

УДК 784.3**ББК 85.314-03***Наталія Старюченко***ДІАЛОГ ЯК ОДИН ІЗ ПРОЯВІВ ІНТЕГРАЦІЙНОГО ПРОЦЕСУ
В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ Б.ЛЯТОШИНСЬКОГО**

У статті розглянуто типи діалогічності у вокальних творах Б.Лятошинського на рівні інтеграції традицій і новаторства, музики і тексту, вокальної партії та акомпанементу, національного й інонаціонального елементів

Ключові слова: камерно-вокальна творчість, діалог, інтеграційні процеси.

Однією з провідних тенденцій у музичній культурі ХХ століття є діалогічність, яка, перш за все, пов'язана з різними сторонами формування художнього задуму. У характері діалогу ясно виявляється орієнтація культури – притаманні їй засоби входження у контекст історії. У тій чи іншій мірі будь-який тип художнього діалогу має інтеграційну спрямованість.

У найбільш загальному вигляді діалогічність можна розглядати як взаємодію “традицій та новаторства”. Сутність новаторства в даному випадку виявляється у будь-якій деканонізації. Іншими словами цю діалогічну тенденцію можна визначити як “відношення до старого через належність до сучасного” [1, с.110]. Тобто діалогічність стає свого роду інтеграцією минулого та теперішнього. У цьому виявляється ще одна тенденція сучасності – намагання “регламентувати часову стихію” [1, с.110], керувати часом.

Саме з цього погляду Л.Гумільов вивчає єдину реальність, що існує “вне нас и помимо нас...”. Він називав минуле єдиним, що дійсно існує, і вважав, що “настоящее – только момент, мгновенно становящийся прошлым..., прошлое существует, и всё, что существует – прошлое, так как любое свершение тут же становится прошлым...” [4, с.309–310]. З таким ставленням до минулого у Гумільова пов'язана і провідна ідея його теорії – ідея пасіонарності, яка припускає проникнення шляхом оновлення у традиції минулого, відчуваючи його як єдину об'єктивну реальність.

З погляду конкретного матеріального втілення даного положення в полі зору виявляються засоби музичної виразності як безпосередні носії різнонаціонального, різноетнічного (за Гумільовим). Дослідження цього аспекту відбувається шляхом систематизації та типологізації музично-виражальних засобів як конкретно-почуттєвої сфери прояву національного й інонаціонального у творі.

Діалогічність у культурі розглядається і в роботах М.Бахтіна, суттю яких також є оновлення традицій і деканонізація. У зв'язку з природною умовою художньої мови, яка завжди виростає з певного соціально-істо-

ричного контексту, концепція Бахтіна виділяє діалогічність жанру та стилю. Як стверджує М.Арановський, жанри “долговечнее” стилів. Вони являють собою “готовий набір звучущих одиниць” у музиці. Саме тому жанр відкриває можливість руху музичної ідеї від форми до стилю. У результаті такого діалогу відкривається можливість особистої участі митця у долях культури.

З розвитком діалогічних можливостей жанру шляхом посилення взаємодії музичних і позамузичних прообразів пов'язана галузь камерно-вокальної лірики.

У вокальних творах у найбільш загальному вигляді діалогічну природу художньої свідомості можна розуміти як взаємодію слова й музики. Саме в їх єдності музичні звучання здобувають смислову повноту та визначеність. Діалогічна взаємодія слова й музики реалізується за допомогою конкретних композиційних рішень, дозволяючи виявити галузі “співпадань” і “неспівпадань” у цьому діалозі і розкрити семантику музичного тексту.

Основна мета даної роботи – виявити типи художніх діалогів, які, як було сказано вище, мають інтеграційну спрямованість, у вокальних творах одного з провідних українських композиторів ХХ століття – Б.Лятошинського. Інтеграційне значення діалогу виступає на рівні традицій та новаторства, на рівні співвідношення музики й поетичного тексту, вокальної партії і фортепіанного супроводу, національних та інонаціональних елементів у романсах на інонаціональні тексти.

Завдання статті – на основі аналізів творів Б.Лятошинського на вірші різних поетів виявити інтеграційні процеси в цих музичних діалогах. Актуальність її у тому, що вокальна творчість Б.Лятошинського в такому аспекті ще не розглядалася.

Провідними темами вокальних творів композитора є проблеми сучасності, взаємовідношення особистості та дійсності, суб'єкта й об'єкта. Лятошинського хвилюють і проблеми сьогодення, і події, які вже ввійшли в історію, але досі ще мають загальнолюдську цінність. Це визначає зацікавленість композитора творчістю художників різних національних шкіл і різних епох. Його надихали українська й російська тематика, дореволюційна поезія та поезія ХХ століття, творчість старовинних китайських поетів, вірші Г.Гейне, Ф.Гebbеля, твори Метерлінка й лірика П.Шеллі, витончена поезія О.Уальда та революційний романтизм А.Міцкевича.

Світогляд Лятошинського формувався під впливом Р.Глієра. Тому природно, що вже перші твори Лятошинського ґрунтуються на традиціях перш за все російської класики. Це можна простежити у принципах підбору тематичного матеріалу, метроритмічній структурі, характерних мелодичних зворотах і т.п.

Романси Лятошинського продовжують ту традицію, яка виникла на рубежі ХІХ та ХХ ст. у жанрі “вірша з музикою”, де образи й інтонації поетич-

ного тексту є основоположними й визначають весь хід музичного розвитку. У цьому жанрі особливо проявляється інтеграція музики і слова. У романсах Лятошинського кожне слово передається гнучкою та індивідуалізованою інтонацією. Наприклад, у П'яти романсах для басу й фортепіано (ор.5), написаних у ранній період творчості, музична ритміка підкреслює регулярну акцентність розмірів віршів (усі ромansi циклу витримані в одному віршовому розмірі – амфібрахії), втілюючи точно всі зупинки та логічні паузи віршів (“Мені снилося” – сл. Гейне, “Похоронна пісня” – сл. Шеллі). Характерним ритмічним малюнком у даному циклі є тріоль, що саме витікає з віршованого розміру. Тріольний рух надає вокальній партії деяку схвильованість. Однак розмірені кроки чвертями в акомпанементі стримують ці хвилювання. З погляду співвідношення інтонаційності тексту й музики в даному циклі Лятошинський проявляє велику чуйність у прочитанні віршів, намагаючись зберегти емоційний бік образного змісту тексту. Характер вокальної партії романсів ор.5 – декламаційний, інструментального складу, хоч разом із тим, мелодична лінія дуже пластична: підйом – спад; стрибок – поступовий рух. Фрази лаконічні, з логічними паузами, що відповідають розділовим знакам у поетичному тексті (“Стара пісня”, “Мені снилося” – сл. Гейне).

У романсі “Молодик” (на слова Бальмонта) також присутнє інтонаційне виділення слів, які несуть головне смислове навантаження у створенні образу. У мелодії цього романсу відчувається і вплив мелодики О.Скрябіна – саме в енергійних висхідних мотивах, які опираються, в основному, на домінантову гармонію з альтераціями. Те ж можна відмітити і в романсі “Чайка” (сл. Бальмонта).

У романсах бачимо і впливи М.Римського-Корсакова. Наприклад, у романсі “І місяць білий” (сл. П.Верлена) крайні розділи будуються на низхідному по півтонах ланцюжку збільшених тризвуків, які створюють ефект казковості й зачарованості.

Поряд із “традиціями” проявляються і новаторські прийоми, які стали типовими для всієї творчості композитора. Це – побудова вокальних партій романсів по звуках гармонічної вертикалі. Причому в ранніх романсах, в основному, на акордових звуках (“Прокляте місце” ор.5 – сл. Ф.Геббеля), а в зрілих – вільно використовуються різноманітні неакордові (“Я ласк твоїх страшусь” – сл. Шеллі).

Новаторські риси особливо проявилися у ладогармонічній мові романсів Лятошинського. Для вокальних творів композитора характерне широке використання великих септакордів. Це одна із суттєвих рис гармонічного мислення Лятошинського (“Прокляте місце” – сл. Геббеля, “Старовинна пісня” – сл. Г.Гейне). Даний акорд часто навіть виступає у ролі тоніки (“Прелюдія” – сл. І.Сіверянина).

У кульмінаційних моментах романсів набув розвитку прийом тонального “зсуву”. Наприклад, у романсі “Старовинна пісня” в момент зміни сюжетної лінії в поетичному тексті відбувається “зсув” тоніки “a – cis – e – gis” на тоніку “h – dis – fis – ais”. Такий прийом застосовується у романсах “Все мені сниться” (сл. Первомайського), “Минулі дні” (сл. Шеллі).

Ще однією характерною рисою гармонічної мови Лятошинського є її барвистість, яка обумовлена не функціональними зв’язками, а саме принципами зіставлень і зсувів (“Озимандія” оп.5 – сл. Шеллі; “Із Метерлінка” оп.12; “Мені снилося” оп.5 – сл. Гейне та ін.).

Новаторськими рисами відмічені романси орієнтального характеру, хоч їх і не багато у творчості композитора. Але втілення цієї теми дуже оригінальне. Опираючись на традиції композиторів-кучкистів, Глієра, які збагатили музичне мистецтво видатними творами, що передають образи, стиль та особливості східної музичної культури, Лятошинський скористався асоціативними елементами по-своєму. Наприклад, орнаменталізмом пронизані інструментальні епізоди романсу “На холмах Грузії” на сл. Пушкіна. Але ці мелізматичні мотиви поєднуються з кластерною технікою та ланцюжками ускладнених акордів – квартових, кварто-квінтових, великих септакордів (тт.12–14). Аналогічне проявляється і в іншому романсі – “Три ключі” (сл. Пушкіна).

Крім орієнтальних, є у Лятошинського немало романсів, створених на перекладені інонаціональні тексти (романси на вірші старовинних китайських поетів, на вірші Г.Гейне, Ф.Геббеля, П.Шеллі, О.Уальда, А.Міцкевича). І тут у поле нашої уваги попадає не тільки діалог традицій та новаторства, але й співвідношення національних елементів. У першу чергу – це оригінальний текст та його перекладацький еквівалент. Як відомо, перекладацький еквівалент є центральною категорією перекладу. І якщо цю структуру розглядати як філософське поняття, то можна відмітити багато спільного з філософським розумінням категорії художнього образу, яка, у свою чергу, є центральною категорією мистецтва взагалі. Тобто якщо художній образ є знаком, речовим елементом, у якому зашифрована інформація про будь-який фрагмент дійсності, то вибраний перекладачем еквівалент також є знаком, у якому зашифрована інформація про той об’єкт дійсності, яким є відповідний йому фрагмент оригіналу. Нерідко вважають, що перекладач відтворює реальність описану в оригіналі. У дійсності ж перекладач засобами іншої семіотичної системи відтворює ідеальну сутність, замкнуту у форму оригінального мовного твору. Структура перекладацького еквівалента, подібно до структури художнього образу, залежить від матеріалу, тобто від мовної основи його буття. Асиметрія виражальних засобів (семантичних, формальних, функціональних, стилістичних та інших) мови перекладу як мовної

основи відтвореного об'єкта дійсності в будь-якій парі мов завжди дуже суттєва.

Порівняємо, наприклад, оригінальний текст П.Шеллі та його перекладацький еквівалент російською (К.Бальмонт) в циклі “Чотири романси для середнього голосу і фортепіано” оп. 14. Відразу бачимо, що вірші англійського поета і переклад не збігаються. В основі цих відмінностей – незбіг графічних і фонетичних форм мови. Однак безумовно те, що Бальмонт дуже точно передає всю повноту змісту віршів П.Шеллі. Яке ж музичне рішення знаходить Лятошинський?

Розмір трьох віршів (№1, 3, 4) однаковий – дактиль, №2 – ямб. Зіставляючи ритміку поетичного тексту і ритміку вокальної мелодії, потрібно відмітити, що композитор не йде чітко за ритмом віршів, зміщуючи акцентність за рахунок синкопування і зміни розмірів (“Я ласк твоїх страшусь” – тт.5–6, 8–10). Це підсилює експресію і динаміку розвитку образу, виділяє кульмінаційні моменти твору. Вокальна партія напружена, внутрішньо конфліктна, ламана. Для неї характерні раптові, неочікувані повороти, ходи на гострі інтервали. Наприклад, №3 – “Доброї ночі” в підході до кульмінації стрибок на зм. 7 вниз, а в момент кульмінації – на зм. 4 вверх (тт. 13, 16). У №4 – “Минулі дні” – напружені хроматизми, у вокальній і у фортепіанній партіях супроводжуються безперервними тональними коливаннями і гострими акордовими сполученнями, які викликають більш динамічне сприйняття музичного твору.

Подібне втілення поетичного тексту бачимо і в романсі “Озимандія” оп. 15, також на слова П.Шеллі в перекладі К.Бальмонта. Вокальна партія підкреслює гнучкість, тонку нюансировку поетичного тексту й основні його змістовні акценти. Інтонаційний розвиток мелодичної лінії проходить за принципом поступового заповнення тонічно стійких ступенів а – fіs – d, на яких побудована перша фраза (тт. 1–2).

Цей тонічний комплекс у наступних фразах наповнюється неакордовими звуками. Найбільше він характерний для середнього розділу, де велика кількість неакордових звуків, хроматизмів динамізує розвиток.

Особливе зацікавлення викликає романс “І місяць білий” на слова П.Верлена, до якого за декілька років до цього звертався вчитель Лятошинського – Р.Глієр. І тут потрібно відмітити, що обидва композитори однаково сприйняли цей перекладений текст. Тобто вони втілили образ і настрій вірша в цілому, не акцентуючи увагу на національній належності оригіналу. Їх, перш за все, цікавить емоційний тонус поетичного тексту. Про це свідчить однотипна, арпеджована фактура обох романсів, яка надає романтичну одухотвореність і вражальність творам. Інші виражальні засоби у кожного композитора індивідуальні. Це пов'язано зі стильовими особливостями музичної мови

кожного з них. Так, Глієр прочитує вірш у темпі Andante, 3/4. Арпеджований акомпанемент шістнадцятими надає йому деяку рухливість і стрімкість. У Лятошинського – темп Lento 4/4. За рахунок зустрічного, арпеджованого руху восьмими у фортепіанній партії створюється характер спокою і врівноваженості, в середній частині навіть статичності. Обидва композитори, виходячи з трьох поетичних куплетів, створюють тричастинні композиції, але також різні. У Лятошинського тричастинна репризна форма А+В+А1. Перша і третя частини передають образи руху: “и зов несмелый с ветвей летит” (1 частина), “глубокий полный покой и мир струит как волны земле эфир” (3 частина). А друга частина більш статично відображає “зеркальность вод”. У Глієра – А+А1+В, де перша і друга частини малюють образи природи: “и месяц белый в лесу горит” (перша частина), “там пруд сверкает – зеркальность вод” (друга частина). А третя частина звучить як висновок: “глубокий, полный покой”.

Музична мова у кожного своя, індивідуальна. У Глієра значне місце відводиться барвистому зіставленню акордів мажоро-мінору. У Лятошинського головна інтонаційно-драматична ідея твору – великотерцеве співвідношення структури компонентів як по вертикалі, так і по горизонталі. Це дозволяє визначити збільшений тризвук як тонічну структуру.

Зовсім по-іншому втілює Лятошинський у своїх романах поезію старовинних китайських поетів. Якщо у вищерозглянутих романах композитор при втіленні інонаціональних текстів не намагався використати виражальні засоби іншої національної музичної культури, то в циклі ор. 18 на вірші старовинних китайських поетів явно використовується пентатоніка, характерна для китайської музики південної традиції (“Потік, де співає птиця” ор. 18 №3). Під час руху вокальної партії по звуках пентатонного ладу в акомпанементі ті ж звуки звучать у гармонічній вертикалі, завдяки чому створюється своєрідний фонічний ефект.

Зупинимось на фортепіанному супроводі романсів Лятошинського. Він майже ніколи не обмежується функцією гармонічної опори, яка просто підтримує вокальну мелодію, а в більшості випадків створює паралельну інструментальну лінію на фоні барвистих гармоній (“1 місяць білий”, “Озимандія”, “Старовинна пісня”, “На холмах Грузії” та ін.). Часто композитор використовує прийом імітації у фортепіанній партії окремих вокальних інтонацій, а іноді у фортепіанній партії навіть з’являється самостійний, нерідко контрастний вокальний мелодії тематичний елемент. У цьому випадку вже можна говорити про діалогічний принцип. Так, у романсі “Спогад” (ор. 57 №1 на слова А. Міцкевича) початкова фраза-запитання “Помнишь ли?...” стає одним із формоутворюючих моментів. Вона звучить то у вокальній партії, то в партії фортепіано. Наприклад, коли герой згадує події минулого (середня

частина *Con moto* – тт. 23–31), саме в акомпанементі звучить запитання: “помнишь ли...”, “помнишь ли...”. Таким чином, фортепіанна партія є учасником спогадів героя.

За фактурою фортепіанний супровід у романсах Лятошинського найчастіше повнозвучний, арпеджований. У цьому відношенні він близький до Глієра (“І місяць білий”, “Я ласк твоїх страшусь”, “На добраніч”); іноді зустрічаються декламаційні фрази (“Спогад”, “Хай звучить гармонійний, ніжний спів”, “Минулі дні”, “Мені снилося”) – це нагадує рахманіновський прийом. Також можна відмітити часте використання “поліфонізації” фактури, чому сприяють горизонтальні лінії фортепіанного супроводу, секвенційний, гамоподібний рух, рух паралельними інтервалами й акордами тощо (“Старовинна пісня”, “Прокляте місце”, “Заритий на далекому перехресті”).

Отже, можна зробити такі висновки. Камерно-вокальна творчість композитора – це яскравий і цікавий матеріал для розуміння особливостей образного мислення Лятошинського, його творчого методу, заснованого на інтеграції традиційних і новаторських прийомів, національних і інонаціональних елементів, загального й особистого. За словами Т.Булат, “...индивидуальное начало в романсах (Лятошинского) проецировалось на обобщённые образы и стилевые нормы, обработанные в фольклоре, в профессиональном искусстве”.

Такий процес інтеграції знайшов відображення й у творчості сучасних українських композиторів – Грабовського, Іщенко, Дичко, Пілютікова та інших.

1. Александрова Н.Н. Диалогичность как жанрово-стильовая парадигма в творчестве украинских композиторов 90-х годов // Культурологична трансформація мистецької освіти та актуальні питання творчої діяльності музиканта в сучасній Україні. – К., 1998.
2. Булат Т. Романы Б.Н.Лятошинского (образно-тематическая и стилевая эволюция жанра). Сборник статей. – К., 1987
3. Васина-Гроссман В.А. Музыка и поэтическое слово. – Ч.1. – М., 1972.
4. Гумилев Л. Этногенез и биосфера Земли. – Л., 1990.
5. Грабовский Н.К. Перевод-искусство // [http:// enative.narod.ru/theory/manuals.htm](http://enative.narod.ru/theory/manuals.htm)
6. Лотман Ю. Внутри мыслящих миров: Человек – Текст – Семиосфера – История // Язык русской культуры – М., 1996
7. Руч'євська О.А. Речова інтонація // Поезія та музика. – М., 1979.
8. Самойленко О.І. Культурологична концепція діалогу М.Бахтіна та методологічні проблеми музикознавства // Культурологична трансформація мистецької освіти та актуальні питання творчої діяльності музиканта в сучасній Україні. – К., 1998.

In the article to propose a new ways of the chamber vocal works of Laytoshinsky as the integration of traditions and innovations, music and word, vocal part and piano accompaniment, national and heteronational elements.

Key words: chamber vocal art, dialogue, integration processes.