

## СУЧАСНИЙ ДИСКУРС МУЗИЧНОЇ НАУКИ

---

УДК 78.27

DOI: <https://doi.org/10.33398/2310-0583.2020.46.6.18>

Мирослава Новакович

### УКРАЇНЬСКА ЗНАКОВІСТЬ ТВОРЧОСТІ БОРИСА ЛЯТОШИНЬСЬКОГО

**Новакович Мирослава Олександрівна** – кандидат мистецтвознавства, доцент, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Львів (Україна). E-mail: [golowersa63@gmail.com](mailto:golowersa63@gmail.com)  
ORCID 0000-0002-5750-7940

#### **Українська знаковість творчості Бориса Лятошинського**

*У пропонованій статті Б.Лятошинський постає як носій української ідентичності в національній музичній культурі першої половини та середини ХХ століття. Зазначається, що його музика в часи панування пролетарського ідеологічного дискурсу вважалася складною для слухацького сприйняття через свою виразну інтелектуальну складову і глибоку символічність. Наголошується на тому, що протягом 1920-х років у середовищі українських музикантів існував поділ на власне українських композиторів та російських, оскільки останні не прагнули інтегруватись в тогочасну українську культуру як «селянську» й «вузько етнографічну». Обґрунтовується безпідставність тверджень про тогочасну орієнтацію Б. Лятошинського як російського композитора, що жив і працював в Україні. Адже саме у 1920-ті роки він пише «Увертюру на чотири українські теми», хорову мініатюру на слова Т. Шевченка «Тече вода в синє море», оперу «Золотий обруч» - твори, що стали знаковими для української культури і визначили подальший вектор творчої діяльності митця.*

*Зуважується, що композитор завжди намагався виявити саме драматичні риси у тих етностильових темах, інтонації яких він використовував. Констатується що у застосуванні Лятошинським знаків західноєвропейської та національної музичної семантики існує певна спільність, основу якої складає експресивна мовленнєва функція. Тому ці знаки у творчості митця перетинаються саме у площині трагічного. З мелодії ліричних пісень композитор зазвичай вибирає фрагменти, позначені драматичними рисами, і тим самим докорінно змінює їх характер.*

*Наголошується на слов'янській ментальності, як інтонаційній домінанті та стильовому орієнтірі мислення Лятошинського. Моделюючи особливості усного коду, він використовує найхарактерніші ознаки не тільки української етномузичної інтонаційності, але й західної та південнослов'янської, знаходячи спільні риси та поєднуючи їх у своїх творах.*

**Ключові слова:** музична семантика, експресивна мовленнєва функція, міфологізм, риторичні знаки.

**Постановка проблеми.** Глибинні сенси музичної спадщини Бориса Лятошинського, одного з найвидатніших композиторів ХХ століття, неможливо осягнути без глибокого розуміння усього тогочасного радянського культурного та суспільно-політичного контексту. Адже музичні твори є мистецькими зразками «сконденсованого людського життя» і однією з форм «вираження того самого духовного змісту, тих самих людських ідей та змагань» [4, с. 35]. Б. Лятошинський як композитор, що окреслив катакомбний тип музичної культури радянської України першої половини ХХ ст., фактично залишався єдиним послідовним модерністом, чільною постаттю національного музичного маргінесу як конструктивної опозиції до офіційного, штучно створеного пролетарського канону. І навіть, незважаючи на нечисленні випадки у його творчій біографії (опера “Щорс”, “Урочиста кантата”, симфонічна поема “Возз'єднання), коли композиторові доводилося писати твори, які у наш час можна потрактувати як кон'юнктурні, він не намагався пристосуватися до режиму, а своїм мистецтвом руйнував засади його тоталітарного культурного канону.

Музика Б. Лятошинського (минуло вже понад 50 років із дня його смерті) й досі залишається складною для слухацького сприйняття через свою виразну інтелектуальну складову, глибоку символічність, зашифрованість. Композитор, прагнучи донести до слухача особисте, неприховано трагічне розуміння ходу національної і світової історії, послуговується риторичними знаками тієї високої європейської культурної традиції, що веде свій відлік від музично-філософських послань Й. С. Баха, Л. Бетговена, Р. Вагнера й Г. Малера, а в наш час, через втрату культурних сенсів, «прочитується» і розшифровується з дедалі більшими труднощами. В українській, традиційно хоровій та вокальній музиці Лятошинський не лише першим звернувся до жанру драматичної

філософської симфонії, а й продемонстрував високу професійну майстерність, переконливо доводячи зрілість цієї культури, її здатність до опанування складних мистецьких форм і спроможність до глибоких філософських рефлексій. Цілком передбачувано, що спосіб мислення композитора увійшов у конфлікт з тими народницькими й неонародницькими параметрами норми, її шаблонами, що нав'язувались тогочасними партійними функціонерами в якості обов'язкового зразка для наслідування. Ба більше, Лятошинський постійно відчував на собі тиск не лише з боку влади, а й від своїх колег, що репрезентували офіційний канон «нового пролетарського мистецтва», що почав формуватися у радянській культурі всередині 1920-х років.

**Аналіз досліджень і публікацій.** Слід зазначити, що упродовж останніх десятиліть написано чимало праць, у яких різнопланово проаналізовано творчість Б. Лятошинського. Його музика розглядалася не лише в контексті спадкоємності національної музичної культури, але й у порівнянні із здобутками представників інших композиторських шкіл. Творчій постаті композитора присвячені роботи М. Копиці, М. Новакович, І. Савчука, Т. Гомон, О. Козаренка, Т. Бачул, О. Рожака та інших. Однак у вивченні музичної спадщини майстра є ще багато незаповнених лакун і недосліджених проблем. Однією з них і далі залишається проблема втілення національного в його музиці.

Тому **метою** пропонованої статті є виявлення рівня індивідуальної музичної ідентичності Б.Лятошинського як композитора глибоко українського за своєю сутністю.

**Виклад основного матеріалу.** Серйозне зацікавлення Б. Лятошинським у 1920-х роках творчістю представників «нововіденської школи» на чолі з її лідером А. Шенбергом дало імпульси до ускладнення його музичної мови у ранніх камерно-інструментальних та вокальних творах. Водночас воно засвідчило зміну українського «горизонту сподівань» і вихід у «широкий простір європейського модерного мислення та письма» [6, с.37]. Але з іншого боку, для молодого тоді ще Б. Лятошинського це таїло небезпеку залишитися поза межами мистецького українського середовища, яке у той час формувалось.

Національна культура, що на початку 1920-х років страждала від слабкої матеріальної бази й недостатності фінансування, змушена була вести боротьбу з проявами великодержавного російського

шовінізму. У цьому контексті достатньо згадати славнозвісну «теорію боротьби двох культур» одного з тогочасних найвищих чиновників української компартії росіянина Дмитра Лебеда. Йшлося взагалі про доцільність самостійної української культури, оскільки в російських інтелігентських колах популярними були ідеї П. Струве про єдину загальнодержавну російську культуру, обов'язкову для усіх українців, у той же час для росіян, які мешкали в Україні, знання й оволодіння українською було не потрібним. Щодо самого Д. Лебеда, то цей неосвічений і малокультурний «більшовик» (чорнороб і помічник слюсаря) вважав, що російська культура в Україні пов'язана з містом, у той час як українська — з селом, а тому в недалекому майбутньому російська культура приречена на перемогу над українською. Відомо, що «теорія двох культур» є далеко не новою. Її витоки слід шукати в ренесансній «цивільності», про яку Чарльз Тейлор пише, «що ми маємо, але чого не має решта, ті, кому бракує досконалості, вишуканості, важливих досягнень [...] ця решта є “дикунами”» [9, с.162]. На думку філософа, підґрунтям цивільності є протиставлення життя у місті та життя поза містом. Але якщо місто, як осередок людської цивілізації, розглядається у його найвищих та найкращих проявах, то тим, хто живе поза містом, а отже – дикунам, усього цього бракує. Теорія Д. Лебеда недвозначно натякала на закономірну відсталість «варварської» української «селянської» культури від «високої міської російської». Тим молодим митцям, які включилися у процес українізації, рекомендувалося обмежувати себе жанровою та мовно-інтонаційною сферою, що була тісно пов'язаною з масовою піснею та музичним фольклором. Наслідком стало прямолінійне, «звужене» розуміння багатьма композиторами своєї «українськості», втрата «“інформаційності” знаків національної музичної мови, зрештою, самої її природи як специфічної мистецької семіологічної системи» [3, с. 188]. Але не тільки музичні тексти Б.Лятошинського, написані ускладненою мовою, були задалегідь призначені на неуспіх, така сама доля спіткала й поодинокі його «ідеологічні» твори, сучасні у сенсі музичного мовлення, але значно доступніші для широкого загалу. Йдеться про оперу «Щорс», лібрето до якої створили визначні майстри художнього слова Іван Кочерга та Максим Рильський. Композитор не випадково почав працювати над нею у 1937 році, оскільки це був час наймасовіших і найжорстокіших сталінських репресій стосовно української інтелектуальної та

культурної еліти. Лятошинський зазначив, що лібрето йому дуже сподобалося, а в самій опері він використав багато народних і старих революційних пісень, а також дещо спростив свою мову. У результаті відбору для постановки у Ленінграді перевага була віддана однойменному твору маловідомого дніпропетровського диригента та композитора Володимира Йориша, який, за влучним зауваженням композитора, писав у стилі тогочасного «українського управління мистецтв», а якщо висловитись зрозуміліше, то в стилі «Запорожця за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського [5, с.283].

Відомо, що таке сплановане “програмування” певних культур, як це відбувалося з українською, стало причиною відмежування від неї багатьох композиторів і навіть їх небажання вважати себе українськими митцями. Підтвердження цьому можна знайти в епістолярній спадщині композитора, зокрема у його переписці зі своїм педагогом і близьким другом Рейнгольдом Глієром. Киянин за походженням, Глієр, залишивши у 1919 році посаду директора Київської консерваторії, у 1920 році виїхав до Москви, обґрунтовуючи своє рішення тим, що «жити сучасному композиторові, та ще й молодому, в такій провінції, як теперішній Київ, - це означає майже себе поховати [...] був час, коли мені здавалось, що в Києві можуть бути створені такі умови (йдеться про Москву та Петроград – *М. Н.*), але тепер я переконуюсь, що Києву ніколи не наздогнати Москву, Петроград чи взагалі закордон» [5, с.33].

Відомо, що упродовж 20-х років у середовищі українських музикантів ще залишався існувати поділ на власне українських композиторів та російських. Останні не прагнули інтегруватись в сучасну українську культуру як «селянську» й вузько етнографічну. До таких митців поруч з Б. Яновським, Л. Лісовським, Б. Яворським, Л. Штейнбергом був зарахований і Б. Лятошинський. Але якщо проаналізувати композиції, створені майстром у 1920-тих роках, то твердження про Б. Лятошинського, як російського композитора, будуть безпідставними. Адже саме у цей час він пише «Увертюру на чотири українські теми» (1926), хорову мініатюру на слова Т.Шевченка «Тече вода в синє море» (1927, перша редакція), оперу «Золотий обруч» - твори, що стали знаковими для української культури і визначили подальший вектор творчої діяльності митця.

Насамперед слід звернути увагу на специфіку роботи Б. Лятошинського з етностильовим матеріалом. Прикладів

безпосереднього цитування фольклорних зразків у композитора небагато: українські народні мелодії в “Увертюрі на чотири українські теми” та в опері “Золотий обруч”, пісні “Закувала зозуленька” у другій частині “Українського квінтету” та “Гей у лісі в лісі” в четвертій частині (Тема з варіаціями) фортепіанного тріо №2, “Яром, хлопці, яром” у поемі “Возз’єднання”, прелюдях (тв.38) тощо. Зазвичай, Лятошинський використовує окремі інтонації та характерні звороти народних пісень, як це сталося з піснею “Журба за журбою” у Третій симфонії. Адже за основу другої теми вступу композитором взято мелодичний зворот з низхідною малою секундою та тонічною квінтою, тобто другу фразу мелодії, яка звучить особливо експресивно.

Як зауважила Т. Бондаренко, митець завжди намагається виявити саме драматичні риси у тих етностильових темах, інтонації яких він використовує. Це в однаковій мірі торкається і пісень ліричних, «що їх мелодія на перший погляд далека від драматизму» [1, с.14]. Відтак, можна констатувати, що у використанні Лятошинським знаків як західноєвропейської музичної семантики, так і національної існує певна спільність, її основу складає експресивна мовленнєва функція. Тут напрошуються паралелі з Шевченком, бо в Лятошинського (як і в Шевченка) використання фольклоризмів, зазвичай, пов’язується з категорією трагічного. Отже, і знаки європейської семантики, і національно-своєрідної – перетинаються у творчості композитора саме у площині трагічного.

Для підтвердження думки доцільно звернутись до четвертої частини “Слов’янської сюїти” (написаної композитором у 1966 році для симфонічного оркестру), що має назву “Траурна музика”. Звертає на себе увагу подібність її основної теми до мелодії народної пісні “Ой, у полі три криниченьки”. І це не випадковість, тому що Лятошинський вже звертався до згаданої пісні (йдеться про обробки народних пісень для хору а`capella). Але цікавим є те, що з широкою за своїм діапазоном (у межах нони) ліричної мелодії композитор вибирає тільки першу фразу, яку ритмічно та інтонаційно цитує майже дослівно. І саме вона якнайкраще відповідає трагічному настроєві цієї частини. Спочатку зобразимо тему у вигляді формули, де арабськими цифрами позначений контур мелодії, що йде вгору від основного звука, а римськими – вниз: 1VII 1232321| 3213212 | VII 1VII 122232321| VII 32132 VII 1|. Як видно з наведеної формули – це (за будовою) вузькообсягова, в межах тетраходу, замкнена мелодія

з опорою на першому ступені (es-moll). У пісенному фольклорі такий тип класифікують як мелодію стійкої рівноваги. На думку Ф. Колесси та К. Квітки, оліготонічні (вузькообсягові) теми є характерними для обрядової та епічної пісенності. Лятошинський не випадково вибирає із загального мелодичного контуру пісні саме першу фразу, бо:

- це пояснюється його тяжінням до епіки;

- для слов'янської пісенної епіки, особливо її архаїчних зразків, характерний речитативний реченнєвий колон, який «реалізується стало повторюваним, нерідко варійованими мелодичним рядом» [2, с.110], і в якому найбільш виразно виступає функція мовного первня.

Саме за таким принципом композиції будується четверта частина “Слов'янської сюїти”, де музична думка реалізується спочатку у фразі і де не виявляється контрастний матеріал, а відбувається лише повторення та варіювання початкової тези. Фактично, “Траурна музика” – це варіації на першу фразу пісні “Ой, у полі три криниченьки”. Лятошинський моделює тут найхарактерніші ознаки усного коду, використовуючи мелодику експозиційного типу з невеликим масштабом колона в межах кварти, з секундовим рухом, що характерно для музичного мислення у народній пісні, особливо в її архаїчних зразках. На першому плані тут – мовний, речитативний первень. Адже «повторення одного і того ж матеріалу, навіть з деякими варіаційними змінами, створює враження монотонії, концентрації уваги на одному психологічному стані» [2, с.111]. У “Траурній музиці” думка весь час повертається до однієї болісної трагічної події. Використовуючи принцип розвитку, в якому постійно повторюється мелодія експозиційного плану, композитор тим самим досягає ефекту величезної драматичної напруги та експресії. Ба більше, як стверджує С. Грица, аналогічний принцип простежується в голосіннях, у яких відбивається епічна тенденція мислення і для яких характерна “формульність” мелодичного викладу. Підсумовуючи сказане, можна стверджувати, що Лятошинський у четвертій частині “Слов'янської сюїти”, моделюючи ознаки усного коду, відтворює особливості народного голосіння. Це ж саме спостерігається у другій частині “Українського квінтету”, де основна тема, викладена в межах трихорду, постійно повторюється, створюючи враження голосіння. А як відомо, за теорією Ф. Колесси, існує генетичний зв'язок народних голосінь з

думами (основою в обох випадках є декламаційний, речитативний первень), що дає змогу розглядати згадані вище твори як одну з численних проєкцій думного коду в музиці Б. Лятошинського.

На приведених вище прикладах можна також побачити як композитор підходить до використання етностильового матеріалу, вибираючи з мелодії ліричної пісні фрагменти, позначені драматичними рисами, і тим самим докорінно змінює її характер. Як стверджує Є. Назайкинський, «цей особливий тип використання народного матеріалу можна визначити як тип, заснований на глибокій суб'єктивно-ліричній, експресивній трансформації фольклорного матеріалу, на такому його підпорядкуванні всім системам музичної організації, що склалися у професійній композиторській творчості, при якому його впізнання помітно знижується і він, продовжуючи нести в собі деякі смислові відтінки – у даному випадку скорботного голосіння, є у значній мірі темою-символом» [7, с.36].

Інтерес Лятошинського до давніх пластів слов'янського фольклору, як вже зазначалось, викликаний впливом візіонеризму, для якого стало характерним вживання архаїчного мовлення. Так, в “Увертурі на чотири українські теми”, у якій майстер чи не вперше використовує усний мовний код, початкова тема – старовинна весільна пісня із збірки К. Квітки – належить до мелодій вузькообсягових, з “формульним” викладом музичної думки. До цього виду мелодики слід також зарахувати лейтмотив “золотого обруча” з однойменної опери, теми Захара Беркута та Дажбога. Остання у якості побічної партії введена композитором в епіко-драматичну Третю симфонію. В її основу покладено мелодію старовинної західноукраїнської колядки. У цьому випадку вражає глибоке проникнення Лятошинського в саму природу національного мелосу, тому що побічна партія якнайповніше відповідає епічному первню твору. Адже колядки, на думку С. Грици, «як явища ізохронні “мислять” епічно, незважаючи на їх відмінну від епосу функцію. Вони відбивають “епічну тенденцію мислення своєї епохи» [2, с.16]. І тут ми, очевидно зустрічаємось з явищем “інсайту”, коли композитор через мистецьке “освяння” вибирає саме такі теми.

Формульна природа оліготонічних тем знайшла своє втілення і в тих творах майстра, які репрезентують філософську лінію його музики. Йдеться про використання Лятошинським ефекту передзвону, який, зазвичай, набуває в його текстах великого



психологічного навантаження і майже не застосовується з програмною метою. Так, у другій частині Четвертої симфонії тема передзвону побудована на чергуванні інтервалів кварта та секунди, що вказує на її виразне етностильове походження. Аналогічний принцип покладено в основу теми хору “У старому місті” (чергування кварта та терції). Прагнення донести до слухача філософську ідею як симфонії, так і хорової мініатюри, використовуючи при цьому мелодику оліготонічного типу, пов’язане з “ритуальною”, “магічною” природою останньої (супроводжувала певні обрядові дії). У цьому проявляється міфологізм мислення композитора (суміщення теперішнього реального та минулого історичного часу, який набуває ірраціонального та трансцендентного виміру).

Це явище особливо характерне для Лятошинського в останній період його композиторської діяльності, який багатьма дослідниками визначається як “слов’янський”. Не випадково при написанні П’ятої симфонії устремління майстра були скеровані на пошук того інтонаційного матеріалу, в якому якнайповніше втілились найхарактерніші риси слов’янської пісенності. Це стосується як вузькообсягових поспівок, типологічно близьких до давньоруських билин (дві билинні теми із збірки Кірши Данилова), так і широкообсягових тем.

Аналізуючи в творчості композитора поле знаків національно-своєрідної семантики, слід звернути увагу на відтворення ним ладових особливостей, притаманних для музичного мистецтва усної традиції. Так, константними ладовими побудовами в українському фольклорі є лади еолійського, дорійського та міксолідійського нахилу. В одному з листів до Глієра, який у той час працював над балетом “Тарас Бульба”, Лятошинський радить використовувати мелодії тих українських народних пісень, що написані переважно в ладах, а не в тональності, звертаючи увагу на те, що особливо добре звучить натуральний ввідний тон у мінорі [5, с.396]. Яскравим прикладом такого використання еолійського мінору в творчості самого композитора стала “Слов’янська сюїта”, де мінор з натуральним увідним тоном домінує у першій, четвертій та п’ятій частинах циклу. В еолійському мінорі написана побічна партія першої частини Третьої симфонії, перша та четверта частини Другого тріо, перша прелюдія з “Шевченкової сюїти” тощо.

Досить часто Лятошинський поєднує елементи натурального та гармонічного мінору, що є характерною ознакою української ладовості. Притому «створюється відчуття ладової перемінності, так як натуральний VII ступінь чується не як ввідний тон, а як квінта III ступеню з мажорним нахилом» [8, с.160]. Прикладом одночасного використання еолійського та гармонічного мінору є тема прелюдії №2 з “Шевченкової сюїти”. Низхідний малосекундовий зворот з високим VII ступенем початкової лексеми мелодії сприяє посиленню драматичної напруги, а оспівування ввідними тонами тоніки закріплює тональність *es-moll*, у той час як наступний низхідний хід від першого ступеню через натуральний VII до V – викликає відчуття зміни ладового нахилу (паралельний *ges-dur*).

Серед інших досить часто вживаних композитором національно-своєрідних ладових побудов – мажор та мінор з високим IV ступенем. Останній став ладовою основою масових сцен першої картини опери “Золотий обруч”. У лідійському мажорі звучить одна з тем “Увертюри на чотири українські теми”. На особливу увагу в творчості композитора заслуговує хроматизований дорійський мінор, так званий думний лад, що відігравав у думках важливу формотворчу роль і «піднявся у них до рівня символу семантичного узагальнення емоційного змісту жанру» [2, с. 211]. Так, вже в опері “Золотий обруч” у дорійському мінорі з підвищеним IV ступенем звучить один з найважливіших лейтмотивів твору – “тема любові” Максима та Мирослави. Як відомо, думні речитативи переважно будуються з тетрахордних та пентахордних відрізків з опорою на I та V ступенях. У цьому випадку, як стверджує С. Грица, IV та VII ступені виконують функцію ввідних тонів щодо опорних звуків. У танці (третя частина “Слов’янської сюїти”) основна тема викладається у дорійському мінорі з підвищеним IV та VII ступенем. Характерно, що в мелодії постійно фіксується саме нижній пентахорд як у висхідному, так і в низхідному русі з виділенням інтервалу збільшеної секунди. Думний лад у завуальованому вигляді лежить і в основі початкового епізоду “Балади” для фортепіано.

Моделюючи основні риси усного коду, Лятошинський використовує певні звороти, характерні для народної пісні. Сюди слід зарахувати початковий рух мелодій по звуках тонічного тризвуку, квартсектакорду. У поєднанні двох кварт початкової фрази хору “Тече вода в синє море” проступають звуки тонічного квартсектакорду. Подібне спостерігається у темі другої частини

фортепіанного тріо №2, спільною є навіть тональність es-moll. На ступенях тонічного квартсекстакорду будується головна тема першої частини “Українського квінтету”, а по звуках тонічного тризвуку – тема прелюдії №2 (тв.44). Серед решти знаків національної семантики – використання Лятошинським особливостей народного інструменталізму, що відбилосся у розташуванні акордів, для яких характерний кварто-квінтовий фонізм.

Слід також наголосити на слов'янській ментальності як інтонаційній домінанті та стильовому орієнтирі мислення Лятошинського. Моделюючи особливості усного коду, він використовує найхарактерніші ознаки не тільки української етномузичної інтонаційності, але й західної та південнослов'янської, знаходячи спільні риси та поєднуючи їх у своїх творах. Яскравим прикладом такого поєднання та підпорядкування одній ідеї служить “Слов'янський” концерт з своєрідною ладовою організацією еолійського, лідійського, фрігійського та міксолідійського ладів, ладовою перемінністю. В якості тематичного матеріалу композитор використовує інтонації словацьких, польських, українських та російських пісень. Це ж можна сказати і про “Слов'янську” увертюру, тематичною основою вступу якої послужили інтонації російських народних пісень, а головна партія побудована на болгарській темі. На автентичних польських мелодіях заснована “Польська сюїта” майстра. Тема першої частини твору звучить у мінорі з високими VII та IV ступенями (двічі гармонічний), а в “Ноктюрні” відчутна ладова перемінність ( натуральний та гармонічний мінор). Теми російського та балканського походження домінують у П'ятій симфонії композитора.

**Висновки.** У зверненні митця до слов'янського фольклору слід вбачати пряму спадкоємність, яка глибоко закорінена в українській ментальності. На це неодноразово звертали увагу дослідники творчості Лятошинського. Ба більше, є закономірним інтерес майстра саме до балканського фольклору. Адже кінець XIX та початок XX ст. ознаменувався посиленням інтересу діячів національної культури до епосу південних слов'ян. Результатом цього стали численні переклади українськими письменниками, зокрема Лесею Українкою, І. Франком, С. Руданським та багатьма іншими сербських дум, висловлювання М. Лисенка про спорідненість українського і сербського епосу тощо.

Отже, можна говорити про ситуацію типову для мистецтва ХХ ст., коли опора на традицію означала відтворення глибинних фольклорних шарів. Щодо мово-стилю Лятошинського, то тут наявний послідовний перехід від відкриття традиції до її освоєння.

### Література

1. Бондаренко Т. Деякі композиційні особливості обробок народних пісень для голосу і фортепіано Б. М. Лятошинського. *Українське музикознавство*. Київ: Муз. Україна, 1969. Вип.4. С. 13-30.
2. Грица С. Мелос української народної епіки. Київ: Наукова думка, 1979. 246 с.
3. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів: НТШ, 2000. 285 с.
4. Людкевич С. Націоналізм у музиці. *Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи / упоряд., ред., вст. ст. і прим. З. Штундер*. Львів: Вид-во М.П.Коць, 1999. Т.1. С.35-52.
5. Лятошинський Б. Епістолярна спадщина. Том 1. Борис Лятошинський-Рейнгольд Глієр. Листи (1914-1956). Київ: Задруга, 2002. 768 с.
6. Моренець В. Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст.: Україна і Польща. Київ: Основи, 2001. 327 с.
7. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. Москва: Музыка, 1982. 319 с.
8. Самохвалов В. Черты симфонизма Б. Лятошинского. Київ: Муз. Україна, 1977. 169 с.
9. Тейлор Ч. Секулярна доба. Книга перша. Київ: Дух і Літера, 2013. 664 с.

### References

1. Bondarenko, T. (1969) Deyaki kompozycijni osoblyvosti obrobok narodnyh pisen dlya golosu i fortepiano B. M. Lyatoshynskogo. *Ukrainske muzykoznavstvo*. Kyiv: Muz. Ukrayina. Vyp. 4. S. 13-30.
2. Grycza, S. (1979) Melos ukrajynskoi narodnoi epiky. Kyiv: Naukova dumka. 246 s.
3. Kozarenko, O. (2000) Fenomen ukrajynskoi nacionalnoi muzychnoi movy. Lviv, NTSh. 285 s.
4. Lyudkevych, S. (1999) Nacionalizm u muzyci. *Lyudkevych S. Doslidzhennya, statii, recenzii, vystupy / uporyad., red., vst. st. i pry`m. Z. Shtunder*. Lviv: Vyd-vo M.P.Kocz. T.1. S.35-52.
5. Lyatoshynskiy, B. (2002) Epistolnyarna spadshchyna. Tom 1. Borys Lyatoshynskiy-Rejngold Glier. Lysty (1914-1956). Kyiv: Zadruga. 768 s.
6. Morenecz, V. (2001) Nacionalni shlyahy poetychnogo modernu pershoiy polovyny XX st.: Ukrayina i Polshha. Kyiv: Osnovy. 327 s.
7. Nazaykinskiy, E. (1982) Logika muzyikalnoy kompozitsii. Moskva: Muzyka. 319 s.

8. Samohvalov, V. (1977) Chertyi simfonizma B. Lyatoshinskogo. Kyiv: Muz. Ukraina. 169 s.
9. Tejlor, Ch. (2013) Sekulyarna doba. Knyga persha. Kyiv: Dux i Litera. 664 s.

**Myroslava Novakovych** – Candidate in Art Criticism (PhD), Associate Professor, Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko, Lviv (Ukraine). E-mail: golowersa63@gmail.com  
ORCID 0000-0002-5750-7940

### **Ukrainian significance of Borys Lyatoshynsky's creativity**

*In the proposed article B. Lyatoshynsky appears as a bearer of Ukrainian identity in the national musical culture of the first half and middle of the twentieth century. It is noted that his music during the reign of proletarian ideological discourse was considered to be difficult for the listener's perception because of its expressive intellectual component and deep symbolism. It is emphasized that during the 1920s there was a division among Ukrainian musicians into Ukrainian and Russian composers, as the latter did not seek to integrate into the Ukrainian culture of that time as "peasant" and "narrowly ethnographic". The allegations about the then orientation of B. Lyatoshynsky as a Russian composer who lived and worked in Ukraine are substantiated. After all, it was in the 1920s that he wrote "Overture on Four Ukrainian Themes", a choral miniature based on T. Shevchenko's words "Water flows into the blue sea", the opera "Golden Hoop" - works that became iconic for Ukrainian culture and determined the further vector of creative activity of the artist.*

*It is noted that the composer always tried to identify the dramatic features in those ethnic style themes, the intonations of which he used. It is stated that in the use by Lyatoshynsky signs of Western European and national musical semantics is a certain commonality, the basis of which is an expressive speech function. Therefore, these signs in the artist's work intersect precisely in the plane of the tragic. From the melodies of lyrical songs, the composer usually chooses fragments marked by dramatic features, and thus radically changes their character.*

*Emphasis is placed on the Slavic mentality as an intonation dominant and stylistic landmark of Lyatoshynsky's thinking. Modeling the features of the oral code, he uses the most characteristic features not only of Ukrainian ethnomusical intonation, but also Western and South Slavic, finding common features and combining them in his works.*

**Key words:** *musical semantics, expressive speech function, mythologism, rhetorical signs.*

Стаття поступила до редакції 04.01.2020, прийнята до друку 04.02.2020.