

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

ДО 120-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ БОРИСА МИКОЛАЙОВИЧА ЛЯТОШИНСЬКОГО

У ювілейний рік від дня народження Бориса Лятошинського, вшановуючи його пам'ять, продовжуємо публікувати матеріали, підготовлені випускниками його класу композиції. Пропонуємо міркування Леоніда Грабовського про творчість свого Вчителя в соціально-культурному контексті того часу.

Довідка про автора.

Леонід Олександрович Грабовський народився 1935 року в Києві. Студентом економічного факультету Київського університету (1951–1956) він вивчав також фортепіано і музичну теорію. У 1954 році вступив до Київської консерваторії в клас композиції Л. Ревуцького, з часом перевівся до Б. Лятошинського, під керівництвом якого закінчив навчання 1959 року. Його дипломною роботою стали «Чотири українські пісні» для хору з оркестром, які здобули перше місце на Всесоюзному конкурсі молодих композиторів, привернувши увагу Д. Шостаковича.

Завершивши навчання, Л. Грабовський протягом 1957–1959 рр. продовжував відвідувати заняття у Б. Лятошинського, під час яких познайомився з Віктором Годзяцьким, Валентином Сильвестровим, Володимиром Загорцевим і литовцем Освальдасом Балакаускасом, членами авангардного гуртка київських композиторів. Розвиваючи традиції І. Стравінського і Б. Бартока, вони поєднали їх із досягненнями А. Шенберга, спиралися на техніку постсеріалізму і на творчість Е. Вареза, Я. Ксенакіса, В. Лютославського, на польську повоєнну авангардну музику. Дисонантними контрапунктами, політональними акордовими комплексами і поліритмічними комбінаціями відзначалася музика авангардного гурту у той час. Такі творчі устремління молодих композиторів неминуче викликали неприйняття їх Спілкою композиторів України.

Після створення камерних опер «Ведмідь» і «Заручини» (за ранніми бурлескними водевілями А. Чехова) Л. Грабовський звернувся до серійної техніки у вокальних та інструментальних творах, написаних в афористичній манері поствеберніанства з алеаторичною ритмікою, елементами просторової нотації Лючано Беріо і комбінаціями незвичних тембрів. Хоча музику Л. Грабовського нечасто виконували в Радянському Союзі, вона вийшла за його межі, здобувши визнання на фестивалі «Варшавська осінь». На цьому фестивалі 1970 року відомий британський авангардний піаніст Джон Тайлбарі виконав «Гомеоморфію II». У «Гомеоморфіях I–III» відображено еволюцію його методу алгоритмічної композиції з використанням випадкових чисел. Цей метод повною мірою втілено у Concerto misterioso (1977). 1971 року мелодраму Л. Грабовського «La mer» («Море») за поемою Сент Джона Перса було виконано під час музичних тижнів «Gaudeamus» у Роттердамі (Голландія).

Протягом 1966–1969 рр. Л. Грабовський викладав композицію в Київській консерваторії, 1981 року переїхав до Москви, приєднавшись до редколегії журналу «Советская музыка» (1987). Він знайшов блискучого виконавця і пропагандиста своєї музики і музики інших київських композиторів в особі Вірка Балея – американського композитора, диригента, піаніста і музикознавця (родом з України), засновника і керівника Невадського симфонічного оркестру в Лас-Вегасі. Вірко Балея виконав багато світових прем'єр творів Л. Грабовського.

1990 року на запрошення українського музичного товариства у США Л. Грабовський виїхав до Америки, де було виконано кілька його творів. Серед концертів – ретроспектива творів автора 1992 року в Лінкольн-центрі в Нью-Йорку. Протягом 1990–1994 років він був «композитором у резиденції» Українського інституту в Америці (Нью-Йорк). Загалом діяльність Л. Грабовського в Америці є досить різноманітною: він вивчає комп'ютерні технології в музиці, замовляє і виконує нові твори, особливо написані для Continuum Ensemble, виступає з лекціями про сучасну українську музику у провідних університетах країни. В Америці вийшли записи творів Л. Грабовського на компакт-дисках.

О. С. Олійник

ГРАБОВСЬКИЙ Л. О.

БОРИС ЛЯТОШИНСЬКИЙ ЯК СИМФОНІСТ-РОМАНТИК (ДИСКУСІЙНІ ДУМКИ)

Як уже усвідомили широкі кола української інтелігенції, через несприятливі, а подекуди й трагічні обставини історії нашої нації, а коротко – довготривалу бездержавність, мистецтво України відзначається відсутністю стабільного, безперервного розвитку – періоди активності змінювались у нас тривалою стагнацією. Тим-то ми були здебільшого приречені на регулярну десинхронізацію еволюції нашої художньої культури відносно інших, більш щасливих своєю історичною долею європейських народів. Про якісь доленосні відкриття чи радикальне оновлення форми й змісту в певних галузях мистецтва, які мали би значення ширше локального, можна щодо нашого минулого говорити лише в унікальних, поодиноких випадках (Г. Сковорода, Т. Шевченко, та певною мірою підступно знищений М. Березовський чи привласнені імперією Д. Бортнянський, А. Лосенко).

Звернімось увагою до першого десятиліття ХХ віку. Що ми спостерігаємо в панорамі мистецтв, зокрема музики європейських країн у цей час? За довгої, майже столітньої доби всепереможного Романтизму, який розкішно розвинувся не тільки у провідних Франції і Німеччині, а й, хоч менш потужно і всебічно, в Італії, Іспанії, Австро-Угорщині, Великобританії, Польщі, Чехії, країнах Скандинавії. Не могли не відставати в цьому балканські країни, які тільки-но починали визволятися з-під турецького гніту і набувати державної незалежності – Сербія, Болгарія, Румунія. Але вони вже входили в цей процес і незабаром мали вже висунути такі знакові для себе постаті, як Джордже Енеску, Панчо Владігеров, які заповнювали попередні неминучі лакуни національного романтизму, але багато в чому і робили перші, щоправда не завжди ще рішучі кроки до сучасного модерного мислення.

Особливо показовим є для наших роздумів порівняння України з сусідньою Польщею, яка також була на той час, що нас цікавить, позбавлена державності й розділена між кількома європейськими потугами. Незважаючи на це, наша сусідка спромоглася дотримати кроку з країнами Заходу, висунувши таких полум'яних романтиків, як Фредерик Шопен, Станіслав Монюшко, брати Генріх і Юзеф Венявські і Владислав Желенський, а під кінець століття, ближче до доби «Молодої Польщі», – і симфоністів Зигмунта Стойовського, Зигмунта Носковського, Владислава Карловича, Яна Падеревського. Треба зазначити, що особливий все ж, як би там не було, статус її російської частини як Королівства Польського, наявність Варшавської консерваторії не могли не сприяти цьому.

Нарешті, протягом 1900–1910 років ровесник І. Стравінського Кароль Шимановський ранніми фортепіанними творами і романсами заявив про себе як про пізнього романтика масштабу нового Фредерика Шопена, але з більш універсалістичними аспіраціями – він не планував обмежитися лише фортепіано, а все активніше випробовував свої сили в симфонії, квартеті, щоб пізніше звернутися до концерту, опери і балету, виводячи своїм поодиноким героїчним зусиллям новочасну польську музику на широкі європейські простори. Пройшовши кілька стилістичних міні-революцій – впливи раннього О. Скрябіна, пізньонімецького романтизму, М. Равеля і раннього І. Стравінського, – К. Шимановський у своїх фортепіанних «Мазурках» 1920-х років постає зачинателем уже вповні оригінального, мало не по-бартоківськи жорсткуватого і супер колоритного, глибинно національного новочасного модального письма.

На тлі цього переконливого поступу картина тодішніх українських реалій виглядає досить маловтішною. Протягом ХІХ століття ми мали лише ізольовану, поодинокую, нічим історично не закріплену спробу створити український комічний зінгшпіль – «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, теж поодинокую «Українську симфонію» М. Калачевського, а ще раніше – віолончельну сонату І. Лизогуба з раннього романтизму, симфонію Овсянико-Куликовського¹ в гайднівському дусі і посутньо нічого, крім зазначеного. Солоспіви композиторів-аматорів до уваги тут не беремо. Виглядає загалом, що справді розвинені паростки українського симфонізму як *традиції* у ХІХ столітті, на жаль, не простежуються.

Хоча... чи так це? А, приміром, П. Чайковський з його Симфонією № 2, «Малоросійською»? Та пробі, пане добродію, – скажуть на це багато хто. П. Чайковський – російський класик, і тому це музика Росії, хоч і на українські теми. Не будемо собі привласнювати чужого, уподібнюючись росіянам, яких ми саме за це суворо засуджуємо. Тоді як бути з Миколою Гоголем? Бо ж не випадково, видно, Пантелеймон Куліш (та й не він один!) вважав його українським письменником і ретельно перекладав Гоголеві твори рідною, українською.

Так само ми мали б оцінювати геніального напівукраїнця (по матері) Велимира Віктора Хлебнікова. Адже його поезія, проза, драматичні твори просто рясніють українськими реаліями – історичними, мовними, фольклорними – і не менш від М. Гоголя. В. Хлебніков був глибоким знавцем історії і культури – і всесвітньої, і слов'ян, і хоча ідеологічно його універсальна космічна інтуїція виявлялася почасти у панславізмі і просто в євразійстві, тим не менше, вагому українську складову цього конгломерату нам не спосіб оминати.

Українське коріння П. Чайковського загальновідоме. То ж чи дивина, що в «Малоросійській» він випустив на вільну волю свій успадкований від предка козацький темперамент, скомпонувавши один зі своїх найбільш життєрадісних творів? Слухаючи нещодавно на одній з Інтернет-радіостанцій цю симфонію у виконанні Пітсбурзького симфонічного оркестру під орудою Зубіна Мети, я був просто вражений тим незаперечним фактом, що вона в масовому сприйнятті і в оцінці світових музичних авторитетів лишається десь у тіні останніх трьох. Виваженість і пружність форми, майстерність розробки питоми українського тематизму, а особливо нестримна фантазія й винахідливість у нанизуванні все нових і нових яскравих варіацій на мелодію «Журавля» у фіналі мимохіть викликали в мене певні порівняння з Л. ван Бетховеном, саме з симфонічним нервом його *Allegri*, хоча, за концепцією народності, цю симфонію я сприймаю як достеменно «кучкітську». Як на мене, завдяки цьому творові маємо достатні підстави вважати П. Чайковського справжнім засновником українського симфонізму, дарма що блискучо талановита й бездоганно професіональна «Малоросійська» знов-таки лишилася теж поодиноким явищем у музиці другої половини ХІХ століття.

Таким чином, українська музика у перші роки наступного, ХХ століття, стояла на початку розвитку власної симфонічної школи – її треба було творити, якщо (завдяки П. Чайковському і тим двом поодиноким аматорським спробам) не від абсолютного нуля, то все одно майже на неораній ниві. Тепер запитаємо себе – чи можлива в мистецтві концепція «наздогнати й перегнати», надолужити й ліквідувати історичне відставання засобом славнозвісного «Великого стрибка», приміром, від українського

¹ У сучасному музикознавстві ім'я автора цієї симфонії залишається невідомим, оскільки думку про авторство М. Д. Овсянико-Куликовського, а також одеського (згодом німецького) композитора, скрипаля, диригента, музиканта-педагога М. Е. Гольдштейна відхилено. Крім зазначених у статті, варто було б згадати й інші твори цього жанру, зокрема «Українську симфонію» чеського композитора Ернеста Ванжури, симфонію *соль мінор* Володимира Сокальського, симфонії-увертури Михайла Вербицького (*примітка редактора*).

бароко скочити відразу в сучасність? Як свідчить історія, це, практично, неможливо. Кожна наступна стадія, кожен новий стиль епохи, хоч і борюється, свариться з попередником, заперечує його ідеї, але по суті не може обійтися без його мистецьких набутоків. Саме тому українська музика, особливо симфонічна, яка в період європейського романтизму не мала жодних матеріальних передумов для свого розвитку – своїх, а не тих, які належали РМТ, консерваторій, концертних залів, повноцінних повноскладових оркестрів і ансамблів тощо – тепер, у ХХ столітті, мусила цю нерозвинену раніше стадію повноцінно перейти, щоб торувати шлях до вже постромантичних її маніфестацій у сучасних формах.

Отже, мусимо дійти висновку, що поколінню Л. Ревуцького, М. Леонтовича, К. Стеценка, Б. Лятошинського, В. Косенка, С. Людкевича, В. Барвінського, П. Козицького, М. Колесси, М. Вериківського (для стислості викладу помину тут деяку відмінність історичних обставин перед 1939 роком) судилося творити вагому спадщину саме українського *романтизму* в усіх музичних жанрах (насамперед – в оперному, балетному, симфонічному й камерному) настільки художньо переконливу, наскільки давали змогу примусово накидувані їм лабеті соцреалізму і наскільки вони спробагалися чинити цьому відкритий чи мовчазний опір. На жаль, тиск цей був настільки нещадний і втрати вже створеного через історичні катаклізми нерідко були такі катастрофічні (випадки Л. Ревуцького і В. Барвінського), що спадщина цих майстрів здебільшого не змогла досягти тієї повноти й обфітості, про яку мріялося. Не будемо забувати, що всім наддніпрянцям і слобожанам судилося вільно творити, практично, лише протягом недовгої доби «Розстріляного відродження» (термін Юрія Лавріненка), тобто до 1933 року, а галичанам і волинякам «трохи довше» – аж до 1939. Далі – ідеологічний тиск, цензура, погрози, аж до загрози ув'язнення чи навіть втрати життя. Майже нікому з цього покоління не судилося вийти неушкодженими морально від тих постійних духовно-психологічних тортур.

Під кутом зору цих розважань – яке місце посідає Борис Миколайович Лятошинський у своєму поколінні як композитор узагалі і як симфоніст зокрема? Чи правильно вважати його представником запізнілого українського музичного романтизму «доби світових воєн і пролетарських революцій»? Розглянемо це питання пильніше. Безперечно, Борис Миколайович серед своїх сучасників займає чільну позицію саме як симфоніст, бо жанр симфонії і симфонічної поеми посідає центральне місце в його доробку як майже ні в кого іншого із сучасників (виняток становить хіба що Дмитро Клебанов, автор аж дев'яти симфоній). Можна сміливо сказати, що його позиція в українській музиці дорівнює позиції Я. Сибеліуса у фінській, за всіх подібностей і відмінностей в історичній долі України і Фінляндії. Поряд із деякими колегами (Л. Ревуцький з його Другою симфонією або С. Людкевич із «Кавказом»), він став піонером у творенні українських симфоній високої художньої вартості. Не забудемо, що Б. Лятошинський і дебютував власне як симфоніст, причому блискуче – вже у своїй Першій симфонії він виступає бездоганно навченим майстром чотиричастинної симфонічної форми й оркестровки. Автор цих рядків змушений зізнатися, що вперше почув цю симфонію на Ю-тюбі відносно недавно в технічно досконалому і музично інспіруючому запису, здійсненому для фірми «Марко Поло» Національним симфонічним оркестром України під керуванням Теодора Кучара, а потім переслухав і решту чотири у тому самому виконанні. Ось що значать відповідні акустичні умови, новітня цифрова аудіотехнологія і блискуча робота інженера звуку – у мене відпали всі сумніви відносно деякої переважаності оркестровки Б. Лятошинського, що іноді виникали під час виконань у Колонному залі імені М. В. Лисенка, часто під керуванням нашого вчителя – хто б що не казав, але все ж таки цей зал надається максимум для камерної чи камерно-оркестрової музики. Але менше з тим.

У цій симфонії Б. Лятошинський заявляє про себе як суто пізній романтик, який виводить себе з еволюційної лінії Ліст – Вагнер – Скрябін, як симфоніст драматичного ґтибу (на відміну від більш ліричного, споглядального Л. Ревуцького), хоч порівняно з його кумиром, екстремістом-символістом-експресіоністом на пізньому етапі О. Скрябіним, він виглядає досить помірковано. Стверджуючи це, автор цих рядків аж ніяк не збирається заново винаходити ровера – ці положення давно переконливо й гранично детально довели спеціалісти-дослідники музики Б. Лятошинського. Згадую про це тут, щоб підкреслити: *Лятошинський лишився романтиком за вдачею і музичною естетикою* до кінця свого життя. Про це свідчить сумлінна приналежність тональної організації його музики традиційній мажоро-мінорній системі з її центрами тяжіння – збагачуючи свою гармонічну мову різнобарвною, нерідко складною акордикою (згадаємо, зокрема, його специфічну, «авторську» мінорну тоніку – квінт-секстакорд VI ступеня, або ж послідовності колористичних пар чистих квінт у різних творах), досліджуючи межі тональної гармонії і навіть одного разу торкнувшись поліакордики в одному з романсів, він лишився тоналістом-романтиком. У мелодиці Б. Лятошинський теж залишається вірним романтичним принципам тих своїх трьох попередників з їх лапідарними закличними ораторськими інтонаціями або ліричними задумливими спогляданнями. Щоправда, у цих межах він вдається до більш дисонантних, іноді навіть радикально дисонантних сполучень (за що йому, власне, й «шилася» наліпка «буржуазного формаліста»). Далі, Б. Лятошинський так само зберіг вірність класичній чотири- чи рідше – тричастинній формі симфонії, стислості і навіть квадратності викладу тем, традиційним засадам розвитку із секвенцією включно.

Інша особливість, яка теж вагомо характеризує Б. Лятошинського як романтика – це «кучкітський» за походженням ідеал «соборного» слов'янства, який був, припускаю, породжений його мішаним польсько-українським походженням і, очевидно, усвідомленням драматичного характеру перебігу історичних взаємин обох народів. Подібно до деяких літераторів Польщі («хлопоманів», С. Виспянського тощо), які мріяли про історичне примирення поляків з українцями, Б. Лятошинський міг линути думками в тому ж напрямі. Проголошення цього ідеалу слов'янського братерства в назвах творів свідчить про те, що він лежав композиторові дуже близько до серця. Особливо визначається в цьому відношенні П'ята, «Слов'янська» симфонія, яка, по суті, як на мене, являє собою українську «Богатирську» симфонію.

Тепер замислимося над тим, «що було б, якби», тобто поставити руба питання в душі «експериментальної історії» братів Стругацьких. Уявімо собі, що наші визвольні змагання, наша українська революція 1917–1921 рр. скінчилася перемогою й утвердженням Української Народної Республіки. Як би за цих умов розвивався творчий шлях Б. Лятошинського?

У зв'язку з цим ще раз згадаємо Кароля Шимановського, який народився і багато часу жив в Україні. У той час як більшовицька навала нависала вже над самим першим кроком Б. Лятошинського, і він з усіма своїми ровесниками майже миттєво опинився в ленінсько-сталінській тюрмі народів, К. Шимановський, почавши свій творчий шлях на зламі двох століть, мав у своєму розпорядженні більш ніж півтора десятиліття особистої свободи життя і свободи пересування. Він міг дозволити собі як заможний шляхтич вільно подорожувати до Варшави, Відня, Берліна, Парижа, Риму, Сицилії тощо, бути безпосереднім свідком і зануритися в саму гущавину життя передових мистецьких кіл провідних країн Європи, творчо працювати там, видавати й виконувати свої твори. Усе це надало йому можливість, інтенсивно розвиваючись, швидко перейти багато вражінь і впливів – Р. Штраус, Г. Малер, М. Равель, ранній І. Стравінський – і створити елегантний, вишуканий символістично-імпресіоністичний стиль, у якому первень елегантності і мрійливості, нерідко елегантності у поєднанні з поривчастістю був незаперечно польським своїми суттю і духом.

І хоча 1918 року родина Шимановських, втративши всі свої українські маєтки, мусила рятуватись від революції втечею до Польщі і там зазнала неабиякої матеріальної скрути, це не лише не перепинило праці композитора, а й відкрило йому нові обрії – зустріч із музикологом Здзіславом Яхимецьким надала йому можливість уперше за-пізнатися з автентичним польським фольклором, а це, своєю чергою, проклало К. Шимановському шлях до сучасного автентичного вже не тільки духом, а й літерою польського національного стилю його пізнього періоду.

Які б творчі перспективи мав порівняно із К. Шимановським Б. Лятошинський, якби перемогла УНР або, скажімо, гетьманат? Немає жодних сумнівів – незрівнянно кращі від підрадянських. Насамперед, професура в Київській консерваторії давала б йому пристойну матеріальну винагороду. Він зміг би вільно, безперешкодно, без будь-яких іноземних комісій Спілки композиторів відвідувати міжнародні фестивалі сучасної музики, бути в курсі того, що діється в передовому мистецтві західних країн (нагадаємо принагідно нашим молодим сучасникам – на той час це була єдина можливість діставати таку інформацію – адже до 1957 року не було навіть довгограючих платівок, чи, як їх зве молодь, вінілу!), нав'язувати особисті контакти з музичними діячами, ба, навіть виступати там як диригент, виконуючи власні твори, або ж отримувати замовлення на балети від С. Дягилева чи на симфонії від С. Кусевицького. Усі ці чинники, безперечно, могли б спричинитися до більшої радикалізації й осучаснення принципів музичної мови Б. Лятошинського, оскільки багато ознак свідчить про те, що внутрішню схильність до таких змін він мав – дарма що вона була загнана у підсвідомість умовами соціального життя. Хтозна, чи не звернувся б тоді він до радикального атоналізму Бели Бартока або додекафонії в дусі, принаймні, найромантичнішого з віденців Альбана Берга? Про таку можливість свідчать, у моєму відчутті, у першому випадку, моменти з Третього струнного квартету чи, у другому, деякі ліричні сторінки Четвертої симфонії, а ще й факт знайомства й листування з віденським композитором-додекафоністом Гансом-Еріхом Апостелем (уже компромат для КГБ, буцімто Б. Лятошинський міг готувати ідеологічну диверсію в українській радянській музиці!). Можливо навіть, що сама форма симфонії зазнала б у Б. Лятошинського тих чи інших новаторських перетворень, як це відбулося у випадку К. Шимановського. Можна ще і ще фантазувати на цю тему, але й цього досить для стимулювання уваги читача.

На превеликий жаль, так не сталося. Перемогла большевицька сарана, на довгі сім десятиліть впала залізна завіса. Б. Лятошинський і всі інші мусили стати – номінально чи всерйоз – советськими композиторами. Ті, хто хотів рятуватись від тої сарани, мали діяти рішуче і швидко, не пізніше 1920 року, приміром так вчинив товариш Б. Лятошинського і Л. Ревуцького по класу Р. Глієра Володимир Дукельський, який через Стамбул і Париж емігрував до Америки, де просперував як друг Джорджа Гершвіна, композитор балетів для Сергія Дягилева, симфоній, концертів і бродвейських ревію. Щоправда, він і без того не мав жодного наміру бути українським композитором. Борис Миколайович, зберігши власну гідність, пройшовши й витримавши всі кола советського ідеологічного пекла з мікроскопічними, порівняно, моральними втратами (втрати здоров'я й нервової системи, психічні травми залишу тут поза дужками), лишившись самим собою, став тим, ким дозволила йому стати неблаганна історія України ХХ століття – провідним романтиком нашої музики і класиком, який залишиться в її анналах. Вивести ж її, українську музику, на широкі світові простори сучасності, авангарду, модернізму судилося вже в другій половині століття наступному поколінню музичної молоді, зокрема й «шістдесятникам», учням Б. Лятошинського.

Такі от «чудацькі думки» приходять до голови останнім часом...