу жанрів. Часто у композиторів-романтиків синтетичний принцип обумовлює виключну жанрову свободу у романтичному мистецтві. Зазначимо, що характерною ознакою для романтичної доби було перенесення критерію жанроутворення до сфери змісту та структурної форми. Втім, жанр став виразником саме їх специфіки – жанр із детермінанти перетворився у засіб як характерний «індекс» змісту. Тому більш уточненими за змістом стають твори М. Лисенка («Думка-шумка»), О. Нижанківського («Вітрогони» – жанр думки-шумки), Ф. Ліста (соната-фантазія «За прочитанням Данте»), М. Метнера («Соната-балада», «Соната-фантазія»), Б. Лятошинського «Соната-балада».

Характерним для романтичної музики стає також присутність наявної чи прихованої програмності у творах, цілком уточнена за

образними ознаками вербальна фіксація художньої концепції. Синтез мистецтв і є однією з провідних романтичних тенденцій в музиці. На думку К. Зенкіна [13], від музики Ф. Ліста походить новітня форма синтезу мистецтв, що виражається у програмних заголовках, поетичних епіграфах, мелодичних епіграфах.

У фортепіанній музиці Б. Лятошинського «Шевченківська сюїта» репрезентує наявність як програмної назви, так і поетичного епіграфу до неї. Цикл «Відображення» також є показовим аргументом у вираженні програмної настанови. Відмітимо, що спорідненою рисою в музиці Б. Лятошинського із творчістю Ф. Ліста виступає фіксація авторськими темповими позначками характеру образних трансформацій провідного тематизму (у Ф. Ліста така форма вербалізації є у Сонаті *h-moll*, сонаті-фантазії «За прочитанням Данте», у Б. Лятошинського – Сонатах ор. 13, ор. 18 та ор. 19, циклі «Відображення» ор. 16, Баладі ор. 22).

Музичний романтизм, як трансгресивна система, відбивав ознаки зближення з міфологією, родами, видами, жанрами мистецтва, науками. Згідно поглядів О. Рощенко [24], за допомогою сакрального числа романтики вводили творчість до філософсько-художнього універсуму, тим самим привносячи у його зміст наукову обґрунтованість та містичний зв'язок із сакральною числовою структурою всесвіту як піфагорійської концепції гармонії чисел. Ім'я на відміну від числа є формулою універсального значення. На думку дослідниці, ім'я гранично прилягає до сутності в якості її першовідкривача, тим самим ім'я є семантичним виразником музичного твору.

У цілісній умовній макрокомпозиції (Сонатах ор. 13, ор. 18, циклі «Відображення») Б. Лятошинського, як і у Сонаті-фантазії Ф. Ліста, проступає сакральна трійка як принцип числової організації трансцендента. Тріадність є також виразником у взаємодії та взаємопроникненні симфонізму, арочності (концентричності) та дзеркальності – сприяє відтворенню міфології пророцтва, перетворення та вороття.

У ранній фортепіанній творчості Б. Лятошинського лейтмотивна інтонаційна структура виражена у співвідношенні малої терції та секунди, часто у звучанні *сі-бемоль – до-дієз – ре*. В пізній творчості лейтінтонаційний джерелом стає співвідношення мінорного тризвуку та секунди *ре – фа – ля – сі-бемоль*. У даних інтонаційних семантичних зразках романтичний компонент осмислюється крізь призму своєрідно-індивідуальної етностильової специфіки музичного мислення.

Таким чином, прояв характерних тенденцій загальноєвропейського музичного романтизму в музиці Б. Лятошинського виявляється в інтересі композитора до риторично-семантичної знаковості барочного мистецтва, в

поглибленні діалектичного методу музичного мислення, в оновленні традицій поліфонічної музики, у спрямуванні митця до інтимно-сповідального типу музичного виразу. В логіко-конструктивному плані це виявилось у розвитку імітаційно-контрапунктичних форм та синтетичних прийомів роботи з музичним матеріалом, у прояві ознак синтезу мистецтв та відбитті трансгресивних сутностей музичного романтизму, що відзначились на рівні взаємодії з числом та іменем. Національно засадничі тенденції музичного романтизму в музиці композитора проявились у зверненні композитора до думного принципу музичного розвитку та характерних технічних прийомів кобзарського музикування.

Прояв загальноєвропейських та національно-своєрідних тенденцій музичного романтизму в фортепіанній творчості Б. Лятошинського репрезентує відбиття романтичного методу творчості, романтичного типу мислення та світосприйняття композитора. Виразником стильової спрямованості фортепіанної творчості митця є *полістильовий концепт* як феномен новаторства у становленні чільної взаємодії пізньоромантичного (з ознаками романтизованого імпресіонізму, символізму, експресіонізму) та неоромантичного явища.

1. Барсова И.А. Поздний романтизм и антиромантизм в свете риторического типа творчества (опыт рассуждения) / И.А. Барсова // *Научный вестник НМАУ им. П.И. Чайковского*. – К., 1999. – Вып. 6. – С. 202–218.
2. Бурдов В. Романтизм как творческий метод / В. Бурдов, И. Бурдова, Т. Плотникова // *Музыкальный мир романтизма: от прошлого к будущему. Материалы научных конференций*. – Ростов-на-Дону: Ростовская гос.-ая консерватория им. С.В. Рахманинова, 1998. – С. 13–16.
3. Бэлза И. Исторические судьбы романтизма и музыка. Очерки / И. Бэлза. – М.: Энциклопедия романтизма, 1985. – 254 с.
4. Векслер Ю. Неисправимый романтик XX столетия (романтические традиции в музыке Альбана Берга) / Ю. Векслер // *Музыкальный мир романтизма: от прошлого к будущему. Материалы научных конференций*. – Ростов-на-Дону: Ростовская гос.-ая консерватория им. С. В. Рахманинова, 1998. – С. 89–92.
5. Горюхина Н. Эволюция сонатной формы / Н. Горюхина. – К.: Музична Україна, 1973. – 309 с.
6. Демченко А. *Essentia та Existentia романтичного менталітета* / А. Демченко // *Музыкальный мир романтизма: от прошлого к будущему. Материалы научных конференций*. – Ростов-на-Дону: Ростовская гос.-ая консерватория им. С.В. Рахманинова, 1998. – С. 17–20.
7. Дерев'янченко О.О. Неофольклоризм у музичному мистецтві: статика та динаміка розвитку в першій половині ХХ ст.: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Дерев'янченко Олена Олександрівна. – К., 2005. – 200 с.
8. Дернова В. Гармония Скрябина / В. Дернова. – Л.: Музыка, 1968. – 124 с.

9. Жданов Г.В. Романтизм / Г. В. Жданов // Музыкальный энциклопедический словарь. – М. : Советская энциклопедия, 1990. – С. 469.
10. Жимолостнова В.В. Баллада и специфика ее преломления в западноевропейском музыкальном романтизме: дис. ... кандидата искусствоведческих наук: 17.00.03 / Жимолостнова Вероника Викторовна. – К., 2003. – 290 с.
11. Житомирский Д. К изучению западноевропейской музыки XX века / Д. Житомирский // Современное западное искусство. Идеиные мотивы и пути развития: театр, кино, живопись, музыка. – М. : Наука, 1971. – С. 195–274.
12. Житомирский Д. Романтизм / Д. Житомирский // Музыкальная энциклопедия. – М. : Советская энциклопедия, 1978. – Т. 4. – С. 697–703.
13. Зенкин К. Романтизм как историко-культурный переворот / К. Зенкин // Музыка в пространстве культуры. Избранные статьи. – Ростов-на-Дону : МП Книга, 2001. – С. 8–28.
14. Кавальська-Фрайт О. Символістські тенденції у програмних фортепіанних творах Ф. Якименка та Б. Лятошинського / О. Кавальська-Фрайт // Музична україністика: сучасний вимір. – К., 2009. – Вип. 3. – С. 188–199.
15. Калениченко А. Музична нео- і постстилістика: спроба систематизації / А. Калениченко // Музична україністика: сучасний вимір. – К., 2005. – Вип. 1. – С. 106–115.
16. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови : монографія / Олександр Козаренко. – Львів, 2000. – 286 с.
17. Коханик І. До проблеми вивчення неоромантизму в сучасній українській музиці / І. Коханик // Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. – К., 2006. – Вип. 56. – С. 68–77.
18. Ланцута Л.В. Українська фортепіанна соната: теорія, історія, сучасні тенденції: дис. ...кандидата мистецтвознавства: 17.00.03 / Ланцута Леся Володимирівна. – К., 1998. – 179 с.
19. Марценківська О. Ладогармонічна система у фортепіанній творчості Б. Лятошинського (до проблеми традицій та новаторства) / О. Марценківська // Українське музикознавство : Науково-методичний збірник. – К., 2010. – Вип. 36. – С. 27–38.
20. Новакович М.О. Категорія трагічного та її прояви у творчості Б.М. Лятошинського / М.О. Новакович // Науковий вісник НМАУ: Музика в просторі сучасності: друга половина XIX–XX ст. : Збірник наукових статей. – К., 2007. – С. 157–161.
21. Панкратова В. Баллада: музыкальные формы и жанры / В. Панкратова. – М. : Госиздат, 1960. – 40 с.
22. Підсуха О. До проблеми стильових пошуків Б. Лятошинського у 20-ті роки XX ст. в контексті європейських стильових тенденцій часу / О. Підсуха // Музичний світ Бориса Лятошинського : Збірка матеріалів Міжнародної конференції, присвяченої 100-річчю від дня народження композитора. – К. : Центрмузінформ, 1995. – С. 26–29.
23. Пяковський І. Оновлення романтичних і постромантичних традицій в ладогармонічному мисленні Б. Лятошинського / І. Пяковський // Українське музикознавство. – К., 1991. – Вип. 26. – С. 74–93.

24. Роценко Е.Г. Диалектика мифологеми и новая мифология музыкального романтизма: дисс. ... доктора искусствоведения: 17.00.03 / Роценко Елена Георгиевна. – К., 2006. – 436 с.
25. Рыбинцева Г. Эволюция музыкального мышления романтической эпохи в контексте рациональной логики XIX века / Г. Рыбинцева // Музыкальный мир романтизма: от прошлого к будущему. Материалы научных конференций. – Ростов-на-Дону : Ростовская гос-ая консерватория им. С.В. Рахманинова, 1998. – С. 32–35.
26. Самохвалов В. Борис Лятошинський / В. Самохвалов. – К. : Музична Україна, 1974. – 47 с.
27. Царевич І. Камерно-інструментальні ансамблі Б. Лятошинського, створені у 20-х роках / І. Царевич // Українське музикознавство. – К. : Музична Україна, 1972. – Вип. 7. – С. 103–118.
28. Цукер А. Романтизм и музыкальное искусство / А. Цукер // Музыкальный мир романтизма: от прошлого к будущему: Материалы научных конференций. – Ростов-на-Дону : Ростовская гос-ая консерватория им. С.В. Рахманинова, 1998. – С. 6–9.
29. Шевляков Е. Неоромантизм в музыке XX века: пределы или беспредельность? / Е. Шевляков // Музыкальный мир романтизма: от прошлого к будущему: Материалы научных конференций. – Ростов-на-Дону : Ростовская гос-ая консерватория им. С.В. Рахманинова, 1998. – С. 84–86.

Марценковская Елена. Общие тенденции музыкального романтизма и их проявление в фортепианном творчестве Б. Лятошинского. В данной статье рассмотрены основные аспекты проявления общеевропейских и национально-своеобразных тенденций музыкального романтизма в фортепианном творчестве Б. Лятошинского. Итогом исследования является выявленная стилевая характерность фортепианного творчества композитора, которая усматривается в полистилевом концепте как результате взаимодействия позднеромантической и неоромантической основы.

Ключевые слова: музыкальный романтизм, романтическая тенденция, постромантизм, неоромантизм, полистилевой концепт.

Марценківська Олена. Загальні тенденції музичного романтизму та їх прояв у фортепіанній творчості Б. Лятошинського. У даній статті розглянуті основні аспекти прояву загальноєвропейських та національно-своєрідних тенденцій музичного романтизму в фортепіанній творчості Б. Лятошинського. Підсумком дослідження є виявлена стильова характерність фортепіанної творчості композитора, яка вбачається в полістильовому концепті як результату взаємодії пізньоромантичної та неоромантичної основи.

Ключові слова: музичний романтизм, романтична тенденція, постромантизм, неоромантизм, полістильовий концепт.

Martsenkivska Olena. General trends of musical Romanticism and their reflection in B. Lyatoshinskiy's piano creation. This article focused attention on the trace display of European and National trends of musical Romanticism in B. Lyatoshinskiy's piano creating. The outcome of the research is the discovery of stylistic specificity of piano works of the composer, which is seen in polistile concept as a result of the interaction of late-and neo-romantic basis.

Actuality of research theme is determined the attempt of illumination of romantic method of creation and romantic type of thought and perception of the world of B. Lyatoshinskiy on principles of display of European and nationally original tendencies of musical romanticism. A research purpose consists in the exposure of stylish orientation of B. Lyatoshinskiy's piano and chamber creation in the context of romantic type of musical expression. To this purpose inferior tasks of research: to trace development of general tendencies of musical romanticism in music of B. Lyatoshinskiy as a model shower of romantic type of creation; to expose characteristic structurally semantic, lingual-lexical components as express of polistile basis of piano creation of artist. Marking of mechanisms creation of polistile concept by modern composer as makes innovative the factor of co-operation of late and neo-romantic basis – study of art point of view.

In music of B. Lyatoshinskiy's realization of type of one part of sonata form, approaching of cyclic forms express of romantic tendency also to the monocyclic variety of one part. Became the sign lines of compositions of one part search of dramaturgic functionality, dramaturgic stipulating of certain composition decision. For his realization principles of thought-ballad, freedom-poem developments, appeared optimal, unity of compositions was provided monothematic, leitmotiv principles of dramaturgic thematic development. As especially sign romantic signs in works of one part of artist the relaxed metro-rhythm freedom and improvisation-oratorical, of recitative-reciting tone of musical expression come forward with the proper laconically-rich in content form and strained-expressive intonation.

Thus, the display of characteristic tendencies of European musical romanticism in music of B. Lyatoshinskiy appears in interest of composer in the rhetorical-semantic sign of barge art, in deepening of dialectical method of the musical thinking, in updating of traditions of polyphony music, in aspiration of artist to musical expression. As a romantic tendency in music of B. Lyatoshinskiy also interest of composer comes forward in the synthesis of genres. Often for composers-romantics synthetic principle stipulates exceptional genre freedom in a romantic art. Will mark that a characteristic sign for romantic twenty-four hours was transference of criterion of formation to the sphere of

maintenance and structural form. In a logic-construct plan it appeared at development of imitation-contrapuntal forms and synthetic receptions of work with musical material, in the display of signs of synthesis of arts and removing of musical romanticism, which was marked at the level of co-operating with a number and name. Nationally the fundamental tendencies of musical romanticism in music of composer showed up in the address of composer to thought principle of musical development and characteristic technical receptions of national cobs playing. In works of B. Lyatoshinskiy distinctly trace the folklore-epic lines of thought confession that reflect interest of composer in a nationally-original factor. The prominent role of master is confirmed these in awakening and revival of national ideas in music as one of constituents of romantic direction that originates from work of M. Lysenko.

The display of the European and nationally-original tendencies of musical romanticism in piano work of B. Lyatoshinskiy presents removing of romantic method of work, romantic type of thinking and perception of the world of composer. Express of stylish orientation of piano work of artist is a polistile concept as phenomenon of innovation in becoming of main cooperation of late romantic (with the signs of romantic impressionism, symbolism, expressionism) and neo-romantic phenomenon.

Keywords: musical romanticism, romantic trend, postromanticism, neo-romanticism, polistile concept.

Валерия Жаркова

ЖАНР ПРИДВОРНОГО БАЛЕТА КАК УНИКАЛЬНЫЙ ФЕНОМЕН В ИСТОРИИ ФРАНЦУЗСКОЙ КУЛЬТУРЫ XVII ВЕКА

Жанровое определение «придворный балет» (*ballet de cour*), закрепившееся за любимым театрализованным развлечением французского королевского двора в XVII веке, может дезориентировать неподготовленного читателя, которого слово «балет» направляет к знаменитым музыкально-хореографическим шедеврам XIX–XX столетий. Опытный же исследователь знает, что в данном случае речь идет об особом жанре, не имеющем аналогов в европейской культуре и сыгравшем значительную роль в истории французского музыкального театра [см.: 10–12].

Определенная историческими реалиями невозможность полной реконструкции придворного балета сегодня не снижает необходимости исследования этого значительного пласта французской культуры, позволяющего обнаружить национальные приоритеты в процессе формирования французского музыкального театра. Тем более досадным