

УДК 78.071.1:781.08]:003.26”19”

ПРО ДЕЯКІ УНІВЕРСАЛІЇ МУЗИЧНОГО СВІТУ БОРИСА ЛЯТОШИНСЬКОГО

Олександр КОЗАРЕНКО

*Кафедра філософії мистецтв,
Львівський національний університет імені Івана Франка,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79000
тел.: (+38032) 239 42 99; e-mail: patronira@gmail.com*

Розглянуто знаки музичної мови Бориса Лятошинського, які стали в творчості композитора універсаліями його музичного світу. Процес формування такого панзнакового поля охопив усі жанри творчості – від фортепіанної до симфонічної музики. Послідовне вивчення певного кола знаків музичної мови пов’язується з їх сакралізацією, що перетворює усю творчість композитора в інтертекстуальний тайнопис-послання.

Ключові слова: Борис Лятошинський, знак, музична мова, панзнакове поле, інтертекстуальність.

Розглядаючи творчість композиторів-класиків, музикознавець “неодмінно стикається з необхідністю пояснити, чому (їх. – *О. К.*) музика... «більша за свою долю»... переростає “можливості окремого висловлення, значення окремого композиційного втілення” [12, с. 15]. Застановляєшся над запитанням, як явища творчості одного автора “перестають бути ознакою індивідуального, набуваючи значення типізуючого начала” [3, с. 176]. Очевидно відповіді на ці “не тимчасові, а постійні, розраховані на часопросторову перспективу екзистенційні запитання” [12, с. 15], які поставили *О. Самойленко, О. Зінькевич* (та багато інших дослідників творчості *Б. Лятошинського*) допомагають збагнути механізм її долучення до «іконостасу» (за словами *Вірка Балея*) української музики. Попри всі інквентиви (яких зазнають композитори як за життя, так і по смерті), на сьогодні всіма визнаною “парою” композиторів-класиків є *Микола Лисенко* та *Борис Лятошинський* (на типологічну спорідненість-співмірність постатей яких свого часу звернула увагу *О. Таранченко* [13]). Саме їх творчість позначена (окрім усього іншого) “смысловим переповненням музичного тексту” (*О. Самойленко*), що призвело до формування стабільних “знакових полів” їх музичної мови (які досліджували, приміром, *О. Козаренко* [5] та *М. Новакович* [9]). Саме ці знакові універсалії лежать в основі музичного світоспоглядання композиторів, створених ними музичних світів (симптоматичною з цього огляду стала конференція “Музичний світ *Б. Лятошинського*” до 100-річчя композитора, що наштовхнула мене на розгляд окремих музичних універсалій його музичного світу в рік 120-ліття композитора).

Передусім наріжним каменем звукового Універсуму *Б. Лятошинського* є категорія міфу. Про міфологізм українського “національного образу світу” (за *Г. Гачевим*) сказано немало; плідність застосування категорії міфу для поновного осмислення артефактів національної культури показали дослідження

шевченкової поетики Гр. Грабовича (“Шевченко як міфотворець” [1]) та О. Забужко (“Шевченків міф України” [2]). Одна з останніх музикознавчих збірок – 267 том Записок НТШ (Праці Музикознавчої комісії) – містить інспіруюче дослідження О. Рощенко “Національний оперний міф у творі М. Лисенка “Тарас Бульба” [11, с. 119–143]. Досліджуючи мовно-стильовий канон українського музичного модернізму, Мирослава Новакович проаналізувала творчість Б. Лятошинського з погляду міфологізму як прояву (бази) модерністичної естетики композитора [10, с. 67–78]. Виділяючи апокаліптизм та візіонеризм як засадничі первні музичного світоспоглядання Б. Лятошинського, дослідниця виходить на особливе відчуття композитором темпоральності як недискретного хроносу зі зведенням Зараз-І-Тут минулого-сучасного-майбутнього, що “ніби постійно існує, що ніби постійно повторюється і буде повторюватись далі” [8, с. 294]. Музичним символом Часу-Вічності стали у Б. Лятошинського відтворення дзвонівих звучань (від траурно-тріумфальної дзвонівості III Симфонії – до “музики карільйону” у IV симфонії чи “зупиненого часу” (за А. Дмитрієвим) у Траурному інтермеццо з “Польської сюїти”).

Вільне “ширняння” композитора у часопросторі національної культури дало змогу Б. Лятошинському розширити її горизонт у глиб давньоруських часів (зокрема, в опері “Золотий обруч”). Звідси – потужний пласт музичних “архаїзмів” у творчості Б. Лятошинського, що кореспондує, на думку М. Новакович, з візіонеризмом його сучасників-поетів (Є. Маланюком, О. Лятуриною, Ю. Липою, О. Ольжичем, Ю. Дараганом). Обрядові пісні в “Увертюрі на чотири українські теми”, биліни зі збірки Кірші Данілова у V симфонії, численні епізоди хоральних звучностей у III симфонії (Побічна партія), опері “Золотий обруч” (зокрема, тема Даж-бога) ніби ілюструють спостереження Ю. Лотмана про “могутнє вторгнення текстів архаїчних культур у європейську цивілізацію” [7, с. 588] XX ст.

Водночас, виразний панславизм цих “вторгнень” (ще одна універсалія українського національного образу світу – принаймі, від “Книги буття українського народу” Миколи Костомарова та поезії Тараса Шевченка) йде поруч із виразним європоцентризмом музичних архаїзмів музичної мови Б. Лятошинського (від мотиву середньовічної секвенції *Dies irae*, що виводиться М. Новакович у розряд панзнаків музичної мови композитора – до теми бельгійського карільйона з IV симфонії). Парадоксальне “співжиття” інтонації *Dies irae* з мелодією української пісні “Яром, хлопці, яром” у темі Третьої прелюдії з опусу 38, чи несподіваний збіг звучання дзвонів з міста Брюгге з українською веснянкою у фіналі IV симфонії дали змогу Б. Лятошинському не тільки кардинально розширити “горизонт сподівань” національної культури (на цей раз не у хронологічній – вертикальній, а просторовій – горизонтальній площині): від традиційного панславизму – до новітнього європоцентризму. Більше того, композиторові вдалося вийти на глобальний рівень узагальнень про єдність Західно- та Східнохристиянської цивілізацій суто музичними засобами. Як на мене, то це вищий прояв концептуалізму в музиці (позбавлений літературо- та ідеологоцентризму).

Подібним прикладом суто музичного концептуалізму (а саме, втіленням композитором модерними засобами давньоукраїнської ідеї “греко-словено-латинської” єдності) є для мене тема вступу III симфонії, де послідовне використання Б. Лятошинським кількох музично-риторичних фігур (*saltus duriusculus* у “жорстких” ходах на септіму, *passus duriusculus* – у наступних ароматизованих “сповзаннях”, що символізують страждання; приголомшлива пауза – *aposiopesis* після акордового

“обвалу” – репетиції як символ катастрофи) дало змогу підняти цей тематичний згусток до загальнозначущого (в глобальному вимірі) символу воєнних мук-страстей українського народу. А *catabasa* у темі Маври із IV картини “Золотого обруча” дозволяє “бачити” в ній античну Мойру європейському слухачеві, “не обтяженого” національними мовнокультурними контекстами.

Ще одним проявом міфологічності мислення Б. Лятошинського є дивовижне співжиття в його творчому методі коловороту стабільних тем-образів, до яких композитор неодноразово повертається на різних етапах життя – і виразна “векторність”, спрямованість еволюції його мовостилю. Якщо останню позицію можна окреслити як рух від скрябінської “теософічності” до європоцентричного панславизму, то тематично-образний коловорот у музиці Б. Лятошинського найвиразніше проступає у співставленні своєрідного “експресіонізму” 20-х років з постмодерним “авангардом” шістдесятництва. Це – так би мовити, “велике коло” української музики ХХ століття, яке замикає Б. Лятошинський (від “Відображень” – до IV симфонії). Є кілька менших образно-тематичних “кіл” – приміром, “Траурна прелюдія” і II ч. “Українського квінтету”, чи тема Даж-бога із “Золотого обруча” – і Побічна партія III симфонії або тема другої частини “Слов’янського концерту”. Така аваріантність наскрізних тем-образів лежить в основі інтонаційного образу світу Б. Лятошинського (авторизованої музичної складової національного образу світу), що його Ю. Чекан визначив як “осмислене в індивідуальному досвіді аудіальне вираження інтонаційно організованого просторово-часового континууму” [14, с. 10].

Очевидно, йдеться про сотворення-переоблаштування композитором власного музичного світу за певними законами-універсалами, ним відкритими (чи сприйнятими). Окреслення меж цього світу відбувалося шляхом їх “маркування” певними музичними знаками – символами, неодноразове “проказування” яких (“осмислення в індивідуальному досвіді”, за Ю. Чеканом) перетворило їх на своєрідні універсали – “Гераклові стовпи”, що тримають на собі смисловий небосхил світу композитора. “Символи, що музикою та у музиці відтворюються, ... можуть визначатись... з боку ноези культури і з боку зовнішніх реалій мови музики, що потребують більш повного пояснення їх змісту” [12, с. 21] – стверджує О. Самойленко. Дослідниця зупиняється далі на “неостаточності смислового значення, незавершуваності людської свідомості та “творчого життя”..., невичерпаності “гри меж” художніх значень” [12, с. 21]. Бахтінське твердження про невимовленість людиною останнього завершального слова про себе пояснює нам причину неможливості встановлення “останніх правд” змісту музичного тексту, адже після, здавалося б, досконалого пояснення його складових опиняєшся перед безкінечно порозумнілим контекстом. Тобто, після кожного такого пояснення-прояснення відбувається якби “прирошення” нових змістів, що прийшли із задіюваних у процесі тлумачення інших контекстуальних вимірів. Саме у такому “світі загальноартистичного дискурсу” (за словами Л. Мейєра) музична мова справляє своє свято...

І все ж, не зважаючи на принципову неможливість остаточного пізнання музичного переказу-передання, спробуємо зануритись у середовище секумлоквіуму – самодіалогу композиторської свідомості, у “діалогічно збуджене середовище” (М. Бахтін) висловлених ним музичних “слів”, щоб зрозуміти сенс трьох останніх тактів – своєрідного висновку-резюме II’ятої прелюдії з опусу 44. Для цього варто простежити загострено драматичну колізію розвитку “фабули” цього циклу, що

на моє переконання став фортепіанним шкіцом III симфонії (попри твердження В. Клима про випадковість і довільність поєднання цих п'яти п'єс в один цикл [4, с. 172–175]). Перші дві прелюдії є тим “пульсаром змісту”, з “вибуху” якого постає тематично-образний мікрокосм усього твору. Перша прелюдія є своєрідною “сугубою екстенсією”, де безкінечне (багаторазове) проказування секундової ламентозної інтонації (доповненої *catabas*'ою страждання в репризі) подане на тлі остінатного проведення видозміненої “теми хреста”. Важливо, що поштовхом до цієї “молитва-благання” і “накладання хресного знамення” є “удар заупокійного дзвону” (гармоніка великої септими, що обмежує кварту і тритон – одна із версій гармонічного панзнаку Б. Лятошинського – великого мажорного септакорду), який перетворюється у грізний набат на початку репризи. Цей акорд – “дзвін” породить тему Вступу III симфонії, що вперше “вилущить” як результат розвитку драматичних образів циклу перед кодою п'ятої прелюдії (чотири останні акорди).

Заворожуючим відгомонам у “прекрасному далекому” є друга прелюдія, де “луною” трагічного набату стає тиха музика “вечірніх дзвонів” – це втілення “втраченого Раю”, архетипу “Дому-Храму Поля” (за Б. Кримським). Щемлива лірична тема, що несміливо народжується з цією “магією дзвонів”, доросте згодом до величного символу Вітчизни у коді Пятої прелюдії (подібно до другої теми Вступу III симфонії). Цікаво, що одним із шаблів її зростання стане неодноразове поєднання-боротьба із *catabas*'ою у Третій прелюдії і заціпеніння – “спогад” у Четвертій як відсторонюючий епізод розробки. Її функцію виконує третя прелюдія, де інтонаційні вторгнення тритонових “уламків” акорду-набату на тлі тріольного “клекотання” пульсуючої матерії супроводу призводять до несамовитого “зойку” болу початкової секундової інтонації в коді прелюдії. Хоральність, яка тільки вчувається у “тихих дзвонах” Другої прелюдії (епізод квантового потовщення теми), остаточно доповнює образний “пазл” циклу у П'ятій прелюдії. Виявляючи несподівані збіги з темою Даж-бога із “Золотого обруча” і Побічною партією III симфонії, хорал П'ятої прелюдії, накладений на *catabas*'у страждання, відтіняє переможні труби фіналу циклу (так подібні до теми “Золотого обруча” чи фіналу III симфонії). Будучи, посуті, інтонаційним узагальненням усіх версій ліричної теми Другої прелюдії, цей хорал перероджується у славень-гімн народу, благородне обличчя якого не в силі спотворити “тавро Касандри”, накладене пережитими випробуваннями. Символом цього “тавра” є останні три такти циклу, які за “згущеністю” інформації співмірні з темою Вступу III симфонії чи останніми сторінками “Золотого обруча”: на тлі тріумфального хоралу Ля-мажору трагічна *catabasa* остаточно долається переможною висхідною *anabas*'ою, щоб діатонічно “випрямити” спотворене хроматизмами завершення початкової ламентозної інтонації циклу. Так композитор осягає суто музичними засобами вищого щабля концептуалізму вислову, постулюючи один із *Gründgeshtalt*'ів створеного ним світу: Життя переможе Смерть...

Принципова незавершуваність, відкритість міфологічного світоспоглядання (за К. Леві-Строссом) [6] є поясненням того коловороту універсалій музичного світу Б. Лятошинського, “проказування” композитором тих самих “думок” упродовж усього життя. І коли простежити далі самозростання цих думок у творчості його учня В. Сильвестрова (а це повинно стати предметом окремої розвідки), то стає зрозумілим, що витворений Б. Лятошинським звуковий Універсум розширюється, щоб вмістити в собі все нові планетоїди сучасної української музики.

Список використаної літератури

1. *Грабович Г.* Шевченко як міфотворець : Семантика символів у творчості поета / Г. Грабович. – К. : Критика, 1998. – 206 с.
2. *Забужко О.* Шевченків міф України : Спроба філософського аналізу / О. Забужко. – К. : Абрис, 1997. – 142 с.
3. *Зинькевич Е.* Жизнь традиций / Е. Зинькевич // Б. Н. Лятошинский. – К. : Муз. Україна, 1987. – С. 176.
4. *Клин В.* Українська радянська фортепіанна музика / В. Клин. – К. : Наукова думка, 1980. – С. 172–175.
5. *Козаренко О.* Феномен української національної музичної мови / О. Козаренко. – Львів : НТШ, 2000. – 284 с.
6. *Леви-Стросс К.* Мифологии : в 4 т. Т. 1 / К. Леви-Стросс. – М., СПб., 1999. – Т. 1. – 406 с.
7. *Лотман Ю.* Текст у тексті / Ю. Лотман // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів : Літопис, 1996. – С. 588.
8. *Моренець В.* Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст. Україна і Польща / В. Моренець. – К. : Основи, 2001. – С. 294.
9. *Новакович М.* Канон українського музичного модернізму : на прикладі творчості Б. Лятошинського / М. Новакович. – Луцьк : Твердиня, 2012. – 167 с.
10. *Новакович М.* Модернізм як міфологізм / М. Новакович // Канон українського музичного модернізму : на прикладі творчості Б. Лятошинського. – Луцьк : Твердиня, 2012. – С. 67–78.
11. *Рощенко О.* Національний оперний міф у творі М. Лисенка “Тарас Бульба” / О. Рощенко // Записки НТШ. Праці музикознавчої комісії. – Львів, 2014. – Т. 267. – С. 119–143.
12. *Самойленко О.* Музикознавство у стані секулумоквіуму: до питання про етос гуманітарного пізнання / О. Самойленко // Роль сприйняття мистецтва у формуванні особистості та суспільного етосу = Rola odbioru sztuki w formacji osoby a etos spoleczny / гол. ред. Г. Гжибек. – Львів ; Rzeszów, 2014. – 208 с.
13. *Таранченко Е.* Сравнительно-типологическое изучение творческих индивидуальностей Н. Лысенко и Б. Лятошинского : автореф. дисс. на соискание науч. степени кандидата искусств / Е. Таранченко. – К., 1987.
14. *Чекан Ю.* Інтонаційний образ світу як категорія історичного музикознавства : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора мистецтв / Ю. Чекан. – К., 2010. – С. 10.

ABOUT SOME UNIVERSUM BORIS LJATOSHINSKY MUSIC WORLD**Oleksandr KOZARENKO**

*Philosophy of Arts Department
Ivan Franko Lviv National University
Valova str., 18, Lviv, Ukraine, 79000*

The article studies musical language elements of Borys Liatoshynsky, which became significant for his musical world. These elements are characteristic for all genres of his works: from piano to symphonic music. This process sacralised all his creation.

Key words: Borys Liatoshynsky, musical language, creation, intertextuality.