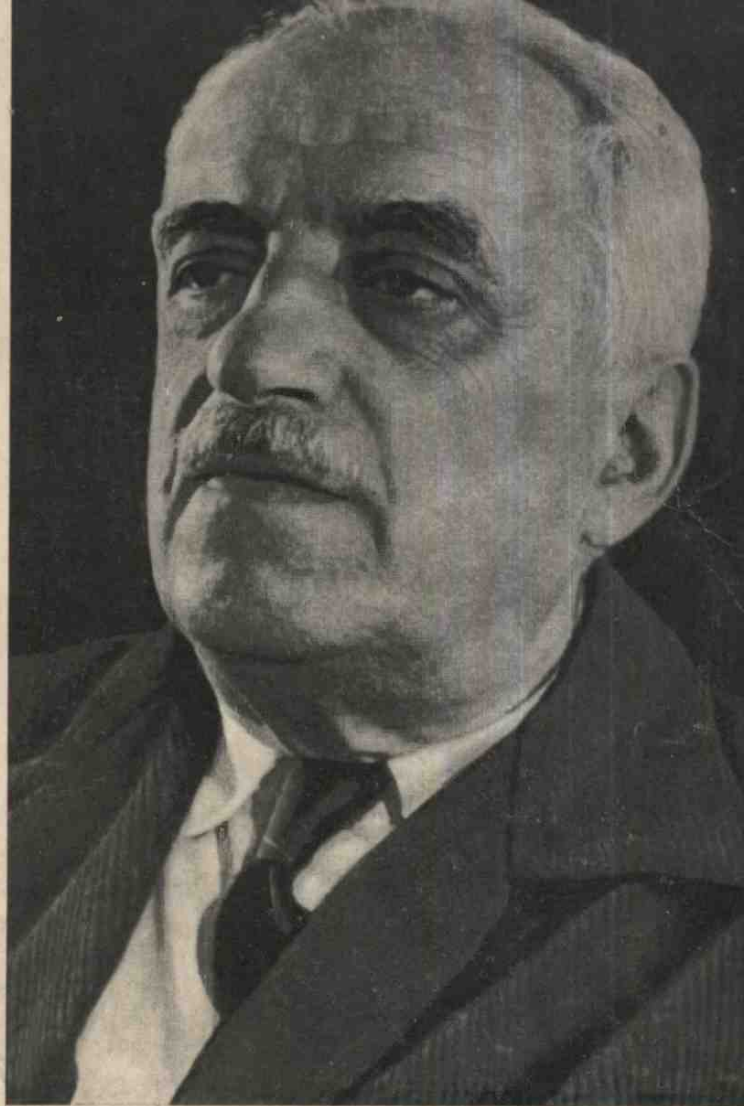


Б. ЛЯТЮШИНСЬКИЙ



Творчі портрети
українських
композиторів

В. Самохвалов

БОРИС ЛЯТОШИНСЬКИ

Видання друге

Ім'я Б. М. Лятошинського зв'язане з визначними творчими досягненнями українського радянського музичного мистецтва. Більш як за півстоліття своєї композиторської діяльності Лятошинський написав багато талановитих творів у різних жанрах. В його доробку дві опери, п'ять симфоній, чотири симфонічні поеми, три увертюри, чотири оркестрові сюїти, фортепіанний концерт, велика кількість камерних творів, дві кантати, музика до театральних постановок і кінофільмів.

Музику Лятошинського можна пізнати з перших тактів. Загальноінтернаціональні риси її органічно синтезуються з колоритом українського мелосу, а згодом насичуються елементами загальнослов'янського музичного фольклору.

Його думка сувора і стримана, коли композитор вдається до важливих філософських узагальнень. Його почуття палкі й безпосередні в моменти душевної відвертості.

Музиці Лятошинського властиві героїка, піднесена патетика, емоційна насиченість.

Її відзначає високий професіональний рівень, глибока філософська зосередженість, могутнє симфонічне дихання. В узагальнених, але неповторно-своєрідних формах в ній відбилися найбільш характерні риси мислення й почування народу. Ось чому творчість Лятошинського, цього великого майстра нашого часу, є своєрідним показником рівня культури нашої республіки.

Борис Миколайович Лятошинський народився 3 січня 1895 року в м. Житомирі в інтелігентній родині. Його батько Микола Леонтійович був вчителем історії. Крім педагогічної роботи, він займався науковою діяльністю в галузі історичних наук, а також як директор різних гімназій вів велику громадсько-освітню роботу в Житомирі, Немирові, Златополі. Мати добре грала на фортепіано й співала. Людина дуже освічена, Микола Леонтійович дбав і про повноцінне виховання та освіту свого сина.

Вчився юний Лятошинський у житомирській гімназії, яку закінчив у 1913 році. З ранніх років хлопчик виявив велику музичну обдарованість. Вчився грати на скрипці і фортепіано. В 14 років написав кілька музичних творів, серед яких — мазурка і вальс для фортепіано, фортепіанний квартет. Перші твори молодого композитора з успіхом виходили в Житомирі.

У 1913 році Б. Лятошинський переїхав до Києва, де почав навчатися на юридичному факультеті Київського університету. Одночасно він готувався до вступу в тільки-но відкриту консерваторію, беручи приватні



Б. Лятошинський — учень Житомирської гімназії.

уроки у Р. Глієра, а після запрошення останнього професором Київської консерваторії став студентом його класу.

З 1914 по 1920 рік Глієр був директором консерваторії і зробив чимало цінного у справі піднесення музичного життя на Україні. Серед учнів його класу в Києві були відомий український радянський композитор Л. Ревуцький, Юліан Скрябін, радянський музикознавець А. Альшванг та інші. Цінною рисою методики виховання композиторів Р. Глієра було піклування про розвиток індивідуальності кожного з них, вміння самостійно, оригінально мислити. При цьому він приділяв велику увагу вивченню класичної музичної спадщини. Таких різних за характером своєї творчості вихованців Глієра, як Б. Александров, А. Давиденко, М. Іванов-Радкевич, О. Мосолов, Л. Ревуцький та інші, об'єднує чітка прогресивність, безкомпромісність і принциповість творчості.

Для Лятошинського вчитель став справжнім другом на все життя. Після смерті Глієра Борис Миколайович закінчив та оркестрував концерт Глієра для скрипки, а в 1964 році присвятив його пам'яті симфонічну «Ліричну поему».

У 1918 році Лятошинський закінчив юридичний факультет університету, а ще через рік — консерваторію по класу композиції.

Після закінчення консерваторії у 1919 році Лятошинського залишили там викладачем музично-теоретичних дисциплін. З 1935 по 1937 рік він працював також професором Московської консерваторії, де вів курс спеціальної інструментовки. З того часу і до останніх днів життя Лятошинський не залишав педагогічної роботи, виховавши талановитих композиторів і музикознавців, серед яких проф. Г. Таранов, проф. І. Белза, І. Шамо, Ю. Щуровський, Л. Спасокукоцький, Р. Верещагін, О. Андрєєва, М. Фролов, М. Полоз, О. Канерштейн, В. Пономаренко, Ю. Майстренко, В. Кирпань, Л. Дичко, Л. Грабовський, В. Сільвестров, музикознавці Н. Матусевич, Т. Тер-Ованесова та ін.

Разом з педагогічною і творчою роботою Борис Миколайович займався й громадською діяльністю — у лютому 1939 року на I Республіканському з'їзді композиторів його було обрано головою Спілки композиторів України.

Під час Великої Вітчизняної війни Київську консерваторію було евакуйовано. Борис Миколайович працював у Саратові у складі професорів Московської та Саратовської консерваторій, які на час війни об'єдналися в один заклад. Боляче переживав Лятошинський окупацію рідної України. До сьогоденішнього часу в родині Лятошинського зберігається карта європейської території нашої країни, на якій він щодня позначав пересування лінії фронту. У складних умовах евакуації — в холодній кімнаті, часто при каганці — Лятошинський працював для спеціально створеної в Саратові радіостанції ім. Т. Г. Шевченка, що



Б. Лятошинський. 1913 рік.

транслявала свої передачі для партизан і мешканців тимчасово окупованої України. В цих передачах брали участь відомі піаністи Т. Ніколаєва, В. Нільсен, О. Едельман; співаки П. Кармелюк, О. Воллох виконували сповнені героїчного пафосу цикли романсів Лятошинського на слова В. Сосюри, в яких втілювалися власні думки композитора про Україну, про перемогу над ворогом.

Живо відгукуючись на всі події в житті нашої країни, Лятошинський брав участь у виступах на мітингах протесту українського народу проти провокаційної пропаганди німців, які кричали про «загибель» української культури. Разом з ним перед народом виступали уславлені діячі культури — співаки І. Козловський, З. Гайдай, М. Литвиненко-Вольгемут, І. Паторжинський, письменник Я. Галан.

У вересні 1943 року Лятошинського запросили на рік до Московської консерваторії, але 10 листопада 1943 року, після визволення Києва, він першим же літаком повернувся до рідного міста у складі делегації українських працівників культурного фронту разом з поетами М. Рильським, М. Бажаном і художником М. Деревусом.

Після війни Лятошинський багато часу приділяє громадській роботі. Він член Правління Спілки композиторів УРСР, художній керівник української філармонії, член журі на різних міжнародних конкурсах, зокрема — двічі на конкурсі ім. П. І. Чайковського, голова журі на Республіканському конкурсі ім. М. В. Лисенка, де кожний піаніст-учасник повинен був виконувати спеціально написаний для цього конкурсу Етюд-рондо Б. Лятошинського, тричі член журі на квартетному конкурсі в Бельгії.

Гуманність, уважність і чуйність, властиві натурі Бориса Миколайовича, повною мірою виявилися в його роботі як депутата міської ради. Не шкодуючи часу і здоров'я, він самовіддано служив людям, допомагаючи їм розв'язувати найрізноманітніші проблеми життя.

В останнє десятиріччя твори Лятошинського дедалі частіше звучать не тільки в нашій країні, а й за кордоном. Композитор сам кілька разів їздив до Польщі на фестиваль «Варшавська осінь», де активно знайомився з сучасною світовою музикою. У 1957 році як представник Спілки композиторів СРСР він здійснив подорож до Болгарії, де відзначалося 100-ліття від дня смерті М. І. Глінки. Був в Італії, Франції, Англії, НДР, Австрії, Швейцарії, Швеції. У 1958 році за ряд творів на польську тематику Лятошинський одержав від уряду Польщі разом з К. Паустовським і С. Советовим премію «За зміцнення польсько-радянської дружби», а також був нагороджений «Медаллю тисячоліття». Всі кошти премії Борис Миколайович вклав у фонд шкіл Польщі. Під час закордонних подорожей він познайомився з багатьма діячами культури. Серед них — англійський композитор Алан Буш, австрійський композитор Х. Апостель, болгарський музичний фольклорист

Райна Кацарова, відомий сучасний польський композитор Гражина Бацевич, учасник квартетного конкурсу в Бельгії Жакліна Шмідт та багато інших.

Природно, що, підтримуючи тісні культурні зв'язки з діячами мистецтва різних країн, композитор мав можливість широко вивчати музику різних народів. Особливо цікавила Бориса Миколайовича фольклорна спадщина слов'янських країн, зокрема Польщі, з її мелодичним багатством, примхливими ритмами народних танців.

Останнім часом він багато мандрував по різних країнах Західної Європи. Враження від цих мандрівок відбиті в його творах.

Життя Бориса Миколайовича — безперервні творчі пошуки, допитливий інтерес до мистецтва, літератури, науки, політики. Він був людиною романтичною, мрійливою, мав нахил до опоетизування людських почуттів і пристрастей, у своїй музиці відтворював якнайтонші коливання настрою, звукової світлотіні. Його улюбленими композиторами були, головним чином, представники романтичного напрямку — Шуберт, Ліст, Вагнер, з російських — Скрейбін. З нової музики Лятошинський дуже цінував оперу А. Берга «Воццек».

Зовнішньо стриманий, Лятошинський насправді був великим життєлюбом, мав лицарську вдачу, щиро піклувався про долю слабих чи тих, хто потребував допомоги. Всі, хто знав композитора, бачили його велику любов не тільки до людей, а й до всього живого взагалі (в квартирі і на дачі у нього завжди жили улюблені четвероногі друзі — білки, коти, собаки).

Інтереси Лятошинського були надзвичайно різнобічними. Він цікавився новими науковими пошуками, прекрасно знав світову художню літературу, чимало творів якої читав в оригіналі, володіючи кількома іноземними мовами (зокрема французькою і німецькою).

Та його справжньою стихією була музика. Задумавши новий твір, Лятошинський спочатку довго «виношував» його в собі, лише в кінці творчого процесу вдаючись до ескізного запису. Взагалі майже ніколи в процесі творчості не грав на фортепіано — весь оркестр «уявляв» внутрішнім слухом. Приступивши до оркестрування своїх творів, умів повністю «виключитись» і не реагувати на навколишнє.

Прекрасний піаніст, Лятошинський блискавично читав з листа, вільно запам'ятовував музику на слух чи тільки проглянувши партитуру очима. Дружина композитора згадує, як після одного концерту він спеціально для неї по пам'яті записав вдома «Соловейка» Сен-Санса.

Блискуче музичне обдарування Лятошинського виявилось і в його диригентській діяльності. Хоча спеціально диригування Лятошинський ніколи не вчився, але ще в 1917 році вперше прилюдно продиригував другою частиною своєї Першої симфонії, що мала назву «Лірична

поема». В авторських концертах Лятошинський завжди виступав як диригент-виконавець власних композицій. Під його керівництвом звучали також твори класиків — «Незакінчена симфонія» Шуберта, увертюра до опери Вагнера «Моряк-блукач» та інші.

Творчість Лятошинського звернена до людини, до її дум і почуттів. Вона узагальнює найкращі риси духовної діяльності нашого сучасника. Висока етика композитора, прогресивність його політичних переконань, чесність, людяність зумовили загальний гуманістичний напрям його художньої діяльності. Мрійливість, природна емоційність відбилися в романтичній одвертості, психологічності й динамічній напруженості його музики. Високий професіоналізм, вихованість в атмосфері поваги насамперед до вітчизняної культури, а також до мистецтва інших народів, широта поглядів, розуміння суспільних явищ обумовили жанрове багатство, національний колорит, довершеність музичної форми, масштабність мислення композитора, оперування складними категоріями в мистецтві.

Лятошинський — видатний композитор-симфоніст. Симфонізм — це принцип, метод мислення, який передбачає монументальність задуму розв'язання складних проблем у плані серйозних філософських узагальнень в атмосфері безперервних якісних перетворень образного матеріалу. Лятошинський — симфоніст передусім драматичного, тобто конфліктного плану. Антиподом такого типу драматургії є епічний симфонізм з поступовим розгортанням подій, картинним зіставленням неконфліктних ліній чи образів. У багатьох творах Лятошинського різних форм і жанрів ми спостерігаємо синтез обох типів музичної драматургії — драматичного й епічного.

Вихований у класі Р. Глієра, Лятошинський одразу став на шлях реалізму і вже в ранніх творах виявив прихильність до сфери образів та ідей класиків — Бородіна, Глазунова і частково Скребіна.

У написаному в студентські роки Першому струнному квартеті (1915) вагомо прозвучала тема любові до батьківщини. Майже кожна музична тема тут пісенна, хоча композитор ніде не цитує народних мелодій. В ній тонко синтезуються характерні риси російських пісень і танцювальних мелодій, теми інтонаційно й емоційно єдині, архітектонічно завершені. Але в розвиткові музичних тем неважко помітити вже зародки тих драматичних «спалахів», що так характерні для майбутніх творів композитора. Адже, як виявилось пізніше, творчій натурі композитора ближче була пристрасна емоційність Чайковського, поетична схвилюваність Шумана, палкий романтизм Рахманінова.

Першу симфонію Лятошинський писав ще в період навчання в консерваторії. Перша її частина стала його дипломною роботою. Останні 11 дві частини було закінчено у 1919 році. Перше виконання симфонії



Б. Лятошинський. Кінець 30-х років, Київ.

відбулося під керівництвом Р. Глієра у 1923 році на естраді Пролетарського (нині Першотравневого) парку в Києві.

Ідеєю цього твору є утвердження життєдайних, оптимістичних почуттів, бурхливої творчої людської діяльності. Свій задум автор вирішив у лірико-драматичному плані.

У першій частині чуємо відголос велично-мрійливих, «космічних», рафінованих тем Скрыбіна. Але ці асоціації чисто зовнішні, бо творчість Скрыбіна мала зовсім інше ідейно-філософське спрямування, аніж творчість молодого Лятошинського. Скрыбін мріяв про перебудову світу, людської свідомості через знайдення позаземної містичної ідеї. Лятошинський же протягом усього свого життя втілював більш «земну» ідею, культом якої були людські почуття. Значною мірою вони й у нього були ідеалізовані, часом надто вишукані й поетично піднесені, але все ж таки реальні, наповнені плоттю і кров'ю. Вплив Скрыбіна виявився більше в наслідуванні, імітуванні суто звукових моментів його музичної мови, а не в ідейній спрямованості. Лятошинський в той час шукав своєї манери висловлення, й природно, що яскрава новизна і свіжість звукової матерії Скрыбіна привабили молодого композитора.

Образний зміст Другого квартету Лятошинського (1922) — ніжно-лірична хвилююча музична розповідь, сповнена чарівних барв, світлих звукових гармоній.

У цих двох творах відчувається поступова еволюція музичного мислення Лятошинського. Якщо в мелодичних лініях Першого квартету переважала діатоніка, то в першій частині Другого квартету композитор вдається до хроматизації мелодико-ладових систем. Мелодичні лінії стають загострено примхливими, наче ламаними. Водночас відбуваються зміни і в інших елементах розвитку музичної думки. Передусім це постійне «шукання» тоніки, що часто веде до її нейтралізації чи ускладнення, ритмічні загострення — раптові зупинки руху або, навпаки, «пробіжки». Порівняно з Першим квартетом Другий — це свідчення поступової еволюції музичного мислення Лятошинського.

Помітними стають також нові принципи використання композитором гармонічних барв. Так, якщо для Першого квартету характерним було застосування основних тризвучних акордів, то в наступних творах переважають септакорди і нонакорди. Часто звуки, з яких вони складаються, виходять за межі ладу. Причиною цього є ускладнення мелодичних ліній і пошуки нових гармонічних засобів, які б відповідали новому змістові творів.

З самого початку творчої діяльності Лятошинський виявив схильність до поліфонічного мислення. Порівняно з поліфонічними прийомами композиторів XIX ст. багатоголосна фактура творів Лятошинського (починаючи вже з Першої симфонії) більш загострена, дисо-



Б. Лятошинський і Р. Глієр.

нуючі сполучення голосів поступово перетворюються у нього на один з основних засобів динамізації процесів формоутворення. Як відомо, це характерно і для поліфонії інших композиторів ХХ ст.— Прокоф'єва, Шостаковича, Мясковського. При цьому Лятошинському більш властиве вживання імітаційних прийомів, використання коротких мотивів в імітаціях разом з секвенціями, де імітуючий голос включається переважно на дисонуючому інтервалі. У Першій симфонії при імі- 14

туванні голосів ще створюються консонанси, але в подальших творах дисонуючі співвідношення, які виникають з поліфонічного сполучення голосів, стають майже нормою, що свідчить про нахил композитора до яскраво динамічної драматургії.

Вже у Першій симфонії з'являються ті якості, що найяскравіше характеризуватимуть індивідуальність Лятошинського, — драматизація ліричних образів, широкомасштабність, оркестральність мислення, потяг до монументальності художньої форми, поліфонізації звукової тканини. Якою мірою ці риси притаманні творчому мисленню всіх провідних композиторів ХХ ст.

20-і роки характеризуються в історії Радянської держави напруженою боротьбою всього народу з залишками капіталізму в нашій країні. Розвиток літератури і мистецтва проходить під прапором ідей ленінської культурної революції. «Після розв'язаного завдання найбільшого в світі політичного перевороту, — писав тоді В. І. Ленін, — перед нами стали інші завдання — завдання культурні...»¹. На ідеологічному фронті йде жорстока боротьба між різними напрямками і течіями. Лятошинський приєднується до творчої групи АСМ (Асоціація сучасної музики) і від 1922 до 1925 року очолює її.

Проблема сучасності була дуже важливою проблемою того часу, і різні мистецькі об'єднання розуміли її по-різному. Так, представники АПМУ (Асоціація пролетарської музики України) вважали твір сучасним лише тоді, коли до нього включалася революційна пісня, майже не звертаючи уваги на розвиток художньої виразності. Інші діячі (АСМ), навпаки, приділяли головну увагу розвитку сучасної музичної мови, чим сприяли збагаченню музично-художніх засобів.

Для Лятошинського то був період напружених пошуків своєї тематики, свого стилю, своєї творчої концепції, нових засобів художньої виразності для втілення духовного (емоційного) світу людини, нової свідомості сучасного йому покоління. В цей час він працює в багатьох жанрах — від вокальних мініатюр до опери.

Його приваблює поезія символістів з її примхливими загадковими образами, багатством поетичних барв, прихованою емоційністю.

...Покинуті, безлюдні місця. Самотність. Нічні видіння. Холодне місячне сійво. Роздуми про буття і небуття. Мимоволі згадується картина А. Бекліна «Острів мертвих». Це романс «Прокляте місце» на текст Ф. Геббеля. Розмірена «хода» рівних терпких септакордів. Лаконічні фрази соліста. Мов голос декламатора під високим склепінням в темряві, з відлунням звучить цей вражаючий дует.

У вокальних мініатюрах Лятошинського майже завжди панує єди-



Б. Лятошинський. 1955 рік, Ворзель.

ний емоційний тонус — спокій, стриманість. Форма їх чітка: майже скрізь тричастинність, лише зрідка в середній побудові відчувається динамічне піднесення («Приснився мені» на сл. Г. Гейне). Дуже пластична мелодична лінія (врівноваженість рельєфу звукової горизонталі: стрибок — плавність, підйом — спад). Ритмічна цілісність з переважанням тріольних фігур. Характер мелодій декламаційний, інструментального типу. Фрази лаконічні з перервами, майже завжди закінчуються на дисонуючих тонах. Багато «терпких» інтервальних «кроків» у вокальній партії. Тональний центр уявлюється. В гармонії переважають дисонуючі великі септакорди, нонакорди, збільшені тризвуки, широкі розташування в акордах із збереженням інтервальної будови в кожному, при паралельних рухах акордові «кроки» часто справляють враження звучання наче крізь дрімоту, звукових «міражів».

В романсах ор. 8—12 (1923—1924) більш розвинена форма, ніж в ор. 5 і 6; більше рухливих, динамічних образів. Виділяється своїм полум'яно-патетичним змістом «Чайка».

Знахідки в галузі музичної мови в романсах Лятошинський використовує в інструментальній музиці. У тому ж 1922 році він пише Перше тріо для скрипки, віолончелі й фортепіано. Це чудова романтично-схвильована лірична поема. Порівняно з попередніми творами у крайніх частинах її відчувається більша контрастність між розділами, бо композитор намагався втілити більш динамічний зміст, побудувати більш складну концепцію. Це дає можливість гостріше провести тематичний матеріал.

Є тут і дещо нове у трактуванні сонатної форми (в сонатній формі написані крайні частини). Загальна схема сонатної форми лишається в її класичному вигляді, але змінилися самі образи й інтенсивність їх еволюції. Отже, іншими стали й конкретні технологічні музичні засоби. Усе це надало творові своєрідного колориту.

Характер образів Лятошинського став більш експресивним, внутрішньо динамічним. У зв'язку з цим змінилася інтонаційна структура мелодичної лінії тематичного матеріалу. Так, головна тема першої частини, хоч і має пісенний характер, та в принципі її розвитку з'явилася дуже важлива деталь. В головній темі першої частини раннього квартету мелодія мала пісенну структуру, рельєфну лінію, що завершувалася твердою тонікою. У Першому тріо тема за характером належить до ліричної сфери, але в ній немає спокійного закінчення. Уся вона розвивається з лаконічного початкового елемента, який після першого проведення дещо змінюється ритмічно, а потім збагачується новою інтонаційною деталлю, характеризується рядом тональних змін. Такий принцип розвитку мелодії набагато динамічніший. Ось чому композитору вдалося провести весь розділ головної партії ніби на одному диханні, з поступовим динамічним наростанням.

Є дещо принципово спільне в мелодиці зрілих творів Лятошинського і мелодиці Рахманінова. Але у Рахманінова — видатного мелодиста — лінія мелодичного розвитку розгортається поступово, ніби ллється, у Лятошинського ж вона окремими уступами підіймається до кульмінації. При тому цей рух супроводжується весь час тональними змінами й дуже гострими «терпкими» акордовими сполученнями, що викликають більш динамічне відчуття музичного процесу. Окремі мелодичні лінії взаємодіють більш активно, ніж у ранніх творах, що часто приводить до виникнення дисонантних сполучень.

Знайшовши дійові динамізуючі засоби, Лятошинський тим самим розширив масштаби й вагомість своєї музичної думки, — це характеризує його як симфоніста. До всього цього слід додати, що й самі теми його, внутрішньо напружені, енергійні, яскраво контрастують між собою, а це ще одне з енергодайних джерел. Отже, уже процес експонування тематичного матеріалу в сонатній формі стає у Лятошинського процесом його яскравого зіставлення. Це готує слухача до конфліктної розробки, колізійної побудови центрального розділу, де й відбувається головна «дія» всього твору.

Цілком зрозуміло, що загальна концепція твору вирішується композитором у зв'язку з певною тенденцією експонування тематичного матеріалу. В репризних розділах музичні «персонажі» виявляються модифікованими. Художник показує теми оновленими, вони набули благородного, стверджувального і водночас урочисто-бентежного змісту. Таким чином, підсумком тут є не прихід до якоїсь закінченої думки, а утвердження високої морально-етичної ідеї, притому не догми, а ідеї, що рухається, живе і стимулює рух, сильні, могутні почуття сучасної людини, які народжуються в боротьбі, у творчій праці.

В ці роки Лятошинський продовжує інтенсивно працювати в камерному жанрі. Крім романсів, з'являються дві його сонати для фортепіано, цикл фортепіанних п'єс «Відображення», Соната для скрипки і фортепіано.

Останній твір написаний у 1926 році. Його художньо-технічна довершеність свідчить про зовсім зрілу майстерність митця. В сонаті відтворено мужні, палкі почуття людини, її героїчні поривання. Приваблюють тут і чарівливі ліричні звукові пейзажі.

Ідея цього твору пов'язана з проблемою особи і дійсності, утвердження радості після тривалих напружених пошуків, боротьби. Головна тема мелодична, розспівна. В ній відчутна прихована сила, енергія (активна синкопована ритміка, хроматично напружена будова мелодичної лінії, поступове варіантне становлення мелодії). Загальне звучання політональне (a-moll — G-dur). Вільна імпровізаційність обумовила аперіодичність структури.



Б. Лятошинський серед членів журі Першого Міжнародного конкурсу ім. П. І. Чайковського в Москві, 1958 рік.

Сполучної партії тут немає — одразу вступає лірико-драматична побічна тема. Тема мрійлива, тендітна, дещо сумна. У мелодії велика кількість раптових зламів, несподіваних зворотів напрямку руху, від чого складається враження якоїсь хворобливості. Тональна будова тем складна. Партія фортепіано умовно написана в сфері F, а скрипка звучить атонально. Цей розділ сприймається, як скорботний роздум.

В експозиції головна партія розвивається в бік драматизації теми.

тому виникає тричастинна динамічна структура партії. Введення без зв'язки стислої побічної партії можна зрозуміти, як тимчасовий відхід від головної дії. Зате після розробки лірична побічна тема дуже розширюється в репризі й емоційно розвивається. Отже, якісна зміна теми — один з принципів драматургії Лятошинського.

В цій сонаті утвердився ще один творчий принцип композитора — неухильне, поступове, наскрізне проведення певної ідеї крізь усю форму твору. В малому масштабі це видно в будові тем, яка є поступовою модифікацією інтонаційної тези (головна тема фіналу). В більшому це видно в насиченні всієї фактури елементами тематичного матеріалу, який, так би мовити, приховано еволюціонує і, нарешті, в крупному плані це втілюється в наскрізному розвитку тем, які, змінюючи свої функції, поступово приходять до фінального апофеозу. Головна тема першої частини в репризі відходить на другий план, у другій частині перетворюється на остинатний фон, а в фіналі виникає в коді замість побічної теми, яка в експозиції (в головній тональності) лише доповнювала головний образ.

Після написання Першої симфонії Лятошинський кілька років працював в галузі камерної (вокальної та інструментальної) музики. В цих творах він остаточно виявив себе як прихильник конфліктного типу драматургії. Повернення його у 1926 році до симфонічного жанру було етапним моментом. На конкурс до десятиліття Радянської влади Лятошинський написав «Увертюру на чотири українські теми», яка разом з Другою симфонією Ревуцького була відзначена першою премією.

В ній композитор звернувся до зовсім нової для себе образної сфери. Тематико-інтонаційним джерелом твору стали відомі українські народні мелодії. Автор досить вільно обходиться з фольклорним матеріалом, обробляючи його в руслі свого творчого стилю. Якщо Глінка в «Камаринській» намагався виходити з конкретних особливостей народних мелодій, то Лятошинський, за незначним винятком, активно підкоряє їх своїм принципам, будуючи власну симфонічну дію. Увертюра за змістом і концепцією близька до багатьох моментів опери «Золотий обруч» і П'ятої, «Слов'янської», симфонії. У цих творах Лятошинського приваблює обрядовий елемент народних наспівів та епічність розвитку музичної думки.

«Увертюру» написано в сонатній формі. Вона має вступ, в якому проходять дві теми в жанровому зіставленні. Композитор використовує тут ефектні прийоми поліфонічної розробки тем. В середині відбувається дзвінке нашарування тематично яскравих голосів: канон в тритон у мідних, барвистий підголосок у струнних і дерев'яних. Ось чому вступ виливається у тричастинну форму з динамізованою репризою. Закінченість і відокремленість вступних розділів згодом 20

стане нормою у великих творах Лятошинського момент має свою специфіку, в увертурі ж з (в експозиції також) наближує форму до сюїт жанрові.

В експозиції теми чергуються, а не зіставляю: побічної партії Лятошинський виявив себе майст мівши вдало «оспівати» тему чудовими підголоск гуються динамічно напружені розділи з яскраво кс барвистими епізодами, начебто пронизаними дзвін лахами. Уже в цьому творі в розробці помітна типс процесу прогресуючими хвилями, що несподівано тат форми — динамізована реприза. Тематичний в нову якість. Дуже важлива деталь репризи — на розділу в кінці, що в пізніх творах приведе майже зи (тенденція сонатної форми у багатьох сучасни

У 1928 році Лятошинський пише Третій струнн та, ряд окремих картин, різних за характером, а ним образно-емоційним змістом.

У квартеті зіставляються експресивні, збуджен нервові ліричні образи-моменти. Композитор пов конічних, архітектонічно незавершених форма: швидко тануть і зникають. Це новий для Лятош мотворення. Виник він у імпресіоністів, де обра мент, скоробіжний настрій, і важливо цей мом привабливим, колоритним. Це стало причиною а вих акордових засобів, тембрових барв, химерн мічних візерунків. Саме цей принцип і ліг в осно: Лятошинського. Жодна тематична побудова жодн розвивається, якісно не змінюється, зате кількіс: Вони дуже лаконічні, яскраві, кожна має своє «міс тендує на будь-які зміни.

Запозичивши в імпресіоністів принцип формс ький в цілому залишився вірним собі — характ звукових моментів-образів емоційно дуже яскрави великі, але їх багато й усі вони динамізовані, м імпульси. Є у квартеті й прозорі, витончені, наче з рази, що лягли в основу колоритних звукових кар рах, наприклад, окремі епізоди в повільних части тої симфоній, «Слов'янському концерті», «Укр: окремих хорах без супроводу.

20-ті роки композитор завершує створенням оп (1929) за повістю Івана Франка «Захар Беркут»
21 това). Події, відображені в опері, відносяться до

хана Батия. Тема опери — боротьба тухольської громади проти феодалної несправедливості й зовнішніх ворогів. У драматичному конфлікті велике місце належить ліричній лінії — кохання Максима й Мирослави.

У Франковій повісті Лятошинського привабила патріотична ідея, яскравий конфлікт, живі характери, палкий романтизм, співзвучний революційному духові 20-х років. Сюжет опери вимагав широкого введення національного елемента в оригінальну музичну тканину. Для цього композитор ретельно вивчав фольклор Західної України. Близько двадцяти народних мелодій лягло в основу тематичних характеристик головних персонажів. В музичній мові твору можна виділити два плани. Перший пов'язаний з характеристикою тухольців, забарвленою в український колорит; другий — з музичною характеристикою татар, до якої введено східні інтонації.

Зміст опери такий. Серед мальовничих карпатських гір живе вільна громада тухольців. На чолі її стоїть старий Захар Беркут. Якось, під час полювання, син Захара, молодий тухолець Максим врятовує дочку боярина Тугара Вовка Мирославу від лап ведмедя. Молоді люди закохуються одне в одного. Але на перешкоді до їхнього щастя стає соціальна нерівність. Батько Мирослави порушує закони громади і привласнює громадські землі. Його судять на зборах і виганяють геть. Під час татарської навали Тугар Вовк зраджує тухольців і переходить на бік ворога. На загальній раді тухольці вирішують повалити величезну скелю «Сторож», щоб в такий спосіб затопити долину, де розташований табір татар. Тухольці перемагають, але народний герой Максим, який в одній із битв потрапляє в полон, гине. Апофеоз опери — вічна слава тим, хто віддає життя за рідну землю.

Композитор не дотримується точно сюжету повісті Франка. Він підсилює обрядові моменти, містичні барви, акцентує на трагедійності трактування подій (у Франка Максим залишається живий, а в опері — гине). Головним персонажем опери є народ. Чимало народних сцен пов'язано з самобутнім фольклором Карпат. Композитор майстерно розкрив колорит народної лірики, наприклад, в хорі «Ой кувала зозуленька». Мудрий вождь тухольців Захар Беркут змальований в епічно-героїчних тонах. Одна з основних його характеристик — легенда про велетнів, що осушили долину, — вражає велично-таємничим характером. Поетичність цієї стародавньої історії композитор підкреслив, зокрема, одухотворенням цих неживих істот, звеличенням людських почуттів.

В опері сплелися реальні й фантастично-містичні образи. Останні є художнім відтворенням народних легенд про фею Морану, що зачаклувала озеро й перетворила його на скелю «Сторож», про всемогутнього Дажбога. Символічний зміст вкладається й у знамено тухоль-

ців із зображенням золотого обруча — знаку єдності й непереможності. Деякі з музичних тем цієї групи відрізняються романтично-таємничим характером.

Дія опери розвивається по трьох лініях (соціальній, патріотичній, ліричній). Це визначило тип музичної драматургії з широким багатоплановим розгортанням подій (як в операх Мусоргського). Тут спостерігаємо й героїко-епічні, й обрядові, і побутові, і драматичні сцени, і зображення картин гірської природи. Об'єднує всі лінії принцип безперервного симфонічного розвитку, подібно до лірико-психологічних драм Чайковського. Усі гостро конфліктні події відбуваються на фоні народних сцен.

Усі вокальні партії опери декламаційні. Окремі закінчені номери немов інтонаційно узагальнюють попередній музичний матеріал, що забезпечує безперервність розвитку твору.

Отже, і в оперному жанрі Лятошинський виявив себе справжнім симфоністом. Велику кількість різнохарактерного тематичного матеріалу він переплавив на цілісну героїко-драматичну монументальну музичну повість. В опері взаємодіє ціла система лейтмотивів (постійних музичних характеристик) — Максима, Мирослави, Захара Беркута, Тугара Вовка, а також велетенської скелі «Сторож», золотого обруча, кохання, смерті. Великого значення набуває лейтмотив золотого обруча, з викладу якого починається увертюра і який потім пронизує всю оперу й символізує такі високі почуття народу, як патріотизм, волелюбність.

В опері є самостійні оркестрові номери — інтродукції до картин, увертюра, танці. Особливо вдалі східні танці — персидський, китайський та індійський, об'єднані в окрему сюїту, яку часто виконують в симфонічних концертах.

Музика опери позначена яскравою індивідуальністю: специфічною «терпкістю» і гостротою гармонії, напруженістю мелодико-речитативних ліній, багатством оркестрово-поліфонічних засобів.

Оперу було поставлено в ряді міст України (Київ, Харків, Одеса), де вона мала великий успіх у слухачів. Весною 1970 року її відновив Львівський театр опери та балету, постановка якого була відзначена Шевченківською премією за 1971 рік.

В кінці 20-х і першій половині 30-х років Лятошинський багато працює над оркестровками опер і балетів Глієра, пише музику до кінофільмів і театральних п'єс. Визначною подією у творчій біографії Лятошинського стала Друга Симфонія, створена у 1935—1936 роках. В той час перед радянськими митцями стояло завдання показу формування нової особи в нових соціальних умовах. В цій симфонії втілено ідею торжества радості, яка пізнається в боротьбі. Композитор



Б. Лятошинський на дачі у Ворзелі, 1966 рік.

вирішує її як художник-романтик, людина з витонченим сприйняттям явищ життя.

В симфонії повною мірою виявилися риси стилю Лятошинського. Одна з них — логічний зв'язок і обумовленість розділів і частин, введення нового як результату розвитку попередніх побудов. Велика роль належить вступові. У трактуванні його функції є дещо спільне з трьома останніми симфоніями Чайковського, де у вступі проходить тематичний матеріал — носій негативних образів. Конфлікт відбувається тут не між тематичним матеріалом експозиції сонатної форми, а між вступом і всією експозицією. Як і в майбутніх симфонічних творах, у вступних розділах Лятошинського експонується той тематичний матеріал, що зазнає згодом наскрізного розвитку. Якісне прогресування цих тем — показник еволюції ідейного задуму композитора.

Емоційний тонус і форма контрастування тем у вступі служать ніби своєрідною тезою, з якої виростає потім вся концепція. Внаслідок цього вся фактура музики Лятошинського тематизована, тобто кожний мелодичний чи гармонічний зворот інтонаційно конкретний. Навіть ті рухи, що мають далеко не головне значення (пасажі, допоміжні голоси), виникли з певних інтонаційних зворотів попередніх тем. Дуже напруженими стали експозиції сонатних форм у творах Лятошинського. Вже у цій симфонії одразу відчувається стрімка стихія музичного потоку. Ця особливість властива Чайковському, але у нього завжди розділи експозицій (головна й побічна партії) були відносно закінченими. Головні теми Лятошинського дуже лаконічні, незавершені. Тому інерція слухового сприйняття потребує їх подальшого ведення в такому ж емоційно високому плані, в певному напрямку. Наслідком є безперервне зростання динаміки. В побічних темах, що за існуючою традицією відрізняються від головних більшою мелодичністю, ліризмом, композитор поступово розробив свій власний принцип розвитку. Будь-яка лірична тема у нього завжди поступово динамізується, набираючи на кінець розділу високого емоційного напруження.

Спільною рисою заключних розділів майже всіх творів Лятошинського є утвердження тематичного матеріалу (саме це і є функцією реприз) в новій його якості з обов'язковим приведенням його до протилежного емоційного змісту. Але різні творчі завдання вимагають і різних рішень. У Другій симфонії (перша частина) головна тема опиняється на другому місці — спочатку проходить оновлена побічна тема, бо вся розробка була спрямована на інтенсивне її переінтонування. Головна поступово зникла з першого плану і розчинилася в репризі в загальних формах руху. У зв'язку з утвердженням світлих позитивних почуттів логічно, що інтонаційна антитеза — головна тема — поступово втратила своє значення.

25 У Другій симфонії взаємодіють системи імпульсивних образів, інто-

наційно й емоційно пов'язаних з першою темою вступного розділу і ліричних, які неодмінно якісно перероджуються в бік інтенсифікації їх динамічних якостей (інтонаційно пов'язані з побічними темами крайніх частин симфонії).

У фіналі композитор, як завжди, синтезує весь основний тематичний матеріал, приводячи всі теми до єдиного емоційного тону, символізуючи тим подолання життєвих протиріч, сумнівів, перемогу розуму, оптимістичного сприйняття світу. Тут переважають яскраві велично-патетичні святкові образи.

У тому ж 1936 році композитор оркеструє оперу М. Лисенка «Тарас Бульба» в редакції Л. Ревуцького і пише цикл романсів на тексти О. Пушкіна. В наступному році виходить збірка його обробок українських народних пісень для голосу і фортепіано ор. 28. Залишаючи незмінною народну мелодію, Лятошинський додає свій фортепіанний супровід. Але цей супровід аж ніяк не можна назвати простою гармонізацією. Від куплета до куплета тут наскрізно розвивається певний емоційно-рельєфний процес з своєю кульмінацією, підйомом і спадом динаміки. Композитор всюди тонко підкорює мелодію оригінальному задумові.

Наступною великою роботою Лятошинського була монументальна опера «Щорс» за сюжетом з епохи громадянської війни на Україні (лібретто М. Рильського і І. Кочерги). Працював композитор над нею дуже успішно і швидко. Оперу було закінчено на початку 1938 року, а вже влітку показано делегатам XIV з'їзду КП(б)У. У тому ж році її поставили оперні театри Києва, Одеси, Дніпропетровська, Вінниці.

Одна з головних ідей твору — необхідність ведення визвольної війни, створення Червоної Армії для боротьби з ворогами революції. Ця думка проходить уже в першій дії в арії Щорса, де він розповідає про свою зустріч з Леніним. Важливий драматичний конфлікт назриває в четвертій дії, у сцені боротьби з приводу зрадницького наказу Троцького про припинення наступу. Але Щорс і богунці визнають лише наказ Леніна і вирушають у бій. Події розвиваються напружено. В першій дії подається зав'язка конфлікту: петлюрівець Запара підбурює бійців проти Щорса. Тут же починається і лірична лінія, пов'язана з зародженням почуття кохання між Щорсом і розвідницею Лією. Героїко-драматичні сцени також відтіняються ліричними відступами (партизани Галя і Гриць).

У другій дії відтворені будні полку. Але і тут введено контрдію — Запара організовує бунт серед богунців, який Щорс рішучими діями припиняє. Бійці приносять клятву вірності, і ця сцена стає героїчною кульмінацією дії. Лірична лінія знаходить продовження в дуєті Щорса і Лії.

У третій дії Галя і Гриць агітують селян до загону Щорса. Раптово 26

в селі з'являються німці і петлюрівці. Селяни інсценують весілля, але зрадник Запара видає Гриця. Його ведуть на розстріл, та в село вступають богунці — відбувається справжнє весілля. В цій дії побутові сцени змінюються героїчними.

Четверта дія дуже драматична. Одержано зрадницький наказ Троцького про припинення наступу. Щорс і більшість богунців протестують, визнаючи лише наказ Леніна про наступ на Київ. За закликом Щорса бійці вирушають у наступ. Героїко-драматичні сцени і тут контрастують з ліричними моментами: Галя сумує, вона занепокоєна — Гриць з безбачим завданням пішов у ворожий тил.

Остання — п'ята дія — бій під Коростенем. Гине Щорс. Богунці дають клятву бути гідними свого командира. Приходять нові військові з'єднання, і разом з ними полк іде в новий похід.

Отже, композитор втілює героїку у радянській тематиці. Це зумовило появу в музиці опери пісенних інтонацій (народних і масових радянських пісень). Використані тут справжні народні мелодії (в пісні Щорса з другої дії «Ой поля»). В цій опері Лятошинського, як і в попередній, наскрізні декламаційні сцени чергуються із закінченими номерами (аріями, піснями, хорами), яких тут значно більше.

Напруженість дії опери — наслідок симфонізації музичного процесу, тих же наскрізних зв'язків, смислових арок, лейтмотивного принципу. Особливо інтенсивно модифікується тема героїчної боротьби богунців (вона ж і характеристика Щорса) — лаконічний суворий мотив. Динамізують дію великі закінчені оркестрові номери — увертюра, батальні сцени.

Взагалі, своїм могутнім епосом, патріотичною ідеєю ця опера близька до «Князя Ігоря» Бородіна, а напруженими, повними драматизму конфліктними сценами — до опер Мусоргського.

Через недосконале лібретто опера швидко зійшла зі сцени.

У новій музичній редакції І. Белзи на лібретто І. Драча опера під назвою «Полководець» була відновлена в Києві до 100-річчя від дня народження В. І. Леніна.

Отже, український народний елемент став невід'ємною рисою стилю Лятошинського. У 1939 році композитор написав ще один твір на національну тематику — «Заповіт» на слова Т. Шевченка, використавши відому народну мелодію. Пісенна форма розгорнута тут у невелику кантату. Ідейно-образний зміст пісні композитор-симфоніст підніс до високого узагальнення.

Форма кантати зовнішньо куплетна, але всі куплети підкорені центральному драматургічному стрижневі і підкреслюються певними інструментальними засобами, чим подолано статичність самої будови. Оркестрова партія не поглинає хор, а поглиблює емоційний тонус твору.

27 «Заповіт» Лятошинського — зразок вільної обробки народної мело-



*Б. Лятошинський з учнями. Стоять (зліва направо):
В. Гойзяцький, В. Сільвестров, І. Шамо, М. Полоз, О. Канерштейн;
за роялем — А. Грабовський.*

дії, коли не просто дописується гармонічний супровід до пісні, а дається своя оригінальна концепція її, що збагачує народний твір.

У подальших творах кінця 30-х — початку 40-х років композитор продовжує широко використовувати українську тематику. Пише ще ряд обробок народних пісень для голосу з фортепіано, романси на слова І. Франка, Л. Первомайського, М. Рильського, В. Сосюри, С. Голванівського.

Абсолютно всі твори Лятошинського воєнного періоду прямо чи опосередковано пов'язані з українською тематикою. Знаменитий «Український квінтет», відзначений Державною премією, Друге тріо, Четвертий струнний квартет, фортепіанна сюїта, романси, більше сотні обробок українських народних пісень — все це насичено соковитим українським мелосом, національними танцювальними ритмами.

Центральний твір того періоду — «Український квінтет» (перша редакція — 1942 рік, друга — 1945) — зразок майстерного втілення патріотичної ідеї. Композитор відтворив в ньому характерні народні образи, піднявшись до справжнього симфонічного розмаху. Квінтет близький до симфонії епіко-патріотичного характеру. В ряді випадків Лятошинський використав народні українські мелодії, але і оригінальний тематизм, і вся музична тканина твору органічно проїняті українським національним колоритом.

Тема головної партії першої частини написана в стилі українських пісенно-бیلінних розповідей. Вона епічна за характером і має приховані динамічні можливості, що виявляються в поступовості ритмічного ускладнення, динамічній еволюційності інтонаційного розвитку з загостренням ладових залежностей між звуками. Вся тема начебто виводиться з першого інтонаційного ядра-мотиву. В цьому діалектика музичного процесу, причина підсвідомого впливу музики. Вже в експозиції тема зазнає поліфонічної розробки при інтенсивних тональних змінах, що приводить до різкого посилення її емоційного тону в репризі головної партії.

В такому ж емоційно-піднесеному плані проведено й побічну партію, а акордова «хода» головної теми фіналу символізує утвердження вольової ідеї, віру в перемогу.

Цей твір є прикладом майстерного синтезу драми і епосу. Перша риса виявилась в активному становленні й розвитку тематизму, в якісних його перетвореннях, друга — в архітектонічній довершеності розділів, емоційній вагомості, широті й загальній поступовості розвитку музичної дії.

До якого б жанру не звертався Лятошинський — в усьому відчувається симфонічність його мислення. Виявилось це і в хорах на слова Пушкіна і Шевченка, і в сюїтних творах камерних ансамблів (Четвертому струнному квартеті і Квартеті для дерев'яних духових інструмен-



І. Лятошинський і Д. Кабалевський.

ів). Навіть у такому творі, як «Поєма возз'єднання», задуманому сюїтно-святковому характері, явно відчувається стрункість і логіка композитора драматичного напрямку мислення.

У Третій симфонії (1951) втілено ідею перемоги світла над темрявою, зміст її відбиває думки і почуття цілих мас народу. У першій редакції композитор дав до твору епіграф «Мир переможе війну». Симфонію несправедливо розкритикували, і після незначних переробок фіналу автор випустив її в світ вже без епіграфа.

Два образні світи симфонії — це сили миру і сили війни. Негативні образи зв'язані з короткою першою темою вступу першої частини. 30

У гротесковому скерцо з великою художньою силою й переконливістю композитор намалював зловісну картину «пригнічення» світлик звучань масивними похмурими звукокомплексами теми вступу симфонії. У фіналі ця сама вступна тема подається в характері урочистого переможного маршу, як у П'ятій симфонії Чайковського, утверджуючи ідею миру і прогресу.

Новим у Третій симфонії порівняно з попередніми симфоніями було введення українського національного мелосу. Це вплинуло на драматургію твору. Пісенний епос тематизму потребує якісно нової форми розвитку в плані утвердження його першопочаткового характеру (побічні теми першої та четвертої частин).

Експозиція головної теми першої частини вирішена в драматичному плані. Побічна тема, яку композитор запозичив з опери «Золотий обруч» в тій же тональності і характері, звучить тут як узагальнений образ народу, його сили й могутності. Тому головна партія, що сприймається як образ народної боротьби, не конфліктує з побічною.

Отже, подання звукового матеріалу в дуже активних формах спостерігаємо у Лятошинського навіть в розділах експонування тематичного матеріалу. Але в розробках, як у Третій симфонії, ця особливість найбільше виражена. Тематизм зазнає тут дуже складного емоційного переосмислення. Величезна роль в динамізації процесів належить різним прийомам поліфонічної техніки, де кожна лінія становить не окрему мелодію, тобто один голос, а цілий комплекс тематично, ритмічно споріднених мелодій. Тут взаємодіють цілі шари оркестрових голосів, відмінних тематично, ритмічно, тонально, регістрово і т. ін. Дуже часто буває так, що в одній лінії рух тільки почався, у другій підходить до кульмінаційної фази, а в третій уже завершується. Така асинхронність веде до дуже сильних динамічних напружень. Якщо в експозиції панували імітаційні поліфонічні прийоми, тобто зіставлення тематично однорідних мелодичних ліній з відставанням, то в розробках поруч з цим є чимало прикладів контрастного поєднання тематично різнорідних голосів, бо метою розробки є зіставлення тем, які «роздаються» різним групам оркестру. Розробкові процеси у Лятошинського дуже динамізують цілі хвилі секвенцій у поєднанні з тональними ускладненнями, поліфонічними засобами.

Велике значення для стимулювання динамічної напруги має тут зіставлення досить різних, контрастних між собою акордів. Дуже часто такими акордами композитор раптово припиняє рух розробкового процесу. Це не гальмує слухову інерцію, а, навпаки, стає емоційним подразником.

У творчості багатьох сучасних композиторів намітилась тенденція до стиснення, скорочення реприз чи заміни їх динамічними завершальними побудовами. Частково це зумовлено прагненням більш ін-

тенсивно провести заключний розділ і тим утвердити образи в стані безперервного руху, що відповідає процесам сучасного життя. Саме тому Лятошинський одночасно проводить обидві теми в репризі першої частини Третьої симфонії. До того ж теми, що контрастують в експозиції, в репризі не тільки об'єднані в часі, а й зближені за характером, а саме, обидві звучать приблизно в одному емоційному плані. Цей висновок ще не можна вважати остаточним, бо конфліктують не теми експозиції, а вся експозиція і тема зла вступного розділу. Конфлікт же вирішуватиметься в фіналі.

Познайомившись з характерними особливостями пісенного фольклору польського, болгарського, сербського, хорватського народів, Лятошинський дуже зацікавився новими і свіжими для нього інтонаціями. У 1953 році він написав «Слов'янський концерт» для фортепіано з оркестром, майже весь тематичний матеріал якого інтонаційно пов'язаний з пісенністю західних слов'ян, особливо з польськими наспівами і танцювальними ритмами.

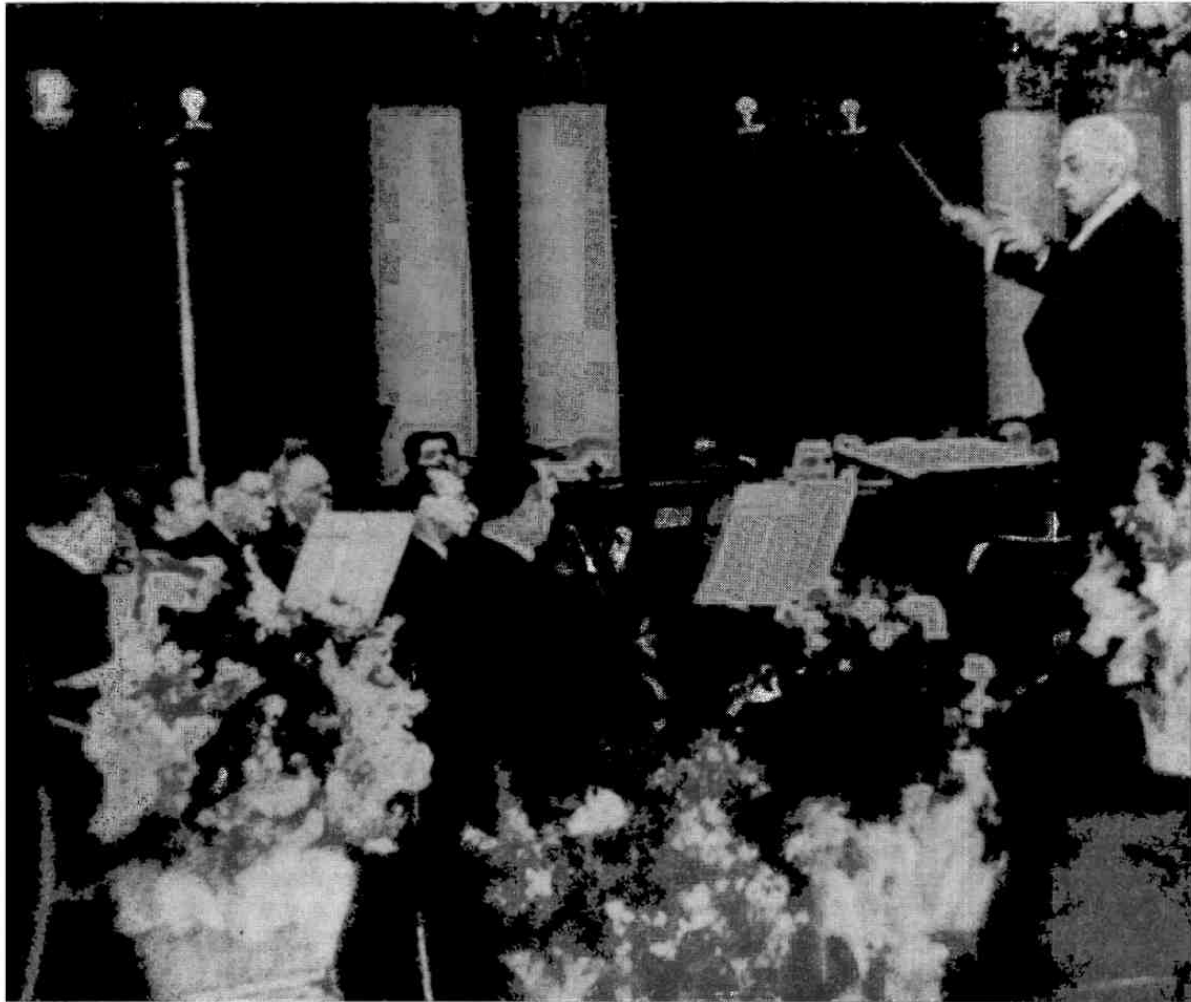
Згодом до «слов'янського» циклу приєднується ще ряд творів — дві мазурки на польські народні теми для віолончелі з фортепіано, два романси на слова А. Міцкевича «Спогад» і «В альбом Кароліні Яниш», симфонічні поеми «Гражина» і «На берегах Вісли», «Польська сюїта», «Слов'янська увертюра», П'ята — «Слов'янська» — симфонія, «Слов'янська сюїта».

«Гражина» (1955) створена до 100-річчя від дня смерті А. Міцкевича, однойменна поема якого покладена в основу цього музичного твору. Симфонічна поема Лятошинського — програмний твір, на першій сторінці партитури композитор дає виклад програми. Цікавою рисою твору є оригінальна будова сонатної схеми, підкорена фабулі літературного першоджерела.

Послідовність розділів сонатної форми композитор зумів співвіднести з майже точним ходом подій у поемі Міцкевича. Це вплинуло на будову заключного розділу, який не можна назвати репризою: герої загинули, отже, в кінці звучить похоронний марш.

У Четвертій симфонії (1963) Лятошинський з властивим йому романтичним пориванням втілює по-філософському мудрий роздум про пережите, зіставивши образність сучасного й минулого. Підсумовуючи свої думки про зміст життя, він завершує твір поступовим завмиранням звучання, що символізує неминучість безповоротного плину життя. Саме така ідея вирішена в Сьомій симфонії Прокоф'єва і Двадцять сьомій симфонії Мясковського, де композитори мудро, спокійно оглядають свій життєвий шлях, передчуваючи наближення кінця.

Друга частина симфонії Лятошинського навіяна настроями і символікою своєрідної поетично-загадкової атмосфери старовинного бельгійського міста Брюге, описаного в повісті бельгійського письменни-



Ювілейний концерт, присвячений 60-літтю Б. Лятошинського.

ка-символіста Жоржа Роденбаха і відвіданого Лятошинським. Місто залишилось і до сьогодні таким, яким було в уленшпигелівські часи. Таємнича загадковість старовинних архітектурних споруд — дзвіниць, каналів — німих свідків сивої старовини, не могла не викликати в уяві

вразливого художника напливу романтичних почуттів, смутних роздумів.

Вдумливий художник-реаліст, Лятошинський не міг пройти і повз сучасні трагедії — ось чому в фіналі Четвертої симфонії, що за змістом відтворює події сучасності, з надзвичайною художньою силою і драматизмом втілено трагічний момент. Сам композитор пояснював зміст цього кульмінаційного «вибуху» як катастрофу, загибель чогось найдорожчого в житті, образ якого інтонаційно пов'язаний з головною темою першої частини. Ось чому симфонія закінчується примарним, мов далека згадка, дзвоном, а не урочистими переможними акордами, як у Третій симфонії.

Намагаючись впровадити постійно динамізуючі форми розвитку, Лятошинський оригінально будує вступ до симфонії: весь головний тематичний матеріал виводиться тут з чотирьох тем вступного розділу, три з яких є варіантами першої теми¹ з оберненням кожного мелодичного звороту в протилежному напрямку, ритмічними, тембровими й регістровими змінами. Отже, лише проведення тем становить у Лятошинського еволюційний процес.

У Четвертій симфонії принцип безперервної еволюції привів до нового типу експозиції. Якщо в попередніх симфоніях головна й побічна теми контрастували одна з одною, то в Четвертій вже неможливо розділити експозицію на розділи, бо побічна тема виникає як логічне продовження головної. Та хоч контрасту тут немає, але є стрімке нагнітання розвитку. Цей прийом вже зустрічався в симфонічній поемі «На берегах Вісли», де вступ побічної теми виникає в момент кульмінації головної як перехід в нову якість.

Як правило, головна й побічна партії в сонатній формі контрастують між собою. Правда, Шостакович, наприклад, також не зіставляє розділи експозицій, але його головні й побічні партії відносно завершені і межа між розділами досить відчутна.

У першій частині Четвертої симфонії Лятошинського скорочена реприза. Головна тема після бурхливої розробки перетворилася з яскраво активної на ліричну, а побічна майже зникла. У цій симфонії композитор не ставив своїм завданням контрастне зіставлення тем в експозиції. Вони, навпаки, доповнюють одна одну і, скоріше, складають один образ, який в репризі і дістає узагальнення. Зовсім немає репризи в фіналі. Після могутнього кульмінаційного вибуху іде заключна побудова.

У Четвертій симфонії поруч з типовими для драматичної концепції Лятошинського образами введено й трагічні мотиви, що відповідає поставленому ідейному завданню. Всередині другої частини після бурх-

¹ Цю тему композитор запозичив з першої п'єси циклу «Відображення» (1925).

ливого розробкового розділу раптово, немов здалеку, доноситься ритм похоронного маршу: то наче спогад з далекого минулого.

У 1965—1966 роках Лятошинський працював над П'ятою симфонією. Це епічний твір, в якому оригінально поєднані фантастика і героїка, лірика і гумор, є тонкі психологічні зарисовки. Тому епічний зміст образної основи симфонії розкривається за властивим Лятошинському принципом драматургії — стихією динамічно-напруженого розвитку думки.

Симфонія названа «Слов'янською» і пройнята ідеєю дружби, братерства народів. Інтонаційно-тематичною основою твору є різноманітні слов'янські мелодії чи їх окремі звороти. Стилістично різнобарвний матеріал композитор втілює у цілісній художньо-смысловій концепції. Одним із принципів об'єднання фольклорного матеріалу стає принцип поліфонічної розробки з ефектом поступового нашарування фактури. Розвиток кожного розділу твору позначений не зіставленням контрастних побудов, а накопиченням динаміки.

Емоційний тонус музики світлий, радісний. На зміну деякій нервозності, інколи зайвій драматизованості прийшла атмосфера могутньої величності, впевненості. Тип драматургії близький до бородінського.

Тему вступу (унісон 6 валторн) взято з відомої збірки російських пісень Кірші Данилова — це билинний розспів про Іллю Муромця, про його перемогу над татарською раттю Калин-царя (хана Батия), що оточила Київ. Сама билина була складена вже після поневолення Київської Русі татарами. В ній висловлено думку про необхідність об'єднання всіх князівств у боротьбі проти спільного ворога.

Мужній заспів у характері російської билини далі змінюється масою духових, ускладнюється поліфункціонально і політонально.

Головну тему експозиції першої частини композитор узяв з російської збірки пісень «З берегів ріки Печори», другим елементом цієї теми служить невелика звукова побудова, що стане основою теми фіналу. Таким чином, фінальна тема передбачається заздалегідь, вже у першій частині. Характер теми енергійний, вольовий. Другий елемент, що звучить у дерев'яних духових, має жартівливий, танцювальний відтінок. Його сплавлено з інтонацій двох пісень із збірки Кірші Данилова: «Кто травника не слышал» та «У Спаса к обедне звонят». Розвиток обох елементів головної теми поліфонічний, використовується контрастне зіставлення їх у різних регістрах, складне імітування, темброве варіювання та ін.

Побічна тема (югославська народна мелодія) виникає в момент динамічного зльоту головної партії. Завдяки цьому обидва розділи експозиції зливаються в єдиний безперервний процес, чим утворюється синтез особливостей епічного і драматичного принципів драматургії.

35 Розробковий розділ принципово продовжує експозицію. Три динамі-

зуючі розділи, де головним прийомом розвитку є також поліфонія, логічно приводять до динамічної репризи, причому, як і в Третій симфонії, автор одночасово проводить обидві теми експозиції.

Друга частина побудована на розвитку двох болгарських тем, а у фіналі її виникає невелика контртема (югославська). У третій частині використано російську тему із збірки Кірші Данилова, що своїм звучанням нагадує дзвони, і композитор використовує цю її особливість в кінці. Головна тема фіналу — народна російська пісня «А у Спа-са к обедне звонят» — як уже мовилося, інтонаційно передбачена в кінці головної теми першої частини. У симфонії ми не знайдемо прямого відтворення подій білини про Іллю Муромця, в ній немає програми. В ній втілено ідею братерства всіх слов'ян, ідею дружби та інтернаціональної єдності, віру в торжество гуманізму і справедливості.

Якісно новий ідейно-образний зміст кожної симфонії Лятошинського вимагав нових засобів виразності, новаторського трактування існуючих форм. Складність задумів і тип розвитку музичної форми обумовили певну драматургічну цілісність побудови симфонічних циклів, що ґрунтується на формуванні й розвитку усієї великої звукодії з лаконічних тематико-інтонаційних тез. Саме еволюційність кожного моменту музики йде від типу мислення Лятошинського: не виникає майже нічого нового, кожна деталь, кожна побудова, фрагмент, тема — все логічно виводиться й викристалізовується з попереднього, завдяки чому вся музична форма сприймається слухачем у стані безперервного емоційного напруження. Цей принцип композитор втілює на всіх етапах художнього процесу і в усіх масштабах. Так, весь цикл симфоній начебто виростає із вступного розділу, в пізніх симфоніях вся експозиція розгортається з головної теми, будь-який розділ — також поступове становлення якоїсь тези із збереженням певної єдності (ритмічної, мелодичної, фактурної і т. д.). Дуже позитивною якістю всіх цих симфонічних циклів є систематичне впровадження принципу тематично-інтонаційної єдності всіх частин, що великою мірою сприяє єдності всього твору й цілісності його сприйняття. До того ж у підсумкових розділах симфоній (репризах та фіналах) тематико-образний матеріал обов'язково набуває нової емоційної якості, нового змісту як результат драматичного типу мислення.

Характеристику особливостей будови сонатної форми симфоній Лятошинського можна доповнити ще однією властивістю, яку спостерігаємо і у Шостаковича, також представника драматичного, психологічного симфонізму. Головне зіставлення, конфлікт зав'язується не між темами експозиції, як то було у класичних творах, а між частинами сонатної форми — між вступами і експозицією й розробкою, між розробкою і крайніми розділами, між повільною другою частиною усієї 36

симфонії і крайніми — сонатними частинами. Це свідчить про проникнення принципу конфліктності в усі ланки організації сучасної музичної форми, без чого неможливе правдиве відтворення складних процесів життя ХХ століття.

Борис Миколайович Лятошинський помер раптово, повний творчих сил і планів. Він мріяв написати Шосту симфонію, яка, за словами дружини композитора, не мала бути схожою на жодну, раніше ним створену. Отже, Лятошинський весь час шукав нових засобів музичної виразності, оригінальних музичних форм.

Народ і уряд високо оцінили творчу роботу Лятошинського. Його видатні заслуги в галузі музичної творчості, громадсько-педагогічної діяльності уряд багаторазово відзначав високими й почесними нагородами. Двічі він був удостоєний Державних премій: у 1946 році — за «Український квінтет», у 1955 — за музику до кінофільму «Тарас Шевченко». У 1938 і 1955 роках Лятошинський був нагороджений орденами «Знак Пошани», у 1946 році — медаллю «За трудову доблесть», потім — орденом Трудового Червоного Прапора; до 50-річчя Радянської влади уряд нагородив композитора орденом Леніна. У 1945 році Борису Миколайовичу було присуджено звання заслуженого діяча мистецтв УРСР, а в 1967 — звання народного артиста СРСР. У 1971 році, посмертно, його оперу «Золотий обруч» було удостоєно Шевченківської премії. Житомирська музична школа, розташована недалеко від будинку, де народився видатний композитор, та Харківське музичне училище носять нині його ім'я.

Перед виконавцями зараз стоїть завдання повсякденної, наполегливої пропаганди творів видатного художника, які прикрасять будь-яку концертну програму. Творча спадщина Бориса Миколайовича Лятошинського надовго залишиться зразком високохудожності і справжньої професійної досконалості.

СПИСОК ТВОРІВ
Б. М. ЛЯТОШИНСЬКОГО *

Ор.	Рік написання	Назва	Видання
1	1915	Перший струнний квартет.	«Музична Україна», Київ, 1968.
2	1918—1919	Перша симфонія.	«Музична Україна», Київ, 1970.
3	1920	Фантастичний марш для симфонічного оркестру.	Рукопис.
4	1922	Другий струнний квартет.	«Музична Україна», Київ, 1968.
5	1922	П'ять романсів для баса з ф-но: 1. «Після бою», сл. І. Буніна; 2. «На кладовищі», сл. І. Буніна; 3. «Стародавня пісня», сл. Г. Гейне; 4. «Похоронна пісня», сл. П. Шеллі; 5. «Приснився мені», сл. Г. Гейне.	«Музична Україна», Київ, 1969.
6	1922	Три романси для низького голосу з ф-но: 1. «Прокляте місце», сл. Ф. Геббеля; 2. «Листя осіннє шуміло», сл. О. Плещеева; 3. «В піску на дальнім перехресті», сл. Г. Гейне.	«Музична Україна», Київ, 1969.
7	1922 (1925)	Тріо для ф-но, скрипки і віолончелі.	Музсектор Госиздата, Универсальное изд-во, 1928.
8	1923	Два романси для низького голосу, струнного квартету, кларнета і арфи на слова К. Бальмонта: 1. «Камиші»; 2. «Підводні рослини».	Рукопис.
9	1923	Чотири романси для високого голосу з ф-но: 1. «В промінні білім», сл. П. Верлена; 2. «Прелюдія», сл. І. Северяніна; 3. «Молодик», сл. К. Бальмонта; 4. «Втеча місяця», сл. О. Уайльда.	«Музична Україна», Київ, 1968.
10	1924	Два романси для високого голосу з ф-но на слова П. Шеллі: 1. «В'януть мрії мої в самоті»; 2. «Місяць».	Музсектор Госиздата, 1926.
11	1924	«Чайка». Романс для високого голосу з ф-но на слова К. Бальмонта.	«Музична Україна», Київ, 1968.

Ор.	Рік написання	Назва	Видання
12	1924	Два романси для голосу з ф-но на слова М. Метерлінка: 1. «Хтось мені сказав»; 2. «Коли жених увійшов».	Рукопис.
13	1924	Перша соната для фортепіано.	
14	1924	Чотири романси для середнього голосу з ф-но на слова П. Шеллі: 1. «Хоч не звучать гармонійні пісні»; 2. «Я ласк твоїх боюсь»; 3. «На добраніч»; 4. «Минулії дні».	«Музична Україна», Київ, 1968.
15	1924	«Озимандія». Романс для баса з ф-но на слова П. Шеллі	«Музична Україна», Київ, 1968.
16	1925	«Відображення», 7 п'єс для ф-но.	«Музична Україна», Київ, 1969.
17	1925 (1934)	Три романси на тексти старовинних китайських поетів для високого голосу з оркестром: 1. «В свій дім золоті східці я вимила»; 2. «Я стою біля яшмових східців»; 3. «Живу я одна на просторі».	Рукопис.
18	1925	Друга соната (соната-балада) для ф-но.	Госиздат України, 1930.
19	1926	Соната для скрипки і ф-но.	«Советский композитор», Москва, 1962.
20	1926	Увертюра на чотири українські народні теми для симфонічного оркестру.	«Мистецтво», 1929. «Музична Україна», Київ, 1968.
21	1928	Третій струнний квартет.	
22	1928	Балада для ф-но.	«Музична Україна», Київ, 1971; «Советский композитор», Москва, 1972.
23	1929	«Золотий обруч», музична драма за повістю І. Франка в чотирьох актах.	«Музична Україна», Київ, 1973 (клавір).
24	1931—1932	Сюїта для симфонічного оркестру з музики до кінофільмів.	Рукопис (втрачений).
25	1932	Три п'єси на народні таджицькі теми для скрипки з ф-но.	«Мистецтво», 1934.
26	1935—1936 (1940)	Друга симфонія.	«Музгиз» — «Мистецтво», 1946.
27	1936	Три романси на слова О. Пушкіна: 1. «Три ключі»; 2. «Там, на березі»; 3. «Узгір'я Грузії».	«Музична Україна», Київ, 1969.

Ор.	Рік написання	Назва	Видання
28	1937	Десять обробок українських народних пісень для голосу з ф-но.	«Мистецтво», 1939.
29	1937	«Щорс». Опера в п'яти актах.	Рукопис.
30	1939	Урочиста кантата на слова М. Рильського.	Рукопис (втрачений).
31	1940	П'ять романсів на слова І. Франка: 1. «Твої очі, як те море»; 2. «Чого з'являєшся мені...»; 3. «Безмежне поле»; 4. «Чому не смієшся ніколи?»; 5. «Не минай з погордою».	В збірці «Романси радянських композиторів на слова Івана Франка», «Мистецтво», 1941
32	1940	Два романси на слова Л. Первомайського: 1. «В райдугу чайка летіла»; 2. «Все мені сниться».	«Мистецтво», 1941.
33	1941	П'ятнадцять українських народних пісень в обробці для голосу з ф-но.	Музгиз, 1948.
34	1941	Украинские народные песни в обработке для голоса и ф-но.	Украинское государственное издательство, 1944.
35	1941	Пять украинских народных песен в обработке для голоса с ф-но.	Музгиз, 1945.
36	1942	Украинские народные песни в обработке для смешанного хора а капелла.	Музгиз — Украинское госуд. изд-во, 1946.
37	1942	Два романси для баса або баритона з ф-но: 1. «Зоря», сл. М. Рильського; 2. «Найвище щастя», сл. В. Сосюри.	Укриздат, 1943.
38	1942	Сюїта для ф-но.	«Мистецтво», 1964.
38 бис	1942	Дві прелюдії для ф-но.	«Музична Україна», 1971.
39	1942	Два романси для голосу з ф-но: 1. «Лелека», сл. С. Голованівського; 2. «Колискова», сл. М. Рильського.	Рукопис.
40	1942	Три романси для високого голосу з ф-но на слова В. Сосюри: 1. «В тумані сліз»; 2. «Так буде»; 3. «Неначе сон».	«Музична Україна», Київ, 1970.
41	1942	Тріо № 2 для ф-но, скрипки і віолончелі.	Укриздат, 1944.
42	1942 (1945)	Український квінтет для ф-но, скрипки, альту і віолончелі.	Укриздат, 1943 (перша редакція). Музгиз, 1949 (друга редакція).
43	1943	Четвертий струнний квартет.	Музгиз, 1946.
44	1943	П'ять прелюдій для ф-но.	«Музична Україна», Київ, 1971.

Ор.	Рік написання	Назва	Видання
45	1944	Сюїта на українські народні теми для струнного квартету.	«Мистецтво», 1951.
46	1944	Сюїта для квартету дерев'яних духових інструментів.	Рукопис.
47	1949	Хори на слова О. Пушкіна «Пори року»: <ol style="list-style-type: none"> 1. «Весна»; 2. «Літо»; 3. «Осінь»; 4. «Зима». 	«Музична Україна», Київ, 1971.
48	1949—1951	Хори на слова Т. Шевченка: <ol style="list-style-type: none"> 1. «Тече вода в синє море»; 2. «Із-за гаю сонце сходить». 	«Музична Україна», Київ, 1971.
49	1949—1950	«Поєма возз'єднання» для великого симфонічного оркестру.	Музгиз, 1951.
50	1951—1954	Третя симфонія.	«Музична Україна», Київ, 1968.
51	1952	«Тарас Шевченко», оркестрова сюїта з музики до кінофільму.	Музгиз, 1954.
52	1952	Хори на слова О. Пушкіна: <ol style="list-style-type: none"> 1. «У небі місяць проплива»; 2. «Хто, хвили, вас зачарував». 	«Музична Україна», Київ, 1971.
53	1951	Романси для баса в супроводі оркестру: <ol style="list-style-type: none"> 1. «Послання у Сибір», сл. О. Пушкіна; 2. «Елегія», сл. К. Рилєєва. 	Рукопис.
54	1953	Слов'янський концерт для ф-но з оркестром.	Музгиз, 1956 (клавір), «Музична Україна», 1973 (партитура).
55	1953	Дві мазурки на польські народні теми для віолончелі й ф-но.	«Мистецтво», 1953.
56	1955	Сюїта з музики до трагедії Шекспіра «Ромео і Джульєтта».	«Мистецтво», 1956.
57	1955	Два романси на слова А. Міцкевича: <ol style="list-style-type: none"> 1. «Спомин»; 2. «До альбома Кароліні Яніш». 	Музфонд, 1956.
58	1955	«Гражина», балада для симфонічного оркестру.	Музгиз, 1959.
59	1958	«На берегах Вісли», симфонічна поема для оркестру.	«Советский композитор», К., 1959.
60	1961	«Польська сюїта» для симфонічного оркестру.	«Мистецтво», 1963.
61	1961	«Слов'янська увертюра» для симфонічного оркестру.	«Музыка», 1964.
62	1961	Чотири хори на слова О. Фета:	«Музична Україна», Київ, 1971.

Ор.	Рік написання	Назва	Видання
		1. «Біля каміну»; 2. «У присмерку вечірнім»; 3. «Осінь ніч»; 4. «На світанку».	
63	1963	Четверта симфонія.	«Музыка», 1965.
64	1964	П'ять мішаних хорів без супроводу на тексти М. Рильського: 1. «Осінь»; 2. «Дощ»; 3. «Широке поле»; 4. Келіскова»; 5. «Дощ одшумів».	«Музична Україна», Київ, 1971.
65	1964	Дві п'єси для альту: 1. «Ноктюрн»; 2. «Скерцино».	«Мистецтво», 1964.
66-А	1964	Чотири хори без супроводу на тексти М. Рильського: 1. «Люблю похмурі дні»; 2. «Шепче задумливо листя»; 3. «Люблю я темну ніч»; 4. «Слава тим, хто прагне волі».	«Музична Україна», Київ, 1971.
66	1964	«Лірична поема» (пам'яті Р. Глієра) для симфонічного оркестру.	«Музыка», 1966.
67	1965–1966	П'ята симфонія.	«Советский композитор», Москва, 1968.
68	1966	«Слов'янська сюїта» для симфонічного оркестру.	«Советский композитор», Москва, 1969.
69	1966	«З минулого» — чотири хори: 1. «Ти спиш», сл. О. Фета; 2. «Рим уночі», сл. Ф. Тютчева; 3. «У старому місті», сл. І. Буніна; 4. «Менует», сл. невідомого французького автора XIX ст.	«Музична Україна», Київ, 1971.
70	1968	Урочиста увертюра для симфонічного оркестру.	«Музична Україна», Київ, 1969.

Рік	Назва	Видання
1920	Траурна прелюдія для ф-но.	«Музика», М., 1972.
1927	«Тече вода в синє море» (Т. Шевченко). Мішаний хор з ф-но (перший варіант).	Київское музикальне підприємство. (В збірці хорів на слова Шевченка).
1927	«Є карії очі» (Т. Шевченко). Романс для високого голосу з ф-но.	Київское музикальне підприємство.
1931	Урочистий марш для духового оркестру F-dur (До Всеукраїнської музичної олімпіади), інструментовка І. Михайловського.	Партитура (Нотний додаток до журналу «Музика масс», 1931, № 1). Голоса. Укр. муз. изд-во, 1931.
1932	Похідний марш для духового оркестру	«Мистецтво», 1935.
1932	«Дума про козака Софрона». Українська народна пісня в обробці для мішаного хору і ф-но.	Рукопис.
1932	«Про Кармелюка». Українська народна пісня в обробці для мішаного хору і ф-но.	«Мистецтво», 1936 (в зб. «Українська народна пісня», вип. II).
1934	Дві українські народні пісні в обробці для середнього голосу і ф-но.	«Мистецтво», 1935.
1936	Другий похідний марш для духового оркестру f-moll.	«Мистецтво», 1936.
1936	«Ужасен холод вечеров» (О. Блок). Романс для голосу і ф-но.	Музгиз, 1946 (в зб. «Александр Блок в песнях и романах советских композиторов»).
1939	«Заповіт» (Т. Шевченко). Кантата для мішаного хору і симфонічного оркестру.	Партитура і клавир, «Мистецтво», 1939.
1939	Три п'єси для дерев'яних духових інструментів і ф-но.	Рукопис.
1939	«Славна путь» (В. Груничев), хор і ф-но.	«Радянська музика», 1939, № 5.
1940	«Солнце» (М. Лермонтов). Романс для голосу і ф-но.	В зб. «Романси українських радянських композиторів на слова М. Ю. Лермонтова». «Мистецтво», 1941.
1942	«Реве та стогне Дніпр широкий» (Т. Шевченко). Українська народна пісня в обробці для мішаного хору без супроводу.	Украинское госиздательство, 1944 (в шевченківській збірці).
1950	«Під березою впав наш товариш комбат» (А. Софронів), для мішаного хору без супроводу.	«Музична Україна», Київ — 1971.

Рік	Назва	Видання
1951	Мелодія для валторни і ф-но (на основі музики для кінофільму «Тарас Шевченко»).	«Мистецтво», 1951.
1960	П'ять хорів на слова Т. Шевченка:	«Музична Україна», Київ, 1971.
	1. «За байраком байрак»;	
	2. «Над Дніпровною сагою»;	
	3. «Серце кобзаря»;	
	4. «Чернеча гора»;	
	5. «У перетику ходила».	
1962	Концертний етюд-рондо для ф-но	«Мистецтво», 1963.

МУЗИКА ДО ТЕАТРАЛЬНИХ ВИСТАВ
І КІНОФІЛЬМІВ

Рік	Назва	
1932	Музика до п'єси Вс. Вишневського «Оптимістична трагедія».	Київський російський драматичний театр ім. Лесі Українки.
1932	Музика до фільму «Кармелюк».	Київська кіностудія.
1933	«Музика до фільму «Два дні» («Батько і син»).	Київська кіностудія.
1933	Музика до фільму «Іван» (спільно з Ю. С. Мейтусом).	»
1934	Музика до фільму «Кришталевий замок» (спільно з І. Ф. Белзою).	»
1935	Музика до фільму «Бійці і пісні».	»
1937	Музика до фільму «Новели про льотчиків-героїв» (спільно з І. Ф. Белзою).	»
1940	Музика до фільму «Визволення».	»
1940	Музика до п'єси В. Соловйова «Фельдмаршал Кутузов».	Київський російський драматичний театр ім. Лесі Українки.
1950	Музика до фільму «Тарас Шевченко».	Київська кіностудія.
1951	Музика до п'єси «Золота чума» Вс. Солов'йова.	Київський російський драматичний театр ім. Лесі Українки.
1952	Музика до п'єси «Навіки разом» Л. Дмитерка.	Київський російський драматичний театр ім. Лесі Українки.
1954	Музика до п'єси «Ромео і Джульєтта» В. Шекспіра.	Київський російський драматичний театр ім. Лесі Українки.
1955	Музика до фільму «Полум'я гніву».	Київська кіностудія.
1956	Музика до фільму «Кривавий світанок» за повістю Коцюбинського «Фата Моргана».	»
1956	Музика до кінофільму «Іван Франко» (спільно з М. Ф. Колессою).	Київська кіностудія.
1957	Музика до п'єси «У пущі» Лесі Українки.	Київський російський драматичний театр ім. Лесі Українки.
1959	Музика до фільму «Григорій Сковорода».	Київська кіностудія.
1959	Музика до фільму «Повія» за романом Панааса Мирного.	»
1960	Музика до фільму «Літаючий корабель».	»

ТВОРИ ІНШИХ АВТОРІВ,
ІНСТРУМЕНТОВАНІ Й ВІДРЕДАГОВАНІ Б. М. ЛЯТОШИНСЬКИМ

Рік	Автор	Назва	Характер роботи	Видання
1927	М. Лисенко	«Енеїда», комічна опера	Редакція і оркестровка	Рукопис
1928	Ц. Пуні	«Есмеральда», балет	Оркестровка (спільно з Р. М. Глієром)	»
1929	Р. Глієр	«Червоний мак», балет	Оркестровка (спільно з автором і А. А. Карцевим).	»
1931	Р. Глієр	«Комедіанти», балет	»	»
1931	Р. Глієр	«Шах-Сенем», опера	Участь в оркестровці ряду номерів першої редакції	»
1936—				
1937	М. Лисенко	«Тарас Бульба», опера	Оркестровка нової редакції (Л. Ревуцький)	»
1948	М. Лисенко	Полонез № 1	Оркестровка	»
1948	М. Лисенко	Полонез № 2	»	»
1949	М. Лисенко	Марш	»	»
1956	Р. Глієр	Концерт для скрипки з оркестром	Закінчення і оркестровка	М., 1963.

Виктор Яковлевич Самохвалов

Борис Лятошинский

(На украинском языке)

Редактор

Л. М. Мохрицька

Художник

Б. Й. Бродський

Художній редактор

К. Ф. Контар

Технічний редактор

Р. Б. Шейнман

Коректор

С. Т. Кириченко

БЗ 37 1973 р. поз. 37.

Здано на виробництво 23.X. 1973 р.

Підписано до друку 29.I.1974 р.

Формат 70 × 84¹/₁₆.

Папір друк. № 1 (яноніс)

Умовно-друк. арк. 3,27.

Обліково-вид. арк. 3,01.

Тираж 15 000.

Зам. № 3—2809.

Ціна 20 коп.

В книзі використано ілюстративно-архівний матеріал.

Видавництво «Музична Україна»,
Київ, Пушкінська, 32.

Головне підприємство
республіканського виробничого об'єднання
«Поліграфкнига»
Держкомвидаву УРСР,
Київ, Довженка, 3.

C $\frac{0912-063}{M208(04)-75}$ БЗ-37-37-73.

Видавництво
„Музична Україна“
випускає серію „Творчі пор-
трети українських компо-
зиторів“, яка знайомить
найширші кола читачів
і шанувальників музики
з українськими композито-
рами Невеликі за обсягом
книжки розповідають про
життєвий і творчий шлях
митців

ГОТУЮТЬСЯ ДО ДРУКУ:

К. Стеценко
Я. Степовий
С. Воробкевич
В. Косенко
К. Богуславський
В. Фемеліді
Д. Клебанов
М. Колесса
А. Кос-Анатольський
О. Зноско-Боровський
Г. Таранов
Г. Жуковський
В. Кирейко
І. Шамо
К. Данькевич