

In the meantime, his popularity in Europe began to decline, that boded financial troubles. Therefore, he accepted the invitation to lecture at Harvard without any hesitation.

Schoenberg and Stravinsky lived in Beverly Hills, not far from each other, but hardly crossed paths. They were surrounded by an almost exclusively artistic society of the same emigrants: composers Serhey Rachmaninoff and Hans Eisler, conductors Otto Klemperer and Bruno Walter, cellist Hryhoriy Pyatigorskyi ... Creativity in their hands became a weapon, a sword, and a shield, a voice proclaiming life and the future.

Arnold Schoenberg was one of those who tried to fight the ideology of Nazism through irony. He exposed the unstable and short-lived position of the dictator in the preface to his “Ode to Napoleone Buonaparte” (1942) based on the same named poem by Sir George Byron. The composer chose the ode genre, which acquired a new life before the war. The clarity of the antique standard was reinterpreted in the 20th century with several additional layers of meaning and a new depth acquired. Among the representatives of the genre during World War II are both literary examples (the poem “Liberté” or “Liberty” (1941) by the French poet Paul Eluard) and musical ones (“Hymn of St. Cecilia” by B. Britten (1941), “Ode to the end of the war” by S. Prokofiev (1945)).

I. Stravinsky also resorted to writing an ode. He named his work “Ode. Elegiac chant in three parts” (1943). Commissioned by the famous conductor, also an emigrant, Serhii Kusevyskyi, the head of the Boston Orchestra at the time, this piece was created in memory of his late wife. Despite the time it was written, the symphonic “triptych” does not contain any echoes of war. Stravinsky distanced himself from the external conflict focusing on personal and internal musical vicissitudes. The ode loses its most fundamental – verbal – component, dictated by the nature of dedication: the woman has gone to another world, all the words have been already said, and only sadness and her memory remain. In the meantime, the figure of J. Byron in the interpretation of A. Schoenberg is revealed precisely in his crystallized for the society essence – his poetry.

Both composers, each in their own way, transform the genre of “solemn song” turning it into a kind of “anti-ode”. The first one, instead of glorification, actually mocks the leader of Nazism, the other abandons the words and laudatory pathos of the “ode” in general in order to plunge into the “funeral lament” of the elegy.

Both composers experienced a social catastrophe. They both had to look for means of adaptation and response to the horrors of the world war. One fought against the ideas and the regime with the most natural tools for him – words and music, the other did not let the war-torn surrounding world into his art, which is subject only to the laws of the rule of pure music. Such opposite reactions to social cataclysms are united in one thing – their passionate denial.

We too must go on living. The pain and sorrow we all feel should not stop us. Only our existence as happy individuals, full of ideas and plans for the future, will help in the fight against the seemingly all-encompassing evil. It is impossible to stop at what has been achieved; only relentless movement forward.

Калініна Анна Сергіївна

*викладачка кафедри історії української та зарубіжної музики
Харківського національного університету мистецтв
імені І.П.Котляревського (Харків, Україна)*

e-mail: anet0692@ukr.net

ORCID 0000-0001-6938-4194

**ГОЛОС ІЗ МИНУЛОГО В СЬОГОДЕННЯ:
“НАЙВИЩЕ ЩАСТЯ”
Б. ЛЯТОШИНСЬКОГО – В. СОСЮРИ**

Ключові слова: камерно-вокальна музика; принципи співвідношення поетичного та музичного метро ритму.

Найбільшою чуттєвістю до доленосних зрушень, як показує практика, відрізняється душевна організація митця, коливання якої знаходить вихід у його творчості. Історія музики знає чимало зразків творів видатних композиторів, які стали відгу-

ком на великі потрясіння в особистому житті чи суспільстві. Одним з таких творів є романс “Найвище щастя” Бориса Лятошинського, створений на вірші Володимира Сосюри. Він став своєрідною пам’яткою страшних подій Другої світової війни, відобразивши внутрішній стан обох авторів, їхні думки і стремління – безмежну віру в перемогу та любов до рідного краю.

Вірш написано у трагічні дні 1941 року, коли лінія фронту досягла України, тому він відбиває роздуми людини, яка переживає смутні часи воєнного стану. Таке смислове наповнення поезії виявилось надзвичайно близьким Б. Лятошинському. У 1942 році композитор був евакуйований за межі рідної країни. Цього ж року з’являється романс на вірш В. Сосюри. Для автора-інтерпретатора цей романс набуває великого особистісного звучання. При втіленні поетичного першоджерела композитор не просто переводить його образний зміст у музичний світ, а висловлює власну позицію, свої думки та переживання. Звідси стає зрозумілою невелика, але аргументована текстова зміна. Топонім “Башкирія” (тодішнє місце перебування поета), що з’являється у третій строфі, Б. Лятошинський змінює на вислів “ї туга”, посилюючи гіркоту промовленого.

У цілому музичне висловлювання митця звучить як схвильований монолог з піднесено-героїчними рисами. Недарма партія вокаліста базується на речитативно-декламативному типі інтонування, здатному відбивати швидко зміну настроїв, втілювати глибокі філософські роздуми. Романс наслідує задане поетом контрастне зіставлення різних емоційних станів, думок. Достатньо сказати, що три його строфи визначають три головні різнохарактерні розділи романсу. Змістовий ряд першого з них – це жадання зустрічі з рідною Батьківщиною після великої перемоги. Експресивну “тональність” задає інструментальний вступ. Його цілеспрямований рух виражений завдяки крещендуючому принципу, заявлено му не тільки в динаміці, а й у регістровому русі з охопленням великого діапазону. Стрімкі тріолі в партії лівої руки ніби відтворюють міцні хвилі бурхливого моря, що розбиваються об

скелястий берег. У партії правої руки велику роль відіграють дисонуючі акордові співзвуччя та пунктирний ритм.

Контрастом сприймається звучання вокальної мелодії, котра в супроводі протягнутого акорду на р викликає асоціації з оперним аріозо, втілюючи думки героя. Особливого значення набувають мажорні тріззвуччя – F, D, які виникають на тлі основної тональності es-moll на ключових словах “прийду”, “радісну”, “побідну”. Такі далекі зіставлення з активною хроматизацією стають своєрідним відображенням дисонансу реального сьогодення та мрійливого майбуття. Інший характер має другий розділ – це світла згадка про околиці рідної місцевості. На противагу першому, його основою стає переважна діатоніка. Вокальна та фортепіанна партії опиняються в контрапунктичному співвідношенні завдяки яскраво вираженій мелодичній лінії у партії правої руки, інтонаційність якої близька українській народній пісні. За допомогою цього створюється образ жаданої згадки-мрії про щасливе минуле.

Третій розділ передає найбільш трагічні, пригнічені почуття, пов’язані з поверненням думками в реальність. Семантика поетичної строфи відбивається через сповільнення темпу, низький регістр, відміну ключових знаків, значну хроматизацію. У невеликій інтерлюдії представлений низхідний хроматизований рух співзвуччями, що нагадує барокову риторичну фігуру *catabasis*. Прониклива, емоційно насичена мелодика вокальної партії доповнюється протягнутими співзвуччями в низькому регістрі, що змінюються елементами низхідних зворотів з інтерлюдії. Проте такий фінал не відповідав змістовно-експресивному глибинному змісту вокального монологу, який Б. Лятошинський розшифрував у назві – “Найвище щастя”. Тому для підтвердження оптимістичних почуттів, віри в краще композитор повністю повторює перший розділ-строфу, утворюючи в такий спосіб репризу романсу. Незважаючи на прийом майже точного повтору, музика сприймається як висновок-епілог, ствердження головної думки – жаги до перемоги та єднання з Вітчизною.

Таким чином, цей невеликий камерно-вокальний твір з минулого долає вісімдесят років і надзвичайно актуально звучить у сьогоднішні, передаючи почуття мільйонів українців.

Anna Kalinina

Lecturer at the Department of History of Ukrainian and Foreign Music, I. P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts

e-mail: anet0692@ukr.net

ORCID 0000-0001-6938-4194A

**VOICE FROM THE PAST TO THE PRESENT:
“THE HIGHEST HAPPINESS”
BY B. LYATOSHYSKYI & V. SOSYURA**

Key words: *chamber and vocal music; principles of correlation between poetic and musical metrorhythms.*

As practice shows, fragile soul of the artist is most sensitive to fateful shifts, the fluctuations of which find an outlet in his work. The history of music knows a lot of examples of works by outstanding composers, which became a response to great upheavals in personal life or society. One of these opuses is the romance “The Highest Happiness” by Borys Lyatoshynskyi, based on a poem by Volodymyr Sosyura. It became a peculiar monument of the terrible events of the Second World War, reflecting the inner state of both authors, their thoughts and aspirations – boundless faith in victory and love for their native land.

The poem was written in the tragic days of 1941, when the front line reached Ukraine, so it reflects the thoughts of a person who is experiencing the troubled times of martial law. Such a meaningful content of poetry turned out to be extremely close to B. Lyatoshynskyi. In 1942, the composer was evacuated outside his native country. In the same year, a romance based on a poem by V. Sosyura appears, acquiring a great personal resonance for the author-interpreter. When embodying a poetic original source, the composer does not simply translate its figurative content into the

musical world, but expresses his own position, thoughts and experiences. From here, a small but reasoned textual change becomes clear. B. Lyatoshynsky changes the toponym “Bashkyria” (the poet’s residence at the time) that appears in the third stanza to the expression “and longing”, intensifying the bitterness of what he said.

In general, the artist’s musical expression sounds like an excited monologue with lofty-heroic features. It is not for nothing that the vocalist’s part is based on a recitative-declamatory type of intonation, capable of reflecting a quick change of mood, embodying deep philosophical thoughts. The romance imitates the contrasting comparison of different emotional states and thoughts given by the poet. Suffice it to say that its three stanzas define the three main diverse sections of the romance. The meaningful part of the first of them is the desire to meet the native Motherland after a great victory. An expressive “tonality” is set by the instrumental introduction. Its purposeful movement is expressed thanks to the crescendo principle, declared not only in dynamics, but also in register movement covering a large range. The rapid triplets in the left hand part seem to reproduce the strong waves of the stormy sea crashing on the rocky shore. Dissonant chord harmonies and dotted rhythm play a big role in the right-hand part.

The contrast is perceived by the sound of the vocal melody, which, accompanied by a prolonged chord on p, evokes associations with an operatic arioso, embodying the thoughts of the hero. The major triads – F, D, which appear against the background of the main tonality of es-moll on the key words “come”, “joyful”, “victorious” acquire special significance. Such distant juxtapositions with active chromaticization become a kind of reflection of the dissonance of the real present and the dreamy future. The second chapter has a different character – it is a bright reference to the surroundings of the native area. In contrast to the first one, its basis is predominantly diatonic. The vocal and piano parts find themselves in a contrapuntal relationship thanks to the pronounced melodic line in the right-hand part, the intonation of which is close to a Ukrainian folk song.

With the help of this, the image of a desired memory-dream of a happy past is created.

The third chapter conveys the most tragic, depressed feelings associated with the return of thoughts to reality. The semantics of the poetic stanza is reflected due to the slowing down of the tempo, low register, the difference of key signs, significant chromaticization. A small interlude presents a descending chromatic movement with consonances, reminiscent of the baroque rhetorical figure catabasis. The penetrating, emotionally saturated melody of the vocal part is complemented by extended low-register harmonies, which are replaced by elements of descending turns from the interlude. However, such a finale did not correspond to the meaningful and expressive deep meaning of the vocal monologue, which B. Lyatoshynsky deciphered in the title – “The highest happiness”. Therefore, to confirm optimistic feelings, faith in the best, the composer completely repeats the first section-stanza, thus forming a reprise of the romance. Despite the reception of an almost exact repetition, the music is perceived as a conclusion-epilogue, an affirmation of the main idea – the thirst for victory and unity with the Motherland. Thus, this small chamber-vocal piece from the past overcomes eighty years and sounds extremely relevant today, conveying the feelings of millions of Ukrainians.

Мамона Ангеліна Геннадіївна

аспірантка кафедри історії української та зарубіжної музики

Харківського національного університету мистецтв

імені І. П. Котляревського (Харків, Україна)

e-mail: angelina127matona@gmail.com

ORCID 0000-0002-1495-6738

**КАРОЛЬ ШИМАНОВСЬКИЙ:
ПАЛОМНИЦТВО У КРАЇНУ СХОДУ
(пошуки сенсів в умовах воєнного часу)**

Ключові слова: *Кароль Шимановський, Рабіндранат Тагор, Чотири пісні на слова Р. Тагора оп.41, орієнталізм.*

Чотири пісні на слова Р. Тагора оп. 41 були створені К. Шимановським у 1918 році, у час, який дослідники називають одним з найскладніших періодів у житті композитора, що пов'язано як із кризою пошуків подальших творчих шляхів, так і з політико-соціальними умовами, зокрема Першою світовою війною та громадянською війною 1917–1918 років. У тому ж 1918 році наступним після Чотирьох пісень опусом композитор написав “Пісні шаленого муедзина” на вірші Я. Івашкевича.

Обидва цикли представляють орієнтальну лінію в камерно-вокальній творчості композитора, але водночас він виявляє в них різні підходи до відтворення орієнтальних образів. Якщо у “Піснях шаленого муедзина” можна спостерігати “традиційні” для західноєвропейської музичної культури музичні елементи, що створюють необхідний екзотичний колорит, то в Чотирьох піснях на вірші Р. Тагора подібна екзотичність фактично відсутня.

Дослідники вказують, що стилістика цього циклу більше пов'язана з його доімпресіоністичним періодом. В основі цього опусу – три вірші бенгальського письменника Р. Тагора із збірки “Садівник” у перекладі німецькою мовою Г. Ефенбергера; вірш №47 було “розбито” навпіл і використано, відповідно, у другій і третій піснях. Якщо розглядати драматургію циклу в плані вибору віршової лірики, то можна було б передбачити певний сюжет, який умовно рухається від бажання кохання до краху сподівань і безнадійності. У музичному втіленні віршів Р. Тагора К. Шимановський перш за все прагне якомога гнучкіше та виразніше відтворити психологічні стани ліричної героїні, уникаючи шаблонності, яка, зокрема, могла б проявитися і в застосуванні умовного орієнтального колориту. Так, композитор по-іншому здійснює “паломництво в країну Сходу”, і замість забуття у мрійливих та ваблячих екзотичних зворотах він знаходить у поезії Р. Тагора можливість осмислити важливі для себе питання екзистенціального характеру.