

Міністерство культури та стратегічних комунікацій України
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
Факультет музикознавства, композиції, вокалу та диригування
Кафедра академічного співу

БАКАЛАВРСЬКА РОБОТА

Рання вокальна творчість Бориса Лятошинського в контексті естетики модернізму

Виконав:

студент 4 курсу
денної форми здобуття освіти
профілізації «Академічний спів»
спеціальності 025 «Музичне мистецтво»
першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
ДРОЗД Артур Іванович

Науковий керівник:

доктор мистецтвознавства,
професор кафедри
музичної медієвістики та україністики
Новакович Мирослава Олександрівна

Рецензент:

Кандидатка мистецтвознавства, Ph.D.,
доцентка кафедри академічного співу
Лісогорська Антоніна Альбертівна

Львів 2025

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
 РОЗДІЛ 1. МОДЕРНІЗМ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ.....	 5
1.1. Модернізм як стиль і художня ідея.....	5
1.2. Модернізм в українській культурі	8
 РОЗДІЛ 2. РАННІ ВОКАЛЬНІ ТВОРИ Б. ЛЯТОШИНСЬКОГО: ПЕРШІ ПРОЯВИ МОДЕРНІЗМУ	 14
2.1. Специфіка тлумачення композиторського задуму у творах 1910-1920-их років.....	14
2.2. Романси ор.6 в контексті естетики музичного модернізму: стилістика композитора та виконавська інтерпретація.....	18
 ВИСНОВКИ.....	 24
 СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	 26
 ДОДАТКИ.....	 29

ВСТУП

Творчий портрет *Бориса Лятошинського (1894-1968)* лише за часів незалежності України, як не парадоксально, отримав своє об'єктивне висвітлення у вітчизняних наукових розвідках. Зокрема, слід назвати дисертацію М. О. Новакович «Канон українського музичного модернізму в творчості Бориса Лятошинського», де дослідниця розкриває абсолютно нові категорії музичного мистецтва автора, в чому й полягає новація музикознавиці [15]. Також, це праці Л. Кияновської [5], [6], де авторка розглядає постать митця в ракурсі музичної культури та національної стилістики. Поруч з тим, усі бібліографічні розвідки про Б. Лятошинського, створені кілька десятиліть тому мають заангажований характер, а частина з них – взагалі написані ворожою мовою.

Попри це, симфонічна, скрипкова та фортепіанна спадщина композитора все частіше постає об'єктом дослідження різних науковців, а, ось, рання вокальна творчість – поки не знайшла свого яскравого комплексного вияву, тим паче, з ракурсу музичного модернізму. Саме тому, й сформувалась **актуальність** даного бакалаврського дослідження.

Мета роботи – дослідити ранню вокальну творчість Б. Лятошинського на предмет наявності та способу вираження в ній складових елементів музичного модернізму.

Поставлена мета передбачає розв'язання цілої низки **завдань**:

1. **Розглянути** ранні романси Б. Лятошинського, а саме «Прокляте місце», «Листя осіннє шуміло» та «В піску на дальнім перехресті».
2. **Відстежити** специфіку стилістичного втілення та виконавської інтерпретації.
3. **Проаналізувати**, до яких засобів музичної виразності вдався Б. Лятошинський задля відтворення естетики модернізму у своїх ранніх вокальних творах ор. 6.

Об'єкт дослідження – вокальна творчість Б. Лятошинського раннього періоду в контексті музичного модернізму.

Предмет дослідження – романи Б. Лятошинського 1920-их років – «Прокляте місце», «Листя осіннє шуміло» та «В піску на дальнім перехресті».

Методологічну базу бакалаврської роботи складає взаємодія таких методів:

- *історичного*, використаного для висвітлення формування естетики модернізму;

- *компаративно-типологічного* – для аналізу та виокремлення специфіки літературного та музичного модернізму;

- *жанрово-стильового* – для характеристики жанрів та стилістик, до котрих звертався Б. Лятошинський у ранній період своєї композиторської творчості;

- *структурно-функційного* – при музикознавчо-теоретичному та виконавському аналізі розгляданих творів.

Методологія дослідження: у роботі застосовується комплексний підхід, що реалізується у поєднанні двох конкретних наукових аспектів музикознавства: теоретико – аналітичного та стилістико – виконавського.

Теоретична база дослідження – статті, дисертації та автореферати музикознавців, що стосуються творчої постаті Б. Лятошинського, а також джерела, що висвітлюють літературний модернізм.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку використаних джерел та нотних додатків.

РОЗДІЛ 1. МОДЕРНІЗМ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ XX СТОЛІТТЯ

1.1. Модернізм як стиль і художня ідея.

Експозиція поняття модернізму в якості культурно-художнього напрямку, поява якого припадає на кінець XIX та початок XX доби стала яскравою відповіддю на тогочасні зміни соціального, політичного та технологічного аспектів людського життя. Перш за все, в мистецьких колах модернізм почав своє існування в літературних жанрах та живописі, і тут він насичений експериментальними прагненнями, відмовою від канонічних орієнтирів, виставленням на перший план індивідуального, особистісного та суб'єктивного способу сприйняття оточуючого світу. Відповідно, як літературний, так і живописний модернізм представив нові різнотипні техніки та стилістики свого вираження [12, С. 342].

Модернізм в літературі виник у відповідь на бурхливі соціальні зміни, зокрема на індустріалізацію, урбанізацію, а також на кризу традиційних моральних та естетичних цінностей. Літературний модернізм відкидав застарілі форми, такі як класичні жанри та структури, і шукав нові способи вираження складних людських переживань.

Серед особливостей в літературному модернізмі слід окреслити наступні характеристики:

1. ***Порушення традиційних форм:*** Модерністи не боялися експериментувати з формою літературних творів. Це виявлялося у використанні вільних форм, нестандартних структур, таких як потік свідомості, фрагментарність та нелінійність оповіді. Відмовляючись від хронологічного розповідання, автори часто використовували техніки, які більше нагадують мозаїку думок та спогадів. До прикладу, роман **Джеймса Джойса «Улісс»** демонструє потік свідомості, котра дозволяє зобразити

внутрішній монолог персонажів та експонувати, яким чином їхні думки і емоції змінюються, перехрещуються у реальному часі.

2. *Інтерпретація реальності через суб'єктивне сприйняття.*

Модерністи вважали, що реальність є відносною і що кожна людина сприймає світ по-своєму. Тому, вони часто зображали різні погляди на одні й ті самі події через призму внутрішніх переживань персонажів, їх психологічних станів, що призводило до багатозначності та багатшаровості текстів. Наприклад, **Вірджинія Вулф** у романі «**До маяка**», показує світ через роздуми та відчуття персонажів, зображуючи реальність як щось суб'єктивне і мінливе.

3. *Позиціонування часу.*

Окремо слід зазначити висвітлення відчуття часопростору і відчуття часу. Зокрема, дуже цікавою на сьогодні постає україномовна дисертація філологині, котра досліджувала час в європейському модерністському романі першої третини ХХ ст. Науковиця апелює до «лінійного та перехідного часу» у ранніх творах Ф. Кафки, Дж. Джойса та В. Вулф; «міфологічного часу» М. Еліаде; ахронного і атемпорального часу; «концепції тривання» А. Бергсона, М. Пруста та В. Вулф [21].

4. *Розрив з реалізмом і натуралізмом.*

Модерністи відмовлялися від реалізму, який зображав зовнішній світ як об'єктивну реальність, що підкоряється чітким законам. Вони більше звертали увагу на внутрішній світ людини, її психологічні та емоційні переживання.

5. *Інтерес до абсурду і пошук сенсу.*

У контексті модернізму часто виявлявся інтерес до теми абсурду, пошуку сенсу в житті, а також, сумніви щодо раціональності та можливості досягнення справедливості в світі. Це пов'язано з новими філософськими ідеями, такими як *нігілізм*, *екзистенціалізм*. Альбер Камю в своїх творах, таких як «**Чума**» та «**Сизифова праця**», порушує питання абсурду існування, де життя не має об'єктивного сенсу, і кожна людина мусить знайти свій власний шлях у цьому безглуздому світі.

Отже, найголовнішими представниками літературного модернізму були: Дж. Джойс (Ірландія) — «Улісс», «Портрет митця в юності»; Т. С. Еліот (США) — «Порожні люди», «Пісня любові Дж. Альфреда Пруффрака» В. Вулф (Велика Британія) — «До маяка», «Місіс Деллоуей»; Ф. Кафка (Чехія) — «Перетворення», «Процес»; М. Пруст (Франція) — «У пошуках втраченого часу».

Модернізм у живописі також відзначався радикальними змінами в техніці та підходах до зображення реальності. Це був період відмови від академізму та імпресіонізму, коли художники шукали нові способи вираження внутрішнього світу людини та її переживань. До основних характеристик слід віднести наступні:

1. **Відмова від традиційних технік та стилів.** Модерністи експериментували з новими стилями та техніками, такими як кубізм, фовізм, абстракціонізм та сюрреалізм. Вони розбивали зображення на геометричні форми, застосовували яскраві та контрастні кольори, а також використовували абстрактні елементи для передачі емоційних ідей. Як приклад, Пабло Пікассо, один із засновників кубізму, змінив звичне зображення простору, переробивши об'єкти в геометричні форми, що дозволило йому передати багатогранність сприйняття реальності.

2. **Зосередження на суб'єктивних переживаннях.** Художники-модерністи відмовлялися від спроби точно передавати зовнішній вигляд світу та звертали увагу на те, як людина переживає ці об'єкти та події. Вони зображали реальність через суб'єктивні відчуття, емоції та враження. Едвард Мунк, художник, відомий своєю картиною «**Крик**», використав спотворення форми і кольору, щоб передати відчуття страху, тривоги та психічного напруження. (тут можна апелювати до творчості Б. Лятошинського, як і композиторів-послідовників його школи, зокрема, І. Карабиця та Л. Грабовського)

3. **Абстракція.** Модерністи почали працювати з абстракцією, де художник не зображував конкретні об'єкти чи пейзажі, а шукав чисті форми, кольори та лінії, які мали виражати емоції та ідеї.

4. **Пошук нового сенсу у звичних речах:** Багато художників модернізму звертали увагу на інтерпретацію повсякденних об'єктів та явищ, часто з метою виявлення їх глибшого змісту, що виходить за межі очевидного. Прикладом такого бачення варто назвати малюнки Жоржа Брака, одного із засновників кубізму, котрий, разом з П. Пікассо досліджував техніку колажу, перетворюючи звичні предмети на абстрактні композиції.

Основними представниками художнього модернізму слід назвати наступні постаті: Пабло Пікассо (Іспанія) — «Герніка», «Авіньйонські дівчата»; Марсель Дюшан (Франція) — «Фонтан»; Едвард Мунк (Норвегія) — «Крик», «Мадонна»; Едвард Дієрсон (Бельгія) - один з представників сюрреалізму в живописі.

Отже, модернізм у літературі та живописі був радикальним поворотом до нових ідей, форм та технік. Художники і письменники шукали нові способи вираження реальності, зосереджуючись на внутрішньому світі людини, її переживаннях, емоціях та інтерпретаціях навколишнього світу. Цей напрямок став основою для подальших художніх революцій XX доби та заклав основу для розвитку багатьох сучасних течій.

1.2. Модернізм в українській культурі.

Оперування терміном «модернізм» а тим паче, в дослідженні музичного модернізму та позиціонуванні в ньому вокальних творів Б. Лятошинського, потребує детального розгляду самого терміну та його позиціонування в якості естетично-філософської категорії. Українські музикознавці у різні періоди апелювали до окресленого поняття, зокрема, з позиції літературознавиці Соломії Павличко, не варто окреслювати терміном «модернізм» лише певний

визначений мистецький період, художній напрям, школу чи групу, адже даний термін доволі часто пояснює явища абсолютно відмінних між собою періодів полярних за змістовним наповненням [17, с.12].

На думку цієї ж науковиці, модернізм цілком можна трактувати певною мистецькою філософією та моделлю європейських культурно-еволюційних процесів ХХ доби. З цього ж ракурсу, автора думки зазначає, що модернізм як процес ще далеко себе не вичерпав, перебуваючи на стадії своєї незавершеності [17, с.12]. Важливим моментом в аналізі поняття «модернізму» в контексті його позиціонування в мистецтві, і музичному зокрема, слід апелювати і до терміну «канон», його варто окреслити стійким явищем, у той час, коли «модернізм» - щось швидкоплинне та індивідуальне [15, с.45].

Повертаючись до постаті С. Павличко, слід зауважити, що науковиця однією з перших піднімає питання позиціонування українського літературного модернізму ХХ доби, в котрому також проводить чітка лінія розмежування між каноном та модернізмом, явищами, що взаємовиключають одне одного. У своїй науковій розвідці вона апелює до модерністичного поняття як до такого, що потребує вічного оновлення та протестування від канонічних писемних форм, адже, при ймовірних зверненнях – втратись свою істинність [17, с.155].

Досить цікавими слухними постають обґрунтування дослідниці, проте, вони підлягають сумніву з того аспекту, що велика частина сучасної музичної творчості, котру можна віднести до модернізму – містить елементи композиторського підходу, що належать канонічним формам. З даного ракурсу на поняття «модернізму» та його протиставлення канону висловлюється і Г. Яусс. Зокрема, науковець звертає увагу на те, що канон в історичній своїй еволюції завжди підлягав перетворенням, перосмисленням, адже, будь-який твір, написаний в модерній традиції, так чи інакше, заперечуючи канони – до них апелює [27, с.375].

Видається очевидним, що модель канону у будь-якій формі буде завжди присутньою в мистецтві: у вигляді свого апіорного стану або його заперечення. Разом з тим, варто зауважити більшу або меншу присутність канонів у різні епохи та в різноманітних мистецьких процесах, як ось, у ХХ добу проходив процес деканонізації.

Важливим аналізом мистецьких механізмів, типових перебігу вітчизняної культури у перших десятиліттях минулого століття дозволимо висловити думку про її формування: преш за все, це зовнішньо-європейські впливи та внутрішні, характерні, і досить часто – гальмівного характеру. Попри такі поляризовані «джерела» розвитку, українське музичне мистецтво отримало чималі зрушення у вище окреслений період, котрі і доречно призвели до переломних моментів для національної культури. Тоді, в мистецьких умах виникала цілком логічні думки на предмет приналежності та відповідності до європейської культури.

З позиції ще одного літературознавця: якщо питання уже виникає, то поступово воно буде реалізованим, а саме в новій стилістиці та новій естетиці [4, с. 35]. Результатом таких мистецьких процесів та тісних взаємодій стара естетична культура почала розпадатися, в контексті формування складників нової – уже виникали передумови поняття модернізму, зокрема в тематиці гуманітарних наук. Апелюючи до думки науковців з цього приводу, слід окреслити їхні думки з приводу народження модернізму на «околицях» традиційного мистецтва чи культури, а його первинно опозиційна функція до народного поступово переформулюється в опозиційну до звичних, канонічних форм у музичному мистецтві [18, с. 625].

Індивідуальний, модерний тип мислення характерний кожному окремому митцю та й мистецтву комплексно. Насамперед, Г. Грабович апелює до тотальної боротьби з колективним духом, домінуючими колективними цінностями і формуванням власних, індивідуальних та

обов'язкового переходу цієї межі на стежці до справжніх, модерних пошуків [4, с.45].

Музичне мистецтво також містило подібні поштовхи, де концептуальна та філософсько-естетична основа музичного модернізму не мала напрацьованого характеру. Однією з причин розгляданої ситуації стали базові засади модернізму, зокрема, елемент превалювання індивідуальності та факт аполітичності – варто погодитись з цим твердженням окремих музикознавців [20, с. 169]. Перш за все, це стосується ідеологічної боротьби, котру розпочала тогочасна влада при наявності будь-яких мінімальних модерністичних проявів.

Попри цей ганебний факт, деякі композитори, як Ф. Якименко та Б. Яновський, все ж, прагнули будувати свою творчість, відштовхуючись від модерністичних мисленнєвих засад. Дуже важливим постає той факт, що автори, котрі формували свою спадщину на фольклорних принципах – також відстоювали національно-ідейний зміст [20, с. 169]. Серед таких митців – П. Козицький, М. Вериківський, С. Людкевич, Н. Нижанківський, М. Колесса, В. Барвінський та багато інших композиторів. Важливим фактором фігурують ознаки тенденцій у творах вище згаданих митців. Мова про експресіонізм, імпресіонізм, сецесію, неокласицизм та, навіть, конструктивізм – звідси, варто зробити висновки, що українські автори прагнули індивідуального вислову, а їхні твори отримували модерністичних рис. Слушно звернути увагу, що автори, все ж, працювали в бік музичного романтизму, відповідно оригінальна фіксація музичного модернізму не була типовою для їхньої творчості не «прижилась».

У цей же період, в першій половині ХХ доби, фактично, тільки Борис Лятошинський зумів закумуляувати усі стилістичні модерні ознаки в своїй творчості, що виявлялось не лише на рівні музично-виразових засобів, а й філософсько-естетичного та символічного його трактування модернізму. Слід зазначити, що митець не одразу сформулював канон модернізму, починаючи з

опозиційних творчих «рухів» штучно створеного тогочасною владою канону соцреалізму. Як не дивно, але мислення митця було опозиційним і до народництва, параметри котрого продовжували своє функціонування в українській культурі.

Важливо підкреслити, що з появою нестандартного мислення Б. Лятошинського та аналогічного бачення інших митців культури, владна ідеологія розпочала активну боротьбу з інакомислячими: видавались різноманітні абсурдні закони, накази, формувались оціночні критерії, звірялись усі культурні твори. Однією з найвідоміших партійних постанов дослідниці творчості Б. Лятошинського та модерністичного канону, зокрема, М. Новакович стверджує, що найвідомішим та найганебнішим стала партійна постанова 1948 року «Про боротьбу з формалізмом», відповідно, композитора регулярно в ньому звинувачували не лише владні структури, а й колеги-автори

[15, с. 48-51].

Музична мова владних уявлень була запрограмована на пропаганду та оспівування наративів [19, с. 17] (сьогодні кремлівських), в яких сучасна країна-послідовник перебуває й по сьогодні. Просування колективізму у всіх його проявах, тотальне придушення вільнодумства та індивідуального самовираження.

В музичному аспекті це було продиктовано жанрами, формами, домінуванням виробничої та ідеологічної тематики, манерою вислову та обов'язковими хвалебними одами в бік влади. В цій усій політизованій мистецькій ситуації необхідно було кудись спрямувати і українську культуру. Зокрема, їй було обрано вектор «селянства», вторинного, нижчого, смішного та пародійного «сорту», що аж ніяк не було тотожним з українцями та їхньою багатою культурою та професійним потенціалом. Саме тому, влада приймає розрізнення усього мистецтва на високе, прогресивне – нашого «сусіда» та

визначає провінційні тенденції з фольклорною опорою – для всієї української культури.

Дослідник О. Козаренко, котрий вивчав музичну мову Б. Лятошинського в контексті семантики та семіотики (науки про знаки, значення, символи), зазначив руйнівну силу таких процесів, в контексті яких, ми втратили велику кількість знаків та цілих комплексів знакових систем, що перебували на той час в національній музичній мові [9, с. 188]. В цьому контексті Б. Лятошинський був «зарахований» до елітарного, але чужого, нетипового йому музичного мистецтва, що стало для нього зрозумілим лише згодом, коли він зміг адаптуватись в суспільно-мистецьких реаліях та створивши власне стабільне «ядро» українського амплуа [20, с. 275].

В цій мистецькій ситуації композитори, котрі апелювали до фольклору, починали надмірно використовувати інтонації масових пісень в такій кількості, що цей процес перетворився на тотальне копіювання, «переспівування» з відповідно низьким мистецьким рівнем [14, с. 47-48]. Митці висловлювались про цю модель композиторського письма як про вузькошаблонну, ліниву та застоюну [4, с.45].

Негативні впливи на істинну українську музичну культуру спричинили повну її герметизацію у першій половині XX доби, ізолювавши не лише від європейських процесів, а й від світових. Відповідно, фальшиве, на показ оптимістичне мистецтво більшості було розбавлене трагічним світобаченням Б. Лятошинського, пануюча мистецька «ейфорія» отримує у композитора гастро-драматичне втілення, зокрема, у симфонічних, та й у камерних творах, а музично-виразові засоби, котрі поверхнево втілюються в примітивних штампових творах – отримують у автора сучасне бачення з використанням новітнього підходу, технік, переосмислення того ж таки, національного, адресатом котрого постала не примарна масова аудиторія, а інтелектуальний слухач [15, с. 48-51].

РОЗДІЛ 2. РАННІ ВОКАЛЬНІ ТВОРИ Б. ЛЯТОШИНСЬКОГО: ПЕРШІ ПРОЯВИ МОДЕРНІЗМУ

2.1. Специфіка тлумачення композиторського задуму у творах 1910-1920-их років

Камерно-вокальна творчість Б. Лятошинського була завжди наділена символічним характером, в її контексті автор застосовував не лише сучасні музично-виражальні засоби, а й техніки. У творах зустрічається поліфонія, автор вдається до використання складних ритмічних структур, дисонантних гармоній.

Варто звернути увагу, що велика кількість митців, котрі творили у 1920-их роках, були сповнені надій та творчих сподівань, проте, уже через десять років замість визнання – вони отримували гоніння, репресії, моральне та фізичне винищення. Ще в 20-их роках митці малювали картини, писали музичні твори та вірші, котрі переповнювали модерністичні тенденції. В контексті цієї культурно-феноменальної естетики, ще поки вільної він заангажованості, виникає формується рання творчість Б. Лятошинського. Даний період в його творчості характеризується зверненнями до романсів, в жанрі котрих він вбачав можливості самовиражатись, таким чином, зосереджуючи увагу на психологічному аспекті, глибинній образності словесних текстів. В цей період навколо митця вирували радикальні зміни не лише в соціальному житті, вони також отримували вираження в мистецькому аспекті.

Як не парадоксально, але новітні дослідження свідчать, що митець звертається до вокальних творів не лише в 1920-их роках, а набагато раніше, ще у 1910-их [24]. Цей дослідницький факт постає дуже вагомим аргументом,

адже період представляють вісімнадцять творів, раніше не вивчених та недосліджених, і до цього моменту рання вокальна творчість датувалася лише 20-ми роками, а пізніша – уже 30-ми та 40-ми.

Дуже вагомим фактором дослідження спадщини митця 1914–1917 років фігурує в контексті розширених уявлень про специфіку формування творчого потенціалу Б. Лятошинського в амплуа його стилістичного почерку та мистецькій індивідуальності. В цей період можна прослідкувати параметри визначення художньо-образної складової в камерно-вокальних творах 1910-их років, зокрема, романсах, та визначити наявне звернення композитора до модерністичних тенденцій, висловлювання в авторському трактуванні символіки та алегоризму.

Завдяки цьому тлумаченню, можна провести паралелі з тими митцями, котрі також творили в 10-ті роки минулої доби. Їхні твори також наділені знаковим символізмом, де висвітлені теми смутку, туги, скорботи, хвилювань, завдяки чому митець все більше заглиблюється в категорії символів, інтерпретуючи їх через словесний текст – в музичний. Творам надранняного камерно-вокального циклу (дозволимо їх так назвати), характерна невротична тематика, коли митець дуже гостро та імпульсивно переживає всі оточуючі його події. Цю реакцію на звіт можна назвати екзальтованою, зважаючи на тонку психологічну організацію композитора та його прагнення перебувати в постійному композиційному пошуку для створення нових музично-виразових засобів, аби донести до слухача максимальну відкритість авторської душі.

Акцент на романсах 1910 року відкриває ширші обрії для аналізу символічних горизонтів творів наступного десятиліття, котрі і будуть проаналізовані в аспекті інтерпретаційно-музикознавчого ракурсу. Творам характерна невротичність, не лише як однопланова емоція, а як символічне означення багатьох зразків, де його розшифруванням можна трактувати тривале перебування у внутрішньому, замкненому просторі через перебіг подій зовнішнього світу.

Як не парадоксально, але саме в любовній ліриці автор реалізовує усю свою композиційну символіку та знаковість. Зокрема, митцем використано різні життєві ситуації, де знаходиться місце стражданню, любовній тузі, розлуці.

Камерно-вокальні твори 1920-их років, це уже зрілі зразки творів світової поезії – саме така прерогатива панувала при зверненні автора до словесних текстів. Опуси цього періоду, а саме ор.5 та ор.6, фокусуються в бік внутрішнього людського стану, переважно, драматичного, а то й трагічного плану. Митець вдало застосовує риси символізму та вербальної комунікації зі слухачем у романсах окресленого періоду, акцентує на метафоричності та знаковості, доповнюючи своєю власною витонченою стилістикою.

З точки зору деяких дослідників, 20-ті роки минулого століття були особливими в аспекті становлення національної композиторської школи, означені напруженими шуканнями авторів нових тематик, стилістик, концепцій – задля втілення особливого тогочасного життя. У цей період Б. Лятошинський експериментує не лише з романсами, а й оперним жанром [3, с. 128].

До прикладу, Т. Булат характеризує 20-30 роки ХХ доби як час розімкнутої тематики та стрімкого руху професійного музичного мистецтва [2, с. 74].

Робота митця розгляданого мистецького періоду базувалась навколо концептуального плану самотності, виміру оточуючого світу навколо власного художнього образу. Відповідно, тут мало місце глибоке насичення авторським змістом. Романси 1920-их років – екзистенційні, наділені образами швидкоплинності, недосконалості та відсторонення. Головною особою у композиціях – це, переважно, статична постать, яку переповнюють екзальтовані відчуття (надмірно піднесені та збуджені), тягар від

усвідомлення несправедливості оточуючого світу, особистісне надломлення – саме до таких текстів звертався композитор при виборі змістів для своїх романсів.

Вимоги до якості поетичного тексту у композитора – постійно зростають, зокрема, він робить свій вибір у бік поезії Г. Гейне, П. Шеллі та поетів Стародавнього Китаю. Має місце у творчості і французький символіст, Поль Верлен, що є знаковим в контексті аналізу вокальної творчості в аспекті естетики модернізму даної бакалаврської роботи. Ну думку львівської музикологині Любові Кияновської, композитор знаходить розраду лише тоді, коли перебуває в стані внутрішнього зосередження, а також – звертається до природи [6, с.152]. Складно не погодитись з науковицею, адже, в проаналізованих у наступному підрозділі дослідження романсах ор. 6 автор на постійній основі використовує явища та елементи природи: вітер, місяць, зірки, листя, поле, квітки, сонце, земля, ніч, пісок. Отже, вибір поезії залежав прямо пропорційно від задуму композитора [6, с.152].

Усі поетичні тексти Б. Лятошинського наділені своїм філософським змістом, переважно – це надемоції, екзистенційне (глибинне буття), внутрішнє відсторонення від оточуючого світу, експресивне вираження, тотальний смуток та роздуми, що стосуються життєвих парадоксів. Музична мова композитора романсів 1920-их років наділена тонкими виразовими відтінками, мелодекламаційним викладом, експресивним фонізмом, що підсилює символізм, закладений у тексті, засоби музичної виразності, що посилюють загострене сприйняття слухачем, як ось, тихі кульмінації.

Початок ХХ доби, а саме, 1920-ті роки характеризуються в музичній історії нашого народу деяким послабленням владних утисків та короткочасній «українізації», при якій митці відчували нетривалу свободу вислову для підтримки національної музичної традиції. В даний період відкрилась нетривала можливість ознайомитись з тенденціями європейських авторів, і Б. Лятошинський проявив чималий інтерес до імпресіонізму,

експресіонізму та модернізму, почав втілювати їхні елементи у свої композиції.

Жанр романсу завжди був важливим для митця, адже, дозволяв робити експерименти в мелодичному, гармонічному, фактурному планах, паралельно, відкриваючи горизонти складним ліричним образам. Драматичні, трагічні та філософські інтерпретації превалюють у більшій частині романсів композитора. Це – або ідея боротьби та протистояння, або страждання від кохання, туга, надія та смуток, виражені посередництвом символів, знаків, натяків та афективних станів.

2.2. Романси ор.6 в контексті естетики музичного модернізму: стилістика композитора та виконавська інтерпретація

Виконавський аналіз одного з провідних романсів ор 6. №1 постає **«Прокляте місце»**. Музична композиція створена автором на слова Ф. Геббеля, а український їх переклад здійснив М. Литвинець. Розпочинається романс двотактним акордовим вступом у партії фортепіано. Альтерований виклад, динаміка *p*, повільний темп: така експозиція передбачає таємничість та готує до вступу чогось непередбачуваного. Партія соліста характеризується речитативним викладом, незважаючи на окреслену ремарку, *Lento misterioso*, автор експонує її шістнадцятими тривалостями. Загальний характер – врівноважено-декламаційний. (Див. **Приклад 1. Романс ор. 6. №1. «Прокляте місце»**.)

Якщо апелювати до естетики музичного модернізму, то уже в цьому лаконічному викладі можна прослідкувати наступні характерні елементи: альтерованість, відсутність ладового та тонального тяжіння, декламаційний виклад на одній ноті, що свідчить про акцентуацію саме на словах, що відповідають музичному малюнку. Для вокаліста в його інтерпретації важливо звертати увагу на усі окреслені елементи декламації, адже повільний

темп, паузованість, тріольність, шістнадцяті ноти та загальний містичний характер вказує на абсолютно протилежний образ до типової романсової романтичної лірики, котру можна повсякчас зустріти в безтурботних любовних романсах.

Вагомої ролі в даному першопочатковому епізоді відіграє і словесний текст: «квіти.... вони все бліді, наче смерть» - такий опис аж ніяк не апелює до традиційної романсової лірики, проте, в експонуванні Б. Лятошинського має свій, екзистенційний аспект.

Увесь твір витримано в трагічно-стриманій манері, що цілковито обгрунтовано текстовим змістом: земля, просякнута кров'ю, якої напились квіти і стали такими ж багряними, тобто, квітка в даному аспекті – є символічним образом, прототипом тієї особистості, котрій пропонують не «звичну їжу», а кров, якою вона має «харчуватись та цвісти».

З вокальної точки зору, цей лаконічний романс представляє більше труднощів у відтворенні образно-символічного амплуа, аніж, в технічному аспекті. Виконавцю-баритону необхідно попередньо ознайомитись зі стилістикою Б. Лятошинського, а лише тоді спробувати інтерпретувати цей романс. На перший погляд, твір постає дуже легким до виконання, проте, в ньому виникає безліч труднощів: внутрішньотактова динаміка, а також, динамічні відтінки всередині фрази; кожна з фраз побудована не в традиційному варіанті розповіді, або динамічного розгортання, що є типовим для романсової лірики, а як декламативна оповідь про трагічні події минувшини.

Вокаліст повинен чисто та метроритмічно чітко проінтонувати повторення різних складів на одній ноті, при цьому, враховуючи динаміку і текстовий зміст. Усі альтеровані ноти повинні звучати «загострено», хоч і Б. Лятошинський не подає після них типових розв'язань. Вокальний твір «Прокляте місце» - атиповий зразок романсового жанру, саме тому,

потенційний виконавець повинен бути налаштований на експозицію приглушено-трагічних, подекуди, навіть, медитативних почуттів, коли головний герой в описі ситуації розуміє, що уже нічим зарадити неможливо.

Наступним в ор.6 твором постає вокальна композицій №2 «**Листя осіннє шуміло**». Український переклад також здійснено М. Литвинцем, а сам твір написаний для драматичного сопрано або контральто. Це також зразок переосмисленого жанру романсу, адже, його зміст апелює для трагічних подій, а саме німого похорону, де не виголошуються промови, відсутні сльози близьких, лише панує тотальний жах.

Тут знову автор апелює до фортепіанного налаштування, коли в партії інструменту вводить квінтолі з шістнадцятих, що складають повторювані терції – виникає символічний образ мороку, холоду, пільми та німого страху. (Див. *Приклад 2. Романс ор. 6. №2. «Листя осіннє шуміло».*)

Композиція уже вдруге демонструє появу модерністичних тенденцій у композиторській роботі, куди варто віднести наступні чинники: вибір трагічного змісту в контексті жанру романсу, декламаційний виклад, що апелює до думної тематики українського епосу, стислий, лаконічний виклад основної думки без «розпорошення» на повтори; відсутність контрастної середини; спрямування емоції слухача в один емоційний, де в чому, афективний стан приреченості та трагізму, тотального «тихого страху; приглушена динаміка.

Інтерпретаційний ракурс цього твору в дечому уподібнюється до виконавства попереднього: активну увагу потенційного виконавця звертає на себе декламаційний характер викладу мелодичної лінії (наскільки влучно декламацію можна називати мелодією); варто кожен склад та слово виконувати відмінно, відповідно до його контексту; відсутність у тональних та ладових тяжінь, що ускладнює інтонування вокалісту; відсутність чіткої гармонічної опори в партії фортепіано, відповідно усі дисонуючі звучання

мають бути чисто проінтоновані; формування «тихої» кульмінації. (Див. **Приклад 3. Романс ор. 6. №2. «Листя осіннє шуміло». Т. 10-11**)

Необхідно звернути увагу, що така практика існувала і у європейських композиторів, зокрема, Ф. Шопен у своїх Ноктюрнах переважно вдавався до тихих кульмінацій на невагомому *pianissimo*; Г. Малер у Симфонії №9 – остання частина завершується тихою кульмінацією, де кожен звук має велике значення; А. Пярт «*Spiegel im Spiegel*» — приклад медитативного мінімалізму, де кульмінація не зростає вгору, а йде всередину. Тиха кульмінація на прикладі романсу «Листя осіннє шуміло» — це мистецтво сказати найважливіше пошепки, д чого й посиляється в контексті естетики модернізму Б. Лятошинський.

Третім, обраним для стилістико-виконавського аналізу твором, став романс цього ж раннього ор.6 №3 на слова Г. Гейне в перекладі Д. Ревуцького «**В піску на дальнім перехресті**». Композиція продовжує драматургічну лінію «трагічний романсів», і тут автор застосовує, фактично, подібний комплекс музично-виразових засобів, як і у попередніх двох творах. Поруч з тим, Б. Лятошинський у такому лаконічному романсі втілює свою власну концепцію «зупиненого часу». Зокрема, в музичному еквіваленті це виражається у викладених тріолях партії супроводу, а саме, певні «коливання» ритмічної фігури в розмірі 6/8, яка превалює, фактично, в усьому романсі, вводить слухача в стан зупинки, завмирання. (Див. **Приклад 4. Романс ор. 6. №3. «В піску на дальнім перехресті»**)

Двотактний вступ у партії супроводу, попередньо обрана метро-ритмічна фігура із запрограмованою внутрішньою символікою, повільний темп, градація динаміки в межах *p* та *pp*, і ремарка *Lento misterioso* – усі компоненти музичної мови уже традиційні для ранніх романсів композитора ор.6. Вокальна партія також не насичена вокальним діапазон, тут вона вузько-амбітусна. Мелодична ліній рухається, фактично, поступенево, повсякчас автор застосовує повтори звучань, альтерує ступені мінорного ладу, хоча,

«трагічної приреченості»; переосмислює романсовий жанр з боку легкого, почасти, «розважального» та доступного до сприйняття всіма слухачами – у бік носія проблем національного масштабу (владні утиски, переслідування з подальшими розстрілами, та геноцидом); відсутність у романсах демонстрації вокального потенціалу виконавця – ця функція відходить на другий, а то й третій план; виконавець – першочергово інтерпретатор авторського задуму та експонуючи важливий, глибинний зміст в символічному амплуа.

В аспекті символізму усі ці твори між собою поєднує наявність різноманітних «знакових формул». Зокрема, у романсі №1, «Прокляте місце» - це пульсуючі четвертні акорди, у «Листя осіннє шуміло» – квінтолі у партії фортепіано, а в «Піску на дальнім перехресті» це є тріольний рух.

ВИСНОВКИ

Згідно з поставленою в бакалаврській роботі метою, було досліджено ранню вокальну творчість Б. Лятошинського на предмет наявності та способу вираження в ній складових елементів музичного модернізму. Також, відповідно до мети – розв’язано цілу низку завдань:

1. Розглянуто ранні романси Б. Лятошинського, а саме «Прокляте місце», «Листя осіннє шуміло» та «В піску на дальнім перехресті». Саме ці твори ор. 6, як і зразки вокальної творчості ор. 5 – належать до ранньої творчості композитора, створеної у 1920-их роках. Вони мають ряд спільних ознак, і, безумовно, максимально насичені рисами музичного модернізму.
2. Відстежено специфіку стилістичного втілення та виконавської інтерпретації. Зокрема, Б. Лятошинський апелює до музичного модернізму в контексті не лише музично-виразових засобів, а й на початку пошуку словесного тексту, котрий би відповідав його внутрішнім переконанням. Виконавська інтерпретація не містить значних технічних труднощів, проте, твори є художньо складними до виконання.
3. Проаналізовано, що композитор у романсах ор. 6 оперує широкою шкалою засобів музичної виразності, що відповідають естетиці модернізму. Насамперед, головними можна виділити наступні: змінює трактування жанру романсу з любовно-ліричного і тужливого – на драматичний і трагічний, надає функції виконавця прямого інтерпретатора суб’єктивного, самозаглибленого, разом з тим, екзальтованого та пригніченого стану героя, вводить символіку у метро-ритміку, фортепіанний супровід, насичує мелодекламацією та речитативністю, апелюючи до жанру української народної думи, скромно працює з динамічним фоном, надаючи перевагу р та рр, формує внутрішньотактову динаміку, використовує часті повтори, та чергування повторів у партії соліста та фортепіано, не застосовує тональну та ладову стабільність, заперечує традиційну тричастинну форму та

використовує нетиповий словесний текст задля гостроти сприйняття слухачем.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Борис Лятошинський: Епістолярна спадщина. Київ: Задруга. 2002.
2. Булат Т. Романи Б. М. Лятошинського (Образно-тематична і стильова еволюція жанру). Київ: Муз. Україна, 1987. С. 73-84.
3. Верещагіна О., Холодкова Л. Історія української музики ХХ ст.: навч. посіб. для студентів музичних спеціальностей вищих навчальних закладів. Київ: «Освіта України», 2010. 268 с., с. 128.
4. Грабович Г. До історії української літератури: Дослідження. Ессе. Полеміка. Київ: Основи, 1997. 604 с., с.35.
5. Кияновська Л. О. Який сьогодні стиль надворі? *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2017. Вип. 119. С. 65–90.
6. Кияновська Л. Українська музична культура. Тріала плюс, 2009. 356с., с.152.
7. Козаренко О. Музична мова Б. Лятошинського в умовах стратифікації національного музично-семіотичного процесу. *Українське музикознавство*. Вип. 29. 116–124.
8. Козаренко О. Про деякі універсалії музичного світу Б. Лятошинського. *Вісник Львівського університету*. Львів, 2016. Вип. 16 (1). С. 33–37.
9. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів, НТШ, 2000. 285 с., с. 188.
10. Корчова О. О. Модерністичні витоки сучасного композиторського раціоналізму. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2008. Вип. 73. С. 16–22.
11. Корчова О. О. Музичний модернізм як terra cognita. Київ: Музична Україна. 2020.
12. Корчова О. О. Феномен музичного модернізму в європейській культурі ХХ століття: передумови, закономірності, етапи. *Науковий вісник*

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2020. Вип. 129. с. 92–108.

13. Модернізм. *Лексикон загального та порівняльного літературознавства*. Чернівці: Золоті литаври, 2001. С. 342. 634 с.
14. Нариси з історії української музики. Ч. 2. Київ: Мистецтво, 1964. 309 с.
15. Новакович М. О. Канон українського музичного модернізму в творчості Бориса Лятошинського. Дис. ...канд. мистецтвознавства. Львів, 2008. 194 с. с.45.
16. Новакович М. О. Про деякі особливості музичної мови Бориса Лятошинського як осердя його стилю. *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ. 2007. Вип. 4. С. 86–91.
17. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. Київ: Либідь, 1999. 447 с.
18. Павличко С. Теорія літератури. Київ: Основи, 2002. 679 с.
19. Пархоменко Л. Вступ. *Історія української музики*: В 6-ти томах. Т. 4. Київ: Наукова думка, 1992. С.5-20.
20. Ржевська Ю. Музика наддніпрянської України першої третини ХХ століття у взаємодії та перетвореннях соціокультурних дискурсів: Дис. ... докт. мистецтвознавства. Київ, 2005. 427 с., с.169.
21. Романцова Б. М. Час у європейському модерністському романі першої третини ХХ ст. дис. ...канд філ. наук. Київ, 2018. 228 с.
22. Русакова Л. В. Модернізм: тлумачення у вітчизняному музикознавстві. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2012. Вип. 34. С. 86–102.
23. Савчук І. Б. Борис Лятошинський. In *memoriam*. Мюнхен, 2018.
24. Савчук І., Гомон Т. Рання творчість Бориса Лятошинського: семантичний аспект. *Мистецтвознавство України*. Вип. 19. 2019. С. 169.
25. Самохвалов В. Я. Борис Лятошинський. Київ: Музична Україна. 1974. 11с.

26. Шульгіна В. Д. Нариси з історії української музики. Київ: ДАКККиМ. 2005. 108 с.
27. Яусс Г. Р. Естетичний досвід і літературна герменевтика. *Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.* Львів: Літопис, 1996. С. 368-403.

ДОДАТКИ

Приклад 1. Романс ор. 6. №1. «Прокляте місце».

М. В. Гоголь

Прокляте місце

Проклятое место

оп. 6, № 1

слова Ф. Геббеля

український переклад М. Лявчинця

російський переклад І. Дорошука

Lento misterioso

Тут квіт - ки так ви-со-ко рос-туть, тут во-
Здесь цве - ты так вы-со-ко рас-тут, здесь цве-

ня все блі-ді, на - че смерть; по-між них ли-ше квіт - ка од - на вся в га-
ты все блед-ны слов-но смерть; но меж них о - ді - но - кий цве-ток по-сре-

ря-чим баг-ран-ці сто-їть.
ди весь в баг-ран-це сто-їт.

Приклад 2. Романс ор. 6. №2. «Листя осіннє шуміло».

Листя осіннє шуміло
Листья шумели уныло
тв. 6, № 2

слова О. Плещеева
 український переклад М. Литвинця

Andante lento

p Лис - тя о - сін - не шу -
 Листь - я шу - ме - ли у -

pp e legatissimo *pp sempre*

мі - - - ло вніч про - хо - лод - ну сум -
 ны - - - ло ночь - ю о - сен - ней сы -

Приклад 3. Романс ор. 6. №2. «Листя осіннє шуміло». Т. 10-11

pp *ten.* *3*

Так без пла - чу схо - ро -
 Ти - хо без пла - ча за -

ppp *mf*

ни - ли
 ры - ли

Приклад 4. Романс ор. 6. №3. «В піску на дальнім перехресті»

В піску на дальнім перехресті

Зарит на дальнем перехресті

м. 6, № 3

слова Г. Гейне

український переклад Д. Ревуцького

російський переклад П. Вейнберга

Lento misterioso *p*

В піс - ку на даль - нім пе - ре - хре - сті
За - рит на даль - нем пе - ре - хре - ст - ке

са - мо - у - бня - ця труп ле - жити; Над ним роз - нив - ся квіт бла -
са - мо - у - бня - ця труп в пе - сок; Над ним рос - тет цві - то - чок

квіт - ння, са - мо - у - бня - ця квіт.
сі - ння, са - мо - у - бня - ця цві - ток.

ppp