

акцій (конкурсах, концертах (зокрема, відзначимо юнацький конкурс ім.Н.Нижанківського, що відбувається на батьківщині композитора – в м. Стрий), навчальних планах професійних музичних закладів музика Н.Нижанківського переживає своє друге народження та вимагає найширшої мистецької популяризації на основі подальших всебічних наукових досліджень.

ЛІТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. Теория музыкально-исторического процесса как основы музыкально-исторического знания // Задания и методы изучения искусств. – Л.: Academia, 1924.
2. Балтарович-Штон В. Д-р Нестор Нижанківський – музика й людина. Жмуток спогадів за літа спільного проживання в Празі і Львові (1925 – 1939). – Прага, 1963.
3. Барвінський В. Концерт Любки Колесси // Діло. – 1925. – Ч.209.
4. Барвінський В. Л. Колесса // Діло. – 1928. – Ч.79.
5. Булка Ю. Нестор Нижанківський і його фортепіанна творчість // Н.Нижанківський. Твори для фортепіано – К.: Муз. Україна, 1989.
6. Булка Ю. Нестор Нижанківський. Життя і творчість. – Львів-Нью-Йорк, 1997.
7. Кашкадамова Н. Про фаховість у виконанні української музики: здобутки галицьких піаністів // Союз Українських професійних Музик у Львові: Матеріали і документи. – Львів, 1997. – С. 31-40.
8. Соневицький І. Життя і творчий шлях Нестора Нижанківського // Бандура. – 1991. – № 35-38.
9. Соневицький І. Нестор Нижанківський / Щорічник «Богослов'я». – 1971. – С. 99-130.
10. Соневицька О. Причиною до спогадів про композитора. // Вільне слово. – 1960.
11. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. – М.: Музыка, 1973.
12. Тихонюк Б. Примадонна століття // Дзвін. – 1990. – № 9. – С. 144-149.
13. Українська фортепіанна музика та виконавство: стильові особливості, зв'язки з музичною культурою Західної Європи // Матеріали науково-практичної конференції асоціації піаністів-педагогів України. – Львів, 1994.
14. Хроніка і рецензії. – Ч.1. – 1937. – С.51.
15. Хроніка і рецензії. – Ч.7. – 1937. – С.94.

Tereza Kalmuchyn-Dranchuk

THE PIANO CREATIVITY OF NESTOR NYZHANKIVSKY IN CONTEXT OF THE PROFESSIONAL DEVELOPMENT OF MUSIC ARTS IN GALYCHYNA DURING THE FIRST HALF OF XX-TH CENTURY

The peculiarities of the piano creativity of Nestor Nyzhankivsky, his role in forming of the National professional composer's, performing and pedagogical schools in Galychna of the first half of XX century, style aspects of performing interpretation of his piano heritage are investigated.

Неля Пастеляк

ТРАНСФОРМАЦІЯ ПОЕМНОСТІ У ФОРТЕПІАННІЙ ТВОРЧОСТІ БОРИСА ЛЯТОШИНСЬКОГО

У статті висвітлюються різноманітні аспекти видозмін у фортепіанній творчості Бориса Лятошинського, які базуються на його Сонаті-Баладі опус 18 і на Баладі опус 24, що є яскравими ілюстраціями цього.

Кожен піаніст, причетний до фортепіанної спадщини Бориса Лятошинського, звертає увагу на те, яку велику роль в ній займають поемно-баладні ознаки драматургії. Іноді це відображено в назві (як в Сонаті-баладі), іноді «завуальоване» в програмних епіграфах (як у циклі прелюдій до поезій Т.Шевченка), іноді роззосереджене та приховане за більш складними драматургічними концеп-

ціями (як у циклі «Відображення»). І хоча опосередковано прикмети, споріднені з поемною драматургією, відзначають у творчості Лятошинського більшість дослідників (Самохвалов, Козаченко, Копиця), проте спеціально перевтіленню засад поемності у фортепіанній спадщині композитора спеціально не була присвячена жодна робота. Відтак сформувався основна *мета* статті – висвітлити різноманітні аспекти модифікації поемності у фортепіанній творчості Б.Лятошинського на найбільш очевидних прикладах Сонати-балади ор. 18 та Балади ор. 24.

Перш за все варто підкреслити, що попри схильність до інтенсивного творчого експерименту, адаптацію найрізноманітніших стилістичних напрямків того часу, починаючи від експресіоністичної емансипації тональності, урбаністичного збагачення тембрової палітри, раціоналістичних структур неокласицизму, Лятошинський в душі залишився митцем романтичної орієнтації, котрий зумів збагнути і передати природу почуттів сучасної особистості, розкрити її у протилежному, а навіть ворожому до відвертих проявів емоційності, контексті. На це були також історичні причини. «Загострений трагізм буття нації не міг не спричинити змін у національному музичному світовідчутті, де поряд із соціально-інспірованим панівним зовнішнім оптимізмом через творчість Лятошинського дедалі конкретніше проступає категорія трагічного» [8, 191].

Тому, хоча конкретно жанр поеми залишається у нього лише в оркестровому доробку (симфонічні поеми «Гражина», «На берегах Вісли»), фортепіанна творчість містить зразки вельми цікаво і оригінально перевтілених засад поемної драматургії на різних рівнях, починаючи від масштабних Першої сонати ор. 13 і Сонати-балади (Друга соната, ор. 18) та Балади ор.24 як найбільш відповідних до його трагічного світовідчуття, з тривалим квазісюжетним переплетенням контрастних епізодів і сміливим переосмисленням принципів сонатної форми, завершуючи шевченківським триптихом прелюдій з програмними епіграфами, де, власне, прелюдійність трактується в більш масштабному, значимому за змістом, плані, і можна констатувати поєднання імпровізаційної свободи розповіді з рельєфністю інтонаційних символів, відповідних до програмного задуму.

Розглянемо втілення засад поемності в Сонаті-баладі, котра була написана в ранній період творчості композитора (1925 р.) і присвячена М.Я.М'яковському. Згадаємо, що їй передувала Перша соната, котра теж є одночастинною і долає канони традиційної сонатності, наближаючись до вільного поемного розгортання з яскраво контрастними і смислово іманентними епізодами. Численні виразно «театралізовані» ремарки перед початком самостійних за інтонаційним змістом фрагментів – *Concentrato e sostenuto*, *Pesante*, *Tempestoso*, *Lugubre* (Зосереджено і стримано, Важко, Бурхливо, Траурно) – свідчать про прагнення автора добитись визначених персоніфіковано-подієвих асоціацій у слухача. Численні романтичні алюзії до окремих інтонаційних знаків і семантичних прийомів, починаючи від стилю Шопена і Шумана, до Ліста і Скрябіна, зумовлюють об'ємно-«панорамне» сприйняття образної концепції твору, зазначення певних переломних пунктів і досить логічну послідовність інтонаційної фабули Сонати від традиційного «сонатного» зіткнення похмурого драматизму головної партії і скрябінівського томління побічної партії, попри кульмінаційне наростання до вершини, раптовий перелом з поверненням до зловісного «диявольського» світу, ще одну спробу подолання – через траурну зневіру і, врешті, остаточне досягнення політно-екстатичного піку.

Обрана для аналізу Соната-балада частково продовжує лінію, зазначену Першою сонатою, проте значно ускладнює й індивідуалізує її, не дотримуючись вже стислого традиційної змістовної концепції. Насамперед звернемо увагу на превальовання концертно-віртуозного типу викладу твору, застосування численних прийомів, які зумовлюють, по-перше, максимальну динамізацію розгортання усього твору, майже експресіоністичну насичену нервозність загального емоційного стану, по-друге, виняткову об'ємність реєстрового простору, колосальну напруженість просторових переміщень від найвищої до найнижчої точки. Мелодично-рельєфний тематизм тут майже не з'являється, окремі «острівці», чіткіше окреслені лінійно, або впливають на гребені об'ємної фактури супроводу, завуальовані у ній, або в єдиному речитативному епізоді втілюють слово від автора. Композитор віддає перевагу не суцесивному, взаємодіючому в часі, зв'язку окремих горизонтальних семантичних знаків-фігур, а часово-просторовому зв'язку елементів, котрі мають рівновартісне змістовне навантаження як «лінійних» мотивів, так і їх просторово-реєстрового розміщення як колористики га-

рмонічних змін, так і переплетення фактурних ліній, котрі не розкладаються однозначно на гармонію і поліфонію, а існують немовби «по діагоналі».

Отже, говорити про наявність чітко окресленої лейттеми-епіграфу при такому трактуванні музичної матерії не доводиться – ряд послідовних видозмін початкового мотиву попросту не відповідав би загальному настрою раптових перепадів дії, шаленого у своїй напруженості блукання, цілковитої непевності і трагічної приреченості. Проте можемо встановити тут наскрізні інтервали, котрі стають стрижнем майже всіх вертикально-горизонтальних побудов, достатньо часто повторюваних як стабільна одиниця впродовж одного епізоду. Таких епізодів можемо нарахувати у Сонаті-баладі сім, розрізняємо їх на основі помітної зміни фактурно-тематичного викладу, радикального переосмислення емоційно-образного стану, а водночас можемо констатувати в кожному з них наявність провідного інтервального стрижня, котрий не лише піддається інтенсивному розвитку (це трапляється практично у всіх раніше аналізованих творах інших композиторів), але й уникає інваріантної появи, випуклого лейтмотивного проведення, а навпаки, увесь час приховується, закодовується в складніших структурах, як вертикальних, так і горизонтальних, тому ідентифікується лише завдяки своїй характерній забарвленості та частому повторенню в різних смислових варіантах і в різних епізодах.

Такими інтервалами виявляються, по-перше, тритон, котрий взагалі семантично дуже виразний і отримував в розмаїтих історичних стилях безліч тлумачень (згадаймо його характеристику в середньовічній теорії як диявольського інтервалу), а в музиці ХХ ст. часто утверджується як вісь розширеної тональності на противагу сталій тонічній квінті традиційного мажоро-мінору (порівняти з Бартоком і тритоновою віссю його тональної системи). У даному випадку тритон трактується як уособлення всезагального поняття фатуму, котре спричиняє появу конфліктних сил і активної протидії до нього. Для того, щоб посилити потрібне враження, композитор застосовує ланцюг тритонів – на початку і в інших переломних моментах він з'єднує «просторово» два тритони на відстані малої секунди, різко «скидаючи» їх униз ($b^1-e^1-es^1-a$). Цей наскрізний інтервал виявляється стрижневим у першому епізоді – умовному вступі, що експонує основні образні сфери і відповідно лейтінтервали, а також завжди опиняється «на зламі подій», коли черговий виток спіралі підводить до певного логічного висновку, за концепцією даного твору – до чергового спаду, «обману сподівань», аж поки в завершенні сонати-балади не «переродиться» у стійку чисту квінту внаслідок етапів тривалої боротьби і завоювання позитивного результату.

Наступним дуже важливим лейтінтервалом стає нисхідна велика терція, котра уособлює стан подолання, протистояння фатальності тритону. Традиційно цей інтервал асоціюється у сприйнятті з опорою мажорного тризвуку, сприймається як дещо урочисте і стабільне. Звичайно, очікувана стабільність постійно порушується через зіставлення цього лейтінтервалу з іншим, гостродисонуючим контекстом, через стрімке перекидання по різних регістрах, так само, як і тритоновий лейтінтервал, терція часто дублюється, проте не вниз, а підіймаючись вгору, з тією ж малосекундовою відстанню (дзеркальне обернення ланцюжка): $dis^1-h-fis^1-d^1$. Терцовий лейтінтервал еволюціонує від епіцентру драматичних подій до завершального апофеозу, де врешті яскраво виявляється його мажорна, стверджуюча сутність. Накладаючись на чисту квінту (остаточний варіант першого лейтінтервалу), він акцентує ясність мажорного розв'язання.

До цих основних лейтінтервалів долучаються ще додаткові, зокрема «в парі» з тритоном для створення ефекту перебільшеної, диявольської експресії іноді виступає ряд дисонуючих або альтерованих інтервалів: велика септіма (варіант – зменшена октава), мала нона (збільшена октава), які утворюють складні дисонуючі вертикалі, поєднані між собою за фонічним принципом. Другий лейтінтервал також деколи доповнюється оберненим інтервалом – малою секстою (поданою іноді як збільшена квінта), а в кульмінаційних епізодах зона консонуючих інтервалів розширюється зменшеною септімою. Крім того, самі по собі обидва основні лейтінтервали постійно взаємодіють, з'являючись в контрапункті один до одного на гребені драматичного розвитку і зримо демонструючи образ конфліктного зіткнення протидіючих антагоністичних сил. Може видатись, що такий детальний аналіз застосування певних лейтінтервалів є дещо надуманим, проте треба тут брати до уваги

натуру Лятошинського, його культ логічної довершеності кожного твору. Леся Дичко згадує, що він «не терпів брудної роботи, дрібних, незрозумілих нот в тісному просторі музичного аркуша. Кожен дієз, бемоль, ключ, фермата – все мало для нього значення, все повинно було бути продуманим, ретельним, виписаним з любов'ю. А інакше він бував дуже суворим і повертав партитуру, навіть не переглянувши» (див.: Ч. І. [9, 70]).

Розглянемо кожен з головних епізодів сонати-балади, підкреслюючи їхню функцію у поемній драматургії цілості. Дуже важливим виявляється перший епізод, де афористично протиставлені обидва головні інтонаційні «зерна» – тритонове і терцеве. Тритоновий ланцюжок, що розпочинає твір, подається рельєфно і заакцентовано, сприймаючись у контексті певних романтичних символів як запитання сенсу життя, проте не узагальнено-об'єктивне, а сповнене страждання, ніби задане в момент відчаю. Відтак епізод «відповіді», котрий опісля репрезентує терцевий лейтінтервал, викликає відчуття ірреальності, позитивне начало «ховається» у високому регістрі, на фоні мереживно тонких арпеджіо акомпанементу, означаючи той недосяжний наразі ідеал, котрий лише належить завоювати. Отже, передумови подальшого конфлікту окреслено напрочуд чітко і випукло, як це спостерігається у літературних поемах із зачином, де у філософсько-узагальненій формі розкривається сутність подій, що мають відбутися (прикладом може служити «Мойсей» І.Франка, де лише у вступі безпосередньо згадується справжній «об'єкт» – українська історія і суспільство, до якого апелює поет своїм переспівом біблійного сюжету).

Наступний епізод (*Elevato / Піднесено*) розкручує перший виток спіралі у нагнітанні драматичного конфлікту, спираючись на терцевий лейтінтервал. З подоланням колосального опору матеріалу (автор застосовує тут різке хроматичне зіставлення окремих терцевих мотивів у ланцюжку, яке створює ефект протидії, зламу) він поступово здіймається вгору, врешті розмикаючись на стрімкий, поданий у щільному ритмічному викладі злет, до найвищої точки. Проте, досягнувши її, «позитивний» лейтобраз не утримується на ній надто довго. Дуже виразно, майже зримо показує композитор, як запекло «чіпляючись» угорі, він намагається залишитись у цій позиції і після тритонового «вторгнення» нестримно злітає вниз, *de profundis*, і в «мефістофельському» реготі-рокотанні вібруючих басів (на тритоновому лейтінтервальному ланцюжку) вчувається приреченість поразки.

Власне, з цього переломного моменту можна відрахувати третій епізод, котрий на іншому смисловому рівні, в іншому ракурсі знову повторює початкову антитезу – на цей раз ствердження «істини зла», наприкінці ще яскравіше заакцентоване спадаючими великими септимами, поступово розвивається тендітним мерехтінням терцевого ланцюжка, на цей раз укладеного в збільшений тризвук з його загальновідомою з часів романтичної опери фантастично-казковою семантикою. Жорстким вторгненням чужинного, недоброго протистояння звучить в кодї епізоду на «фортіссімо» владна тритонова формула.

Наступний четвертий епізод переводить дію з реально-активної в умовно-споглядальну площину, стримуючи на певний час протистояння полярних сил (*Velutato. Meno mosso. Recitativo/ Оксамитово. Стриманіше. Речитатив*). Цей драматургічний прийом, відомий в оперному спектаклі як відсторонення дії, досить часто трапляється в літературних поемах з гостроконфліктною фаволою. Переважно автор в найбільш драматичний момент вводить сцену спогадів-роздумів, котра відтіняє швидкий перебіг реальних подій. У Лятошинського цей епізод досить незвично вирішений за інтонаційною семантикою. Провідний терцевий лейтінтервал тут навіть не з'являється, замінюючись тонально невизначеним, укладеним з контрастних за емоційним смислом ораторськи-патетичних зворотів – вигуку (хід на висхідну квінту) та безсилового розчарування (здубльована малосекундова низхідна інтонація зітхання). У басовому голосі водночас контрапунктом «пробігає» тритоновий ланцюжок як протиставлення «диявольського» сумніву – людському сумніву і пошуку істини. Цей триваліший стан внутрішнього роздуму, «гамлетівської» непевності приводить до нового якісного стрибка – наступна фаза розгортання подій утверджує позицію терцевого лейтінтервалу значно повільніше і обережніше, ніж у другому епізоді, змінюється тут і графічний малюнок тритонового знака – він виступає у подвійному «обличчі», одночасно в основному і дзеркальному розташуванні, ніби у власному віддзеркаленні, накладаючи контрапунктично висхідний і низхідний ланцюжок

тритонів. Терцевий лейтінтервал теж утворює тему, семантично відмінну від попередніх проведень, – розвернувшись угору, поєднуючись з висхідною ж секстою, він набуває урочисто-стверджувального звучання, втрачаючи врешті свій непевно-ілюзорний характер.

Шостий епізод знову повертає розвиток у максимально інтенсивний, конфліктно-напружений стан, де востаннє стикаються протилежні сили. Виклад позначений особливою масштабністю, фресковістю, автор захоплює якомога значніший регістровий простір і до краю насичує його октавними унісонами, розкладеними арпеджіато – тут згадується виняткова оркестрово-темброва майстерність Лятошинського, так багато і насичено вирішується проблема суміщення музичного часу-простору. Результатом цього зіткнення стає ґрунтовне переосмислення першого лейтінтервалу – він втрачає свій «пробігаючий» щільний ритмічний малюнок, так само, як і другий, обидва вони приходять до спільного метроритмічного знаменника – тріольної пульсації, котра звучить як значиме, вагоме резюме; кожен з цих лейтінтервалів отримує також додаткову завершуючу ноту – низхідну секунду, котра переводить їх у досконалі консонанси – чисту кварту і чисту квінту як символ стабільності, закінченості. Лятошинський не дає тут звичного для багатьох сонатних концепцій розв'язання – зникнення «теми зла» і апофеозного утвердження позитивного начала, навпаки, він після тривалих перипетій боротьби ніби зливає їх у новій, синтезуючій якості.

Через те і заключний розділ (від *Maestoso*/ Велично) проводить обидва ці лейтінтервали, не пропускаючи жодного з них, як гармонійну єдність, нерозривну цілісність. Сам спосіб викладу частково нагадує проведення тем екстазу у Скрябіна – пульсуючі щільні акорди, ораторські вигуки в основі мелодичної лінії – однак більш диференційовано, зіставляючи фігуро-фонові пласти не лише діахронно, по вертикалі, але й протиставляючи їх як окремі елементи матерії. Справді, протиставлення розкішно консонуючих акордів (після тривалої гостродисонантної сфери) і тем, опертих на лейтінтервалах, має виразне семантичне навантаження, сумірне лише з певними літературними прийомами – так в епілозі твору поет може знову нагадати «конспективно» про ті складні випробування, котрі склали основу сюжетних колізій, і на фоні моралізуючого висновку повторити їх у новому змістовому висвітленні (згаданий вже «Мойсей» Франка). Навіть останні такти Сонати-балади ґрунтуються, власне, на двох лейтінтервалах – терції і «вирівняному» тритоні – квінті, наголошуючи єдність позитивного результату і всіх тих випробувань, котрі до нього ведуть.

Наступним зразком перевтілення поемних драматургічних засад у клавірній творчості Лятошинського може служити Балада ор. 24, створена у 1929 р. Її концепція, якщо розглядати це з точки зору аналогій до літературних прототипів, безперечно, тяжіє до первісного фольклорно-казкового трактування жанру як розповіді про надзвичайні похмуро-таємничі події з відтінком містики. Щодо типів поемності, то вона може порівнюватись з експресіоністськи-символістичними поемами, котрі виникають в українській літературі в поколінні «розстріляного Відродження» (Д.Фальківський, ранній П.Тичина, В.Еллан-Блакитний та ін.) і через відстороненість філософськи-абстрактних символів, фольклорних понять, крізь призму давніх історичних подій передають трагедію сучасності.

Як і попередньо розглянута Соната-балада, Балада ор. 24 складається з ряду тісно пов'язаних між собою єдиною фабулою контрастних картин-епізодів, котрі розгортаються напрочуд інтенсивно, виявляючи драматичну стисненість трагічних колізій. Як і там, тут основним тематичним ядром стає незавершена тема або стислий тематичний зворот, а ланцюг інтервалів, котрі виявляють своє «символічне єство» поступово, у ході розгортання інтонаційного сюжету. Стилістика твору тяжіє до пізньоромантичних джерел, що на початку ХХ ст. передбачають радикальні стильові оновлення експресіонізму; тут уживаються досить сміливі музично-виразові засоби, що служать створенню несамотивного емоційно-образного відчуття. Емоційна палітра не просто напружена і зіставляє протилежні полюси почуттів – вона переходить межі звичного чуттєвого світосприйняття, відкриваючи туманні глибини людської підсвідомості. В загальних рисах Балада Лятошинського опосередковано продовжує естетичну лінію «диявольського», «мефістофельського» типу образності, що тягнеться ще від Ліста і Ваґнера, отримуючи вельми своєрідне перевтілення у Сонаті № 9 та «Саганической поэме» Скрябіна.

Змістовна концепція твору ґрунтується на різких, підкреслено гостро зазначених переходах ланцюжка лейтінтервалів «по колу», починаючи від позірно емоційного, заснованого на загальних формах руху, перетікання дисонансів у безперервному «*repetitum mobile*», до поступового вивільнення «зловісної сили» з аморфного потоку звучності, досягнення її апофеозу, спаду, потім ще одного розкручування по спіралі і, врешті, утвердження як підсумовуючого, результативного образу.

Розглянемо детальніше перебіг інтонаційних подій у Баладі і встановимо головні етапи образних видозмін відповідно до засад поемної драматургії. Розпочинається твір унісонним викладом ланцюжка лейтінтервалів в низькому регістрі: b – cis – d (зменшена септіма з малосекундовим розв'язанням у малу сексту), далі повторення цього ж ходу на квінту вгору, і завершує фразу дзеркально-зворотний хід від верхньої точки b до нижньої d, проте з іншим серединним звуком: b – es – d. Зазначимо, що семантика зменшеної септіми в історії європейської музики сформувалася як напружена, зловісна, загострено-драматична; досить часто вона трактується як крайні звуки зменшеного септакорду, котрий традиційно, ще від барокової опери, вживався для виразу афектованих, драматичних переживань. Низхідна квінта ще й із низхідним же малосекундовим розв'язанням також створює відчуття трагічної безвиході, саме ця фігура іноді трапляється в аріях *lamento* у кульмінаційних пунктах. Якщо ж звести всі звуки початкового двотакту у послідовний звукоряд, приймаючи як центральний тон звук *re*, то отримаємо штучний (комбінований) лад d – es – f – gis – a – b – cis – d, тобто лад з ознаками фрігійського і двічі гармонічного (циганського, угорського) мінору. Відомо, що обидва ці різновиди мінору також вживаються для виразу негативної палітри емоцій – фрігійський зворот ще в бароковій музиці вживався як символ образу смерті, а на ладовій послідовності з двома збільшеними секундами нерідко будувалися в музиці попереднього сторіччя теми фатуму («Кармен» Бізе). Таким чином, інтонаційна семантика лейтінтервалів і умовно-ладова послідовність Балади досить виразно вказує на те коло емоцій і понять, котре стане провідним у творі – трагізм, драматичне напруження, безвихідь. Однак у початковому епізоді весь цей експресивний спектр знаходиться ще в ембріональному стані, важко передбачити, у що він розвинеться. Єдина видозміна лейтмотивного ряду – його інверсія, моментальна перестановка і в дзеркальному оберненні, і в певних «мікроваріантних» доповненнях. Авторська ремарка *Lento misterioso* вказує лише на приглушено-містичний характер викладу; після унісону лейтінтервали немов розпорошуються, розділяються на декілька пластів – партія правої руки ще раз буквально повторює ту саму послідовність без змін, зате акомпанемент до неї набуває вельми важливого значення – гостро дисонантні пасажі в глибокому «контрабасовому» тембрі забарвлюють її у тьмяний і неспокійний тон.

Поступове накопичення «негативної енергії» приводить до якісного вибуху. В епізоді *Allegro impetuoso* настає різкий злам, таємниче передчуття збувається в реальності, жорсткій, сильній, в якій лейтінтервали не лише стискаються в одночасному звучанні (зменшена септіма, наприклад), але й деформуються (чиста квінта перемінюється в тритон). Від початкового зерна залишається лише його zdeформований контур, він і створює враження непередбачуваного вибуху (музичний приклад № 43). Прийом цей має виразну аналогію з певним баладно-поемним прийомом у літературі – зіставленні опису тривожного сну або несвідомого передчуття і наступного його реального здійснення, що немов «подвоє» гостроту драматичних відчуттів.

Цей епізод триває недовго, динамічна напруженість потребує негайної розрядки, тому в наступному фрагменті *Meno mosso ma non troppo lento* відбувається ще одне перевтілення «лику зла» – в урочистому маршовому поступу на лейтінтервальному ланцюжку, знову, як і на початку, в низькому регістрі в унісоні, проте на цей раз вже не плавно-нейтрально, а акцентовано і зосереджено, як поступ Камінного господаря. На гребені унісонної лінії виникає ще один додатковий характерний хід – зменшена терція, яка пізніше теж «вклиниться» в загальний розвиток.

Завмираючи на найнижчих контроктавних нотах, звучність поступово відновлюється і «перетікає» в наступний епізод – *Meno mosso*, що відіграє у Баладі роль лірично-суб'єктивного центру, патетичної промови, сповненої глибокого внутрішнього хвилювання і болу. Композитор розгортає пластичну речитативну мелодичну лінію вгору, насичуючи партію акомпанементу широкими «романтичними» концертними арпеджіо. Контури лейтмотивного інтервального ряду тут також достатньо

видозмінені, створюється враження вільної натхненної імпровізації, яка не вкладається в усталені канони. Змістовне тлумачення цього епізоду може бути двояким – з одного боку, це острівець позитивних переживань, зосередження на особистій ліриці; з другого ж – в контексті буремних конфліктів він настільки вишукано-ірреальний, що лише яскравіше підкреслює гостроту реальних подій.

Наступний епізод – генеральна кульмінація твору, своєрідний «парад пекельних сил» (цю метафору вжив Асаф'єв відносно скерцо Шостої симфонії Чайковського). На фоні остинатного супроводу, побудованого на дзеркальному оберненні лейтінтонаційного ряду, розгортається жорсткий, агресивний «наступ» примхливо-химерних у дисонатному зіставленні акордів, що нагадують типові романтичні образи зла. Поступово підносячись від похмурого, тьмяного басового регістру до повнозвучніших, яскравіших тонів, на безперервно наростаючій гучності, в чеканних синкопованих ритмах майже зримо виринає потужний невмолимий образ зловісного фатуму. На найвищому піку, в апофеозі могутності, він раптово розсипається у лавині спадаючих пасажів, щоби за хвилину знову звестись до вершини. Колосальна сила подолання, створена цією хвилею, завершується імперативним терцевим зворотом і оберненим лейтінтервалом зменшеної септими.

Коротка кода конспективно проходить «шлях назад», чеканний унісонний поступ на комбінаціях лейтінтервалів приводить до поступового згасання, вирівнювання звучності, і в останніх тактах залишається той самий глухий «безособовий» рокіт, котрий і розпочинав весь твір.

Згущення песимістичних настроїв, використання радикально новаторських музично-виразових засобів – емансипація дисонансів, подолання ладо-тональної стійкості, максимальна стишеність драматичного розгортання, постійна перемінність метричної акцентності (на початку регулярно чергується 5/8 і 4/8, пізніше також увесь час змінюється метр), насиченість і неочікуваність фактурних переходів – дозволяє визначити Баладу як один з найцікавіших прикладів експресіоністичної стилістики в українській музиці. Риси поемної драматургії переосмислені тут досить індивідуально, виникають паралелі з експресіоністичними поемами чи монодрамами (Шенберг), внаслідок цього весь колорит твору дещо «згущений» за барвами, а інтенсивність розвитку досягає свого апогею. Так само і більшість застосованих романтичних прийомів набувають незвичного тлумачення, внаслідок чого вони суттєво трансформуються, перевтілюються згідно з новим художнім світоглядом.

Підсумовуючи аналіз перевтілення рис поемності у фортепіанній творчості Лятошинського, можемо стверджувати тяжіння до символічного, опосередкованого їх трактування, до філософсько-узагальнених типів образності, притаманних також і літературним пошукам сучасних композитору авторів, а відтак особливо концентровану, багатозначну стилістику цих творів, складність, напруженість тематичних трансформацій, широку амплітуду використаних модерних прийомів. Романтичний прототип поемності, хоч і безперечно присутній у його художньому світогляді, зазнає індивідуалізації, набуває більш опосередкованого, інтелектуально-конструктивного тлумачення. Тому його ознаки можна спостерігати у таких розмаїтих за своїм змістовим спрямуванням жанрах, як соната, соната-балада, балада, цикл прелюдій. В принципі, цей ряд міг би бути продовжений, оскільки трансформація романтичних засад поемності попри адаптацію в індивідуальному стилі Лятошинського інших стильових тенденцій і напрямків (символізму, експресіонізму, імпресіонізму) залишилась одним із визначальних «знаків» його формотворення, відтворила прагнення композитора до стислого підпорядкування структурних закономірностей головній ідеї твору, а відтак переваги вільно видозмінених канонів «форми як даності» над конструктивністю «форми як принципу» (визначення В.Бобровського). Як і в літературі, поезії тієї доби, у Лятошинського відбувається «розмивання» меж поемності, аналогічно до того, як більшість інших жанрів і форм втрачають свою однозначність, ускладнюються і переважно тяжіють до опосередкування головних ознак, модифікуються у зовсім іншому контексті, збагаченому пошуками новітньої творчості, нового «словника епохи». Особливо близькою до напрямку, в котрому стверджує своє художнє credo Лятошинський, видається творчість П.Тичини, котрий за «фасадом» злободенності, уподібненим до газетності поетичного стилю, приховує значно складніший філософський зміст, опертий на «вічні» символи, запозичені з Біблії та з джерел світової культури (особливо яскраво це проступає у поемі-симфонії «Сковорода», але навіть у «комуністичній» поемі «Похорон друга» за зовнішньо плакатними подіями прогляда-

ється зовсім інша символіка). Відтак особливо важливою стає загальна ідея поемності, що в романтичному стилі наголошує на вічних проблемах буття, концентруючи їх у конкретних сюжетних перипетіях чи символічному зіставленні образів. Отже, для Лятошинського, як нам видається, найважливішим здобутком романтичної поемності, котру він перевтілював у своїй творчості, став саме момент переходу від конкретного, злободенного (в музичній системі виразності – модерних, жорстких засобів) до філософсько-естетичних універсалій.

ЛІТЕРАТУРА

1. Белза І. Б. Лятошинський. – К.: Мистецтво, 1947.
2. Белза И. Учитель (Б. Лятошинский) // О музыкантах XX века. Избранные очерки. – М.: Советский композитор, 1979.
3. Борис Николаевич Лятошинский. Сб. статей // Сост. М. Капица. – К.: Музична Україна, 1987.
4. Горюхина Н. Эволюция сонатной формы. – Изд. 2-е, доп. - К.: Музична Україна, 1973.
5. Зандрок С. Фортепіанні сонати В. Косенка та Б. Лятошинського // Українське музикознавство. Вип. 10. – Респ. міжвідомчий наук.-метод. зб. – К.: Музична Україна, 1975.
6. Йовенко З. Фортепіанна творчість українських радянських композиторів (20-і роки) // Українське музикознавство. Вип. 3. – Респ. міжвідомчий наук.-метод. зб. – К.: Музична Україна, 1968.
7. Клиш В. Українська радянська фортепіанна музика (1917-1977). – К.: Наукова думка, 1980.
8. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. – Львів, 2000.
9. Лятошинський Б. Н. Воспоминания; Письма; Материалы: В 2-х частях. – К.: Музична Україна, 1985, 1986.
10. Ляшенко І. (Київ) Музичний світ Б. Лятошинського // Збірка матеріалів міжнародної теоретичної конференції, присвяченій 100-річчю з дня народження. – К.: Центрмузінформ, 1995 – С. 126 – 129.
11. Орлова Н. Про взаємодію форми і жанру в симфонічних поемах Б. Лятошинського // Українське музикознавство. Вип. 9. – Респ. міжвідомчий наук.-метод. зб. – К.: Музична Україна, 1974.
12. Самохвалов В. Б. Лятошинський. – К.: Музична Україна, 1981.
13. Самохвалов В. Черты музыкального мышления Б. Лятошинского. – К.: Музична Україна, 1970.

Nelya Pastelyak

TRANSFORMATION OF A POEM IN BORIS LYATOSHYNKY'S PIANO CREATION

The article «Transformation of a Poem in Boris Lyatoshynsky's Piano Creation» considers various aspects of modification of a poem in Boris Lyatoshynsky's piano creation taking as a basis his Sonata-Ballad, p.18 and the Ballad, op. 24 which prove to be the most vivid illustrations.

Уляна Молчко

ВОКАЛЬНІ ТВОРИ ОСТАПА БОБИКЕВИЧА НА СЛОВА ОЛЕКСАНДРА ОЛЕСЯ

У статті аналізуються вокальні твори Остапа Бобикевича на слова Олександра Олеся. На їх прикладі досліджується поєднання традицій національного та західноєвропейського романтизму; простежується взаємозв'язок вокальної та інструментальної партій; визначається значна мистецька вартість даних композицій.

У цьому році виповнюється 115 років від дня народження видатного композитора, піаніста-аккомпаніатора, культурно-громадського діяча, музичного критика Остапа Бобикевича (1889-1970). Його ім'я разом з багаточисленими постатями митців Галичини було довгий час вилучене з українського музичного життя, оскільки він – син священника, видатного письменника Олексі Бобикевича, посвоячений з о.О.Нижанківським та Д.Січинським, з 1944 р. емігрував до Німеччини, де продов-