

УДК 784.3

ББК 85.313(4 Укр.)

Марія Липецька

СТИЛЬОВА ТРАНСФОРМАЦІЯ НІМЕЦЬКОЇ ПОЕЗІЇ В СОЛОСПІВАХ Б.ЛЯТОШИНСЬКОГО

Стаття присвячена науковому осмисленню нових стильових підходів щодо інтерпретації німецької поезії, продемонстрованих у камерно-вокальній творчості Б.Лятошинського. Проаналізовано ранні солоспіви композитора на слова Г.Гайне та Ф.Геббеля. Констатується гармонійне поєднання в цих творах українських національних витоків і загальноєвропейської професійної зорієнтованості, притаманних індивідуально-стильовій манері молодого Б.Лятошинського.

Ключові слова: інтерпретація, німецькі поети, поетичний текст, солоспів, українське музичне мистецтво.

Першу третину ХХ століття можна розглядати як переломний етап соціально-історичного й культурного розвитку України, що привів до суттєво нових процесів у культурі й зокрема в музичному мистецтві. На зміну романтичній природі образів приходять як нові виразові системи, так і своєрідні “рефлексії минулого”. Композитори прагнуть поєднати національні традиції з новими естетичними віяннями, причому кожен із них знаходить свій неповторний шлях і формує художній світогляд, орієнтуючись на інші духовні ідеали, аніж попередники. Так, наприклад, можемо відзначити розвиток експресіоністичних і символістичних тенденцій у творах на слова німецьких поетів, написаних Борисом Лятошинським у ранній період творчості.

Метою наукової розвідки є осмислення нових стильових підходів щодо інтерпретації німецької поезії в українській музиці представлених у камерно-вокальній творчості Б.Лятошинського 20-х років ХХ ст. Відповідно в статті вирішуються такі завдання: а) аналізуються солоспіви Б.Лятошинського на слова Г.Гайне та Ф.Геббеля; б) зіставляються пропоновані інтерпретаційні версії німецької поезії у творчості Б.Лятошинського та композиторів-романтиків попередньої історичної доби.

Солоспіви Б.Лятошинського раннього періоду ще недостатньо висвітлені в музикознавстві. Їм присвячено порівняно невеликі огляди в роботах Б.Фільц “Український радянський романс” [7], Ю.Малишева “Солоспіви” [6], Т.Булат “Романси Б.Лятошинского” [1]. І найбільше, мабуть, у працях М.Копиці, яка пояснює таку ситуацію з ранніми творами композитора певними жорсткими історичними подіями, і тільки “волею і активними діями самого композитора та його старших колег-вчителів Р.Глієра та М.Мяковського невелика частина з них була надрукована” [2, с.9]. Проте докладніше їх вивчення має велике значення, оскільки в 20-ті роки цей жанр був провідним у творчості композитора й тоді формувався його індивідуальний стиль.

Лятошинський змінює наші уявлення про Гайне. Українські композитори ХІХ ст., які зверталися до поезій Гайне, не робили основний акцент на гайнівській іронії, а звертали увагу на лірико-психологічні рефлексії. У Гайне-сатирика вони побачили одночасно й найбільш хвилюючого лірика, тому намагалися підкреслити єдиний настрій, плавну мелодичну лінію. Лятошинський передає кожне слово гнучкою, індивідуалізованою інтонацією. Він продовжує лінію, котра виникла на межі ХІХ–ХХ ст. у “віршах з музикою”, у яких образи й інтонації тексту є основоположними та визначають увесь хід музичного розвитку. Це й зумовлює декламаційність мелодики, яка в Лятошинського близька до поетичної декламації.

Твори Лятошинського 1920-х років, хоч і написані на поезію Гайне, відображають експресіоністичні тенденції. Це, мабуть, найбільш своєрідні зразки інтерпретації німецької поезії в українській вокальній музиці, але й у них, незважаючи на один час виникнення (1922 р.), спостерігаються доволі відмінні між собою стилістичні орієнтації. Поетичний зміст лише частково може дати тут якесь пояснення. З кількох солоспівів на тексти Г.Гайне та Ф.Геббеля, створених композитором у 1922 році, найменш оригінальним є хіба що солоспів “Весна грустить”, виразно орієнтований на традиційні моделі російської вокальної лірики, проте значно ускладнений розвитком гармонічної мови в бік хроматики й енгармоніки. Решта солоспівів, безсумнівно, більш оригінальні, зокрема “В піску на дальнім перехресті” та “Прокляте місце”, у їх поетичному змісті заторкуються містичні ноти, це близько кореспондує з експресіоністським колом образів і відповідними мовними засобами, до яких композитор схиляється в згаданий період творчості. Між солоспівами на слова Гайне та інших поетів, до яких Лятошинський звертається

в цей час (зокрема, російські символісти), є ряд спільностей на рівні музичної мови, найважливішими рисами якої в той період були: близька до речитативного викладу мелодична лінія вокальної партії (у солоспівах “Прокляте місце” та “В піску на дальнім перехресті” декламаційність мелодизується завдяки опорі на вузькооб’ємний звукоряд), характерний гармонічний фон у фортепіанному супроводі, експресивність якого забезпечується, головним чином, великими септакордами, інтервалами септими чи нони й ухилом у бік відносної атональності.

Невипадково Лятошинський об’єднує твори на слова німецьких поетів із солоспівами на слова інших поетів у відповідні міні-цикли, позначені опусами:

1922 р. – **ор. 5 П’ять солоспівів для баса й ф-но**

№1 “После боя”, сл. І.Буніна

№2 “На кладбище”, сл. І.Буніна

№3 “Старинная песня”, сл. Г.Гайне

російський переклад А.Шкафа, український переклад Г.Гріневича.

№4 “Похоронная песня”, сл. П.Шеллі

№5 “Мне снилось”, сл. Г.Гайне,

російський переклад П.Вейнберга, український переклад Г.Гріневича.

1922 р. – **ор. 6 Три солоспіви для низького голосу й ф-но**

№1 “Проклятое место”, сл. Ф.Геббеля

російський переклад І.Дорошука, український переклад М.Литвинця.

№2 “Листья шумели уныло”, сл. А.Плещеева

№3 “Зарыт на дальнем перекрестке”, сл. Г.Гайне

російський переклад П.Вейнберга, український переклад Д.Ревуцького.

1924 р. на слова Г.Гайне “Они любили друг друга” російський переклад А.Фета, український переклад Г.Гріневича.

та “Весна грустит”.

Хоча за даними списку творів Б.Лятошинського (вказано, що список відредагований автором – Б.М.Лятошинським)¹ ор. 5 поділений на дві частини, але немає двох солоспівів, які були недавно віднайдені й надруковані вперше в журналі “Музика” – “Вони закохались обоє” [4, с.16–17] та “Весна грустит” [3, с. 17]. Щодо солоспіву “На черных парусах”, то М.Копиця припускає, що це може бути один з варіантів назви “Стародавньої пісні” або йдеться про твір, який чомусь не включений у загальний перелік творів композитора [5].

ор. 5 Три солоспіви для баса й ф-но

№1 “После боя”, сл. І.Буніна

№2 “На кладбище”, сл. І.Буніна

№3 “Старинная песня”, сл. Г.Гайне

російський переклад А.Шкафа, український переклад Г.Гріневича.

ор. 5 bis Три солоспіви для голосу й ф-но

№1 “Похоронная песня”, сл. П.Шеллі

№2 “На черных парусах”, сл. Г.Гайне

№3 “Мне снилось”, сл. Г.Гайне

російський переклад П.Вейнберга, український переклад Г.Гріневича.

Раннім солоспівам Б.Лятошинського властива ще одна особливість, котра згодом стала типовою для цієї творчості композитора. Якщо в перших солоспівах мелодика розвивалася переважно по акордових звуках, то в наступних неакордові звуки використовуються у вокальній партії щораз вільніше. Характерним є також застосування великих септакордів – одна із суттєвих рис, притаманних гармонічному мисленню Лятошинського. Деякі солоспіви цілком побудовані на великих септакордах (“Прокляте місце”, “Стародавня пісня”). Як і в багатьох композиціях наступних періодів, у ранніх солоспівах цей акорд часто виступає в ролі тоніки.

У кульмінаційних моментах солоспівів дістав розвиток прийом тонального зсуву. Так, у “Стародавній пісні” в момент зміни в сюжетній лінії тексту відбувається й зміна тоніки – ля-до

¹Белза І. Б.М.Лятошинський. – К.: Мистецтво, 1947. – 62 с. та Запорожец Н. Б.Н.Лятошинский. – М.: Сов. композитор, 1960. – 174 с.

дієз-мі-соль дієз тонікою сі-ре дієз-фа дієз-ля дієз. Характерною рисою гармонічної мови ранніх солоспівів є її барвистість, переважно фонічність, зумовлена не функціональним зв'язком, а принципами зіставлень і зміщень. Вона й зумовила мініатюрність їх музичної форми.

Щодо інтерпретації поезії, то вона більшою мірою залежить від вдачі самого композитора. Тому, наприклад, в одній і тій самій поезії різні композитори роблять суттєво різні змістові акценти, безвідносно до мовних засобів чи навіть хронології. Це добре видно на втіленні “Стародавньої пісні” Г.Гайне Б.Лятошинським, з одного боку, і норвезьким романтиком Е.Грігом, з іншого.

Коли Лятошинський звертається до “Стародавньої пісні”, він, очевидно, не може оминати розповідного тону, властивого поезії, але робить це цілком інакше, ніж, приміром, Гріг. Останній, виходячи з розповідного тону вірша, підкреслює баладні риси, що спричинює переважну діатоніку з деякими рисами архаїки та дуже “врівноважену” куплетну (строфічну) форму. Натомість Б.Лятошинський підкреслює динаміку розгортання сюжету та вдається до вільного, речитативного за характером, розгортання вокальної партії (у наскрізній формі). Гріг, отже, акцентує в “Стародавній пісні” епічне, Б.Лятошинський зміщує акцент на трагічне.

Наступну групу солоспівів ор. 6 відкриває твір “Прокляте місце”, музика якого спочатку зворушує, а потім вражає досконалістю й завершеністю форми, де у 18 тактах немає жодної випадкової або зайвої ноти, усе розмірено, просто, лаконічно й гранично виразно. Відчувається досвідчена рука великого майстра, для якого немає проблем голосоведення й акордових послідовностей, є тільки біль у серці та невідступна потреба перелити його у звуки.

Так поетично змалював Ю.Малишев один із перших солоспівів Б.Лятошинського “Прокляте місце”: “Якесь застигле, відчутне до мурашок на спині холодне звучання, побудоване на монотонно повторюваному чергуванні великих септакордів. У широкому розташуванні (понад три октави) вони дивовижно темні і примарні. *Lento mysterioso. Piano pianissimo*. Краплини із сталактитів у похмурій печері... Або удари пульсу у мертвій тиші... Тиха речитативна фраза голосу. Друга – більш схвильована, на терцію вище – та сама послідовність акордів. Потім низхідний рух, сповзання в безодню. Ще більш схвильований голос і морок безнадійності в глухому унісоні низьких басів. Знову жажливий дзвін початкових септакордів, заціпеніння й розтавання в небутті. Слова:

Здесь цветы так высоко растут,
Здесь цветы все бледны, словно смерть;
Но меж них одинокий цветок
Посреди весь в багрянце стоит.

Его цвет не от солнца лучей:
Здесь не светит оно никогда,
Его кровью горячей земля
Напоила, напившись сама”.

[6, с.65].

Спорідненими є втілення поезії “Листья шумели уныло” (сл. А.Плещеева) Б.Лятошинським і М.Мусоргським. У них це не стільки солоспів, скільки монолог. Сам Мусоргський це підкреслює підзаголовком “Музична розповідь”, де особлива увага зосереджена на музичному висловлюванні тексту, що впливає вже із самого підзаголовка. Але в цьому випадку Мусоргський не прагне до точної фіксації мовних інтонацій у мелодії. Він прагне, як і Глінка, надати поетичному тексту прозвучати самостійно, обмежуючи мелодію невеликим діапазоном, не даючи яскравих кульмінацій. Музичний образ, як і в Лятошинського, сконцентрований у партії фортепіано, що ніби ілюструє перші слова тексту: “листья шумели уныло”.

Солоспіви ор. 5 і ор. 6 – це своєрідна рефлексія “Пісень і танців смерті” М.Мусоргського. У солоспівах Лятошинського передана філософська ідея життя й смерті через трагедійне трактування художніх образів. Ця музика емоційно стримана, декламаційна за характером інтонування. Але якщо в солоспівах ор. 5 образ смерті постає перед нами реально, то в солоспівах ор. 6 відбувається містичне відсторонення людини від самої себе, образ смерті проступає неначе крізь мереживо. “У трьох солоспівах ор. 6. привертають увагу елементи звуконаслідування,

дисонансовий принцип інтервально-акордових побудов, а також агогічна динаміка, яка втримується протягом усього циклу в межах pp – ppp [1, с.75].

Вірш Г.Гайне “*Sie liebten sich beide*” (“Вони закохались обоє”) – одна з багатьох ліричних мініатюр з “Книги пісень”, навіяна нещасним коханням Гайне до його двоюрідної сестри Амалії. Кохання змальоване Гайне не тільки і не стільки в його вищих, поетично-напружених моментах, скільки в його розвитку, русі. Б.Лятошинський звертається до російського перекладу О.Фета “*Они любили друг друга*”, хоча цей вірш є і в перекладі Лермонтова, на який написали свої романси А.Аренський, М.М’яковський, Г.Свиридов.

Sie liebten sich beide, doch keiner
Wollt es dem andern gestehn;
Sie sahen sich an so feindlich,
Und wollten vor Liebe vergehn.

Sie trennten sich endlich und sahn sich
Nur noch zuweilen im Traum;
Sie waren längst gestorben,
Und wussten es selber kaum.

Переклад М.Лермонтова (1841р.)
Они любили друг друга так долго и нежно
С тоскою глубокой и страстью безумно-мятежной!
Но, как враги, избегали признанья и встречи,
И были пусты и хладны их краткие речи.

Переклад О.Фета
Они любили друг друга,
Но каждый упорно молчал;
Смотрели врагами, но каждый
В томленье любви изнывал.

Они расстались в безмолвном и гордом страданье,
И милый образ во сне лишь порою видали, –
И смерть пришла: наступило за гробом свиданье...
Но в мире новом друг друга они не узнали.

Они расстались – и только
Встречались в виденье ночном;
Давно они умерли оба –
И сами не знали о том.

У перекладі О.Фета, як і оригіналі Гайне, – це історія одного кохання, яке стало джерелом страждань і самотності героїв. Біль цього почуття (скоріше іронія) передається як одно з власних проявів у різноманітності відносин закоханих, які віддалилися один від одного із часом і забули про кохання, якого ніби й не було: “Давно они умерли оба – / И сами не знали о том” (О.Фет).

М.Лермонтов, на відміну від О.Фета, у своєму перекладі відходить від оригіналу.

Вірші Гайне й М.Лермонтова відрізняються всією своєю художньою побудовою, починаючи з ритму – трагічно напруженого дихання довгих, перенасичених рядків із вигуками й витриманими паузами в Лермонтова, і майже розмовних коротких інтонацій, що легко переходять рядок за рядком, у Гайне. У Лермонтова – трагічний вирок любовній драмі, у Гайне – один із сюжетів любовного роману. У Лермонтова – розставання героїв відбувається “в безмолвном и гордом страданьи”, у Гайне – вони просто “розійшлися”. Якщо в Гайне вони “не помітили” як померли, то в Лермонтова для них “наступило за гробом свиданье”, і після довгої паузи заключним акордом сумних роздумів Лермонтова звучить мотив трагічної приреченості на самотність, “но в мире новом друг друга они не узнали”.

Саме в цих творах глибоко поєдналися національні та загальноєвропейські цінності з об’єктивно-індивідуальним світобаченням молодого митця. З листів Б.Лятошинського до Глієра та програм концертів видно, що ці солоспіви часто виконувалися протягом 1920-х років, а в 1926 році відбувся концерт, де виконувалися лише солоспіви Б.Лятошинського. Знову солоспіви Б.Лятошинського, написані в ранній період творчості (1915–1925), прозвучали після довгої перерви в 2000 році на Київ-Музик-Фесті, їх виконали І.Даценко, В.Буймістр, Т.Странченко, Г.Кабка та підготували Іван Карабиць і Анатолій Ільїн.

Без сумніву, солоспіви Б.Лятошинського 20-х років – значна віха творчого шляху композитора – є дуже цінним внеском в українське музичне мистецтво. Тут не можна не погодитися з

оцінкою, даною їм у праці Ю.Малишева “Солоспіві”: “... в романсах Лятошинського український солоспів ... робить гігантський стрибок і підноситься на рівень найвищих досягнень професійної музики свого часу. Цим відразу знімається давня гостра проблема дистанції між професійним рівнем української музичної творчості і більш розвинених музичних культур інших народів...” [6, с.69]. А М.Копиця зазначає, що “... це був блискучий початок процесу “входження” української культури в загальноєвропейський контекст. І Б.Лятошинський почав відлік Нової Доби українського Відродження” [2, с.8].

1. Булат Т. Романсы Б.Н.Лятошинского: образно-тематическая и стилевая эволюция жанра / Т. Булат // Лятошинский Борис Николаевич : сб. статей / сост. М. Д. Копица. – К. : Муз. Україна, 1987. – С. 73–84.
2. Копица М. Листи Майстра до Маргарити / М. Копица // Музика. – 2000. – № 6. – С. 7–9.
3. Лятошинський Б. Весна грустит / Б. Лятошинський // Музика. – 1985. – № 1. – С. 17.
4. Лятошинський Б. Вони закохались обоє / Б. Лятошинський // Музика. – 2002. – № 4–5. – С. 16–17.
5. Лятошинський Б. Епістолярна спадщина : у 2 т. / Б. Лятошинський. – К., 2002. – Т. 1: Борис Лятошинський – Рейнольд Глієр: листи (1914–1956). – 768 с.
6. Малишев Ю. В. Солоспіві: нариси та нотатки про українську вокальну музику / Ю. В. Малишев. – К. : Муз. Україна, 1968. – 220 с.
7. Фільц Б. М. Український радянський романс / Б. М. Фільц. – К. : Наукова думка, 1970. – 124 с.

Стаття посвячена научному осмисленню нових стилевих підходів относительно інтерпретації німецької поезії в камерно-вокальному творчестві Б.Лятошинського. Проаналізовано ранні романси композитора на слова Г.Гайне і Ф.Гейбеля. Констатується гармонічне поєднання в цих произведениях українських національних істочків і загальноєвропейської професійної орієнтованості, притаманних індивідуально-стильовій манері молодого Б.Лятошинського.

Ключевые слова: інтерпретація, німецькі поети, поетический текст, романс, українське музикальне мистецтво.

The article is dedicated to scientific reading of new stylistic approaches concerning the interpretation of German poetry shown in chamber-vocal works by B.Lyatoshynskyy. Composer's early romances based on the lyrics of H.Heine and F.Hebbel were analyzed. Harmonic combination of Ukrainian national sources and general European professional orientation in the works, peculiar to the individual stylistic manner of the young B.Lyatoshynskyy is stated.

Key words: interpretation, German poets, poetic text, romance, Ukrainian music art.

УДК 783.22

ББК 85.318.9

Ярослав Шипайло

МОЛИТВА “ОТЧЕ НАШ” У ХОРОВІЙ СПАДЩИНІ М.ВЕРБИЦЬКОГО ТА І.ВОРОБКЕВИЧА

Беззаперечне свідчення актуальності духовної тематики в музично-історичному процесі в Україні в період XIX ст. представлено в статті на прикладі хорових “Отче Наш” композиторів, які відкривають і творять новий етап розвитку національної культури крізь призму становлення ідеї романтизму як провідного стилю й напрямку в системі естетичних орієнтирів.

Ключові слова: Бог, молитва, музика, композитори, інтерпретація, “Отче Наш”.

Стаття присвячена розкриттю питання передумов вираження канонічних слів Господньої молитви в інтерпретаційному “полі” композиторів-романтиків. Актуальність тематики зумовлена потребою висвітлення на сучасному етапі принципів музичного втілення одного з текстів сакрального передання. З огляду на це, подаються тези науковців: М.Білінської [1], М.Загайкевич [2], О.Зелінського [3], Л.Кияновської [4, 5, 6], Л.Корній [7], Б.Кудрика [8].

Мета статті: прослідкувати сутність органічного синтезу канонічного слова й музики крізь призму композиторської інтерпретації в добу романтизму на прикладі хорових “Отче Наш” М.Вербицького та І.Воробкевича.