

УДК 782У

DOI 10.32782/2224-0926-2024-3-4-50-51-9

*Новакович Мирослава Олександрівна
доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри музичної медієвістики та україністики,
Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка
<https://orcid.org/0000-0002-5750-7940>*

СПОСТЕРЕЖЕННЯ НАД ПРИРОДОЮ НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ ІНТОНАЦІЇ В АСПЕКТІ СИСТЕМНОГО ОСМИСЛЕННЯ

Музичну інтонацію розглянуто як національно осмислене мовлення і невід'ємну складову частину української музичної ідентичності. Простежено, що український інтонаційний складник присутній у західноєвропейській композиторській творчості вже починаючи з доби Ренесансу. Зауважено, що національна музична інтонація легше відчитується у танцювальній музиці, прикладом чого є численні інструментальні табулятури XVI ст. Проаналізовано деякі спостереження над специфічними рисами національного інтонування та зв'язок між природним мовленням і музичною інтонацією. Ставиться питання стосовно того, якою не повинна бути справжня українська музична інтонація. Констатовано, що ця проблема цікавила Р. Глієра, який у своїй творчості часто звертався до української тематики. Відзначено, що українська народна музична творчість завжди перебувала в залежності від чужих культурних впливів. Це стосується й української духовної пісні XVII–XVIII ст., а також ірмологічного співу, у якому досить помітними були західноєвропейські впливи. Зазначено, що проблема української інтонації, українського характеру стає ключовою у творчості українських композиторів першої половини XIX ст., зокрема М. Вербицького. Наголошено, що у XX ст. музична інтонація часто використовується як знак національного в авторській системі композитора. Розглянуто одну музичну інтонацію як особливий знак «національного» у творчості Б. Лятошинського. Зазначено, що у пошуках найбільш суголосної для свого композиторського єства інтонації, яка стала б знаком «національного», Б. Лятошинський звертається до творчості М. Лисенка, музична мова якого функціонує як «ідеальний тип національної музичної мови».

Ключові слова: *європейська музика, національна музична інтонація, риторичні фігури, творчість Б. Лятошинського.*

Novakovich Myroslava. Observations on the nature of national musical intonation from the aspect of systemic understanding

Musical intonation is considered as a nationally conceptualized form of expression and an integral component of Ukrainian musical identity. It is traced that the Ukrainian intonational element has been present in Western European compositional creativity since the Renaissance period. It is noted that national musical intonation is more easily discerned in dance music, as evidenced by numerous instrumental tablatures of the 16th century. Some observations on the specific features of national intonation and the connection between natural speech and musical intonation are analyzed. The question is raised regarding what true Ukrainian musical intonation should not be. It is noted that this issue intrigued R. Glière, who often drew upon Ukrainian themes in his work. It is highlighted that Ukrainian folk musical creativity has always been influenced by foreign cultural forces. This applies to Ukrainian sacred songs of the 17th–18th centuries, as well as to irmological chant, in which Western European influences were quite evident. It is emphasized that the problem of Ukrainian intonation and national character became key in the works of Ukrainian composers of the first half of the 19th century, particularly M. Verbytsky. It is stressed that in the 20th century,

musical intonation was often used as a symbol of national identity within the composer's individual system. One specific musical intonation is examined as a distinctive marker of «national» in the works of B. Lyatoshynsky. It is noted that in search of an intonation most harmonious with his compositional essence, which would serve as a marker of «national,» B. Lyatoshynsky turned to the works of M. Lysenko, whose musical language functions as the «ideal type of national musical language.»

Key words: *European music, national musical intonation, rhetorical figures, work of B. Lyatoshynskyi.*

Вступ. Відомо, що для слова «інтонація» є притаманною багатозначність, хоча його обґрунтуванню як наукового терміна ми завдячуємо, насамперед, мовознавству. Останнє розглядає інтонацію (від лат. *Intono* – голосно вимовляю) як окремий рівень в ієрархічній мовній системі, що виражає структурну цілісність висловлювання, його різноманітність, інформативну вагомість у тексті, експресивність мовлення тощо.

У сукупності звукових мовленнєвих засобів, серед яких, головню, виокремлюються мелодика, ритм, темп і наголос, інтонація виявляє свою винятково музичну сутність, однак відмінність між природним мовленням і музичним інтонуванням полягає у тому, що в мовленні інтонації відведена допоміжна роль, натомість у музиці вона є носієм музичного змісту.

Треба зазначити, що музична інтонація є також поняттям багатозначним, але у пропонованій статті вона розглядатиметься під певним кутом зору, а саме у контексті категорії національного. Отже, йтиметься про музичну інтонацію як національно осмислене мовлення, яке є невід'ємним складником нашої музичної ідентичності, одним із основних її маркерів.

Аналіз публікацій. Теоретичною базою для пропонованої розвідки стали праці відомих українських музикознавців. Одним із перших проблему національного в українському музикознавстві порушив Станіслав Людкевич у статті «Націоналізм у музиці», опублікованій ще в 1905 р. Над особливостями української інтонації у хоровому звучанні розмірковували у своєму листуванні Мирослав Антонович та Павло Маценко. У другій половині ХХ ст. категорія «національне» стала пріоритетною в працях Івана Ляшенка, Ніни Герасимової-Персидської, Лідії Корній. Серед монографій, виданих за останні два десятиліття, варто виділити дослідження Любові Кияновської, Олександра Козаренка та Яреми Якубяка, у яких аналізувалися проблеми національної музичної мови та національної ідентичності музики. Цікавими, на нашу думку, є міркування письменників Івана Франка та Ярослава Івашкевича, дотичні до теми дослідження, а також власні наукові напрацювання автора, оприлюдненні у розвідках, присвячених питанням конструювання національної ідентичності в музиці.

Актуальність порушеної проблеми зумовлена дещо однобоким підходом сучасного українського музикознавства до питань формування національної музичної мови і ролі у цьому процесі етнічного складника. Тому **мета статті** полягає у перегляді міркувань стосовно панівної функції фольклору в процесі становлення національної музичної інтонації, оскільки остання навіть у фольклорних зразках позначена відчутним впливом західноєвропейської професійної музичної культури.

Методологічне підґрунтя статті базується на комплексному системному підході, що зумовило використання історико-генетичного, музично-аналітичного та семіологічного методів, які виявляють генезу явищ та розкривають семантику досліджуваних текстів.

Наукова новизна визначається спробою комплексного системного осмислення явища національної музичної інтонації, поглиблення розуміння ідеї українськості в творчості видатного українського композитора ХХ ст. Б. Лятошинського.

Результати. Згідно з поняттям *національної ідентичності музики*, запропонованим авторкою цієї розвідки, останнє конструється у часі й набувається у результаті пошуку і поступового відбору національною спільнотою найхарактерніших самобутніх форм музичної презентації, прийнятих для себе і впізнаваних для інших [9, с. 27]. Тому через особливу національну інтонацію ми впізнаємо і можемо визначити національну приналежність музики. Не випадково І. Ляшенко національну свідомість композиторів пов'язує з певним типом інтонаційно-образних уявлень, «зумовлених ідеологією, психологією і культурними традиціями певного етнічного оточення» [8, с. 49].

Національна музична інтонація легше «відчитується» у танцювальній музиці, позаяк остання, починаючи ще з доби Ренесансу, стала складовою частиною європейської професійної композиторської творчості, прикладом чого є численні інструментальні (лютневі та органні) табулятури ХVІ ст. Своєю популярністю танцювальна музика різних європейських народів завдячує також балетному та оперному театральному мистецтву, а в ХІХ ст. її розповсюдженню на теренах Центральної Європи посприяла діяльність військових оркестрів, зокрема в Австро-Угорській імперії. Композитор і письменник Даніель Шпеєр (Daniel Speer), один із найяскравіших представників німецького бароко, в опублікованому ще в 1688 р. «Музичному турецькому Уленшпігелі» («Musicalisch-Türkischer Eulenspiegel») – розважальному збірнику інструментальних п'єс та пісень – розповідає історію спритного турецького придворного й польового блазня, який був свідком великої війни між Османською та Габсбургською імперіями. Збірник складається із сорока однієї п'єси для струнно-смичкових і духових інструментів за участю тенора, де більшість, окрім сонат, становлять танці тих народів, які були учасниками згаданої війни (козацькі, русинські, польські, угорські, московські, грецькі, волоські). Примітно, що збірник починається невеликою інструментальною інтрадою, після якої першим іде козацький танець (усіх козацьких і русинських танців налічується чотири). Хоча, як стверджує Бела Барток, у музичному фольклорі цього регіону було відсутнє явище національної гомогенності, оскільки всі культури запозичували чимало рис від культур своїх сусідів. Такий, на думку дослідника, «процес безперервного обміну мелодіями призвів до схрещення народних культур, їх асиміляції та взаємопроникнення» [9, с. 171]. Прикладом може слугувати згаданий вище збірник Д. Шпеєра, у якому більшість інструментальних п'єс за винятком козачка і полонезу репрезентує узагальнений тип танцювальної барокової інтонації, позбавленої характерного національного колориту.

Коли йдеться про національну інтонацію поза сферою танцювальної музики, то відчувати національне стає набагато важче. Це значною мірою стосується також і української інтонації, хоч остання у своєму танцювальному вигляді вже «прочитується» у багатьох інструментальних зразках європейської музики ХVІ ст. Про це, зокрема, пише Л. Корній, зазначивши, що український фольклор був популярний у Польщі, Чехії та інших європейських країнах уже з кінця ХV ст. Українські виконавці-інструменталісти та вокалісти служили в європейських придворних капелах, українські танці «гайдук» та «козачок» включено до багатьох тогочасних інструментальних збірників, зокрема табулятури італійського лютняра Сантіно Гарсі да Парма. Не менш відомим у тогочасній європейській культурі стає жанр думи, свідомством чого є її інструментальний зразок, написаний у 1589 р. і знайдений видатним польським музикознавцем Адольфом Хибінським [4, с. 116].

Водночас треба зазначити, що не існує якогось стандарту чи еталонного зразка української інтонації хоча б навіть тому, що для кожної епохи характерною є своя інтонаційна сфера. Ба більше, у кожному історико-стильовому періоді, на думку О. Козаренка, чи то у фольклорі, чи монодичному, чи партесному співі вдала музична артикуляція сутнісних ментальних рис теж має здатність накопичуватися від версії до версії [3, с. 21]. В українській музичній культурі ХІХ ст. такою інтонаційною ідеєю стала пісня-романс. Про «думки» як зразки любовної ліричної пісні або ж так звану «салонну українщину», популярну в мистецьких колах Варшави у першій половині ХІХ ст., пише у своїй книзі про Ф. Шопена польський письменник та музикант Ярослав Івашкевич. Автор зазначає, що настрої справжньої української пісні, як і впливи «салонної українщини», можна знайти і в творах Шопена, про що неодноразово зазначали польські й німецькі дослідники його творчості. Але шляхи ці йдуть не через К.М. Вебера чи Й.Н. Гуммеля, а через природний «контакт поляків з українською піснею, українською думкою і українським танцем – безпосередньо через окраїнне земляцтво, що з'їжджалося до Варшави зі своєю українською службою» [2, с. 72]. У кореспонденції самого Шопена, як пише Я. Івашкевич, є свідчення про популярність українських співанок у Польщі. Так, в одному з листів композитор повідомив, що оркестрував «Варіації на тему української думи» Антоні Радзивіла, в іншому листі Шопен писав, що в молодості «навіть козачка чудово танцював» [2, с. 73]. Яскравим прикладом звернення до пісні-романсу є дві українські думки Ф. Ліста з його фортепіанного циклу «Колоски Воронинець».

У кожного талановитого композитора національна інтонація також є яскраво індивідуальною, але відповідь на питання, якою не повинна бути справжня українська інтонація, знаходимо у листуванні двох видатних композиторів – Бориса Лятошинського та Рейнгольда Глієра. На початку 1950-х років Р. Глієр, який жив і працював у Москві, розпочав роботу над балетом «Тарас Бульба». У пошуках характерного українського інтонаційного матеріалу він звернувся до Б. Лятошинського, зазначивши, що йому потрібна низка пісень і танців, які допомогли би «знову зануритися у стихію української музики загалом». У листі до Р. Глієра, датованому 22 лютого 1951 р., Лятошинський пише: «Наполегливо і категорично раджу Вам у жодному разі не беріть навіть окремих зворотів із заспіваних пісень, наприклад, усілякі там «Гречаники», «Дівка в сінях стояла», «Віють вітри», «Ой за гаєм гаєм» і до них подібні» [1, с. 396]. Перелічені композитором фольклорні зразки не лише є «заспіваними», деякі з них – це типові пісні-романси з ХІХ ст. Саме цього й остерігався Р. Глієр, намагаючись знайти відповідь на порушене ним самим питання стосовно того, якою мірою український стиль «Тараса Бульби» Миколи Лисенка є «близьким чи далеким від того, що ми звикли чути в українській пісні, що побутує у наш час чи в українській музиці взагалі?» [1, с. 388].

Спостереження над специфічними рисами національного інтонування – тема, яка вже досить тривалий час розглядається в європейському музикознавстві. Дослідники зазвичай наводять паралелі з природним мовленням та мовленнєвою інтонацією. Так, видатний український письменник Іван Франко у статті «Музика польська і руська», опублікованій у 1892 р., спростовує думку польського музикознавця Франтішека Биліцького про те, що польським танцювальним пісням притаманні «короткі стислі фрази з чоловічими цезурами». Автор зазначає, що мелодія народної пісні з'являється одночасно з текстом і пристосовується до його ритміки, а чоловічі цезури нехарактерні для польської мови, натомість переважають у чеській і часто зустрічаються в українській

мові. На підставі цього Франко робить висновок, що короткі танцювальні пісні, ймовірно, є запозиченням від чехів, а не оригінальною польською рисою [11, с. 42].

Коли йдеться про порівняльні дослідження української мовленнєвої та музичної інтонацій, то О. Козаренко розмірковує над окремими спостереженнями М. Лисенка щодо специфічно-національних рис інтонування, звертаючи увагу на низхідний рух як семантичний субелемент української інтонації. Дослідник стверджує, що низхідний рух як системотворчий принцип знайшов втілення у народній пісні та мелодиці опер Лисенка. Останній «вбачав причину цього явища у специфіці національної психології, меланхолійності «типу українця, миролюбного й глибокого характером, палкого і пристрасного від природи, з естетичним почуттям і розумом споглядальним» [3, с. 30].

Але є речі, які не вкладаються у ці схеми і системи. Це так звані, за висловом І. Франка, «мандрівні мелодії» подібно до «мандрівних тем» у літературі і текстах пісень. Письменник цважає, що такі «мандрівні пташки», певний відсоток яких є у скарбниці українського народу, не є для нього приниженням, позаяк «скільки власного почуття, власної душі здатний передати народ у ті позичені контури. І скільки залишиться на рахунку його власної творчості після вилучення позиченого» [11 с. 42]. Станіслав Людкевич у статті «Д. Бортнянський і сучасна українська музика» стверджував, що народна творчість у всі часи перебувала в залежності від чужих культурних впливів, а «розцвіт української національної пісні у XVII–XVIII ст. завдячується, головню, культурному плеканню музики і співу під проводом італійців» [7, с. 316]. Про це у своєму виступі, присвяченому ювілею Д. Бортнянського, говорив і Дмитро Антонович. Адже «італійщина», якою дорікали Бортнянському, в Україні була «здавна засвоєна і зукраїнізована ще від XVII ст.» [7, с. 316].

У цьому контексті варто згадати українську духовну пісню XVII–XVIII ст. як різновид церковнонародної, що, з одного боку, мала виразні риси народних пісень, а з іншого – була позначена великим впливом західноєвропейського бароко. На цю її особливість звертає увагу композитор та музикознавець Борис Кудрик, зазначивши, що вплив бароко відчутний передусім у ритміці. Адже «ритміка західних сюїтних танців у вигляді павани, гальярди, сарабанди, навіть менуета не належить тут до рідкостей. Подекуди не брак навіть каденційних мелізмів і зворотів, яких вітчиною є італійська мелодія доби Монтеверді, Каваллі, Честі чи Страделли [...] Головними носіями цієї творчості були спудеї Києво-Могилянської академії та ставропігійських шкіл» [5, с. 22]. Дослідник констатує, що ці псалми та канти були записувані київською нотацією у 2–3 голоси в збірники, а для хатнього вжитку – у 2 голоси з інструментальним супроводом «basso continuo» для клавесина чи клавикорда [5, с. 22]. До нашого часу дійшло багато українських пісень і церковних колядок, що сприймаються дуже автентично, але мелодика і ритміка яких указують на певні запозичення із західноєвропейської музики. Так, одна з мистецьких перлин *Богогласника*, у якій яскраво проступає українське начало – пісня про «Покров Богородиці» – відзначається, як зауважив Б. Кудрик, не лише інструментальним типом мелодики в стилі італійських оперних увертюр чи мангеймських симфоній, а є написаною в ритмі менуету [5, с. 76]. У характері менуету є також колядки «У Вифліємі новина» чи «Нова радість стала» тощо. Деякі з духовних пісень, зокрема відома псалма «Скорбна мати під хрестом стояла», ймовірно, є переробкою французької духовної пісні XV ст. «Noel nouvelet».

Це стосується й української церковної музики, зокрема ірмологічного співу. У добу розвитку партесної музики в рукописних ірмологіонах XVII ст., писаних сільськими дяками, західні впливи, як стверджують дослідники, були досить помітними [5, с. 21].

Щодо дяківського співу поза ірмолойно-октоїховими гласами, то тут, на думку Б. Кудрика, у залишках партесівщини у вигляді локальних літургійних наспівів, зокрема Херувимської, можна знайти «не одну світську, західну мелодію (наприклад у молодшій верстві: оперну арію або й шматок якої інструментальної сонати), тільки приакомодовану (приспосовану. – М. Н.) до стилю нашого церковного співу, наче переодягнену в східну рясу» [5, с. 26].

Під час дослідження особливостей національної музичної інтонації логічно постає питання: чи змогли її «влловити» ті європейські композитори, які зверталися до української тематики або використовували український матеріал у своїх творах? Найперше згадаємо Л. ван Бетговена і його 7-й та 8-й кuartети, відомі ще як «кuartети Розумовського», у яких він, на думку дослідників, використав мелодії українських пісень «Ой, на дворі метелиця» й «Від Києва до Лубен». У польського композитора Юліуша Зарембського, який народився і більшу частину свого життя прожив в Україні, є «Галицькі танці» для фортепіано, перекладені для симфонічного оркестру Ф. Лістом. Українська інтонація у цих творах практично не відчитується. Те саме можна спостерегти і в «українських операх» П. Чайковського, М. Мусоргського та Н. Римського-Корсакова. Так, в одному з листів М. Лисенка до М. Драгоманова, датованого 1876 р. (у радянський час лист з ідеологічних причин не був надрукований) композитор пише: «У Києві сего сезону... Сетов обіцяє поставити «Вакулу Кузнеца» Чайковського. Мені страшенно цікаво як публіка віднесеться до тій музики, котра не має іскри народньої української музики, де навіть він і з троха не натякає на українську пісню, а лиш московську» [6, с. 110].

Із наведеного вище можна лише зробити висновок, що навіть видатним європейським композиторам у зверненні до музичного матеріалу інших народів не завжди вдавалося відчутти і передати своєрідність їхньої національної інтонації, адже тут було потрібне глибоке, а не поверхове відчуття чужої культури. Ці проблеми хвилювали й Р. Глієра, про що свідчить його переписка з Б. Лятошинським. В одному з листів композитор зазначає, що коли він писав у 1920–21 рр. картину-балет «Запорожці», то ще знаходився «під свіжим враженням від української музики. За цей час такі стилі, як азербайджанський, узбецький, бурят-монгольський, напевно, затуманили український колорит. Мені захотілось знову подихати українськими піснями і танцями, і з цього приводу звертаюсь до Вас за порадою» [1, с. 388]. У цьому разі йдеться про український музичний матеріал періоду польсько-українських війн XVII ст., на що Б. Лятошинський у відповідь пише, що переглянув 50 збірників, але знайти його досить не просто [1, с. 401]. Водночас він застерігає Глієра від використання кадансів, які зустрічаються у «Наталці Полтавці» та «Запорожці за Дунаєм», називаючи зворот *домінанта – ввідний тон – тоніка* банальним.

Проблема української інтонації, українського характеру стає ключовою у творчості українських композиторів першої половини XIX ст., прикладом чого є талановитий М. Вербицький. «Ще не вмерла Україна» – це вже третій за рахунком гімн композитора, перед цим ним були написані ще два – «Мир русинам» і «Кто за нами». Перший гімн – це полонез, у другому М. Вербицький ніби і намагався подолати польські впливи, але йому це вдалося лише частково. Ба більше, виникає враження, що «композитор не ставив перед собою завдання знайти адекватні (з сучасного погляду) музичні засоби для втілення національного. Імовірно, йому подобалися танцювальні ритмоформули полонезу та мазурки, тому він їх відтворював у своїх попередніх двох гімнах, не побачивши у цьому жодних протиріч, тим паче знаків польської музичної ідентичності» [9, с. 221]. Натомість у гімні «Ще не вмерла Україна» М. Вербицький звертається до моделі того

урочистого церемоніального маршу, який, символізуючи поклоніння Богові, часто зустрічається у його власних церковних творах. Це те, що він перейняв від Д. Бортнянського. Не знайшовши інших відповідників національного, крім коломийки та козачка, композитор знову вертається до церковного стилю, оскільки перші вісім тактів гімну – це типовий алілуйний розспів. Пояснення цьому треба шукати у тогочасному життєвому середовищі Галичини, яке було плавильним резервуаром для багатьох культур і строкатим у плані музичного вислову. Тому М. Вербицький поза сферою танцювальності ще не був спроможний належним чином передати національну інтонацію.

У ХХ ст. музична інтонація часто використовується як знак національного в авторській системі композитора. Підтвердження цієї думки можна знайти у творах Б. Лятошинського, оскільки йтиметься про одну інтонацію, яку він упродовж усього свого життя використовував саме як знак «українського». Уперше вона з'являється у композитора ще в 1920-х роках. Водночас треба зазначити, що стиль митця відзначається органічною і стилістичною цілісністю і внутрішньою єдністю, що не дуже піддається поділу і розчленуванню на окремі автономні фрагменти та не підлягає лінійній періодизації. Він (стиль), як і знакова мовна система композитора, остаточно сформувалися вже у 1920-ті роки. І саме в той час у його творчість входить не просто українська інтонація, а така, що свідомо позиціонується і акцентується ним як знак національного. Глибоко символічно, що вона пов'язана з Шевченковим словом і творчістю М. Лисенка, музична мова якого «стала моделлю національної (у сенсі загальноукраїнської, а не лишень народної) музичної мови – інструменту культури новітньої української нації, що постала вже в ХІХ ст. (і становлення якої не завершилося і донині)» [3, с. 36–37]. Надалі ця інтонація стане невід'ємним складником авторського мово-стилю Б. Лятошинського та одним із найголовніших знаків у його авторській семіологічній системі. Йдеться про початковий двотакт хору «Тече вода в синє море», який датується 1949 р. (оп. 48), але насправді у своїй першій редакції з фортепіанним супроводом був написаний ще в середині 1920-х років. Інформацію про нього ми знаходимо у статті С. Людкевича «Вокальна музика на тексти Кобзаря», опублікованій автором у Львові в 1934 р.

Але повернемося до початкового двотакту хору з двома послідовно узятими квартами, з яких перша чиста, а друга зменшена, так звана українська, з низхідним малосекундовим зміщенням. Можна говорити про епічність зачину, оскільки дослідники творчості композитора зазначають, що цей початок хору нагадує думову рецитацію. Але як слушно зауважила Лю Пархоменко, «ця тема – глибинна, філософська, лише експонована в пісенній манері, але веде в іншу образну систему [10, с. 78]. Сам початок сприймається як декларування трагічного, оскільки згадана інтонація є «знаком хреста», бароковою риторичною фігурою, семантичне значення якої невіддільне від образу страждання та скорботи. Відчуття трагічного посилює тональність *мі-бемоль мінор* – ще один зі знаків трагічного в авторській системі композитора. Зауважимо, що в Т. Шевченка так само початок вірша є ніби відсиланням до фольклору, але така алюзія позірна, бо насправді море – це образ смерті, рух в один кінець, звідки вже нема вороття. І тому в останньому розділі хору ця початкова інтонація як остинато повторюється впродовж 28 тактів. Мабуть, це досі небачене гіперболізоване використання національного знаку й одночасно символу трагічного в європейській музичній культурі. У 1929 р. Б.Лятошинський використовує цю тему знову, але у дещо зміненому вигляді в опері «Золотий обруч». У своєму оркестровому варіанті тема стане лейтмотивом Дажбога – символом нескореності українського народу і його перемоги. Тому в ній відсутнє трагічне начало, а з двох кварт

залишитися друга, зменшена. У Третій симфонії, написаній у 1951 р., епічна й архаїчна побічна партія першої частини, відома ще як тема «сили народу», побудована на інтонації хору «Тече вода в синє море» і початкової лексеми теми Дажбога. Спостерігаючи за логікою розгортання музичної думки в першій частині симфонії зауважуємо, що у своєму останньому експозиційному проведенні перед розробленням побічна партія звучить як «знак хреста» й точна цитата початкового двотакту хору «Тече вода», те ж саме повториться і наприкінці розроблення, позаяк згадана цитата з'явиться ніби в дзеркальному відображенні перед самою репризою ц. 220. У 1951 р. тема хору «Тече вода в синє море» стане тематичною основою хорової мініатюри «Із-за гаю сонце сходить». Ба більше, її дещо видозмінена початкова лексема з'явиться на тлі передзвону у другій частині Четвертої симфонії Б. Лятошинського, підкреслюючи єдність особистого та національного буття, їх взаємозалежність, трагізм та екзистенційну сутність.

Висновки. Символічно, що у пошуках найбільш суголосної для свого композиторського ества інтонації, яка стала б знаком «національного», Б. Лятошинський звертається до творчості М. Лисенка, музична мова якого, за визначенням О. Козаренка, функціонує як «ідеальний тип національної музичної мови». Адже початкову інтонаційну лексему знакової хорової мініатюри «Тече вода в синє море» композитор свідомо запозичив з опери «Тарас Бульба». Вона дуже коротко з'являється у вступі перед речитативом і аріозо Насті «Тремтить душа» у тому самому значенні, а саме як «знак хреста» і страждання. Не менш символічним є той факт, що ця інтонація одночасно «відсилає» і до українського фольклору, і до багатотрадиційної європейської професійної барокової музики, оскільки бароко – це та епоха, що залишила, на думку Д. Чижевського, великий слід в історії становлення модерної української культури та української людини. У поєднанні фольклорного та європейського музичних складників і полягає сутність національної інтонації, яка, будучи важливим засобом національної культури, одним з основних маркерів її ідентичності, вимагає системного всебічного дослідження, а не лише окремо взятих складників, пов'язаних із виявленням їх ексклюзивності стосовно загальноновизначених норм європейської музики.

Література

1. Борис Лятошинський. Епістолярна спадщина : у 2-х т. Т. 1. Київ, 2002. 768 с.
2. Івашкевич Я. Шопен / пер. з пол. Й. Брояка. Київ : Муз. Україна, 1989. 208 с.
3. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів : НТШ, 2011. 285 с.
4. Корній Л. Історія української музики. Ч. 1. (від найдавніших часів до середини XVIII ст.). Київ ; Харків ; Нью-Йорк, 1996. 314 с.
5. Кудрик Б.П. Огляд історії української церковної музики. Львів : Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1995. 128 с.
6. Лисенко М. Листи / упоряд. Р.М. Скорульська ; гол. ред. А.П. Лашенко. Київ : Музична Україна, 2004. 680 с.
7. Людкевич С.П. Д. Бортнянський і сучасна українська музика. *Людкевич С.П. Дослідження, статті, рецензії, виступи* / упоряд., ред., вступ. ст. пер. і прим. З. Штундер. Львів : Дивосвіт, 1999. Т. 1. С. 313–320.
8. Ляшенко І.Ф. Національне та інтернаціональне в музиці. Київ : Наукова думка, 1991. 268 с.
9. Новакович М. Галицька музика габсбурзької доби: у пошуках української ідентичності. Львів : Т. Тетюк, 2019. 376 с.
10. Пархоменко Л. Українська хорова п'єса (типологія, тематизм, композиція). Київ : Наукова думка, 1979. 219 с.
11. Франко І. Музика польська і руська. *Іван Франко про музику* / упоряд. Т. Коноварт. Львів : Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича, 2006. С. 38–58.

