

ТВОРЧИСТЬ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ: ВІДКРИТТЯ І ОСМИСЛЕННЯ

УДК 784.4:785.11:78.071.1(477)
DOI: 10.31318/2522-4190.2023.137.294659

ГОНЧАРЕНКО О. В.

Гончаренко Олена Віталіївна — кандидат мистецтвознавства, старша викладачка кафедри музикознавства та культурології Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка (Суми, Україна).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5866-6839>

honcharenko_olena@ukr.net

© Гончаренко О. В., 2023

НАРОДНА ПІСНЯ «ЖУРБА ЗА ЖУРБОЮ» У ТВОРАХ БОРИСА ЛЯТОШИНСЬКОГО: ІНТОНАЦІЙНИЙ ТА СЕМАНТИЧНИЙ АНАЛІЗ

Здійснено аналіз підходів Бориса Лятошинського до роботи з народнопісенним матеріалом на прикладах творів, у яких композитор звертається до народної пісні «Журба за журбою». Принципи опрацювання цього фольклорного зразка в жанрі обробки народної пісні для голосу й фортепіано висвітлено в контексті еволюції жанру та у зв'язках із традиціями, що склалися в українській музиці. Обґрунтовано спільність засадничих прийомів обробки народних пісень у творчості М. Леонтовича й Б. Лятошинського — недоторканість наспіву як носія інтонаційно-семантичної ідеї твору, застосування новітніх композиторських прийомів гармонічно-фактурного варіювання, введення контрапунктів, виокремлення й розробка найвиразніших мотивів у супроводжуючих голосах чи інструментальній партії, формування наскрізної музичної драматургії, що розсуває рамки строфічності оригіналу, привнесення у жанр рис концептуальності й симфонічного мислення. Розглянуто місце й роль народнопісенної мелодії «Журба за журбою» у Третій симфонії Б. Лятошинського, охарактеризовано процес її залучення до складного симфонічного розвитку: включеність теми до лейтмотивної системи симфонічного циклу, застосування щодо неї прийомів інтонаційного варіювання, засобів тембральної драматургії, поліфонічної та мотивної розробки, завдяки чому тема постає у різноманітних образно-емоційних градаціях, зазнає суттєвих змін аж до своєї трансформації. Порівняння методів роботи композитора з народнопісенним матеріалом у жанрах обробки та симфонії вперше стало об'єктом спеціального наукового дослідження.

Використано порівняльний, історичний методи, а також методи жанрово-стильового, семантичного та інтонаційного аналізу. Зроблено висновки щодо спадкоємності етапів роботи з фольклорним першоджерелом у досліджуваних творах Лятошинського: у жанрі обробки відбувається своєрідна адаптація народнопісенного зразка до поля академічної музики, у процесі його композиторської розробки виокремлюється інтонаційно-семантичне ядро — мотив жалю. На наступному етапі цей мотив стає підґрунтям для складного образно-тематичного розвитку й авторського переосмислення у творах інших жанрів, поштовхом до втілення симфонічних концепцій.

Ключові слова: творчість Бориса Лятошинського, українська симфонічна музика, обробка народної пісні, Третя симфонія Бориса Лятошинського, композитор і фольклор.

Актуальність теми дослідження. Борис Миколайович Лятошинський (1895–1968) — один із найвидатніших українських композиторів ХХ століття, значення творчості якого для нашої музичної культури неможливо перебільшити, хоча про достеменно вивчення його доробку, оцінку масштабів особистості та належне вшанування пам'яті сьогодні говорити вочевидь ще зарано. Поступово стають доступними нові факти біографії митця, чия творчість і діяльність є результатом величезного натхнення й невтомної інтелектуальної праці, взірцем принциповості у відстоюванні власних позицій і переконань. Музика Б. Лятошинського все частіше звучить у концертних залах, але її відкриття для світового музичного товариства все ще попереду. Таким чином, звернення дослідницького погляду до аналізу творчості композитора досі залишається актуальним.

Аналіз публікацій. Вивченню життєвого шляху Б. Лятошинського, етапів формування його світогляду, естетичних пріоритетів, висвітленню певних аспектів стилю, окремих жанрів, представлених у доробку композитора, присвячено чимало студій різних авторів¹. Серед них відзначимо роботи, дотичні до тематики пропонованої розвідки. Зокрема, у монографічних дослідженнях М. Копиці [Копиця 2002; 1990] та В. Самохвалова [Самохвалов 1977], здійснено аналіз симфонічної музики композитора. Окремі аспекти жанру обробки народних пісень для голосу й фортепіано розглядаються у розвідках Т. Бондаренко [Бондаренко 1969] та Б. Фільц [Фільц 2015]. Про роботу з фольклорним матеріалом у фортепіанних творах йдеться у статтях Л. Ніколаєвої [Ніколаєва 1983], В. Клина [Клин 1987]. Базові світоглядні позиції Б. Лятошинського та загальностильові тенденції в його доробку висвітлено у численних дослідженнях М. Новакович [Новакович 2012; 2020], О. Козаренка [Козаренко 2000; 2015], І. Савчука [Савчук 2005; Савчук, Гомон 2019], в яких серед знакових для митця рис названо глибинну українськість його творчості.

Одним із проявів національного мислення композитора є використання народних мелодій як основи тематизму. В жанрі обробки фольклорно-композиторські зв'язки виявляються безпосередньо, хоча підходи до опрацювання фольклорного зразка, ступінь та інструментарій композиторського втручання в оригінальний витвір суттєво різняться й зумовлені значною мірою завданнями автора й особливостями його індивідуального творчого почерку. У творах же інших жанрів, особливо у монументальних симфонічних полотнах, народні мелодії часто набувають зовсім нового тлумачення й розвитку, за законами жанру піддаючись часом значним трансформаціям, перетворюючись на своєрідну музичну ідею.

У цьому контексті видається **перспективним** розглянути й порівняти принципи роботи композитора над однією народною мелодією, що послідовно реалізовані в обох вищеназваних жанрах: обробки й симфонії. Отож зупинимось у презентованій статті на конкретному випадку звернення Лятошинського до народної пісні «Журба за журбою» з **метою** дослідити процес її переосмислення у творах композитора².

Методологічним підґрунтям для написання статті стали порівняльний, історичний методи, а також методи жанрово-стильового, семантичного та інтонаційного аналізу.

¹ Про невичерпність проблематики й прагнення системного її опрацювання свідчать, серед іншого, збірники наукових праць, випуски періодичних видань, присвячені вивченню творчості Б. Лятошинського [Борис Миколайович Лятошинський 1987; Музичний світ Бориса Лятошинського 1995; Музика 2015].

² Окремі запропоновані у цій розвідці позиції оприлюднювалися авторкою у статті «Симфонізація народної пісні у творах Б. Лятошинського (історія однієї теми Третьої Симфонії)» [Гончаренко 2021] за матеріалами конференції «Ювілейна палітра — 2020».

Результати дослідження.

Борис Лятошинський увійшов у історію музичної культури насамперед як видатний симфоніст ХХ століття та митець-модерніст. Водночас у його творах відчутна глибока національна ґрунтовність, опора на традицію, виразно простежуються зв'язки музики Лятошинського з українським фольклором. Ці зв'язки, багатогранні й багаторівневі, формувалися й видозмінювалися протягом усього творчого життя композитора.

Лятошинський не був із дитинства безпосередньо заглибленим у сільську фольклорну традицію, як, наприклад, Микола Лисенко чи Микола Леонтович. Українська народна музика, часто звучала в родині, але не стала базовим середовищем музичного формування майбутнього композитора. Його світоглядні орієнтири, культурні пріоритети закладалися через спілкування із батьком-істориком, через музичні заняття із матір'ю, у атмосфері невеликих містечок під час перших років навчання в гімназіях, зрештою, у Житомирі з його полінаціональною культурою, з 18 років — у Київському університеті, у класі композиції консерваторії, де під керівництвом Рейнгольда Глієра відбувалося досягнення надбань насамперед російської академічної школи. У 1920-х Лятошинський розпочав інтенсивну роботу на чолі Асоціації сучасної музики, вивчав нові тенденції у творчості модерних європейських композиторів. Усе це шліфувало професіоналізм композитора, формувало його стильову універсальність, водночас дещо віддаляло від безпосередніх зв'язків із українською національною музичною традицією¹.

Поворотною для виявлення й осмислення прихованих «мікрочипів» українськості у творчості Лятошинського стала зовнішня подія: оголошення конкурсу на кращий симфонічний твір на основі українського фольклорного матеріалу. Переможцями конкурсу стали Левко Ревуцький із Другою симфонією та Борис Лятошинський із «Увертюрою на чотири українські народні теми» (1926). У творі композитор вперше свідомо звертається до українського пісенного фольклору як джерела тематизму власного твору, обравши для опрацювання й розробки обрядові народні мелодії. Згодом у творчому доробку Лятошинського все частіше з'являється українська тематика, виразніше проступають фольклорні основи мелодики, народні способи формотворення, голосоведення тощо. Але композитор уникає прямолінійного дотримання канонів музичного етнографізму, випрацюваних попередніми поколіннями. Відігравши свою позитивну й необхідну роль на певному історичному етапі, ці канони стали проголошуватися за взірець, пропагуватися офіційною радянською музичною «елітою» як необхідну й єдино припустиму основу вираження «національного» стилю, достойного наслідування, упровадження й розвитку у творчості радянських композиторів.

У Бориса Лятошинського використання народно-пісенних мелодій чи окремих їх елементів часто поєднується зі складними модерними композиторськими техніками. Показовим прикладом такого синтезу стала опера Б. Лятошинського «Золотий обруч» (1929) за твором Івана Франка «Захар Беркут», що відкривала широкі перспективи розвитку новітнього українського оперного мистецтва, та, на жаль, свого часу не була достойно оціненою. На понад півстоліття її партитура лягла в історичну «скриню». Та зерна були закладені й не могли не прорости в подальшому: випрацювані в роботі над оперою прийоми роботи з фольклорним матеріалом знайшли втілення у камерно-

¹ Варто зазначити, що такі характерні для творів Лятошинського риси, як підкреслена емоційність, драматизм, імпровізаційно-варіантне начало, вкорінені в українському фольклорі, насамперед, у думному епосі, виявляли себе вже у ранніх опусах композитора. Дослідники раннього періоду творчості композитора вказують на вплив народного мелосу та «експерименти з мелодикою народної пісні» у деяких начерках так званого «Авторського зошита» Б. Лятошинського [Савчук, Гомон 2019, с. 176].

інструментальних творах періоду творчої зрілості, а також у всіх наступних симфоніях із Другої по П'яту.

Водночас, шліфуванню майстерності, формуванню все більш увиразненої національної музичної мови сприяла продуктивна робота композитора в жанрі обробки народної пісні, що посідає значне місце у його творчості. В українському музично-культурному просторі цей жанр здавна відіграв важливу роль, хоча на різних етапах історичного розвитку він виконував різні функції, конкретними митцями у ньому вирішувались різні творчі завдання. Часто жанр обробки ставав свого роду творчою лабораторією для напрацювання національно визначеного композиторського стилю: віднайдення типових рис українськості музичної мови, як то було передусім у Миколи Лисенка та його найближчих послідовників — науковий етнографізм їхніх обробок, просвітницька орієнтація жанру перетворювали його на певний музичний маркер національної ідентичності. Зацікавлення композиторів фольклорними матеріалами могло переслідувати й інші практичні цілі: використання народних мелодій (не лише в жанрі обробки) підвищувало рівень популярності їхніх творів, роблячи їх упізнаваними для публіки, також сприяло розширенню тематичного арсеналу творчості, поповненню «інтонаційного словника» тощо.

З іменем Миколи Леонтовича пов'язаний новий етап розвитку жанру: композитор радикально переосмислив його, вивівши за межі етнографічного спрямування, певної утилітарності сумлінно виконаних багатоголосних розкладок народних мелодій. Леонтович переорієнтовує жанр, підійнявши його на рівень індивідуалізованого композиторського витвору, натхненого народнопісенною мелодією й образами. Новації в області музично-виражальних засобів підпорядковуються цьому головному завданню: розкриття власних рефлексій на народну пісню, своїх думок і відчуттів, викликаних нею. Як правило, автор досягає втілення свого задуму за рахунок застосування всього арсеналу доступних йому модерних і класичних прийомів гармонічного, поліфонічного, тембрального розвитку. Вибудовуючи самостійну музичну драматургію твору, композитор часом гнучко трансформує типову пісенну форму, виводячи її за рамки строфіки шляхом впровадження елементів рондальності («Пряля»), тричастинності («Козака несуть»), наскрізного розвитку («Щедрик», «Дударик») тощо. При цьому одним із засадничих принципів роботи з народною піснею Леонтовича (як і багатьох інших композиторів його покоління) є недоторканість оригінальної народнопісенної мелодії, яка є для нього носієм семантичної та інтонаційної ідеї твору й залишається незмінною.

Б. Луканюк базовою рисою новаторства Леонтовича у жанрі обробки народної пісні влучно називає переосмислення композитором народнопісенних прообразів [Луканюк 1977]. Чеський дослідник творчості Леонтовича, музикознавець З. Неєдли назвав такий підхід «методом образної характеристики» [Леонтович 1947, с. 6]¹. При цьому народнопісенний оригінал часом взагалі втрачає свою первинну функцію й, відповідно, свої типові жанрові ознаки. Найпоказовішими в цьому плані стали обробки обрядових пісень, які ніби переростають свої первинні смисли: максимальна ліризація початково енергійно-спонукального ритуального «Щедрика», вихід на філософсько-етичне узагальнення у приспівково-танковому «Дударіку», підняття до атмосфери «правдивої балади» (за З. Неєдли) ігрової «Прялі» тощо. Леонтович розсуває горизонти сприйняття народної пісні, ніби знімаючи з неї своєрідні шори традиційного мислення, табу на включення народної пісні у сучасний стильовий і життєвий контекст.

У подальшому окреслені функції/напрямки жанру обробки у різних пропорціях продовжують співіснувати у творчості різних авторів аж до сучасності. Для Лятошинського із його інтелектуалізмом і прагненням до глибоких філософських узагальнень, із гострим емоційним чуттям світу близьким був саме цей

¹ Суть методу детально розкрито у роботах Б. Луканюка [Луканюк 1977; 1989].

«леонтовичівський» метод: опрацювання народної пісні ніколи не зводиться до звичайного аранжування, вона стає для композитора стимулом для втілення власних естетичних поглядів, ідей, концепцій тощо.

Обробка Б. Лятошинським української народної пісні «Журба за журбою»

Першим періодом зацікавлення Б. Лятошинського жанром обробки народної пісні стали 1930-ті роки: надихнувшись роботою із галицьким фольклором під час роботи над оперою «Золотий обруч», композитор продовжив цей напрямок, звертаючись до опрацювання народної пісні в окремих творах. Богдана Фільц відзначає, що драматизм епохи (кінець 20-х—40-і роки минулого століття), значною мірою вплинув на вибір Лятошинським пісень відповідної тематики й характеру [Фільц 2015, с. 8]. Водночас варто підкреслити, що це повністю узгоджується зі світосприйняттям, естетичними пріоритетами й етичними постулатами самого композитора¹.

У часи Другої світової війни Лятошинський активізує роботу в жанрі обробки народної пісні. Перебуваючи в евакуації в Саратові, композитор працював на радіостанції «Тарас Шевченко», що транслювала свої передачі в Україну. Якраз у цей період з'являється обробка пісні «Журба за журбою» для сопрано з фортепіано². Найвірогідніше, що Лятошинський натрапив на цей зразок побутової лірики у збірнику Миколи Лисенка, виданому 1895 року в Києві: серед пісень, записаних та опрацьованих композитором, знаходимо версію із тією ж мелодією й текстом³. Лисенко також подає народну пісню в авторському аранжуванні для голосу із фортепіано, хоча він не розвиває музичну форму, обмежившись однією строфою. У Лятошинського ж, порівняно із версією Лисенка, текст дещо скорочений, відсутні друга і п'ята строфа, зате музична композиція охоплює чотири текстові строфи.

В поетичному тексті пісні закладено величезний трагедійний потенціал: образ молодої жінки, яка на чужині журиться за рідною домівкою, за своїм родом, відгукнувся композиторові асоціаціями з історичними подіями, реальними почуттями й переживаннями періоду виникнення твору. Отож у своїй обробці сюжет про індивідуальну жіночу долю Лятошинський витлумачує узагальнено, підіймаючись від особистої трагедії до загальнолюдського рівня. І в цьому процесі головну роль відіграє саме музична драматургія, яку насамперед зреалізовано через фортепіанний супровід⁴.

¹ Всього композитором створено близько 80 композицій в жанрі обробки народної пісні – найбільше для голосу з фортепіано, також для дуету з фортепіано і для хору акапела.

² Ця композиція увійшла в цикл із 15 українських народних пісень в обробці для голосу в супроводі фортепіано ор. 33, 1941 рік.

³ Географічне походження пісні поки не вдалося встановити. Її наспів відрізняється від мелодичних версій (переважно квінтово-секстових), що широко побутують зараз на території Наддніпрянщини й Полісся і трапляються у фольклорних збірках з різних регіонів, хоча їхні ритмічні форми однакові. У версіях Лисенка і Лятошинського мелодії пісень точно співпадають.

⁴ Варто звернути увагу, що принципи обробки народної пісні Леонтовича, концептуально близькі Лятошинському, формувалися у першому випадку в акапельних хорових зразках. Сольна викладка вокальної мелодії із залученням фортепіанного акомпанементу має дещо відмінні традиції у розвитку жанру. У жанрі сольної обробки із супроводом плідно працював Микола Лисенко, який у ранніх фортепіанних творах досить вільно оперував народними мелодіями та способами їх аранжування, згодом же, власне у жанрі обробки, став прискіпливіше дотримуватися завдань максимального наближення до оригінального народнопісенного твору, використовуючи близькі до фольклорних принципи фактурного, ладо-гармонічного розвитку, сповідуючи принцип етнографізму.

Левко Ревуцький, працюючи над обробками пісень із фортепіанним супроводом, швидше дотримувався підходів Леонтовича, дозволяючи максимально використовувати сучасні, характерні для його стилістики прийоми роботи з тематичним матеріалом, при чому також основне навантаження у розкритті образу, побудові драматургії твору лягало на інструментальний супровід. Серед характерних рис — інтенсивна фактурна робота, суттєва хроматизація супроводу в сполученні із діатонічними

Основна пісенна мелодія звучить у вокальній партії без варіантних відхилень. Тут треба зауважити, що для автентичного народного виконавства така стабільність наспіву не є характерною. Мелодичний контур завжди піддається незначному, але відчутному варіюванню, що зумовлене специфікою усного побутування пісенного твору, присутністю елемента імпровізації як засадничого фактору традиційного народного музикування. У композиторській же практиці аранжування народних мелодій (в тому числі й у обробках Лисенка, Леонтовича) склався певний канон зберігання інтонаційно-ритмічної конфігурації наспіву протягом всього твору. Б. Лятошинський продовжує цю традицію у своїх обробках, залишаючи вокальну мелодичну лінію незмінною, повторюючи її від строфи до строфи.

У розглядуваній обробці пісні «Журба за журбою» це сприяє ще й формуванню семантичного поля невідворотності, приреченості, обумовленого змістом твору. Сольне (без акомпанементу) проведення заспівів, що загалом притаманне для фольклорної традиції, тут підсилює відчуття самотності й туги. Скупий супровід доєднується лише в каденційних фразах, і саме цей супровід та особливо невеликі інтермедії між строфами, беруть на себе головне образно-емоційне навантаження.

На відміну від плинного розгортання-проживання сюжету в народному першоджерелі, композиція твору Лятошинського значно динамічніша, насамперед за рахунок фортепіанної партії. Її тематичним матеріалом стало найдраматичніше інтонаційне зерно наспіву, що звучить у його другій фразі¹. Семантика цього мелодичного звороту, що вкорінена у глибинах музичної практики, зумовлена інтонацією низхідної м. 2, відомою як фігура плачу, зітхання — на початку фрази підкреслено експресивною, а в кінці побудови — жалібно-незавершеною. Конструктивною основою фрази виступає «тонічна» квінта, хоча функціонально переважає саме п'ятий, а не перший щабель, саме навколо нього обертається мелодія, що надає її звучанню певної запитальності, незавершеності. У цій же фразі мелодія сягає вершини свого діапазону — септимоного тону, який водночас зачіпається лише побіжно й спрямований інтонаційно вниз до тієї ж квінти — побічної ладової опори. У контексті тонального мислення цей розворот від натуральної септими вниз створює враження недосяжності верхньої тоніки, посилюючи відчуття пригніченості (приклад 1).

Приклад 1.

Б. Лятошинський, «Журба за журбою» (обробка української народної пісні для голосу з фортепіано), вокальна партія, перша строфа

Жур-ба за жур-бо-ю, ту-га за ту-го-ю, да-ла ме-не ма-ти за-між мо-ло-до-ю.

Завдяки високій інтонаційній концентрованості ця фраза, підкріплена улюбленою гармонією композитора (вживання замість тоніки квінтсекстакорду шостого щабля в мінорі з його семантикою недосказаності), виноситься Лятошинським на початок твору як епіграф². Далі вона з'являється на межах строф та

мелодіями тощо. У порівнянні із Лятошинським в обробках Ревуцького відчутне переважання естетичного фактору, колоритність і барвистість гармонічної мови. Цих принципів композитор дотримувався і в інших творах на основі народних мелодій.

¹ На відміну від першої фрази — експозиційно-оповідної та двох останніх, що представляють заключну фазу розвитку.

² Можна провести аналогію із прийомом, застосованим свого часу Леонтовичем у хоровій обробці «Козака несуть». Басовий контрапункт до заключної фрази першої строфи (15-й такт твору), в

в заключенні, набуваючи лейтмотивного значення. Цікаво, що М. Лисенко у своїй обробці також привертає увагу до цієї характерної інтонації, яку теж виносить на початок твору у фортепіанному поданні, можливо, спрямувавши цим прийомом хід думок Лятошинського (приклад 2).

Приклад 2.

М. Лисенко, «Журба за журбою» (обробка народної пісні для голосу з фортепіано)

Фортепіанний супровід в обробці Лятошинського, на відміну від вокальної партії, постійно змінюється. Його внутрішній драматизм поглиблюється через ускладнення гармонії й посилення її дисонантності (сполучення послідовностей септакордів, в т. ч. із застосуванням альтерованих шаблів — присмеркового II низького у другій строфі — вкупі з тонічною педаллю), за рахунок поступового ущільнення та поліфонічного насичення фактури, хроматизації контрапунктуючих голосів. Експресії додається також завдяки секвентному підвищенню проведення мотиву в кожній наступній інтермедії вкупі із посиленням динаміки (приклад 3). Емоційний спад, що настає після кульмінації, не приносить заспокоєння, можна його потрактувати радше як безвихідь і знесилення.

Приклад 3.

Б. Лятошинський, «Журба за журбою» (обробка української народної пісні для голосу з фортепіано), вступ і фортепіанні перегри між строфами

Таким чином, застосований у творі прийом відокремлення інтонаційної моделі, що семантично формує образ людського жалю й страждання, та весь подальший характер її розвитку наочно демонструє залучення до жанру обробки народної пісні засобів роботи з тематизмом, притаманних симфонічним творам.

якому вчувається риторична фігура катабазису, виразно підсилює трагедійно-траурну семантику пісенного зразка, цю мелодичну формулу композитор виносить на початок твору, ніби формуючи своєрідну авторську передмову, виставляючи музично-смысловий акцент.

Мотив страждання у Третій симфонії Б. Лятошинського

Інтонаційна виразність та образна ємкість головного тематичного зерна обробки в подальшому не раз бентежила уяву композитора: контури цього мотиву вгадуються у тематизмі «Українського квінтету» (1942), пісенну мелодію використано у четвертій частині Сюїти для квартету дерев'яних духових інструментів (1944), а з часом — в одному з найвеличніших і найдраматичніших його творів — Третій Симфонії (перша редакція — 1951 р., друга — 1954 р.). У творі підіймається тема війни й миру, ширше — тема одвічного протистояння та боротьби гуманного й антигуманного начал, стрижнева тема всієї творчості Бориса Лятошинського.

Одну з ключових ролей в конфліктній драматургії Симфонії відіграє виокремлений із пісні «Журба за журбою» мотив страждання, що підлягає значним образно-емоційним трансформаціям¹. Цей мотив вперше експонується у вступі-епіграфі, як емоційна реакція на проголошення початкової музичної тези Симфонії, що уособлює образ об'єктивного зла. Дві зціплені спадні септими, важкими дзвонами зависають у звуковому просторі поза відчуттям тональної опори, фортіссімо, агресивне тембральне сполучення низької міді й струнних басів, тріольний повзучий хід з хроматизмом, підзвучений скрипучим контрафаготом, і дисонантна фанфара стверджують новий, ніби беззаперечний порядок денний, невідворотну даність, яку ми тепер відчуваємо не лише слухом, а й усім своїм єством, неочікуваним сучасним життєвим досвідом. Механістичності, бездушно-кострубатому й загрозливому, навіть інфернальному звучанню початкової тези протиставлено секундово-квінтово-секстові уривки теми страждання, яка мусила би бути наспівною й асоціюватися із чуттєвістю, людяністю, виявом ліричної емоції. Водночас уривчасті фрази, нерівність ритму, що викликає асоціації зі «збитим» диханням, хроматичні ходи із запитальними закінченнями, «надломлені» тритонові інтонації, застигли септакорди у супроводі, самотній тембр англійського ріжка — все створює ефект приголомшеності, непевності, сприймається як шокова реакція людини на оприявлене зло. Ледве «оговтавшись», відновивши мелодичну лінію, через зусилля віднайшовши гармонічну опору, ця тема-емоція знову відкидається акордово потовщеною темою-тезою, ще більш переконливою у своїй реалістичності й непереборності, такою, що ніби заперечує саме життя. Ця жорстко критикована свого часу, вистраждана композитором музика підтверджує, наскільки глибоко життєвий контекст впливає на сприйняття мистецького твору.

Тож прослідкуємо далі за розгортанням створеної Лятошинським музичної драми, в якій персонажами постають теми-символи, теми-емоції, зосереджуючи увагу насамперед на об'єкті дослідження — інтонаційному матеріалі народної пісні «Журба за журбою»². Її впізнавані елементи (секундово-квінтовий хід VI–V–I–V в обсязі малої сексти, опора на гармонічний лейткомплекс тоніки з секстою) отримують значний розвиток, породжуючи ще ряд тем, що розкривають різні грані ліричної образності.

При наступній появі мотив страждання виступає за основу сполучної партії, в якій зазнає значного імітаційно-поліфонічного та модуляційного розвитку, й надалі передаючи тривогу й розгубленість людини, що потрапляє у вир жорстокої боротьби. Тут спостерігаємо типову для композитора розробковість, що часто охоплює експозиційні розділи сонатних форм. Сполучна в цьому випадку не обмежується функцією зв'язуючої ланки, яка логічно підводить до побічної теми, а швидше

¹ Сам Лятошинський у листі до Р. Глієра вказує, що використав у Симфонії лише одну народну пісню — мелодію колядки, раніше застосовану в опері «Золотий обруч»: «Теми всі — мої особисті, крім однієї дуже старовинної української теми, що проходить через усі 4 частини (з'являється вона як побічна у 1-й частині) окрім 3-ї частини» [Лятошинський 2002, с. 361] (у другій редакції також і в третій частині). Вочевидь у свідомості композитора розглядуваний мотив через свої трансформації в процесі роботи перестав асоціюватися із конкретною піснею, сприймаючись як авторський.

² Подальший аналіз відбувається за другою редакцією Симфонії.

продовжує розвиток-зростання самостійної теми-образу, одного з двох базових експонованих у вступі опозиційних лейтмотивів циклу. Водночас після «зусиль» головної партії-пружини ця тема-емоція також набуває дещо організованішого характеру, виливаючись у більш розлогі мелодичні побудови, виявляючи свою співноліричну природу.

Найвищої фази напруження розвиток теми страждання сягає в розробці першої частини. Розділ максимально насичений тематично, поліфонізований, тут переважає не мотивна розробковість, а зіткнення й протидія різних тематичних утворень, на симфонічній сцені розігрується драма тем-персонажів. У кульмінації розробки їх поляризація доводиться до граничного, стресового стану, відкрито проявляється антагонізм гуманного й антигуманного начал. Дві теми вступу стикаються безпосередньо у контрапункті: тема зла у стретних імітаціях міді в різних ритмічних версіях (збільшення і зменшення) заповнює всю оркестрову тканину зверху донизу, а її антитеза, що проводиться у збільшенні у верхньому регістрі на максимальній динаміці, звучить як волення відчаю й протесту. Водночас через подання в тембрах струнних і високих дерев'яних тема страждання не втрачає своєї «людськості», її мотиви зв'язуються, а не звучать уривками, зберігаючи таким чином інтонаційну пластичність, певну ліричну наповненість пісенного першоджерела.

У 2-й частині Симфонії дія призупиняється, відбувається переключення драми у лірико-філософську образну сферу осмислення й емоційного осягнення подій. Мотив страждання покладено Лятошинським в основу провідної теми. Але тут її зміст значно поглиблений та урізноманітнений, охоплює широкий спектр почуттів від глибокої туги до піднесеної й проникливої лірики. Після моторошного остинатного позаглуздя невмолимо пульсуючого мотиву зла, відсторонено блукаючих позареальних ланцюжків терцій, акорди траурного хоралу повертають до усвідомлення трагічної реальності і породжують емоцію, яка проростає знайомою вже ліричною темою, у цьому варіанті найближчою до звучання фольклорної першооснови: діатонічність і плавність співної мелодичної лінії, плачева секунда, що складає інтонаційне зерно теми-образу, як додатковий фактор ліризації — тріольно-заколисуюче мелодизоване тло, в якому прослуховується вертикаль лейтгармонії з обробки пісні «Журба за журбою», а саме — квінтсекстакорд шостого щабля (або тоніка із секстою). Початковий мотив теми страждання виливається у натхненну кантиленну мелодію широкого дихання, зігріту тембром віолончелі, в якій окрім трагедійності вчувається також узагальнене вираження цілої гами ліричних емоцій, надій і кращих сподівань людини. Цей розділ може служити прикладом «мелодичної розробки» (за В. Самохваловим [Самохвалов 1977, с. 162]), принцип якої дослідник порівнює з імпровізаційним пошуком потрібної інтонації, напрямку руху, тому на початкових стадіях розвитку зазвичай майже нема повторів, мелодія вільно розгортається, якби підшукуючи потрібне русло для свого плину, а трохи згодом, ніби визначившись із напрямком, починає рухатися секвентно, поєднуючись із хвилями динамічного наростання¹.

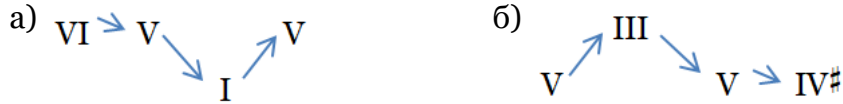
Наприкінці хвилеподібної побудови тріольне погойдування зависає навколо домінантового тону, а тема, яка щойно підносилася сповнена почуттів, знову знічується, емоційно спустошується, її живе ритмічне дихання замінюється механічно-рівними чвертками, а поліфонізований виклад — протилежно спрямованими кварто-квінтовими рядами, що по вертикалі складаються у ряд тонально непов'язаних септакордів та інших дисонуючих співзвуч, які неприродньо, навіть дещо містично підсвічують кожний звук мелодії, вкупі з холоднуватими імітаціями-зблисками флейт та трикутників, навіуючи відчуття ірреальності, неможливості того, що відбувається.

¹ В. Самохвалов вбачає корені таких принципів розвитку в українських думках, для яких характерне поступове, неухильне нарощування динамічної напруги мелодичного руху, що приводить до типових для жанру драматичних кульмінацій [Самохвалов 1977, с. 161].

Знову повертається остинатна фігура теми зла — як ідея-фікс, як невмолимий відлік часу, що веде до неминучого. На її тлі з'являється мотив, у якому насправді вгадуються знайомі обриси, але ніби вивернуті навиворіт: замість початкової конфігурації (приклад 4а) звучить її варіант (приклад 4б).

Приклад 4.

Інтонаційна схема мотиву-страждання та його дзеркальної інверсії



Світ перевернувся з ніг на голову. Крихка й примарна на початку, викривлена тема жалю, поступово сходячи у нижній регістр, ущільнюється фактурно (акорди замість інтервалів), обростає тембральними «м'язами» (струнні, а потім низька мідь), набуває все більш дієвого, а далі й загрозово-агресивного характеру. Барабанні удари, що чекають маршовий поступ, розкиданий по всіх регістрах остинатний септимовий мотив, тепер без пауз заповнює часовий простір, важкі акордові брили в басах і сигнали труб — все з'єднується в єдиний образ, в якому немає місця щирій емоції. У страшній протидії злу людське переживання силою волі відсторонюється, страждання тепер саме породжує агресію й набуває необхідної войовничості. Лейттема, що уособлювала гуманні почуття, перетворюється на свою протилежність, втративши відповідно всі жанрові зв'язки зі своїм пісенним першоджерелом. У цьому можна вбачати застосування Лятошинським принципу монотематизму лістівського типу.

Але, показавши цю глибоку прірву війни й горя, яка загрожує поглинути все гуманне, композитор не дозволяє йому зникнути у вирі важких випробувань: ліричне начало відновлюється у репризі частини. Основна пісенна мелодія повертається у початковому образі, сповненому високої печалі, знову набирає сили у секвентно-модуляційному розвитку, підіймаючись хвилями надзвичайно піднесено й потужно, підводить до трагедійної кульмінації всього циклу: досягнувши вершини, підкресленою домінантою і гранд-паузою, лейттема звучить максимально емоційно на форте, у високих струнних на тлі тремолоючої лейтгармонії тоніки із секстою, мелодія кілька разів сягає свого найвищого натурального септимового тону, який при повторі підвищується до ввідного, але ніби впирається в нього, не будучи спроможною розв'язатися у верхню тоніку — вичерпує свій енергетичний потенціал, у подальшому затихаючи, розчиняючись у підголосках супроводу, зависаючи у запитальних фразах коди.

Далі на арену боротьби виступають інші теми, також у своїй основі фольклорні, але із зовсім іншим інтонаційним контентом та історико-культурним підґрунтям. Серед них надважливе місце в драматургії Симфонії посідає тема побічної партії першої частини — також лейттема, що виступає в циклі уособленням народної сили й мудрості, запозичена композитором зі своєї опери «Золотий обруч», де вона виконувала таке ж символічне навантаження (її історія й місце у творчості Лятошинського заслуговує на окреме дослідження). Варто також згадати ще одну тему-образ Симфонії: побічна партія третьої частини, що виразно проявляє свою народно-пісенну основу, в якій можна простежити зв'язки із веснянковими наспівами. Її інтонації відгукуються у контурах одухотвореної побічної партії фіналу (у другій редакції 1954 року).

Висновки і перспективи дослідження.

Розглянувши й порівнявши принципи роботи Бориса Лятошинського з однією народною піснею у різних жанрах, визначимо риси спільності та відмінності у підходах до її опрацювання й розробки.

1. В обробці «Журба за журбою» для голосу й фортепіано Б. Лятошинський продовжує розвивати надбання М. Леонтовича в жанрі хорової обробки народної пісні. Базовим для композитора є ставлення до пісні як до ідеї, а до її обробки — не

як до аранжування, а як до творення власного композиторського відгуку на народнопісенний твір.

2. Як і Леонтович, Лятошинський сповідує принцип включення народнопісенних образів і мелодій у сучасний життєвий контекст, пропонуючи індивідуальний погляд на зміст твору, відмінні від оригіналу смислові акценти, застосування доступних виразно-технічних музичних засобів, випрацюваних представниками національної та зарубіжних композиторських шкіл. Але всі ці новації стосуються насамперед інструментального супроводу.
3. Б. Лятошинський, як і більшість його попередників та сучасників, створює композиції на базі незмінної пісенної мелодії, що певною мірою віддаляє від традицій народно-виконавської культури, для якої засадничими є принципи варіювання не лише супроводжуваних голосів, а власне самої базової мелодії. Можливо така недоторканість зумовлена способом запозичення для опрацювання мелодій зі збірників, у вже фіксованих нотних версіях. До таких зразків ставилися як до документа, що не підлягає викривленню. А вже у власних творах інших жанрів композитори дозволяли собі змінювати мелодичний контур або вільно комбінувати певні фрагменти народної мелодії.
4. На прикладі обробки народної пісні «Журба за журбою» продемонстровано, що Лятошинський навіть у межах невеликого вокального твору вдається до побудови складної драматургії, проводить серйозну аналітичну роботу над оригінальною мелодією, виокремлює найвагоміші інтонаційні компоненти-виразники авторського бачення ідеї і смислів твору, в інструментальному супроводі застосовує прийоми тематичного розвитку і навіть наближається до творення лейтгармонії, лейтінтонації, запроваджуючи окремі принципи симфонічного мислення.
5. Використання народної мелодії та її опрацювання поза рамками жанру обробки ніби знімає ряд певних самообмежень, надаючи композитору повну свободу поведінки з народним першоджерелом як з авторським тематичним матеріалом, залученим до контексту особистої концепції. Лятошинський інкрустує її у власні твори як символи, знаки, носії інформації національного генетичного коду, що відгукуються емоційно через слуховий досвід багатьох поколінь і дозволяють досягти в музиці серйозних етично-філософських узагальнень.
6. Простежується певна спадкоємність етапів у роботі Лятошинського з тематизмом: до віднайдення на початку творчого шляху музичних тем та образів композитор повертається і надалі, переосмислюючи їх з позицій набутого життєвого досвіду й професійної майстерності. Фольклорні зразки, залучені митцем до авторського поля творчості, пропрацьовуються багаторазово й багатозарово, що засвідчує розглянутий приклад геніальної композиторської розробки лише одного мотиву народної пісні «Журба за журбою». Спочатку в жанрі вокально-інструментальної обробки відбулася своєрідна адаптація фольклорного твору до сфери академічної музики, що обумовило виокремлення головного семантично-інтонаційного зерна — мотиву жалю. На наступному етапі цей мотив, визначений композитором як носій головних смислів і оформлений у самостійний музичний комплекс-формулу, став підґрунтям складного образно-тематичного розвитку, поштовхом до втілення симфонічних концепцій.

Таким чином, здійснений аналіз засвідчує глибинність і складність зв'язків творчості Лятошинського з народною музикою, вкотре підкреслюючи національну вкоріненість стилю композитора. Докладне вивчення інших прикладів роботи майстра з народною піснею, способів її авторського опрацювання, органічного залучення фольклорного матеріалу до системи модерного композиторського мислення, вбачається незавершеним і перспективним з позицій подальшого розвитку української композиторської школи, музикознавчої думки та національної музичної культури загалом.

21. Фільц Б. Обробки народних пісень для голосу і фортепіано Бориса Лятошинського та їх роль у збагаченні гармонічної мови. *Студії мистецтвознавчі*. Число 1(49). 2015. С. 7–13.

REFERENCES

1. Bondarenko, T. (1969). Deiaki kompozytsiini osoblyvosti obrobky narodnykh pisen dlia holosu i fortepiano B. M. Liatoshynskoho [Some compositional features of processing folk songs for voice and piano by B. M. Lyatoshynskyi]. In: *Ukrainske muzykoznavstvo [Ukrainian Musicology]*. Vol. 4, pp. 13–30 [in Ukrainian].
2. Kopitsa, M. (ed.) (1987). *Boris Nikolaevich Ljatoshinskij [Boris Nikolaevich Lyatoshinsky]* : collection articles. Kiev: Muzichna Ukraina [in Russian].
3. Kopitsa, M. (ed.) (2002). *Borys Lyatoshyn's'kyu. Epistolarna spadshchyna: u 2 t. [Borys Liatoshynskyi. Epistolary heritage: in 2 volumes]*, v. 1. Kyiv: Zadruga, 768 p. [in Ukrainian].
4. Honcharenko, O. (2021). Symfonizatsiia narodnoi pisni u tvorakh B. Liatoshynskoho (istoriia odniiei temy Tretoi Symfonii) [Symphonization of a folk song in the works by B. Lyatoshynsky (the history of one theme of the Third Symphony)]. In: *Yuvileina palitra 2020: do pamiatnykh dat vydatnykh ukrainskykh diiachiv i kompozytoriv [Anniversary palette 2020: to the memorable dates of prominent Ukrainian figures and composers]*: collection of articles. Sumy: FOP Tsoma S. P., pp. 38–43 [in Ukrainian].
5. Klin, V. (1987). Fortepiannoe tvorchestvo i hudozhestvennyj stil' B. N. Ljatoshinskogo [Piano creativity and artistic style of B. N. Lyatoshinsky]. In: M. D. Kopitsa (ed.). *Boris Nikolaevich Ljatoshinskij [Boris Nikolaevich Lyatoshinsky]*: collection articles. Kiev: Muzichna Ukraina, pp. 42–63 [in Russian].
6. Kozarenko, O. (2015). Pro deiaki universalii muzychnoho svitu Borysa Liatoshynskoho [About some universals of the musical world of Borys Lyatoshynskyi]. In: *Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriiia mystectvo [Bulletin of Lviv University. Art Series]*. Issue 16. Part 1, pp. 33–37 [in Ukrainian].
7. Kozarenko, O. (2000). *Fenomen ukrainskoi natsionalnoi muzychnoi movy [Phenomenon of the Ukrainian National Musical Language]*. Lviv: Publishing NTSh, 285 p. [in Ukrainian].
8. Kopytsia, M. (2002). *Dramaturhichni kolizii symfonii Borysa Liatoshynskoho [Dramaturgical Collisions of Symphonies by Boris Lyatoshinsky]*: educational method. manual. Kyiv: NMAU named after P. I. Tchaikovsky, 162 p. [in Ukrainian].
9. Kopytsia, M. (1990). *Symfoniizm Liatoshynskoho: epokha, kolizii, dramaturhiia [Lyatoshynsky's Symphony: Era, Collisions, Drama]*. Kyiv: Muzychna Ukraina, 134 p. [in Ukrainian].
10. Lukaniuk, B. (1977). Narodnopoetychni proobrazy u tvorchosti M. Leontovycha [Folk-poetic prototypes in the works of M. Leontovych]. In: V. Zolochovskyi (ed.). *Tvorchist M. Leontovycha [Creativity of M. Leontovych]*. A collection of articles. Kyiv: Muzychna Ukraina, pp. 177–199 [in Ukrainian].
11. Lukaniuk, B. (1989). Pro tvorchyi metod M. Leontovycha [About the creative method of M. Leontovych]. In: *Ukrainske muzykoznavstvo [Ukrainian Musicology]*, Vol. 24, pp. 36–45 [in Ukrainian].
12. Dovzhenko, V. (ed.) (1947). *M. D. Leontovych [M. D. Leontovych]*: collection of articles and materials. Kyiv: Publishing AN URSR, 103 p. [in Ukrainian].
13. *Muzyka [Music]*: popular science magazine. *Vypusk do 120-richchia B. M. Liatoshynskoho [Issue for the 120th anniversary of B. M. Lyatoshynskyi]*. (2015). No. 3–5 [in Ukrainian].
14. *Muzychnyi svit Borysa Liatoshynskoho [The Musical World of Boris Lyatoshynsky]*: a collection of materials of the international theoretical conference dedicated to the 100th anniversary of the composer's birth. (1995). Kyiv: Tsentr muzinform, 151 p. [in Ukrainian].
15. Nikolayeva, L. (1983). Pro dva vydy folklorno-kompozytorskykh zviazkiv u radianskii muzytsi (na prykladi fortepiannoi tvorchosti B. Liatoshynskoho) [About two types of folklore-composer connections in Soviet music (on the example of B. Lyatoshynskyi's piano work)]. In: *Ukrainske muzykoznavstvo [Ukrainian Musicology]*, Vol. 18, pp. 18–29 [in Ukrainian].

16. Novakovych, M. (2012). *Kanon ukrainskoho muzychnoho modernizmu (na prykladi tvorchosti Borysa Lyatoshynskoho)* [The Canon of Ukrainian Musical Modernism (Based on the Work of Borys Lyatoshynskyy)]. Lutsk: PVD Tverdynia, 168 p. [in Ukrainian].

17. Novakovych, M. (2020). Ukrainiska znakovist tvorchosti Borysa Lyatoshynskoho [Ukrainian iconography of the work of Borys Lyatoshynskyy]. In: *Muzykoznavchyi universum* [Musicological Universe]. Issue 46, pp. 6–18. DOI: <https://doi.org/10.33398/2310-0583.2020.46.6.18> [in Ukrainian].

18. Savchuk, I. (2005). *Ekzystentsiini motyvy svitobachennia modernistskoho Maistra (na materialii kamernoi muzyky 20-kh rokiv XX stolittia v Ukraini)* [Existential Motives of the Worldview of the Modernist Master (on the Material of Chamber Music of the 20s of the 20th Century in Ukraine)]: the author's dissertation abstract for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03. Kyiv. 20 p. [in Ukrainian].

19. Savchuk, I., Homon, T. (2019). Rannia tvorchist Borysa Lyatoshynskoho: semantychnyi aspekt [In Early work of Borys Lyatoshynskyy: semantic aspect]. In: *Mystetstvoznavstvo Ukrainy* [Art History of Ukraine], Vol. 19, pp. 169–182. URL: <https://doi.org/10.31500/2309-8155.19.2019.185990> (date of access: 09/01/2023) [in Ukrainian].

20. Samokhvalov, V. (1977). *Cherty simfonizma B. Ljatoshinskogo* [Features of the Symphonism of B. Lyatoshinsky]. Kyiv: Musical Ukraine, 170 p. [in Russian].

21. Filts, B. (2015). Obrobky narodnykh pisen dlia holosu i fortepiano Borysa Lyatoshynskoho ta yikh rol u zbahachenni harmonichnoi movy [Arrangements of folk songs for voice and piano by Borys Lyatoshynskyy and their role in enriching the harmonic language]. In: *Studii mystetstvoznavchi. Chyso 1(49)* [Art Studies Studios. Number 1(49)], pp. 7–13 [in Ukrainian].

OLENA HONCHARENKO

Honcharenko, Olena — PhD, Senior Lecturer at the Musicology and Culturology Department at the A. S. Makarenko State Pedagogical University (Sumy, Ukraine).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5866-6839>

honcharenko_olena@ukr.net

DOI: 10.31318/2522-4190.2023.137.294659

FOLK SONG "SORROW AFTER SORROW" IN THE WORKS OF BORYS LIATOSHYNKY: INTONATION AND SEMANTIC ANALYSIS

Relevance of research. Borys Lyatoshynsky (1895–1968) is one of the most outstanding composers of the last century. Many studies have been devoted to the study of his work in various aspects, although this topic remains incomplete and relevant. A manifestation of the composer's national thinking is, among other things, his use of folk melodies as the basis of thematism. A comparison of the composer's methods of working with folk song material in different genres has not yet been the subject of a special scientific study.

The purpose of the study: to investigate the process of rethinking the folk song "Sorrow after Sorrow" in Lyatoshynsky's works, to consider and compare the principles of the composer's work on the folk melody in the genres of arrangement and symphony.

Methods. The comparative, historical methods, as well as methods of genre-style, semantic and intonation analysis were used.

The results and conclusions. The article analyses B. Lyatoshynsky's approaches to working with folk song material using examples of works in which the composer refers to the folk song "Sorrow after Sorrow". The principles of processing this folklore sample in the genre of folk song arrangement for voice and piano are highlighted in the context of the evolution of the genre and in relation to the traditions established in Ukrainian music. The commonality of the basic methods of folk song arrangement in the works of M. Leontovych and B. Lyatoshynsky is substantiated—the inviolability of the chant as a carrier of the intonation-semantic idea of the work, the usage of the latest compositional techniques of harmonic and textural variation, the development of the most

expressive motifs in the accompanying voices or instrumental part, the construction of a through(end-to-end) musical dramaturgy that pushes the limits of the original strophicity, the introduction of conceptuality and symphonic thinking into the genre. The place and role of the folk song melody "Sorrow after Sorrow" in the Third Symphony of B. Liatoshynsky is considered, the process of its involvement into the complex symphonic development is characterized: the inclusion of the theme into the leitmotif system of the symphonic cycle, the usage of intonational variation techniques, methods of timbral dramaturgy, polyphonic and motivic development in relation to the theme, due to which the theme appears in various figurative and emotional gradations, undergoes significant changes up to its transformation (the principle of monothemism).

Conclusions are made regarding the continuity of the stages of working with the folklore primary source in the researched works of Liatoshynsky: in the genre of arrangement, a peculiar adaptation of the folk song sample to the field of academic music takes place, in the process of its compositional development, the intonational-semantic core—the motif of regret—is distinguished. At the next stage, this motif becomes the basis for a complex figurative and thematic development and author's reinterpretation in works of other genres, an impetus for the implementation of significant symphonic concepts.

Key words: works by Borys Liatoshynsky, Ukrainian symphonic music, folk song arrangement, Liatoshynsky's Third Symphony, composer and folklore.