

УДК 78.071.1 (477):784.1

ХРИСТИНА ВОЛОСЯНЧУК

«ЧОТИРИ МІШАНІ ХОРИ БЕЗ СУПРОВОДУ»

БОРИСА ЛЯТОШИНСЬКОГО: ЗАГАДКА ДРАМАТУРГІЇ

Розглянуто хоровий цикл «Чотири мішані хори без супроводу» Б. Лятошинського на слова Максима Рильського, ор. 65, другий із пари циклів на слова цього видатного українського поета, давнього друга композитора. Недосліджені, відомі лише за кількома статтями і знані, щонайкраще, у класах з диригування, вони є зразком пізнього стилю композитора. Драматургію цього циклу варто розглядати в історичному контексті. Обидва хорові цикли були написані після багаторічної дружби і плідної співпраці композитора і поета, а ідея створити хорові цикли на ранні вірші зародилася ще під час святкування 50-річчя творчості М. Рильського. Зважаючи на це, драматургія хору набуває своєрідного сенсу: цикл сприймається як своєрідне вшанування великого митця, що нині зазвичай називають словом «tribute». Цим і спричинене таке різке розмежування як на рівні вербального, так і на рівні музичного текстів перших трьох хорів і фіналу циклу: перші три номери мали увиразнити творчий геній поета, останній – виявити особисте ставлення до нього композитора. Можливо, саме втіленням перших поетичних творів Борис Лятошинський прагнув показати, що і в ранніх поезіях Максим Тадейович виявив свою поетичну обдарованість.

Ключові слова: хорові цикли Б. Лятошинського, драматургія хорового твору, рання лірика М. Рильського.

Борис Лятошинський написав не так багато хоро-вих творів, проте вони є ваговою складовою його творчості і належать до золотого фонду української хорової музики. Перу композитора належать солоспіви, камерно-інструментальні й фортепіанні твори, хорові цикли. Щоправда, музикознавці і виконавці не надають їм належної уваги. Дослідників цікавлять переважно симфонічні твори, і це логічно, адже Борис Миколайович був передусім симфоністом, тому й аналізу його симфоній присвячено багато музикознавчих праць.

Щодо хоро-вих творів композитора, виконавців найбільше зацікавлює його шевченкіана – хори на слова Т. Шевченка. Так, відомий хор «Тече вода в синє море» тільки в Києві виконували багато колективів, починаючи від хору Національної опери України і закінчуючи хором студентів Національної музичної академії імені П. І. Чайковського.

Популярним є й хоровий цикл на слова О. Пушкіна. Інші хорові цикли розглянуто в кандидатській дисертації Анатолія Лащенка та у статтях інших авторів, написаних переважно за матеріалами конференцій, присвячених 100-річчю Б. Лятошинського. У хоро-вих творах композитора проступає еволюція його стилю, виявляється його талант поліфоніста і драматурга.

Хоровий цикл «Чотири мішані хори без супроводу» на слова Максима Рильського, ор. 65 – другий із пари циклів на слова цього видатного українського поета, давнього друга композитора. Недосліджені, відомі лише за кількома статтями і знані, щонайкраще, у класах з диригування, вони є зразком пізнього стилю композитора. Іван Ляшенко у статті про творчу співпрацю М. Рильського і Б. Лятошинського простежує історію їх написання ще від поеми М. Рильського «Легенда ві-

ків»¹. За його словами, поет мріяв про її вокально-симфонічне втілення і вважав, що це зможе здійснити саме Б. Лятошинський. Саме тому він попросив І. Ляшенка передати текст поеми композитору. Однак, передавши цей текст композитору, Іван Федорович тільки через півроку, під час III з'їзду Спілки композиторів СРСР (26 березня, 1962), мав можливість поспілкуватися з ним. З розмови випливало, що Борис Миколайович розмірковував над тим, з чого почати – з крупного вокально-симфонічного твору на текст «Легенди віків» чи з хороших мініатюр за ранніми поезіями поета.

Ще в березні 1960 року, до 50-річчя творчості М. Рильського, композитор задумував цикл на його ранні вірші. Як пише сучасник: «Б. Лятошинський дав ясно зрозуміти, що схильний не до чотири-п'ятичастинної кантати, а скоріше, до чотири-п'ятичастинного циклу вокальних мініатюр, і на завершення додав: «Адже ми з Максимом Тадейовичем вже працювали в кантатному жанрі. Та побачимо, певно, життя підкаже, над чим працювати і що раніше писати»². Так склалось, що «Легенда віків» не набула музичного втілення. Натомість, світ побачили два хороших цикли – «П'ять мішаних хорів без супроводу» та «Чотири мішані хори без супроводу».

¹ Ляшенко І. Етнокультурологічна характеристика творчої співдружності Бориса Лятошинського та Максима Рильського / І. Ф. Ляшенко // Науково-теоретична конференція присвячена 100-річчю від дня народження Бориса Лятошинського / упор. М. Копиця. – К., 1995. – С. 35–49.

² Йдеться про «Урочисту кантату» (1939) – ледь не єдиний твір, у якому композитор був вимушений віддати дань культу Сталіна. Див.: Ляшенко І. Етнокультурологічна характеристика творчої співдружності Бориса Лятошинського та Максима Рильського / І. Ф. Ляшенко // Науково-теоретична конференція присвячена 100-річчю від дня народження Бориса Лятошинського / упор. М. Копиця. – К., 1995. – С. 38.

Композитор завершив роботу над ними у січні-лютому 1964 року, а після перекладу текстів російською – відредагував їх. Спочатку він сам здійснив цей переклад. Завершивши, він показав Максиму Тадейовичу початковий варіант хорів, поет висловив свої зауваження щодо перекладу і рекомендував для остаточного їх редагування залучити Тетяну Волгіну, проте Борис Миколайович звернувся до Валентини Болдирєвої, поетеси, перекладачки, внучатої племінниці Лесі Українки, яка багато років співпрацювала з видавництвом «Мистецтво».

На жаль, прем'єра циклів відбулася уже після смерті поета, 29 листопада 1964 року в Київській консерваторії у виконанні хорового колективу Київського педагогічного інституту під орудою Віктора Іконника. Поезії, узяті для цих хорових циклів, належать до раннього періоду творчості М. Рильського. З листа, який цитує І. Ляшенко¹, зрозуміло, що ці поезії вміщені в першому томі десяти томного видання творів поета. Спочатку вони були надруковані у збірках «На білих островах» (1910) та «Під осінніми зорями» (1918). Обидві збірки ще далекі від тієї класичної врівноваженості, якої досягнув поет у зрілий період. У збірці «На білих островах» нещасливо закоханий ліричний герой шукає порятунку від недосконалого земного світу, прагне спокою на «ідеальних» небесах. Ця поезія належить зовсім юному, п'ятнадцятирічному Максиму Рильському, безнадійно закоханому в Галину Шило, доньку М. Лисенка. У збірці переважають мінорні любовні мотиви, перемежовані з пейзажною лірикою. Поезії збірки «Під осінніми зорями» уже не містить такої наївності: її автор прагне і не може знайти свого шляху. Віра Агеєва, розглядаючи ці поезії, виявляє паралелі з бодлерівськими «квітами зла», звертає увагу на мотиви пошуку прекрасного у потворному

¹ Там само.

й лихому, можливості пізнати насолоду лише у злі, з українськими, приреченими на поразку спробами повернутися до світла¹

Обираючи поезії для двох хорових циклів, Б. Лятошинський обійшов увагою ті твори, у яких найяскравіше відбилась естетика юного поета. Більшість відібраних ним творів належить до пейзажної лірики, крім двох. Перший – «Широке поле» – центральний (і за розміщенням, і за драматургією) хор із «П'яти мішаних хорів без супроводу»: настрій поезії, обраної композитором, – відчуття втраченого шляху, безнадія, страх перед невідомістю, типові для другої збірки. Другий – фінальний номер «Чотирьох мішаних хорів без супроводу». Перші три поезії, використані у другому циклі, належать до пейзажної лірики: «Люблю похмурі дні», «Шепче задумливо листя» та «Люблю я темну ніч і золоті зірки». У першій протиставляються два образи природи: похмурі хмари, дощ – і сонячне проміння, земля в цвіту, ліс, який сміється. Рух іде від похмурої погоди – до світлого, сонячного, веселого; він повторюється двічі – у першій і другій строфах. Від початку похмуру погоду ліричний герой сприймає не як *негоду*, а позитивно («Люблю похмурі дні» та «Люблю я дощ рясний»), зокрема й тому, що саме після неї світить сонце, і «ліс, покритий краплями блискучими, сміється».

Поезія «Шепче задумливо листя» є своєрідним віддзеркаленням попередньої: тут відбувається рух від сонця, світла і радості до похмурої погоди («туман розіслався, / землю всю вкриє»), засинання природи («листя <...> в'яне, жовтіє»). Однак похмура погода не сприймається як щось негативне.

¹ Агеева В. Мистецтво рівноваги: Максим Рильський на тлі епохи : монографія / В. П. Агеева. – К. : Книга, 2012. – С. 67.

«Люблю я темну ніч і золоті зірки» поряд із двома попередніми поезіями постає своєрідним узагальненням: ліричний герой розповідає, за що любить ніч, ранок, день і вечір. Паралелі простежуються як на лексичному рівні («*проміння золоте*» – «*промінь злотистий*» – «*промінь прозорий*», «*сонце золоте*»; «*проміння <...> ле <...> на землю чари*» – «*сонце <...> промінь свій прозорий <...> так вільно, ніжно ле*»; «*Після дощу того уся земля цвіте*» – «*Люблю блискучий день, коли земля цвіте*»), так і на загальному образному (промінь, який тільки пробивається крізь хмари і вперше лягає на землю; ясний і яскравий день; поступове затихання природи). Ще одна ознака, спільна для цих поезій – тип римування: терцетний (схема – *aba-cbc*), характерний для багатьох ранніх поезій М. Рильського. Так вербальний текст перших трьох хорів створює комплекс образів, які переважно в ліричних тонах висвітлюють явища природи, не конфліктуючи, а доповнюючи один одного.

На цьому тлі різко виділяється образна сфера поезії «Слава тим, хто прагне волі». Тут переважає піднесений настрій, вірш тяжіє до громадянської лірики. Замість захоплення відтінками природи оспівуються боротьба і сила духу, уміння прокладати власний шлях і рішуче ним іти. Цей вірш єдиний з обраних для циклу, в якому замість терцетного римування використовується більш традиційне, перехресне (*abab*). Саме цю поезію Б. Лятошинський серйозно редагував, створюючи свій хор: він вилучив з неї середню строфу:

Хто з калюжі випливає
В море світлеє ідей,
Хто і серцем всім кохає
І ненавидить людей.

Це, на нашу думку, зумовлено певною недосконалістю образного змісту строфи: образ «калюжі» відчутно знижує загальне піднесено славильне семантичне на-

вантаження поезії. Щодо другої причини – про це наприкінці статті.

Підсумовуючи розгляд вербального тексту, зазначимо, що в останньому хорі він відрізняється від текстів попередніх трьох – і метром, і образним змістом, і навіть роботою з ним композитора. Далі розглянемо музичний текст хорів.

У хорі «**Люблю похмурі дні**» переважають світлі тембри. Розпочинається він жіночими партіями, до них додається тенор, який постійно перебуває в середній і високій теситурах. Партія баса приєднується лише на третій аколаді і також не виходить за межі середньої і високої теситур. Доповнюється це переважанням тихої динаміки, утворюючи світле і прозоре звучання. Переважає гомофонно-гармонічна фактура із вкрапленнями імітацій (переважно між чоловічими і жіночими групами).

Основне інтонаційне зерно представлене у перших двох тактах партії сопрано і містить два почергові стрибки вгору (на кварту і на терцію, кожен з поверненням), а також характерну ритмічну формулу: дуольні вісімки на одну долю + тріольні четвертна і вісімка на дві. Темп – *Andante tranquillo*, розмір – 2/4, рух відбувається переважно вісімками.

Хор написаний у простій двочастинній репризній формі (*a b – a1 b1*), перша частина тонально стабільна (*d-moll – F-dur – d-moll*), друга – насичена тональними змінами (до кількох на один такт). Загалом у хорі переважають просвітлений спокійний характер і споглядальність, продиктовані вербальною складовою, за винятком лише двох динамічних сплесків – на початку і наприкінці другої частини. Утілені вони завдяки вибору тембрів, динаміки, відсутності великих стрибків у мелодії, а також характеру твору (*tranquillo*).

У хорі «Шепче задумливо листя», на відміну від попереднього твору, відчувається опора на чоловічі тембри: першим заспівує партія тенора, далі мелодію підхоплює бас. Обидві партії самостійні і рівноцінні, вони перебувають у постійному діалозі. Жіночі партії звучать далеким відлунням, повторюючи за чоловічими лише уривки фраз (варто зауважити, що це стосується не тільки музичного, а й вербального тексту), своїм квінтовым дублюванням навіюючи мимовільну асоціацію з обертонами. Лише на початку другої частини у кількох тактах з'являться знайомі з попереднього хору повноцінні перегуки між жіночою і чоловічою групами. Динаміка, за винятком кульмінації, залишається тихою (*pp-p*).

Основний мотив викладений у партії тенора, як і в попередньому хорі, важливу роль у ньому відіграє ритмічна структура (четвертна – дві восьмі – четвертна – дві восьмі), яка, враховуючи темп *Andante* й чотиридольний розмір, відсилає до траурного маршу. З часом ритмічна чіткість деформується: з'являються паузи на одну долю, половинні, ліги через такт, згодом – тріолі (спочатку три четвертні, далі – четвертна з восьмою, далі – три восьмі) й синкопи, а в результаті ритмічна пульсація остаточно розсипається, завмираючи в *ritenuto* та ферматах наприкінці.

Як і попередній, хор написаний у простій двочастинній репризній формі (*a a1 – b a2*). Основна його тональність – *fis-moll*, однак чітко вирізняється вона лише на крайніх точках частин: початок першої і другої – рух з тоніки; кінець першої частини – домінантовий органний пункт на кульмінації; кінець другої частини – тонічний терцкварт як останній акорд твору. Унаслідок постійної хроматизації чоловічих партій і руху жіночих

по півтонах відчуття тональності руйнується. Єдина тональність, відзвуки якої можна виділити, окрім основної, – *d-moll*.

Завдяки опорі на темні тембри, помірному темпу та жанрово-інтонаційним зв'язкам (варіанту головного мотиву з траурним маршем) у хорі переважає похмурий настрій. Динамічний сплеск лише один – наприкінці першої частини. Як і в попередньому хорі, тут панує споглядальність. Відповідно до семантичного навантаження вербального тексту, ритмічна тональна чіткість поступово руйнується і зникає, завмираючи в тиші.

Як у вербальному, так і в музичному текстах хор «Люблю я темну ніч» багато в чому узагальнює попередні два номери. Початкова опора на низькі темні тембри в тихій динаміці (бас з октавним дублюванням альта і чоловічі ходи паралельними терціями на межі середньої та низької теситур) близькі другому хору, подальша заміна тембрів на світлі, а теситури на вищу – першому хору. Завдяки переважанню лінеарності й самостійності усіх голосів, у фактурній організації трапляються і знайомі вже перегуки чоловічої і жіночої груп, і рух паралельними квінтами сопрано й альта (хоч і не такий тривалий, як у «Шепче задумливо листя»), і характерні для початку «Люблю похмурі дні» мотиви, організовані в гомофонно-гармонічній фактурі. Варто зазначити, що тут зберігаються не лише загальні обриси мотивів, а навіть конкретні інтервальні співвідношення між голосами і ноти.

«Люблю я темну ніч» – єдиний хор циклу, який має два самостійних рівноцінних інтонаційно різнохарактерних мотиви. Перший звучить на початку хору, в його основі – хроматизоване оспівування тоніки, яке починається ямбічним ходом трьома восьмими. Другий складається із затактового стрибка вгору (уперше – на октаву, далі трапляється секста) із подальшим поступо-

вим його заповненням четвертними. Мотиви в межах хору контрастні (більш схвильований, тривожний, нестабільний перший і широкий, спокійно-споглядальний другий), кожен з них набуває свого розвитку, однак вони ніде не перетинаються, не вступають в конфлікт і ніяк не впливають один на одного, змінюючись відокремлено. На основі другого мотиву будується кульмінація усього хору, перший звучить у фіналі, дещо більш драматизований завдяки пунктиру «восьма з крапкою + шістнадцята» та появі стрибків.

Незважаючи на це, перші два хори інтонаційно пов'язані й на синтаксичному рівні музичного тексту. По-перше, відбувається точне повторення мотиву (поступеневий рух восьмими вгору і вниз в межах малої терції з альтерацією середнього звуку), який у хорі «Люблю похмурі дні» в партії тенора припадає на слова «крізь сизі хмари»: у третьому хорі він двічі проводиться в партії альта на словах «дивляться згори» та «на соннії садки». По-друге, характерна руйнація чіткої ритмічної пульсації і подальше завмирання, наявне у фіналах «Шепче задумливо листя» і «Люблю я темну ніч». Простежується зв'язок і в темпово-метричному аспекті: основний темп твору – *Andante sostenuto*, розмір знову чотиридольний.

Форма хору має як ознаки репризної тричастинності (експозиція й реприза на вербальний текст першої і останньої строф і розробка, яка складається з двох розділів, по строфі на кожен), так і варіаційності (по варіації на кожен строфу). Опорні тональності – *es-moll*, мелодичний *B-dur*, *D-dur* – *Fis-dur*, *es-moll* – *as-moll* (у кожній «варіації» відповідно). Загалом хор тонально нестійкий, і це споріднює його з другим номером циклу. Близькість із першим номером виявляє лише кульмінація – як завдяки згаданій уже фактурній організації,

так і внаслідок певних тональних паралелей (*d-moll* – *F-dur* в «Люблю похмурі дні» та *D-dur* – *Fis-dur* у цьому хорі).

Загалом, у хорі «Люблю я темну ніч» логіка розвитку і побудова музичної драматургії відштовхується від вербального тексту. Кожна строфа описує новий час доби і містить пов'язані з цим образи, тональність, фактура, вибір тембрів, робота з мелодією є їх відображенням. Тональний рух від темних бемольних мінорних тональностей, хроматизмів і лінійності з постійним перехрещенням голосів до просвітленого дієзного мажору, акордової фактури і переважання консонансів – і подальше повернення в початкове тональне русло (навіть з більшим заглибленням і затемненням – до *as-moll* в кінці), співзвучне зображеному в поезії руху сонця по небосхилу.

«Слава тим, хто прагне волі» різко виділяється на тлі попередніх хорів. Хоральний силабічний виклад, часте використання тісного розташування, порівняно невелике – перекличок та імітацій, переважання гучної динаміки (від *mf* до *ff*), часте використання акцентів.

Закличний фанфарний мотив з підкресленим пунктиром, який лежить в основі усього хору, дуже віддалено споріднений з головним інтонаційним зерном «Люблю похмурі дні». Цей хор – єдиний, в якому композитор вказав не стільки темп, скільки характер (три варіанти *Andante* у перших трьох номерах – *Marciale* в четвертому).

Форма хору – двочастинна репризна (*a al* – *b al*), одна частина відповідає одній строфі. Тональна нестійкість згладжується на диво простою і ясною гармонією і майже повною відсутністю яскравих дисонансів. Основна тональність *D-dur* пов'язує цей хор з кульмінацією попереднього номера і, частково, з першим номером,

однак відсутні тісні зв'язки, які є між першими трьома хорами. Унаслідок підкресленої пунктирності, фанфарних інтонацій, маршовості, динаміки і штрихів хор має яскраво виражений славільний характер.

Розглядаючи весь цикл цілісно, не можна не помітити, наскільки останній хор вирізняється із загального контексту. Добір вербального тексту, тембрів та організації фактури, динаміки, темпу і жанрово-інтонаційних витоків мотиву, на основі якого будується драматургія окремого хору. Найбільше сприяють об'єднанню тональні зв'язки (*d-moll* як основна тональність «Люблю похмурі дні» – *D-dur* в кульмінації «Люблю я темну ніч» – *D-dur* як основна тональність «Слава тим, хто прагне волі», а також коло тональностей (*F-dur* – *fis-moll* – *Fis-dur*), які простежується в усіх номерах. Однак останній хор не має яскравої підсумовуючої функції: її виконує третій номер.

Драматургію цього циклу варто розглядати лише в історичному контексті. Зокрема, обидва хорові цикли на слова М. Рильського написані після багаторічної дружби і плідної співпраці композитора і поета, а, за свідченнями сучасника, ідея створити хорові цикли на ранні вірші зародилася ще під час святкування 50-річчя його творчості. Зважаючи на це, драматургія хору набуває своєрідного сенсу: цикл сприймається як своєрідне вшанування великого митця, що нині зазвичай називають словом «*tribute*». Цим і спричинене таке різке розмежування як на рівні вербального, так і на рівні музичного текстів перших трьох хорів і фіналу циклу: перші три номери мали увиразнити творчий геній поета, останній – виявити особисте ставлення до нього композитора.

Такий погляд на драматургію розкриває другу причину значного редагування вербального тексту ос-

таннього хору, про яку йшлося на початку статті (вилучення середньої строфи): образ того, хто «і серцем всім кохає / і ненавидить людей», був близький юнакові, сповненому максималістських суперечностей, який обирав свій творчий шлях. Однак він був би вкрай недоречним у творі, який мав уславити зрілого поета.

Варто звернути увагу і на останню строфу поезії, узятую для другої частини фінального хору:

Слава тому, хто шляхами,
Вже протертими, не йде,
А між скелями й тернами
Новий, кращий шлях кладе!

Перша збірка М. Рильського була прямим відгуком на маніфест Миколи Вороного, опублікований 1903 року¹. Починаючи з перших творів, поет обрав свій неповторний шлях, прокладаючи його «між скель і тернів». Відомо, що він був не дуже задоволений задумом Б. Лятошинського використати ранні, не завжди досконалі поезії². Проте, можливо, саме втіленням перших поетичних творів Борис Лятошинський прагнув показати, що і в ранніх поезіях Максим Тадейович виявив свою поетичну обдарованість.

¹ Мається на увазі маніфест 1903 року, в якому прозвучав заклик «відпочити від безрадісної дійсності»: «Бажало б ся творів <...>, де було б хоч трошки філософії, де хоч клаптик яснів би того далекого блакитного неба, що від віків манить нас своєю недосяжною красою, своєю незглибною таємничістю». Цит. за: *Панченко В.* Від «Білих островів» до «Знака терезів» (Поезія Максима Рильського 1910–1932 рр.) / В. Є. Панченко // Слово і Час. – 2006. – № 1. – С. 3.

² *Ляшенко І.* Етнокультурологічна характеристика творчої співдружності Бориса Лятошинського та Максима Рильського / І. Ф. Ляшенко // Науково-теоретична конференція присвячена 100-річчю від дня народження Бориса Лятошинського / упор. М. Копиця. – К., 1995. – С. 38.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. *Агеєва В.* Мистецтво рівноваги: Максим Рильський на тлі епохи [Монографія] / В. П. Агеєва. – К. : Книга, 2012. – 392 с.
2. *Калетнік А.* Культурні асоціації в неокласичному тексті Максима Рильського / А. А. Калетнік // Актуальні проблеми української лінгвістики: теорія і практика. – К., 2012. – Вип. 24. – С. 34–41.
3. *Ляшенко І.* Етнокультурологічна характеристика творчої співдружності Бориса Лятошинського та Максима Рильського / І. Ф. Ляшенко // Науково-теоретична конференція присвячена 100-річчю від дня народження Бориса Лятошинського / упор. М. Копиця. – К., 1995. – С. 35–49.
4. *Панченко В.* Від «Білих островів» до «Знака терезів» (Поезія Максима Рильського 1910–1932 рр.) / В. Є. Панченко // Слово і Час. – 2006. – № 1. – С. 3–14.
5. *Торба О.* Хорова творчість Б. Лятошинського в контексті національних хороших традицій / О. Торба // Музичний світ Бориса Лятошинського / упор. М. Копиця. – К., 1995. – С. 33–36.
6. *Хіврич Л.* Акапельні хори Б. Лятошинського на слова М. Рильського: особлива строфічна будова віршів та її втілення у формі хорової мініатюри / Л. М. Хіврич // Музичний світ Бориса Лятошинського / упор. М. Копиця. – К., 1995. – С. 43–45.

Кристина Волосянчук. «Чотири смешаных хора без сопровождения Бориса Лятошинского: загадка драматургии. Рассмотрен хоровой цикл «Четыре смешанные хоры без сопровождения» Б. Лятошинского на слова Максима Рильского, ор. 65, второй из пары циклов на слова этого выдающегося украинского поэта, давнего друга композитора. Неисследованные, известные лишь по нескольким статьям и известные, в лучшем случае, в классах дирижирования, они являются образцом позднего стиля композитора. Драматургию этого цикла стоит рассматривать в историческом контексте. Оба хоровых цикла были написаны после многолетней дружбы и плодотворного сотрудничества композитора и поэта, а идея их создания родилась еще во время празднования 50-летия творчества М. Рильского. Несмотря

ря на это, драматургия хора приобретает особый смысл: цикл воспринимается как своеобразное чествование великого художника, что сейчас обычно называют словом «tribute». Этим и вызвано такое резкое разграничение как на уровне вербального, так и на уровне музыкального текстов первых трех хором и финала цикла: первые три номера подчеркивают творческий гений поэта, последний – выявляет личное отношение к нему композитора. Возможно, именно воплощением первых поэтических произведений Борис Лятошинский стремился показать, что и в ранних стихотворениях Максим Фадеевич проявил свою поэтическую одаренность.

Ключевые слова: хоровые циклы Б. Лятошинского, драматургия хорового произведения, ранняя лирика М. Рылского.

Christina Volosyanchuk. Four Mixed Choruses a Cappella by Boris Liatoshynsky: Mystery of Drama Plot. The article deals with choral cycle “Four mixed choruses a Cappella” by B. Liatoshynsky after Maxime Rilsky's words, op. 65, second of a pair of cycles after words of this famous Ukrainian poet, longtime friend of the composer. Unexplored, known only due to a few articles and heard, in the best case, during conducting performance, they are an example of the composer's late style. This dramaturgy cycle is regarded from the historical context point of view. Both choral cycles were written after many years of friendship and fruitful cooperation between the composer and the poet, and the idea of its creating was born during the celebration of the 50th anniversary of Maxime Rilsky's creativity. Despite this, the dramaturgy of the choir is of special significance: the cycle is perceived as a kind of homage to the great artist what is now commonly called “tribute”. This also caused a sharp distinction on the level of verbal and musical texts existing both in the first three choruses and final cycle: the first three numbers underline the creative genius of the poet, the last reveals personal attitude of the composer. Perhaps it is through the musical incarnation of the first poetic works Boris Lyatoshinsky sought to show that in the early poems Maxim Rilsky has displayed his poetic talent.

Key words: choral cycles of B. Liatoshynsky, dramatic choral works, the early lyric of M. Rylsky.

Стаття надійшла до редакції 19.09.2016 року