

Розділ 1.

## МИНУЛЕ Й СУЧАСНЕ В УКРАЇНСЬКІЙ ТА СВІТОВІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ

УДК 78.071.1(477)(092):784.3]:781.68

DOI 10.34064/khnum2-2801

*Маклюк Дмитро Михайлович*

заслужений артист України, соліст Харківського театру опери та балету імені М. В. Лисенка, доцент кафедри сольного співу та оперної підготовки Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського

e-mail: macdmitri@gmail.com

ORCID iD: 0000-0001-9538-0381

### МОДЕРНІ РИСИ РОМАНСІВ Б. ЛЯТОШИНСЬКОГО: ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ СКЛАДНОЩІ

*Творчість Б. Лятошинського за часів незалежної України нарешті здобула належне визнання як всередині нашої держави, так і за кордоном. Розмаїтий творчий доробок композитора, починаючи симфоніями й закінчуючи романсами, став частиною репертуару як оркестрів, так і окремих виконавців. Разом із розповсюдженням творів видатного митця постала й низка питань щодо інтерпретації його музики. Адже у творах Лятошинського, яскраво концептуальних і сповнених глибокого психологізму, застосовані складні засоби виразності, робота з якими потребує значної підготовки від виконавця навіть через сто років після написання цих композицій.*

*Наукова новизна представленого дослідження обумовлена незначною увагою музикознавців до розгляду модерних рис романсів композитора, як і їхнього впливу на інтерпретацію його вокальних творів. Мета цієї розвідки полягає у визначенні цих рис шляхом аналізу та виокремлення у зв'язку з ними тих інтерпретаційних складнощів, які має подолати вокаліст для якісного*

й художньо переконливого виконання романсів Лятошинського. Задля досягнення обраної мети застосовано музикознавчий, порівняльний і образно-семантичний типи аналізу. Результати дослідження дозволили дійти **висновків**, що для художньо вартісного виконання розглянутих солоспівів, окрім ґрунтовної акторської підготовки, співакові необхідно впевнено орієнтуватися в різноманітних звуковисотних системах, що використовуються в музиці ХХ століття; також надзвичайно важливим питанням постає особлива злагодженість ансамблю вокаліста і піаніста.

**Ключові слова:** романс; модернізм; інтерпретація; засоби музичної виразності; звуковисотні системи; інтонування; ансамбль.

**Постановка проблеми.** Постать Б. Лятошинського в історії української музики посідає вельми важливе місце з кількох причин. По-перше, він є одним з фундаторів сучасної української композиторської школи. Учнями Лятошинського були Л. Дичко, І. Карабиць, В. Сильвестров, В. Загорцев, Є. Станкович, І. Шамо й інші видатні митці. По-друге, за словами М. Новакович, композитор першим «зміг сфокусувати глибинні ознаки модернізму як способу філософського осмислення дійсності, і що проявилось на рівні музичного вислову...» (Новакович, 2008: 11). Певно, саме тому творчість Б. Лятошинського можна вважати точкою відліку, від якої українське музичне мистецтво розпочинає своє входження в європейський культурний дискурс початку ХХ століття. Відповідність наведеного твердження наявній історичній перспективі підтверджує й думка інших вчених, зокрема О. Козаренка: «Архіскладність постання творів українських композиторів 1920-х виділяє їх як унікальне явище навіть на тлі європейського модернізму, позначеного особливим багатством мови стильового ландшафту» (у кн.: Савчук, 2015: 10–11).

Вокальна творчість композитора, багатогранна й значна за обсягом, є надзвичайно вагомою частиною його доробку. За кілька десятиліть плідної творчої діяльності Б. Лятошинський звертався до різноманітних жанрів у цій царині музичного мистецтва. Зокрема, неможливо оминати увагою його камерно-вокальний доробок, що протягом багатьох років для митця не поступався за значенням камерно-інструментальному, симфонічному чи оперному напрямкам творчості, й це

підтверджує значна кількість вокальних циклів і окремих романсів, написаних ним у 1920–1950 роки на вірші європейських та українських поетів.

Вже в перших своїх творах Б. Лятошинський постає перед слухачем, виконавцем чи дослідником як самостійний художник з оригінальним мисленням. Стосовно ранніх вокальних циклів композитора М. Новакович (2008: 12) зазначає: «Окрім настроїв песимізму та розчарування, що було характерною ознакою модернізму (особливо на ранньому етапі), не менш важливе значення тут відіграє фактор часу. Так, у циклі на слова Ф. Геббеля, О. Плещеева та Г. Гейне, прагнучи передати філософську ідею життя і смерті, Лятошинський пропонує нову для української культури першої половини ХХ ст. концепцію переживання часу, яку можна визначити як “зупинений час”». На нашу думку, показовим є той факт, що дослідниця обрала саме вокальний цикл для окреслення новаторських рис стилю композитора вже в ранньому періоді творчості, додавши до нього і фортепіанний цикл «Відображення», створений дещо згодом.

Перші вокальні цикли Лятошинського складають чи не ліву частку творів, завдяки новаторським рисам яких було закладено надійне підґрунтя для подальшого розвитку української камерно-вокальної музики. Саме тому вже після здобуття Україною незалежності яскрава, глибока й самобутня творчість Лятошинського, що за радянських часів часто зазнавала геть несправедливої критики, поступово стає невіддільною частиною музичного життя нашої держави, а подекуди й перетинає її межі. Серед виконавців камерно-вокальної музики митця – такі талановиті співаки й співачки, як М. Шуляк, Р. Страхов, В. Сабенко, Р. Багрій, О. Крамаренко, В. Лук’янець, К. Кондрашевська.

Однак інтерпретація романсів Лятошинського, які мають значне концептуальне навантаження, завжди вимагає від співака неабиякої виконавської майстерності. Адже створення нових і навіть новаторських музичних образів напряму пов’язане з оновленням і ускладненням засобів музичної виразності. У випадку з ранньою камерно-вокальною музикою композитора подібні метаморфози мають бути відчутними, якщо не радикальними, оскільки твори Лятошинського репрезентують новий етап розвитку європейського музичного мистец-

тва, зокрема й українського – добу музичного модернізму, який музикознавиця О. Корчова визначає як «...епохальний період у розвитку європейського музичного мистецтва від кінця 80-х років XIX століття до кінця 30-х років XX століття, протягом якого відбувається поступовий перехід від класичного до посткласичного типу музичної культури, запроваджується її полістильовий устрій і формуються засади сучасної музичної мови» (Корчова, 2020: 98).

Саме окремі елементи сучасної музичної мови, про які йдеться в наведеній цитаті, створюють певні труднощі для виконавця романсів Лятошинського. Тому для чіткого визначення засобів виразності, згаданих у висловлюванні дослідниці, маємо потребу в аналізі кількох зразків камерно-вокальної творчості митця.

Отже, **мета статті** – розглянути модерні риси романсів Лятошинського й визначити, які інтерпретаційні складнощі пов'язані саме з цими рисами та потребують додаткової уваги виконавця.

**Аналіз наявних публікацій за темою статті.** Чи не вперше тема життєвого і творчого шляху митця досить детально була розкрита в роботі В. Самохвалова (1974); вона також висвітлюється в монографії «Нариси з історії української музичної культури» В. Шульгіної (2005) й у працях М. Новакович (2007, 2008). До універсальї художнього світу композитора та питань стилістики його музичної мови звертався О. Козаренко (2016, 2000). Книга «Б. Лятошинський. Романси 1920-х» за редакцією І. Савчука (2015) також є надзвичайно важливою складовою загального масиву досліджень творчості композитора. В аналітичній частині згаданого видання переважають літературознавчий і культурологічний аспекти вивчення доробку Лятошинського, тоді як музикознавчий аналіз обмежується подекуди тільки позначенням певних інтонаційних та гармонічних деталей, хоча й досить важливих. Отже, недостатнє висвітлення специфіки саме музичної реалізації самобутніх художніх образів композитора спонукає до подальших музикознавчих розвідок.

Естетичним засадам музичного модернізму присвячені публікації О. Корчової (2008, 2020 б), де, зокрема, детально висвітлено й трактування принципів музичного модернізму в царині української музики. Актуальні численні розвідки науковиці згодом були підсумовані

нею в монографії «Музичний модернізм як *terra cognita*» (Корчова, 2020а). Сама авторка відзначила, що для процесу актуалізації поняття «модернізм» важливою «стала стаття Л. Русакової “Модернізм: тлумачення у вітчизняному музикознавстві”» (Корчова, 2020: 94; див. Русакова, 2012). Згадані питання зачіпає також Л. Кияновська (2017).

Серед закордонних джерел, в яких розглядаються питання, так чи інакше пов'язані з музичним модернізмом, відзначимо монографії Д. Метцера (Metzer, 2009), Р. Тарускіна (Taruskin, 2005), Д. Сітона (Seaton, 2017), Д. Олбрайта (Albright, 2004).

Загалом різноманітні аспекти життя й творчості Б. Лятошинського всебічно та досить повно висвітлені в роботах музикознавців. Однак модерні риси стилю митця та інтерпретаційні складнощі, що пов'язані з ними, в межах саме камерно-вокальної творчості композитора виокремлюються *вперше*.

Для досягнення поставленої в цій розвідці мети було обрано такі **методи дослідження**: музикознавчий аналіз окремих зразків камерно-вокальної творчості Б. Лятошинського, порівняльний аналіз для визначення особливостей, притаманних обраним зразкам, образно-семантичний аналіз музичного матеріалу, з огляду на виконавсько-інтерпретаційний підхід до нього.

**Виклад основного змісту статті.** Обрані для розгляду романси написані на вірші поетів епохи Романтизму. Трактування композитором творів поетів-романтиків допомагає чіткіше висвітлити риси його новаторського мислення. Адже саме завдяки інтерпретації Лятошинського поетичні образи, що належать минулій епосі, набувають нового значення, нового емоційного забарвлення, притаманного мистецтву саме ХХ століття. Хоча зауважимо й те, що композитор для написання вокальних творів звертався до віршів власне поетів-модерністів, таких як, наприклад, О. Вайльд, П. Верлен тощо.

Отже, романс «*В піску на дальнім перехресті*» створений на текст, який належить перу Г. Гейне. Обраний композитором вірш складається всього з двох строф. Зазначимо, що саме лаконізм і спроба дати читачеві можливість без зайвих слів усвідомити страшний здогад, дозволили поетові надзвичайно рельєфно й переконливо передати ідею гнітючої людської самотності, здатної довести до самогубства.

Загалом, тема самотності ліричного героя в довоколишньому світі є однією з провідних у творчості митців-романтиків. Однак композиторові вдалося значно загострити цю ідею, довести її до межі сприйняття й навіть додати до неї елемент моторошного гротеску, фантасмагорії, що є рисою, властивою вже естетиці експресіонізму.

Романс написаний у двочастинній формі. Такому рішенню, зокрема, сприяє й структура самого вірша. Починається солоспів двотактовим вступом, в якому продемонстрована остинатна фігура супроводу, що складається з низхідної інтонації тритону й малої секунди. При цьому вказана інтонація викладена не одногосно, а продубльована інтервалами малої нони, малої терції та малої секунди відповідно. Використовуючи переважно гострі дисонанси й недосконалі консонанси, позбавлені нейтрального звучання, автор максимально загострює рівень експресії, виводячи звучання музичного матеріалу за межі мажоро-мінорної системи в область атональності.

Статичність музичного образу підкреслена мінімальним розвитком матеріалу, який тільки транспонується без будь-яких змін, поступово «сповзаючи» донизу, з верхнього регістру до середнього. Ліва рука в момент «кадансування» в партії соліста виконує надзвичайно «красномовний» тритон, напружене звучання якого ще рельєфніше висвітлює трагічний зміст солоспіву. Сама ж вокальна лінія становить різочий контраст до фортепіанної партії, адже мелодія спочатку звучить в межах E-dur, через що загальна дисонантність звучання тільки посилюється (*Приклад 1*). Й тільки на словах «...блакитний самоубивців квіт» композитор виводить мелодичну лінію за межі умовного E-dur і завершує фразу згаданим звучанням тритону, що підкреслює зловісний зміст поетичного тексту.

Варто звернути увагу на смисловий дисонанс, що виникає в результаті обраного художнього рішення. Адже одночасним використанням двох різних звуковисотних систем, такою яскравою невідповідністю між звучанням фортепіано й вокалу композитор підкреслює стан загального зловісного заціпеніння, що охопило ліричного героя й наповнює всю зображувану картину загалом.

**Приклад 1.** Б. М. Лятошинський. Романс «В піску на дальнім перехресті» на вірш Г. Гейне (початок)

*Lento misterioso* *p*

Віс - ку на даль-нім пе-ре-хре - сті  
За - рит на даль-нім пе-ре-хре-ст - ке

*pp* *more*

*pp*

**Приклад 2.** Б. М. Лятошинський. Романс «В піску на дальнім перехресті» на вірш Г. Гейне (другий період, фрагмент)

14

лод - ний сон-но але свій світ.  
сном и хо - ло-дом об - лек.

14

*decresc. e rit.*

Реприза романсу скорочена. Вона складається з одного такту вступу, трьох тактів з тематичним матеріалом і чотиритактової постлюдії, де остинатний рух поступово гальмує завдяки паузам і проведенню основної фігури в збільшенні. Картиною повного заціпеніння завершує композитор цю мініатюру, в якій яскраво викарбуваний екзистен-

ційний жах людини перед самотністю в нових історичних реаліях, що є характерною темою для мистецтва початку ХХ століття.

Як бачимо, композитор для досягнення необхідного художнього результату застосовує засоби виразності, геть відмінні від звукової палітри музики романтизму. Такий вибір митця безпосередньо впливає на процес інтерпретації з кількох причин. По-перше, йдеться, звісно, про художню зрілість виконавця. Адже, як показав попередній аналіз твору, попри зовнішній лаконізм, мініатюрність, романс наповнений значною кількістю дрібних, але надзвичайно значних деталей, без належної уваги до яких трактування втрачає свою переконливість, необхідний емоційний колорит. Тому з боку виконавця є необхідною увага до художнього слова й акторської майстерности, без чого навряд чи вдасться передати відчуття погляду у прірву самотности, в яку зазирає ліричний герой романсу.

По-друге, суто музичний бік питання є не менш важливим, оскільки в розгляданому творі, на відміну від зразків класико-романтичної традиції, співвідношення «голос-інструмент» має зовсім інше значення. В цьому романсі фортепіано не тільки не підтримує вокаліста супроводом, викладенням гармонії, даючи йому відчуття тональної опори, сприяючи тим самим чистому, художньо вартісному інтонуванню, але й «протистоїть» йому, допомагаючи виконавцеві хіба тільки збереженням рівномірної ритмічної пульсації. Нашарування атональних гармоній у фортепіанній партії на відносно консонантну мелодичну лінію у вокаліста вимагає від останнього значної попередньої слухової підготовки й ґрунтового знання сучасного вокального репертуару, щоб забезпечити чисте і впевнене інтонування, оскільки без нього навіть про мінімальний художній результат не може бути й мови.

Романс *«Похоронна пісня»* на вірші П. Б. Шеллі є ще одним зразком докорінного переосмислення романтичної символіки. Образи вітру й моря, що у поетів-романтиків часто є символами свободи людського духу, бунту проти дріб'язкового життя, позбавленого глибокого змісту, набувають рис ледь не апокаліптичних, стихійних, таких, що передрікають загибель усьому живому. Такий настрій, безперечно, є відлунням подій Першої Світової війни, яка завершилася усього



кількома роками раніше, якщо говорити про час створення розгляда-них романсів.

Твір написаний у простій двочастинній формі. Протягом перших двох тактів вступу викладена основна фігура супроводу. Надалі вона розвивається як остинато з подальшим транспонуванням. Однак, на відміну від попереднього розгляданого зразка, тут використання остинатного принципу сприяє не стільки створенню ефекту заціпеніння, скільки нагнітання напруги, зображенню шаленої, нездоланної енергії бунтівних сил природи. Мелодична лінія супроводу, яка у своєму русі охоплює дециму, має ламані, «гострі» вигини завдяки застосуванню хроматики. Інтонаційну основу фортепіанної партії складають мала секунда, мала терція і тритон. Ритмічно супровід оформлений як дві синкоповані квінтолі, що виконуються в октаву *martellato* (Приклад 3).

*Приклад 3. Б. М. Лятошинський. Романс «Похоронна пісня»  
на вірші П. Б. Шеллі (початок)*

The image shows a musical score for the beginning of the song "Funeral Song" by B. M. Lyatoshynsky. The score is in 2/4 time and marked "Allegro tempestoso". It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part consists of two octaves of a rhythmic, syncopated figure. The vocal line begins with the lyrics "О, не - тер,".

Отже, партія фортепіано починає не просто здійснювати функцію супроводу чи доповнення вокальної партії, а завдяки характерності та інтонаційній виразності набуває значення окремої тематичної лінії, яка контрапунктує з мелодією у вокаліста. Сама ж вокальна партія також насичена хроматизмами й дисонансами. Вже перша репліка вокаліста, яка складається з висхідного тритону та низхідної секунди,

звучить надзвичайно напружено, драматично. Її розташування в середньому регістрі у поєднанні з викладенням на *f* надає цій лаконічній фразі додаткової повнозвучності, підкреслює її інтонаційну гостроту. Загалом вокальна лінія також має переважно ламаний характер завдяки хроматизації й використанню значної кількості висхідних і низхідних широких інтервалів.

У другому реченні до вокальної партії та остинатного руху у фортепіано, який повністю передається до лівої руки, додається виразна мелодія у правій руці (Приклад 4). Таким чином, одночасно звучать три самостійних тематичних утворення, що свідчить про використання композитором принципу лінеарності, оскільки не вертикаль вибудовується зі співзвуч, а співзвуччя виникають завдяки мелодичному руху. Застосування цього принципу також характерне для музики XX століття.

**Приклад 4.** Б. М. Лятошинський. Романс «Похоронна пісня»  
на вірші П. Б. Шеллі (друге речення першого періоду)

Поступовий розвиток призводить до кульмінації в останніх тактах першого періоду на витриманому звуці у вокаліста й витриманому дисонантному співзвуччю у фортепіано, на тлі яких розлогими хвилями рухається остинатна мелодична лінія.

Другий період починається з контрастного матеріалу. Темп дещо сповільнюється, на що автор вказує ремаркою *tempo mosso*, мелодич-

на лінія набуває плавніших контурів без різких і широких стрибків. Вертикаль формується з септакордів і альтерованих нонакордів, що м'яко дисонують. Цими виразними засобами композитор змальовує образ моря, сповнений м'якої лірики.

Однак вже друге речення починається з повернення основного матеріалу й генеральної кульмінації романсу, яка звучить на малу терцію вище за попередню, підтримана яскравою гармонією альтерованого великого мажорного нонакорду. Мелодична лінія, що швидко досягла вершини, так само стрімко спускається донизу. Завершується романс тематичним матеріалом фортепіанної партії, яка також поступово переміщується до низького регістру і замирає на звуці *es*. Поступовий спуск мелодичних ліній вокалу й фортепіано до низького регістру додатково підкреслює невтішний зміст останніх рядків вірша й думку про горе й сум земного буття, яка є головною ідеєю розгляданого твору (Приклад 5).

*Приклад 5. Б. М. Лятошинський. Романс «Похоронна пісня»  
на вірші П. Б. Шеллі (завершення, фрагмент)*

The image shows a musical score for the ending of the song "Funeral Song" by B. M. Lyatoshynskyi. It consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in the treble clef and has the lyrics "но - го без - ти - я!". The piano accompaniment is in the bass clef and includes dynamic markings such as *p* and *rit.*, and performance instructions like "rit.", "poco a poco più decrescendo", and "rit.". The score ends with a fermata over the final note of the vocal line.

**Висновки.** Камерно-вокальні твори Б. Лятошинського, написані в 1920 роки, одними з перших ознаменували започаткування модерної традиції в українському музичному мистецтві. Композитор засто-

сував у них цілий комплекс зовсім нових на той час для української музики засобів виразності, щоб створити образи, які б повністю належали до семантичної площини мистецтва ХХ століття.

Але й зараз, майже через століття після написання Лятошинським своїх солоспівів, їх художньо переконливе виконання потребує від вокаліста значної підготовки задля подолання кількох видів складнощів, які можна згрупувати за певними напрямками роботи.

1. *Акторська майстерність.* У романсах Лятошинського завжди розкриваються складні, іноді багаточарові, образи, переконливе художнє втілення яких залежить від багатьох дрібних деталей і навіть пильної уваги до окремого слова. Отже, виконавець мусить вдумливо вчитуватися в поетичний текст задля вираженого осмисленого інтонування, оскільки композитор і сам дуже уважно й бережно «інтонує» поезії, до яких звертається. Також важливими у випадку виконання романсів Лятошинського будуть міміка й жест. Адже часто солоспів митця мають вигляд мініатюрних драматичних сцен, у яких усі засоби виразності мають однакове значення.

2. *Теоретична й практична музична підготовка.* Серед новацій, які композитор застосував у романсах – різноманітні звуковисотні системи, характерні для музики ХХ століття й відмінні від звичного мажоро-мінору. Їхня головна особливість – значно вищий рівень децентралізації відносно тоніки, емансипація дисонансів, що стосується як вертикалі, так і горизонталі. Тонічне співзвуччя може бути дисонантним і мати не терцеву будову, а будь-яку іншу. Такі риси згаданих звуковисотних систем, у свою чергу, формують хроматизовану мелодичну лінію, насичену різноманітною тонально не пов'язаною інтервалікою, що значно ускладнює її загальну інтонаційну будову, а відтак і її виконання. Відтворення такої мелодії вимагає від співака автономнішого сприйняття та, відповідно, інтонування будь-яких інтервалів і мелодичних фраз, без звичної внутрішньої слухової опори на стійкі шаблі, наявність яких в романсах часто є суто умовною.

Отже, бажано, щоб виконавець солоспівів Лятошинського міг хоча б частково орієнтуватися в теоретичній площині питання композиційних технік музики ХХ століття. Оскільки такі знання допомо-

гли б йому диференціювати інтонаційні складнощі та знаходити певні точки опори при інтонуванні вокальної партії.

3. *Питання злагодженості партій вокалу й фортепіано у солоспівах* Лятошинського також є надзвичайно важливим, оскільки в них фортепіано не просто супроводжує вокаліста, а є рівноцінним учасником ансамблю з власними художніми задачами.

Якщо фортепіанна партія у творах, написаних із застосуванням мажоро-мінорної системи, слугує додатковою гармонічною опорою для слуху вокаліста, то в романсах Лятошинського фортепіано або ж *формує разом* з вокальною партією гармонічний шар (за комплементарним принципом), або ж взагалі *протиставляється* вокальній мелодії. Що теж значно ускладнює процес інтонування.

А з огляду на подекуди надзвичайно складну ритміку, яка часто не дає відчуття опори на сильні долі, навіть питання простої синхронізації виконання є надзвичайно важливим, не кажучи вже про застосування агогіки для досягнення певного естетичного результату.

**Практичне значення та перспективи дослідження.** Регламентований обсяг статті не дозволяє здійснити аналіз значної кількості солоспівів для доповнення результатів розвідки. Однак камерно-вокальна лірика Лятошинського містить не тільки драматичні чи трагічні образи, але й, наприклад, споглядальні, з власним спектром різноманітних емоційних відтінків.

Окреме зацікавлення викликають романси, написані пізніше, у 1930–1950 роки, після певної «демократизації» музичної мови композитора, наприклад, солоспіву на вірші В. Сосюри й М. Рильського. Оскільки певна кількість попередніх художніх здобутків митця була адаптована ним задля розвитку в межах оновленого стилю, аналіз згаданих творів має бути окремою задачею для досліджень.

Практичне значення цієї розвідки, насамперед, полягає в окресленні перспективи для майбутніх досліджень камерно-вокальної музики Лятошинського і в частковій розробці методології їх реалізації. Отримані результати також можуть бути використані у класі вокалу, в курсах історії музики, аналізу музичних форм та інших. Адже залучення до навчального процесу естетично вартісного музичного матеріалу з доробку класика вітчизняної музики має сприяти вихованню

у музикантів-професіоналів безкомпромісного виконавського смаку, самостійного художнього мислення, шанобливого ставлення до національної культурної спадщини.

## ЛІТЕРАТУРА

- Борис Лятошинський: Епістолярна спадщина. (2002). Київ: Задруга.
- Кияновська, Л. О. (2017). Який сьогодні стиль надворі? *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 119, 65–90.
- Козаренко, О. (2000). Музична мова Б. Лятошинського в умовах стратифікації національного музично-семіотичного процесу. *Українське музикознавство*, 29, 116–124.
- Козаренко, О. (2016). Про деякі універсалії музичного світу Б. Лятошинського. *Вісник Львівського університету*, 16 (1), 33–37.
- Корчова, О. О. (2008). Модерністичні витoki сучасного композиторського раціоналізму. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 73, 16–22.
- Корчова, О. О. (2020a). *Музичний модернізм як terra cognita*. Київ: Музична Україна.
- Корчова, О. О. (2020b). Феномен музичного модернізму в європейській культурі ХХ століття: передумови, закономірності, етапи. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 129, 92–108.
- Новакович, М. (2007). Про деякі особливості музичної мови Бориса Лятошинського як осердя його стилю. *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 4, 86–91.
- Новакович, М. (2008). *Канон українського музичного модернізму в творчості Б. Лятошинського*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів.
- Русакова, Л. В. (2012). Модернізм: тлумачення у вітчизняному музикознавстві. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 34, 86–102.
- Савчук, І. Б. (Ред.) (2015). *Борис Лятошинський: Романси 1920-х*. Київ; Ніжин: П. П. Лисенко М. М.
- Самохвалов, В. Я. (1974). *Борис Лятошинський*. Київ: Музична Україна.
- Шульгіна, В. Д. (2005). *Нариси з історії української музики*. Київ: ДАКККіМ.

- Albright, D. (Ed.) (2004). *Modernism and Music. An Anthology of Sources*. Chicago: University Chicago Press.
- Metzer, D. (2009). *Musical Modernism and the Turn of the Twenty-First Century*. New York: Cambridge University Press.
- Seaton, D. (2017). *Ideas and Styles in the Western Musical Tradition*. (4th ed). New York; Oxford: Oxford University Press.
- Taruskin, R. (2005). *The Oxford History of Western Music*. (Vols 1–6). Vol. 4, The Early Twentieth Century. New York: Oxford University Press.

## REFERENCES

- Albright, D. (Ed.) (2004). *Modernism and Music. An Anthology of Sources*. Chicago: University Chicago Press [in English].
- Borys Lyatoshynskyi: *Epistolary heritage*. (2002). Kyiv: Zadruga [in Ukrainian].
- Kyianovska, L. O. (2017). What's the style out there today? *Scientific Bulletin of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 119, 65–90 [in Ukrainian].
- Korchova, O. O. (2008). Modernist origins of modern composer rationalism. *Scientific Bulletin of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 73, 16–22 [in Ukrainian].
- Korchova, O. O. (2020a). *Musical modernism as terra cognita*. Kyiv: Musical Ukraine [in Ukrainian].
- Korchova, O. O. (2020b). The phenomenon of musical modernism in European culture of the 20th century: prerequisites, regularities, stages. *Scientific Bulletin of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 129, 92–108 [in Ukrainian].
- Kozarenko, O. (2000). Musical language of B. Lyatoshynsky in conditions of stratification of the national music-semiotic process. *Ukrainian Musicology*, 29, 116–124 [in Ukrainian].
- Kozarenko, O. (2016). About some universals of the musical world of B. Lyatoshynsky. *Bulletin of Lviv University*, 16 (1), 33–37 [in Ukrainian].
- Metzer, D. (2009). *Musical Modernism and the Turn of the Twenty-First Century*. New York: Cambridge University Press [in English].
- Novakovych, M. (2007). About some features of the musical language of Borys Lyatoshynsky as the heart of his style. *Government Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 4, 86–91 [in Ukrainian].

- Novakovych, M. (2008). *The canon of Ukrainian musical modernism in the work of B. Lyatoshynsky*. (Extended abstract of Candidate Thesis). M. V. Lysenko Lviv National Academy of Music. Lviv [in Ukrainian].
- Rusakova, L. V. (2012). Modernism: interpretation in domestic musicology. *Problems of interaction of art, pedagogy, theory and practice of education*, 34, 86–102 [in Ukrainian].
- Samokhvalov, V. Ya. (1974). *Borys Lyatoshynsky*. Kyiv: Musical Ukraine [in Ukrainian].
- Savchuk, I. B. (Ed.) (2015). *Borys Lyatoshynsky: Romances of the 1920s*. Kyiv; Nizhyn: P. P. Lysenko M. M. [in Ukrainian].
- Seaton, D. (2017). *Ideas and Styles in the Western Musical Tradition*. (4th ed). New York; Oxford: Oxford University Press [in English].
- Shulgina, V. D. (2005). *Essays on the history of Ukrainian music*. Kyiv: DAKKKiM [in Ukrainian].
- Taruskin, R. (2005). *The Oxford History of Western Music*. (Vols 1–6). Vol. 4, The Early Twentieth Century. New York: Oxford University Press [in English].

### ***Dmytro Makliuk***

Honored Artist of Ukraine,  
a soloist at Kharkiv M. Lysenko Opera and Ballet Theater,  
Associate Professor at the Solo Singing Department,  
Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts  
e-mail: macdmitri@gmail.com  
ORCID iD: 0000-0001-9538-0381

## **MODERNIST FEATURES OF B. LYATOSHYNsky'S ROMANCES: DIFFICULTIES OF INTERPRETATION**

***Statement of the problem.*** *Borys Lyatoshynsky's works marked the beginning of a new stage in the development of Ukrainian music. Thanks to the composer, European musical modernism penetrated Ukrainian musical culture and gave it a powerful impetus for the creative pursuits by a whole constellation of artists. However, Lyatoshynsky's profound work, which was not infected by the artificial and deceptive optimism of socialist realism, often drew unfair criticism from the ruling strata of the USSR. It was only during Ukraine's independence that*



*Lyatoshinsky's music finally gained proper recognition both in our country and abroad. The composer's works, from piano preludes to symphonies, have become a permanent part of orchestras, ensembles, individual performers repertoire. But the proliferation of the prominent composer's music inevitably raises questions about the interpretation of his works. After all, even the smallest works by Lyatoshinsky always have a clear and meaningful idea, are full of deep psychological meanings, and are created with the help of complex expressive means. Therefore, working with the composer's music, even a hundred years after its creation, requires a performer to be very well prepared.*

**The scientific novelty** of the study is justified by the almost complete lack of research on modernist features of the composer's romances and their influence on the interpretation of these works. **The purpose of the study** is to identify the difficulties of interpretation that a vocalist must overcome in order to perform Lyatoshinsky's romances in a vivid and artistically convincing manner.

**Research methods.** Musicological, comparative, figurative-semantic analyses helped to achieve the chosen goal.

**Results and conclusion.** The study concluded that in order to perform the studied solo parts in an aesthetically pleasing manner, a singer, in addition to a thorough acting training, needs to be confidently competent in the various pitch systems of the twentieth-century music. Since only knowledge of the specifics of those tonal systems that differ from the major-minor system will help a singer to properly train their ears and voice to overcome performance difficulties and convincingly interpret Lyatoshinsky's romances. Also, in this context, the issue of the special coherence between vocalist and pianist is extremely relevant, since the piano takes an equal place in Lyatoshinsky's chamber-vocal works.

**Key words:** romance; modernism; interpretation; means of expression; pitch systems; intonation; ensemble.

*Стаття надійшла до редакції 21 вересня 2022 року*