

Теорія та методологія Theory and Methodology

УДК 784.4Лятошинський : 81

ОБРОБКИ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ ДЛЯ ГОЛОСУ І ФОРТЕПІАНО БОРИСА ЛЯТОШИНСЬКОГО ТА ЇХ РОЛЬ У ЗБАГАЧЕННІ ГАРМОНІЧНОЇ МОВИ

Богдана Фільц

У статті розглянуто обробки народних пісень для голосу і фортепіано видатного майстра композиції європейського рівня Бориса Лятошинського з погляду жанрово-стильових особливостей, вияву рис творчої індивідуальності та новаторства, передусім у царині гармонічної мови.

Ключові слова: обробка народної пісні, індивідуальний авторський стиль, мелодія, акорд, гармонія, лад, тональність.

В статье рассмотрены обработки народных песен для голоса и фортепиано выдающегося мастера композиции европейского уровня Бориса Лятошинского с позиций жанрово-стилистических особенностей, проявления черт творческой индивидуальности и новаторства, прежде всего в области гармонического языка.

Ключевые слова: обработка народной песни, индивидуальный авторский стиль, мелодия, аккорд, гармония, лад, тональность.

The article presents the analyses of the adaptations of folk songs for voice and piano by outstanding master of compositions of European level Borys Liatoshynskiy from the standpoint of genre and stylistic features, the display of the features of creative individuality and innovations in the field of harmonic language first of all.

Keywords: the adaptation of folk song, an individual author style, melody, chord, harmony, mood, tonality.

Опублікування теоретичного дослідження, пов'язаного зі стильовими особливостями творчості видатного українського композитора ХХ ст. Бориса Миколайовича Лятошинського, зумовлене бажанням авторки віддати шану з нагоди 120-річчя від дня народження цього Великого Майстра звуків, художника європейського рівня та класика музичного мистецтва України, здобутками якого пишається вся культурна громадськість нашої держави. Він народився в Житомирі 3 січня 1895 року (за старим стилем – 22 грудня 1894 р.) у родині педагога й ученого-історика Миколи Леонтійовича Лятошинського, наукова і громадська діяльність якого, на думку доктора мистецтвознавства В. Шульгіної, «мала велике значення для розвитку історичної науки і освіти в Україні в кінці ХІХ – на початку ХХ ст.» [4, с. 98]. Б. Лятошинський закінчив у Житомирі гімназію (1913), згодом у Києві юридичний факультет Університету

св. Володимира (1918) та Консерваторію по класу композиції Р. Глієра (1919). Після завершення навчання став викладачем композиції та оркестровки, згодом – професором Київської (1936–1968) і Московської (1941–1943) консерваторій. Більшу частину життя Борис Миколайович прожив у Києві, де й помер 15 квітня 1968 року.

Митець зробив значний внесок у різні види вітчизняної культури, активно й самовіддано працював як композитор, педагог, диригент, громадський діяч, створив безліч яскравих, високопрофесійних творів різних жанрів: вокальних, хорових, камерно-вокальних і камерно-інструментальних ансамблів, великих симфонічних полотен (п'ять симфоній) і низку симфонічних поем, увертюр, сюїт, сценічних творів – опер («Золотий обруч» (1923), «Щорс» (1937) та ін.) Його мистецькі здобутки в різних галузях стимулювали тенденцію розширення жанрової і стильової палітри української

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

музики, заохочували молодих музикантів пізнавати нові стильові течії західного авангардизму, модернізму, розмаїття сучасних музичних технологій, вивчати шляхи збагачення в гармонічній сфері тощо.

У багатогранному творчому доробку Б. Лятошинського вагоме місце посідає жанр обробки народних пісень. Композитор опрацьовував українські народні пісні для хору *a cappella*, для голосу в супроводі фортепіано, а також написав ряд обробок для вокального дуету. Частину з них, а саме десять обробок для сольного співу, було створено в 1930-х роках, у горезвісний час «розстріляного відродження», тому не дивно, що більшість із них сповнена трагедійного змісту, а обробка пісні «Козака несуть» набула узагальненого образу народного реквієму. Важливо зазначити, що в той час, а точніше напередодні своєї праці над обробками, митець занурився у фольклорну стихію великого масиву галицьких пісень у зв'язку з написанням опери «Золотий обруч» за повістю Івана Франка «Захар Беркут» і збором до неї відповідного автентичного інтонаційно-тематичного народно-пісенного матеріалу. Про це повідомив П. Козицький у своїй статті «Б. М. Лятошинський та його опера “Золотий обруч”», яка відкривала путівник до твору й була опублікована до Харківської прем'єри опери 1930 року [1]. Видання статті вдалося знайти 1990 року київському музикознавцю О. Малозьомовій у спеціальному сховищі Санкт-Петербурзької публічної бібліотеки ім. М. Є. Салтикова-Щедріна. Вона здійснила аналіз статті П. Козицького й навела цілу низку цікавих фактів і міркувань її автора, а також самого композитора [2]. Останні безпосередньо дотичні й до теми нашого дослідження про новаторство жанру обробок Б. Лятошинського та їхні стильові особливості, а також є певним віддзеркаленням основних рис стилю великого майстра в цілому. Отже, стаття П. Козицького містить цікаві думки й спостереження щодо особливостей індивідуального стилю композитора та засобів музичної виразності (зокрема, звернено увагу на «характерний звуковий комплекс, побудований на великому септакорді у різних альтерованих змінах»,

що є типовою барвою Б. Лятошинського [1, с. 20–21]). Цікавою інформацією поділився П. Козицький, посилаючись на слова Бориса Миколайовича: «Музична назва “Золотий обруч” мала мати такий підзаголовок: “Пісня про славний тухольський рід Захара Беркута, його сина Максима і горем бити Мирославу”. Цим підзаголовком автор ніби встановлює свою точку зору на події, що розгортаються в опері, настановляючи глядача дивитися не оком історика-дослідника, а оком співця-поета, а оперу сприймати як величну пісню» [1, с. 14]. Тож П. Козицький, за словами О. Малозьомової, «бачить і інший аспект визначення жанру (пісня) в насиченості музичної мови галицькими піснями, тематизм яких стає органічною частиною складного за своїми ладо-гармонічними особливостями індивідуального стилю» [2, с. 130]. Далі дослідниця наводить цитату зі статті П. Козицького: «Тематизм цих пісень пишним візерунком перетинає, переплітає, тче складну музичну мову опери. Що головне, ці пісні автор використовує не як випадковий, привабливий своєю мелодією матеріал, а як лейтмотиви чи краще лейтгармонії» [див: 1, с. 14].

Ще інтенсивніше виступив Б. Лятошинський в жанрі обробки народних пісень під час війни, працюючи на радіостанції «Тарас Шевченко» в Саратові. За короткий час, переважно протягом 1941–1942 років, Борис Миколайович створив понад 100 сольних і хорових обробок, які згодом було опубліковано в його авторських збірках: «Українські народні пісні в обробці для мішаного хору *a cappella*» (1946), «Українські народні пісні. В обробці для голосу і фортепіано» *op.* 34 (20 пісень, 1944 р.), «Пять украинских народных песен. В обработке для голоса с фортепиано» *op.* 35 (1945), «Семь украинских народных песен в обработке для голоса с фортепиано» (1944) та ін.

Вони привертають до себе увагу високим рівнем майстерності, художньою довершеністю й переконливістю, відзначаються глибиною розкриття людських почуттів, щирим співчуттям до знедолених героїв пісень і водночас вірою в перемогу добра і справедливості над силами зла, характе-

БОГДАНА ФІЛЬЦ. ОБРОБКИ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ ДЛЯ ГОЛОСУ І ФОРТЕПІАНО
БОРИСА ЛЯТОШИНСЬКОГО ТА ЇХ РОЛЬ У ЗБАГАЧЕННІ ГАРМОНІЧНОЇ МОВИ



Борис Лятошинський. 1930-ті роки

ризуються розмаїттям настроєвих нюансів та емоційної експресії.

Новаторство Б. Лятошинського в жанрі обробки простежується передусім у площині гармонії. У зв'язку з необхідністю дотримуватися в пропонованій розвідці певних «часових рамок», тут розглянемо лише сольні твори. Лятошинський розкрив нові шляхи гармонічного поєднання незмінної народної мелодії з досягненнями професійної композиторської техніки ХХ ст. – акордкою нового ускладненого типу (інколи нетерцієвого складу) з посиленням ролі хроматизму й дисонансовості, наявністю біфункціональних, а то й політональних акордових поєднань, внутрішньоладової альтерації, вивільнення окремих голосів гармонічної вертикалі в самостійні горизонтальні лінії тощо. Про це йдеться в спеціальному розділі теоретичної монографії авторки цієї статті, присвяченому проблемам гармонії [3].

У своєму розвитку й взаємному переплетенні акордові поєднання утворюють нові гостро напружені гармонічні сполуки. Особливо це стосується обробок експресивного змісту, де ускладнені, з внутрішньою конфліктністю співзвуччя допомагають переконливо розкрити сюжетну лінію

народних пісень, нерідко сповнених поглиблено психологічного підтексту. Б. Лятошинський звертався до багатьох ліричних пісень, однак слід зазначити, що його більше приваблювали драматичні, а також мелодії із цікавою ладовою будовою. Значну роль у його обробках відіграють мінливість і нестійкість, що впливає із закономірностей мелодичної будови українських народних пісень. Серед сольних обробок можна знайти чимало таких, де центр опори перенесено на інший нетонічний звук мелодії. Початок і закінчення мелодій або лише закінчення на V щаблі – найбільш поширені серед великої різноманітності щодо звучання того чи іншого щабля ладу (див. обробки «Гаю, гаю, зелен розмаю», «Сама собі дівчина дивувалася», «Чоловіче мій» та ін.). В одних випадках Б. Лятошинський їх гармонізує домінантною гармонією відповідно до звучання в народному зразку, в других – доводить у супроводі до тоніки або ж закінчує на якомусь іншому щаблі чи дисонансному співзвуччі, що виявляє схильність композитора до різнопланових гармонічних завершень. Обробка «Сама собі дівчина дивувалася», мелодія якої звучить в еолійському *a-moll*, закінчується на V щаблі. Акордова послідовність у кадансі супроводу може засвідчити діатоніку, збагачену внутрішньоладовою альтерацією, яка виявляється в «хроматичній модифікації ступенів ладу», – тобто альтерацією окремих звуків, біфункціональних і поліладових звукосполученнях тощо (підвищення квінти II щабля, пониження терції VI щабля, пониження септими II щабля тощо).

Крім того, у піснях-обробках Б. Лятошинського трапляються так звані опорні пункти інших щаблів ладу. Цікавою щодо цього є мелодія пісні «Ой не шуми, луже», що починається із VI щабля ладу (композитор гармонізує початковий звук субдомінантою): перше її речення закінчується VII щаблем, що може бути прикладом зміщення опорного пункту на велику секунду вниз. Таким чином, тоніка *fis-moll* звучить лише в проміжних тактах (так само, як тоніка паралельного *A-dur*), і це теж певною мірою призводить до ладотональної невизначеності. Композитор

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ



Борис Лятошинський,
Василь Барвінський, Левко Ревуцький.
1939 р.

посилює ладову мінливість засобами гармонічного варіювання, уводить цілий ряд хроматичних звуків, зокрема понижує II щабель, спочатку в інструментальному супроводі, згодом у кінцевому куплеті мелодичного малюнка вокальної партії, тим самим модифікуючи народний наспів, вносячи в нього елементи фригійського ладу.

Багато обробок Б. Лятошинського закінчуються не просто тонічним тризвуком. Скажімо, «Козака несуть і коня ведуть» завершується дисонансним секундакордом VI щабля; «Сніжок іде, метіль мете» – кварто-квінтовым акордом на тоніці в поєднанні з кластером на IV щаблі в низькому регістрі фортепіано.

В обробках Б. Лятошинського значне місце посідають альтеровані акорди, які в багатьох випадках вносять новий ладовий відтінок порівняно з мелодичною побудовою народнописаних зразків. Часто трапляється пониження II щабля, що надає

фригійського забарвлення цілій низці акордів, до складу яких він входить. Досить назвати пісні «Хилітєся, густі лози», «Козака несуть і коня ведуть» та ін.

Порівняно з обробками Л. Ревуцького, де із самого початку твору діатоніка сполучається з хроматикою, а музичний розвиток відбувається в єдиному, досить стриманому руслі, у творах Б. Лятошинського музична тканина динамізується значно активніше. На початку обробок композитор дотримується переважно діатоніки, а в наступних куплетах посилює конфліктність музичної мови введенням численних хроматизмів, складних дисонансних сполук, що приводять до експресивних емоційних спалахів (наприклад, на кульмінації обробки «Мала мати одну дочку»).

У низці випадків Б. Лятошинський застосовує квінтові паралелізми як остинатну фігуру органного пункту. Таку саму роль виконують окремі кварто-квінтові акорди в драматизованих обробках з гостро-конфліктним змістом, як-то «Козака несуть і коня ведуть», «Мала мати одну дочку» та ін. Поєднуючись із вокальною мелодією, а також хроматичним зміщенням певного інтервалу (часто октави) або повного акорду вгору чи вниз при одночасному просуванні одного чи двох інших звуків у протилежному напрямку, вони створюють напружений ланцюг дисонансних акордів, посилюють драматизм відображення трагічних життєвих колізій. Особливо виразно проступають ці риси в кульмінаційному епізоді народного реквієму «Козака несуть і коня ведуть» на словах «Ой ломи, ломи білі рученьки до єдиного пальця», де подовжені звучності кварто-квінтових акордів у басу чергуються з октавними «ударами» в чітко розміреному, одноманітному пунктирному ритмі і т. д. Тут цей прийом відіграє роль конкретного виражального чинника – рельєфно передає трагічний образ похоронної процесії.

Найпоширенішими серед складних гармонічних співзвуч в обробках Б. Лятошинського, як і зрештою в його оригінальних солоспівах, є септакорди I, III, IV щаблів, а також нонакорди II і IV щаблів та їхні обернення. Унаслідок застосування в чистому діатонічному вигляді вони становлять

*БОГДАНА ФІЛЬЦ. ОБРОБКИ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ ДЛЯ ГОЛОСУ І ФОРТЕПІАНО
БОРИСА ЛЯТОШИНСЬКОГО ТА ЇХ РОЛЬ У ЗБАГАЧЕННІ ГАРМОНІЧНОЇ МОВИ*



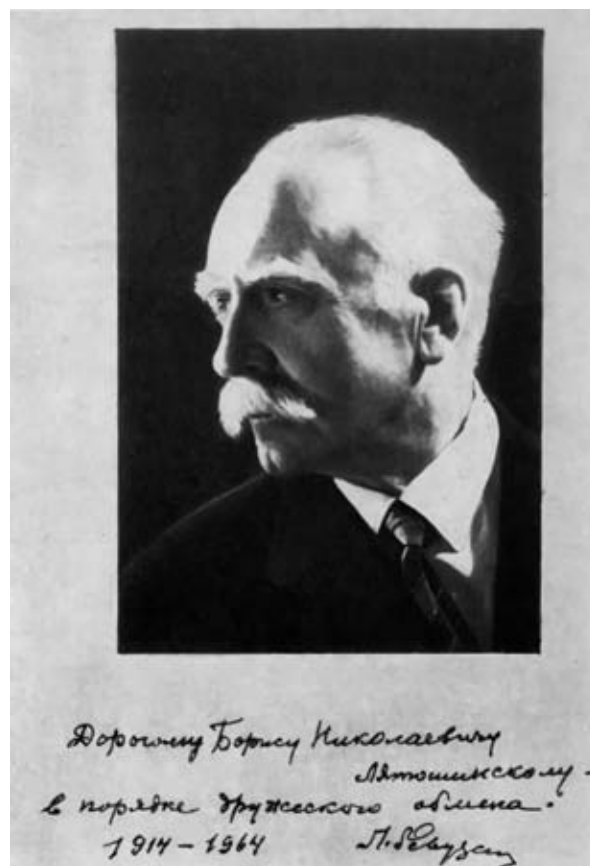
*В годы, быть может, недалекие от
„финиша“, на доброе воспоминание
о нашем общем „старте“ 1913–1914 г.
Льву Николаевичу Ревуцкому Б. Лятошинский
9 января 1965 г.*

«В годы, быть может, недалекие от «финиша», на доброе воспоминание о нашем общем «старте». 1913–1914 г. Льву Николаевичу Ревуцкому Б. Лятошинский. 9 января 1965 г.»

собою вельми гострі за звучанням великі септакорди (або відповідно – нонакорди) і часто використовуються з пропусненням терцієвих звуків. Інколи в результаті цих пропусків утворюються колоритні ходи рівнобіжними квінтами або кварто-квінтовими акордами, що чергуються з повними септакордами чи їхніми оберненнями на сусідніх або близьких до них щаблях ладу. Рівнобіжні квінти звучать, як правило, у низькому регістрі в партії лівої руки. Водночас права рука має вільнішу фактуру – акордову, мелодизовану, з контрапунктичним рухом похідних послівоків до вокальної мелодії, які утворюють по вертикалі складніші сполуки. Значне місце серед них займають

знову ж таки великі септакорди, нонакорди та біфункціональні співзвуччя. Останні виникають у результаті накладання септакордів на тризвуки, віддалені між собою на чисту квінту (аналогічні за суттю з тими, що трапляються в обробках Л. Ревуцького).

Прикладів вживання паралельних квінт можна навести багато. Обмежимося піснями «Котилася зірка та із підвечірка», «Якби мені не тиночки», «Зашуміла ліщинонька». У деяких з них, зокрема в останній, рівнобіжні квінти згодом переростають у рівнобіжні ходи суцільними тризвуками. Наприклад, у психологічно поглибленому епізоді «Розлучили, розсудили» вони звучать на динаміці *p* одночасно з остинатно повторюваним у верхньому регістрі фортепіано тонічним акордом із пропущеною квінтою. Цей прийом справляє сильне враження після динамічного розвитку музики, сповненої трагічних емоцій, з нарощуванням



*Дорогому Борису Николаевичу
Лятошинскому –
в порядке дружеского обмена.
1914–1964 Л. Ревуцкий*

«Дорогому Борису Николаевичу Лятошинскому – в порядке дружеского обмена. 1914–1964. Л. Ревуцкий»

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

темпу й сили звучності, авторськими позначками *espressivo* тощо.

Частим явищем у сольних обробках Б. Лятошинського є органні пункти. Вони застосовані майже в половині творів композитора цього жанру й виявляють різноманітні додаткові можливості збагачення гармонічної мови, зокрема сприяють розширенню ладо-гармонічної системи, більшому розмаїттю гармонічного варіювання. Вони використовуються як засіб драматизації музичного образу, психологічної поглибленості й водночас відіграють значну формотворчу роль.

У ряді випадків композитор застосовує кварто-квінтові акорди, що не вимагають розв'язання, а створюють враження об'ємного звучання. Особливо доречне їх використання на подовжених звучностях як тла, на якому вільно розгортаються мелодії імпровізаційного типу з багатьма мелізмами, ускладненими ритмічними рисунками, цікавими інтонаційними ходами тощо, наприклад, у піснях «Ой буду я ждати», «Ой піду я лугом», «Закувала зозуленька, закувала». Мелодії, цікаві щодо ладових і ритмічних нюансів завдяки наявності характерних інтервалів, властивих тому чи іншому діатонічному ладу, композитор обрамляє тривалішими звуковими сполученнями, витриманими акордами, тим самим даючи простір для вільної імпровізації виконавця. До того ж прохідні звуки на тлі сталої гармонічної основи утворюють додатковий фонічний ефект, збагачуючи місткість того чи іншого акорду.

У сольній обробці «Перепеличенька овдовіла» композитор застосовує подовжені (на тремоло остинато) звучності великих септакордів у оберненні з елементами біфункціональності й підпорядковує їх колористичній меті. Саме завдяки оригінальному використанню багаті палітри яскравих звукових барв ця лірико-жартівлива народна пісня переросла в цілком оригінальну вокально-інструментальну мініатюру. Вона відтворює світлу пейзажну картину, яка асоціюється з весняним оновленням природи. Тремтлива фактура супроводу, тональна невизначеність, закладена вже в самій ладовій будові мелодії, гармонізація

біфункціональними співзвуччями, де одночасно звучать V і VI щаблі $c - g$ (бурдонна квінта на домінанті) та $d - f - a$, згодом V і IV щаблі (знову ж $c - g$ і $b - d - f$) – усе це надає гармонії виключної барвистості та своєрідності.

Цікаво, що звуки, які входять до складу цих акордів, утворюють по суті пентатонічні лади: $c - d - f - g - a$ і $b - c - d - f - g$. Обробка названої пісні цікава ще й з погляду форми, що виявляє всі ознаки рондо. Велику формотворчу роль відіграють у ній тональні зіставлення: спочатку на велику, а згодом на малу терцію вниз. Тональний план усієї обробки: $F\text{-dur} - Des\text{-dur} - F\text{-dur} - D\text{-dur} - F\text{-dur}$. Навіть у виборі тональностей для зіставлень окремих епізодів виявляється нахил композитора до чергування I і VI щаблів, а також до мінливості VI щабля (натурального й низького з гармонічного мажору). З другого боку, вибір такого тонального плану сприяє стилістичній єдності цілого твору, адже саме чергування акордів, віддалених між собою на терцію вниз (IV і VI щаблів) лягло в основу «гармонічних світло-тіней» у супроводі рондального рефрена.

Таким чином, розглянута обробка належить до числа творів, де знайдено багато цікавих, образно виразних штрихів та гармонічних барв. Тут влучно розкрито широкі можливості музичної колористики на основі розробки ладо-гармонічних особливостей народнопісенного матеріалу, зокрема барвистих гармонічних зіставлень, відповідної структури акордів, яка має народноладову основу.

Характерна риса гармонічної мови Б. Лятошинського – її барвистість, значною мірою фонічність, часто зумовлена факторами зіставлень та зміщень – виявилася плідною для розвитку музично-колористичної образності українських композиторів у камерно-вокальному жанрі.

Джерела та література

1. *Козицький П. О.* Б. М. Лятошинський та його опера «Золотий обруч». – Харків : Харполіграф, 1930.

БОГДАНА ФІЛЬЦ. ОБРОБКИ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ ДЛЯ ГОЛОСУ І ФОРТЕПІАНО
БОРИСА ЛЯТОШИНСЬКОГО ТА ЇХ РОЛЬ У ЗБАГАЧЕННІ ГАРМОНІЧНОЇ МОВИ

2. Малозьмова О. П. Козицький про оперу «Золотий обруч» Б. Лятошинського // Музичний світ Бориса Лятошинського / Центр музичної інформації Спілки композиторів України. – Київ, 1995. – С. 129–131.

3. Фільц Б. Акордика, ладо-тональна організація та фонічні якості гармонії в сольних обробках Б. Ля-

тошинського // Фільц Б. Гармонія солоспіву. – Київ : Наукова думка, 1979. – С. 27–46.

4. Шульгіна В. Микола Леонтійович Лятошинський // Музичний світ Бориса Лятошинського / Центр музичної інформації Спілки композиторів України. – Київ, 1995. – С. 96.

SUMMARY

The article presents the analyses of the adaptations of folk songs for voice and piano by outstanding Ukrainian master of the XXth century Borys Liatoshynskyi from the standpoints of genre and stylistic features of his works, the display of the composer's hand individuality and the innovations in the field of harmony first of all. The writing and appearance of this study in the printing is conditioned with the author's desire to pay tribute to the great composer of Ukraine on the occasion of the 120th anniversary of his birthday. It briefly presents the major milestones of his biography, life, formation and creative achievements of the master in various genres of vocal, symphonic and opera music, which influenced greatly on the widening of stylistic palette of Ukrainian musical academic art and its development. His works stimulated and encouraged young musicians to learn the stylistic movements of new music: the features of western avant-gardism and modernism, a variety of modern technologies, to explore the opportunities for enriching the expressive means and particularly harmonic area. The composer had written over a hundred of adaptations of folk songs for voice and piano, choral execution and vocal duet, published in numerous author collected volumes, mostly in 1940s during the Second World War and immediately after it. But taking into consideration the limited space of the article only the solo adaptations are investigated here. The first collection was created and published in 1920s. It included ten adaptations of Galician folk songs for voice and piano, which had become the basis of authentic intonation and thematic folklore material of the opera *Golden Ring* created by the composer on the novel by Ivan Franko *Zakhar Berkut*. Still intensively B. Liatoshynskyi worked on the adaptations of folk songs during the war, when he was evacuated to Saratov and created his adaptations of Ukrainian folk songs for *Taras Shevchenko* broadcasting station, which transmitted music programs to Ukraine for the soldiers fighting for freedom and peace in their native land. These works attract attention with the depth of human feelings disclosure, the variety of temper nuances and emotional expression.

B. Liatoshynskyi had revealed new ways of harmonic combination of constant folk melody with the achievements of professional composers technology of the XXth century – the chords of new complicated type with the strengthening of the role of chromatic scale and dissonance, the presence of bifunctional and polytonal accord combinations, the release of certain voices of harmonic vertical into independent horizontal lines, etc. (it is described in details in the special section of theoretical monograph *The Chords, Mood and Tonal Organization and Sound Qualities of the Harmony in Solo Adaptations of B. Liatoshynskyi* (Kyiv, 1979) by the author of this paper).

Keywords: the adaptation of folk song, an individual author style, melody, chord, harmony, mood, tonality.