

УДК 78.071.1 (477):784.1

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-21>

### **Василь МОЙСІЮК**

заслужений діяч мистецтв України, доцент кафедри музично-практичної та професійної підготовки, Волинський національний університет імені Лесі Українки, просп. Волі, 13, м. Луцьк, Волинська обл., Україна, 43025 [lutsktourism@gmail.com](mailto:lutsktourism@gmail.com)  
ORCID: 0000-0002-3223-5205

### **Василь ШКОБА**

заслужений працівник освіти України, старший викладач, завідувач відділення музичного мистецтва та фізичної культури, викладач диригентсько-хорових дисциплін, Комунальний заклад вищої освіти «Луцький педагогічний коледж» Волинської обласної ради, просп. Волі, 36, м. Луцьк, Волинська обл., Україна, 43010, [lpkshkoba@gmail.com](mailto:lpkshkoba@gmail.com)  
ORCID: 0000-0003-0441-2363

**Бібліографічний опис статті:** Мойсіюк, В., Шкоба, В. (2022). Модерністський звукопис у П'яти хорах Бориса Лятошинського на вірші Максима Рильського: стилістика хорового мислення. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 148–156, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-21>

## **МОДЕРНІСТСЬКИЙ ЗВУКОПИС У П'ЯТИ ХОРАХ БОРИСА ЛЯТОШИНСЬКОГО НА ВІРШІ МАКСИМА РИЛЬСЬКОГО: СТИЛІСТИКА ХОРОВОГО МИСЛЕННЯ**

Творча спадщина одного із засновників музичного модернізму в українській музиці Бориса Лятошинського, що належить до кращих сторінок вітчизняної культури, вивчена музикознавством, здебільшого, за симфонічним і камерним жанрами. Натомість, менш дослідженими її перлинами є хорові твори, зокрема, два цикли на вірші Максима Рильського ор. 64 та ор. 65 (1964), які стали прикладами високого рівня модерністського звукопису в українській хоровій творчості, що дає підстави їхнього бачення у загальноєвропейській панорамі музичного мистецтва ХХ століття. Відтак, дослідження даної теми на прикладі першого із циклів, що складається із П'яти хорів ор. 64, має високий ступінь актуальності та значущості для сучасної науки й мистецької практики.

**Мета статті** – виявити характерні риси стилістики хорового мислення у П'яти хорах а cappella ор. 64 Бориса Лятошинського на вірші Максима Рильського та обґрунтувати модель модерністського звукопису в українській хоровій музиці середини ХХ століття.

**Методологія дослідження** пов'язана із такими його завданнями: 1) огляд основних досліджень хорової творчості Б. Лятошинського; 2) аналіз циклу П'яти хорів Б. Лятошинського на вірші М. Рильського крізь призму стилістики хорового мислення; 3) висновки про типологізацію модерністського звукопису у вказаному циклі та визначення перспектив подальших досліджень задекларованої проблеми.

**Наукова новизна.** У результаті аналізу стилістики хорового мислення у П'яти хорах ор. 64 Бориса Лятошинського на вірші Максима Рильського здійснено типологізацію ознак модерністського звукопису та обґрунтовано модель його реалізації в українській хоровій музиці ХХ століття.

**Висновки.** Модель модерністського звукопису, представлена у хоровому циклі ор. 64 Б. Лятошинського, сформована на основі чотирьох типів стилістики хорового мислення, а саме: 1) поліфонізоване, quasi сецесійне переплетення арабескових ліній («Осінь», «Дощ одишумів»); 2) варіантна робота з мелодичними формулами за прикладом модернової орнаментальності, що створює особливий інтервальний фонізм по вертикалі («Дощ»); 3) м'яко-експресіоністичний гармонічний колорит і політональність («Широке поле»); 4) звукообразальність та ладова альтераційність («Колискова»). Перспективи подальших досліджень задекларованої тематики полягають в аналізі хорової творчості мистця у загальноєвропейському контексті та в осмисленні, на цій основі, головних тенденцій розвитку української музики як європейського явища ХХ століття.

**Ключові слова:** хорова творчість Бориса Лятошинського, П'ять хорів ор. 64 на вірші Максима Рильського, хорове мислення, хоровий звукопис, модернізм.

**Vasyl MOISHUK**

Honored Arts Worker of Ukraine, Associate Professor at Music-Practical & Performing Training Department, Lesya Ukrainka Volyn National University, 13 Voli ave., Lutsk, Volyn region, Ukraine, 43025, lutsktourism@gmail.com

ORCID: 0000-0002-3223-5205

**Vasyl SHKOBA**

Honored Education Worker of Ukraine, Senior Lecturer, Head of Music Art and Physical Culture Department, Conducting and choral disciplines teacher, Municipal institution of higher education «Lutsk Pedagogical College» by Volyn Regional Council, ave. Voli, 36, Lutsk, Volyn region, Ukraine, 43010, lpkshkoba@gmail.com

ORCID: 0000-0003-0441-2363

**To cite this article:** Moisiuk, V., Shkoba, V. (2022). Modernistskyi zvukopys u Piaty khorakh Borysa Liatoshynskoho na virshi Maksyma Rylskoho: stylistyka khorovoho myslennia [Modernistic sound recording in Borys Liatoshynskiy's Five Choirs by Maksym Rylskiy's poem: Choral Thinking Stylistics]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 148–156, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-21>

## MODERNISTIC SOUND RECORDING IN BORYS LIATOSHYSKYI'S FIVE CHOIRS BY MAKSYM RYLSKYI'S POEMS: STYLISTICS OF CHORAL THINKING

*The creative heritage by Borys Liatoshynskiy as one of the musical modernism founders in Ukrainian music belongs to the best national culture pages and it has been studied by musicology, mostly, in symphonic and chamber genres. Instead, choral works are it's less studied pearls, in particular, two cycles on the poems by Maksym Rylskiy op. 64 and op. 65 (1964), which are examples of the high level modernistic sound recording in Ukrainian choral art. It gives grounds for their vision in the pan-European musical art panorama in the 20<sup>th</sup> century. Thus, the study this topic on the example of the Five Choirs cycle op.64, has a high relevance and significance degree for modern science and art practice.*

*The aim of the article is to reveal the characteristic stylistics features of choral thinking in Borys Liatoshynskiy's Five Choirs a cappella op. 64 by Maksym Rylskiy's poem and to substantiate the modernistic sound recording model in Ukrainian choral music in the middle of the 20<sup>th</sup> century.*

*The research methodology is related to the following problems: 1) analysis the main studies by B. Liatoshynskiy's choral works; 2) analysis the Five Choirs cycle by B. Liatoshynskiy on M. Rylskiy's poem through the choral style thinking prism; 3) the typology of modernist sound recording in the specified cycle and the determining a prospects for further research in the declared problem.*

*Scientific novelty. As a result of the style choral thinking analysis in the Borys Liatoshynskiy's Five Choirs cycle by Maksym Rylskiy's poem it typologize the modernistic sound recording features and substantiate the realization model in the Ukrainian choral music of the 20<sup>th</sup> century.*

*Conclusions. Modernistic sound recording model that presented in the choral cycle op. 64 by B. Lyatoshynsky was formed on the basis of four stylistics choral thinking types, namely: 1) the polyphonic, quasi secession arabesque lines interweaving («Autumn», «Rain was Noises»); 2) the variant work with melodic formulas on the modern ornamentation example, it creates the special vertically interval phoneme («Rain»); 3) the soft-expressionist harmonic color and polytonality («Wide field»); 4) the sound imagery and modal alteration («Lullaby»). The prospects for further research on the declared topics are the artist's choral work analyse in the European context and understanding on this basis the main trends in Ukrainian music as a European phenomenon of the 20<sup>th</sup> century.*

*Key words: Borys Liatoshynskiy's choral works, Five choirs op. 64 by Maxym Rylskiy's poems, choral thinking, choral sound recording, modernism.*

**Актуальність проблеми.** Маркування українського мистецтва у загальноєвропейській панорамі, важливе для соціокультурного збагачення нашої держави, зумовлює особливу увагу до «знакових» національних явищ, серед яких – творча спадщина одного із засновників музичного модернізму у вітчизняній музиці, автора кращих сторінок української музики

середини ХХ століття – Бориса Лятошинського. На сьогоднішній день доробок мистця вивчений музикознавством, здебільшого, за симфонічним і камерним жанрами. Натомість, менш дослідженими його перлинами є хорові твори, зокрема, два цикли для мішаного хору а сарпала на вірші Максима Рильського оп. 64 та оп. 65 (1964), які стали прикладами високого

рівня модерністського звукопису в українській хоровій творчості. Отож, дослідження даної теми на прикладі першого із циклів, що складається із П'яти хорів ор. 64, має високий ступінь актуальності та значущості для сучасної науки й мистецької практики.

#### **Аналіз останніх досліджень і публікацій.**

Різноманітні проблеми, крізь призму яких аналізується хорова творчість Б. Лятошинського, досліджуються у працях: Л. Пархоменко (1979), де здійснено історико-музикознавчу панораму української хорової п'єси й обґрунтовано значення мініатюр Б. Лятошинського; І. Ляшенка (1995) про творчу співдружність композитора і поета М. Рильського в етнокulturологічному аспекті, який трактується як визначальний для відбору поетичних текстів та формування подальшого музично-поетичного цілого; О. Торби (1995), в якій визначено роль хорової творчості Б. Лятошинського у континуальній ситуації української хорової традиції та ін. Окрім того, важливі ідеї та узагальнення щодо музичного мислення композитора висвітлено у працях В. Самохвалова (1970), М. Копиці (1990), О. Козаренка (2000; 2015), І. Савчука (2005; 2021), М. Новакович (2012), В. Драганчук (2014) та ін.

Наступні дослідження є спеціальними розвідками, присвяченими хоровим циклам Б. Лятошинського на вірші М. Рильського. Це, зокрема, розділ Л. Хіврич у колективній монографії «Музичний світ Бориса Лятошинського» (1995), в якій розглянуто співмірність поетичних і музичних композицій. У статті Х. Волосянчук (2016), також присвяченій проблемі «поезія – музика», здійснено компаративний аналіз оригінальних текстів віршів та їхніх варіантів у музиці, на підставі чого проведено «висвітлення та аналіз коректив, які вносить композитор безпосередньо у вербальний текст, та їх вплив як на драматургію кожного хору, так і на драматургію циклу в цілому» (2016: 42). У результаті, авторка прийшла до висновку, що корективи, які привносить композитор у поетичний текст, несуть дві головні функції – технічну та семантичну, остання з яких є домінуючою та відіграє вагомий роль у творенні драматургії хорового циклу (Волосянчук, 2016: 42). Натомість, О. Волох (2016) аналізує образи природи у хорових творах композитора, вирізняючи типовий образний тематизм та особливості його втілення.

У цілому, аналіз попередніх досліджень показав, що основна увага звертається на вербально-музичний контекст та образну поетику, що зумовило потребу дослідження особливостей хорового звукопису на прикладі циклу П'яти мішаних хорів а cappella ор. 64 на вірші М. Рильського.

**Мета дослідження** – виявити характерні риси стилістики хорового мислення у П'яти хорах а cappella Б. Лятошинського на вірші М. Рильського та обґрунтувати модель модерністського звукопису в українській хоровій музиці ХХ століття. Завдання дослідження є наступними: 1) огляд основних досліджень хорової творчості Б. Лятошинського; 2) аналіз циклу П'яти хорів Б. Лятошинського на вірші М. Рильського крізь призму стилістики хорового мислення; 3) висновки про особливості модерністського звукопису у вказаному циклі та визначення перспектив подальших досліджень задекларованої проблеми.

#### **Виклад основного матеріалу дослідження.**

У мініатюрах хорового циклу ор. 64, до якого звертаємося у даному дослідженні, знайшли відображення поетичні рядки із двох ранніх збірок М. Рильського – «На білих островах» (1910) та «Під осінніми зорями» (1918), узагальнені взаємопереплетеними ідеями юнацького кохання та золотої осені. Як вказує І. Савчук, ґрунтуючись на епістолярній спадщині мистця, «тема природи стала одним із знакових проявів формування його художньо-естетичного єства» (2021: 286), тому такими важливими для осмислення є «образи природи, котра стала для композитора універсумом ідей». Як відгомін камерної творчості 1920-х років, тема природи та, головним чином, золотої осені, як символу меланхолійно-самозаглиблених роздумів, яка є «межею між буттям і вічністю» (Савчук, 2021: 286), зазвучала із новими екзистенційними сенсами у хоровому доробку пізнього періоду творчості мистця.

Привносячи в українську музику, поруч із В. Барвінським та іншими сучасниками, яскраві модерністські риси, композитор сутнісним чином оновив національну музичну мову, головними рисами якої стали емансипація дисонансу із особливою увагою до септім, секунд і тритонів, альтераційність у широких вигинах мелодики та у гармонії, гра тональних барв та інші засади, що в узагальненому вигляді

відобразилося у хоровому звукописі П'яти хорів ор. 64, до яких звернемося нижче.

Перші два номери хорового циклу написані на вірші зі збірки «На білих островах», виданої у Києві 1910 року (Рильський, 1910), що стала відгуком на переживання юного поета з приводу кохання до доньки Миколи Лисенка – Галини та започаткувала модерністський напрямок у творчості мистця, реалізований у 1910–1932 роках у збірках «Під осінніми зорями», «Синя далечінь», «Знак терезів» та ін. (див.: (Панченко, 2006)), що був зупинений пануючою ідеологією соцреалізму.

Цикл відкриває хор «Осінь» *Andante com moto d-moll, 6/8*, написаний на вірш «Тиха, задумлива осінь спускається», викладений терцетом (трирядковою строфою). Композитор створив дивовижну меланхолійно-пейзажну мініатюру, яка відразу уводить в атмосферу туманної осінньої природи. Відсутність квадратності, наявність низки порівнянь («крилами-хмарами», «дощами-потоками»), персоніфікацій («осінь... спускається, летить», «Пухом тумани із крил її падають, / Стеляться в вільних степах») та інших художніх засобів у поетичному тексті знайшли талановите продовження у модерністському хоровому звукописі твору.

У формотворенні композитор орієнтується на чотири поетичні строфи, при цьому уникаючи квадратності – початок другого періоду-строфи накладається на розімкнене домінантове завершення першого у 8-му такті, другий період «розтягується» на 9 тактів, чим «відтермінує» початок третього, і т.д. У цілому, виникають риси тричастинної форми АВА<sub>1</sub>, де проведення основної теми для ілюстрації першої і четвертої строф становлять експозиційний виклад і репризу, а quasi fugato (друга-третья строфи) – відповідно, розробкову середину. Проте, у цілому, постійний активний розвиток надає цій композиції також рис наскрізності. Описана тенденція до уникнення традиційних періодичних норм та структурно-сміслових опор, що викликає алюзії до невловимо-хмарного, туманного осіннього пейзажу, підтримується на різних рівнях музичної виразовості – у метро-ритмічному, тональному, гармонічному та мелодичному вирішеннях твору.

Обґрунтовуючи сказане вище, звернемо увагу, найперше, на терцетність строфи, що перегукується із вибором тридольного розміру

6/8, сповненого особливої легкості, в якому плетуться химерні ритмічні рисунки, ускладнені дуольністю та синкопованістю. У тональному плані відчувається постійна змінність, що закладається на початку твору чергуванням діатонічного та пониженого другого ступеня, останній варіант якого стає ознакою частих відхилень у g-moll. Більше того, у репризі до пониженого другого ступеня додається понижений четвертий, що, з одного боку, створює ефект звучання зменшеної кварта (за твердженням О. Козаренка – одного зі знакових інтервалів модернізму у творчості Б. Лятошинського (Козаренко, 2000)), з іншого – створює відхилення у далекі тональності Ges-dur та es-moll, що відносяться до найбільш часто використовуваних композитором та є відомими, особливо мінорна, затемненою та, навіть, похмурою семантикою (наприклад, вказаний тональний колорит використовується у темі колядки в побічній партії у першій частині Третьої симфонії h-moll, у лейттемі Дажбога, що звучить на фоні монолога Захара Беркута у шостій картині опери «Золотий обруч», у цій тональності звучать Перша прелюдія із циклу П'яти прелюдій для фортепіано ор. 44, хори «Тече вода в синє море» ор. 48 на вірш Т. Шевченка, «Люблю я темну ніч» із циклу Чотирьох хорів ор. 65 на вірші Максима Рильського та ін.).

Головною ознакою тонально-гармонічного розвитку у творі є нестійкість – гармонізація основної теми розпочинається із субдомінанти, при цьому тоніка, що звучить на слабкому і відносно сильному часі, позбавляється особливої ваги. У творі панує м'яка дисонантність, яка утворюється у результаті зіткнення мелодичних ліній, досить часто оформлена у примхливій еліптичній послідовності та хроматизовані ходи. Як приклад останніх, звернемо увагу на висхідний хід паралельними терціями «dis-fis – dis-fis – e-g – e-g – f-as – fis-a – a-cis», що розпочинається повтореннями та немов злітає до ввідного тону у зоні переходу до репризи на словах «роси спадають у млі», на який накладається висхідна хроматизована лінія у тенора та відсутність звучання у баса. Прикметно, що описаний хід викликає аналогії до лейтмотиву перстня Нібелунга з однойменної тетралогії Р. Вагнера (про паралелі між вказаною тетралогією та оперою Б. Лятошинського «Золотий обруч» див. у працях В. Драганчук (2014), М. Новакович (2012) та ін.).

В описаному контексті невловимості й нестійкості особливу роль відіграє мелодичний розвиток хорових звукописних ліній, що то рухаються паралельно, то сходяться в унісон, то плетуть витончені імітаційні мережива. Особливої уваги заслуговує серединний розділ твору – quasi fugato, тематизм якого має яскраві звукозображальні риси, адже у хвилеподібних поступенних ходах голосів окреслює музично-риторичну фігуру «помахів крил ангелів» (відому, наприклад, за початковими тактами Меси h-moll Й. С. Баха), що поєднується із відповідним змістом поетичного тексту: «Крилами-хмарами небо вкривається...». При підході до кульмінації композитор застосовує почергове звучання збільшеної, зменшеної та чистої кварт (такти 12-15), що має особливий фонічний ефект та сприяє створенню ефекту ладоінтонаційного розмаїття. Зіткнення ліній на сильних долях створює септакордові та, навіть, нонакордові звучності, як, наприклад, у двох останніх тактах: IV9 – IV7 – II65 – VI7 – VII nat. – I.

У цілому, у творі виникає типова для модерністського звукопису фактура, знакові приклади якої знаходимо, насамперед, у фортепіанній творчості провідних модерністів, кумирів Б. Лятошинського – О. Скрибіна та К. Шимановського, сучасника, українського майстра сецесії В. Барвінського та ін. Витоки вказаного типу звукопису сягають арабесковості музичної мови Р. Шумана й К. Дебюссі та імітаційності бароково-класичного музичного мислення. Якщо у попередні епохи поліфонічний виклад у хоровому мистецтві а cappella був притаманний, здебільшого, для духовних творів, то Б. Лятошинський, як і М. Леонтович в обробках народних пісень, поруч із С. Людкевичем та іншими сучасниками, широко використовує імітаційність у різноматичному оригінальному репертуарі, створюючи, таким чином, взірці симфонізації хорової фактури (серед інших знакових у цьому сенсі творів майстра – «Тече вода в синє море», «Із-за гори сонце сходить» на слова Т. Шевченка та ін.).

Другий хор, в якому композитор звертається до збірки «На білих островах» – «Дош» *Allegro B-dur, 2/4*. У ньому створено зовсім іншу картинку природи, інший настрій та, відповідно, цей твір представляє, на перший погляд, зовсім іншу стилістику хорового мислення, проте, вона також основана та засадах модерніст-

ського звукопису. Головна відмінність полягає у тому, що у другій мініатюрі збільшується вага інтервального фонізму та ладової ролі вертикального мислення (у жіночій групі), яке, утім, також є результатом поєднання горизонтальних, мелодичних ліній.

Композиція є одночастинною із наскрізним розвитком, який будується із варіантних і трансформованих повторень декількох коротких мелодичних формул, що споріднює цей тип мислення із закладеним М. Леонтовичем у 1900-х – 1910-х роках в експериментах з архаїчним пісенним фольклором у «Щедрику», «Дударіку», «Грі в зайчика» та ін., аналогічно – із принципами роботи з постпівковим тематизмом у модерно-авангардних «Весні священній» (де опрацьовано волинський пісенний фольклор) і «Весіллячку» І. Стравинського, виробленими у 1910-х роках в Устилузі, у неофольклорних «Чотирьох словацьких народних піснях» (1917) і «Cantata Profana на румунські теми» (1930) Б. Бартока, «Шести курпівських піснях для змішаного хору а cappella» (1929) К. Шимановського та ін. Натомість Б. Лятошинський у хорі «Дош» не працює безпосередньо із фольклором, але експлікує специфічні елементи архаїчного пісенного мислення, «одягненого в шати» модерністського хорового звукопису, у творення оригінальної композиції, де короткі мотиви-формули стають елементами хорового орнаментального візерунку.

Композитор використовує наступні мелодичні формули. Перша – тризвуковий мотив-заклик секундового діапазону, що складається із основного звуку, нижнього хроматичного допоміжного та основного. Цим мотивом, взятим від квінтового тону тоніки, розпочинається твір у партії тенора, сповіщаючи, що «Дош летить». Вказана формула працюватиме протягом усього розвитку твору, розширюючись та вертально обертаючись при варіантних повтореннях, видозмінюючись у залежності від місцезнаходження у формі (найбільшого об'єму вона набуває у кульмінації).

Друга формула – хвилеподібний рух у діапазоні терції із семи звуків (відповідно до семи складів початкової фрази поетичного тексту), що, повторюючись *ostinato*, імітує потоки дощу: «Дош летить із хмар густих». Його важливою ознакою є постійна змінність діатонічного й альтерованого ступеня, навкожного якого «крутиться» мелодичний рисунок. У початковому

варіанті таким «ковзаючим» ступенем є третій, один зі стійких, навколо якого акцентуються нестійкі четвертий і другий. Це стирає головну відмінність між мажором і мінором та створює загальний ефект плинності, нестійкості, невловимості крапель водяної стихії.

Майстерна поліфонічна звукописно-хорова робота композитора із другою формулою, що є тематичним зерном твору, стає головним чинником композиційного розвитку всієї мініатюри. Так, вже при експонуванні теми у партії сопрано вона імітується зменшеною/чистою квартою нижче на дві долі (один такт) пізніше, причому у вертикальному оберненні, у партії альтів. При підході до кульмінації до виголошення цієї формули додаються і тенори. У результаті створюється невпинний, ладово нестійкий рух восьмими тривалостями, при якому паузи в одному голосі заповнюються звучанням мелодії в іншому, із постійним повторенням наведеної поетичної фрази. Згодом її змінює фраза «дощ тихенько шумить, дощ шумить...», при цьому наприкінці твору, де комплекс семизвучних фраз, що відокремлюються паузою, перетворюється на постійний хвилеподібний рух, без зупинок, звучання поступово опускається до хорового ансамблю тенорів і басів. Окрім того, повертаючись до наведеного вище твердження про інтервальний фонізм, зауважимо на вертикальній послідовності  $m^6 - zm^4 - v2$ , що, відповідно, також постійно повторюється, і від якої наприкінці твору лишається звучати лише витримана велика секунда. У цілому, у звучанні твору яскраво прослуховуються секунди, подекуди септими і тритон – інтервали-знаки Б. Лятошинського, які звучать ненапружено, м'яко-дисонантно, доповнюючи загальну картину ладово нестійкого, інтонаційно ускладненого виразового поля модерністської семантики у музичній мові твору.

У наступних трьох хорах Б. Лятошинський звертається до поезій збірки «Під осінніми зорями», створеної 1918 року, пов'язаної уже не з юнацьким коханням, а «з проблематикою гріховності краси та естетизації зла, акцентованими раннім європейським модернізмом» (Агеєва, 2012: 67). Натомість, композитор продовжує емоційну атмосферу, започатковану у перших двох мініатюрах, і додає нові її грані, формуючи, таким чином, психологічну єдність циклу.

У мініатюрі «Широке поле» *Andante sostenuto d-moll, 4/4* головним засобом виразовості стає насичений розмаїтими відтінками пастельного колориту тонально-гармонічний розвиток, позбавлений тонічних опор, сповнений «безтілесної» нестійкості та еліптичності, подекуди підсилених ритмічною синкопованою змінністю. Такій тенденції нестійкості підпорядковане і формотворення, що створює просту двочастинну репризну композицію типу  $ab + cbb_1$ .

На перший план виходить статика вертикалі, що змальовує «Широке поле... Темна даль... Огонь на обрії тремтить...», на фоні яких поет висловлює власні інтимні почуття. Відбувається гра хорових барв, ніби відтінків почуттєвої палітри, затемнення і просвітлення гармонічного колориту, тональні зрушення, як, наприклад, уже в перших тактах співставляються акордові послідовності IV-IV7-V в основній тональності, П7-IV-V по тональності низького II ступеня (неаполітанського) та VI-V знову в основній тональності. Розвиток на основі акордової вертикалі подекуди підштовхується імітаційними перегуками голосів (тема b), як, наприклад, проведення мелодичних фраз у сопрано в d-moll та, імітаційно, у тенора в es-moll на словах «І тихих зір ясна печаль...». Ця фраза, що складає сутність мелодики даного твору, розпочинається типовою риторично-питальною інтонацією, створеною висхідною малою секстою, та її хроматичним спадаючим заповненням, і видозмінено повторюється із початковою висхідною квартою на словах «І тихих мрій солодка мить...». У каденційному повторенні «Солодка мить...» увесь хоровий ансамбль ніби сповзає у м'якому звучанні низького мінорного VI тризвуку у доміанту (таким розімкненим зворотом закінчуються як перша частина, так і весь твір), «чіпляючись» за енгармонічну заміну терцієвого тону des на терцієвий тон cis, і така послідовність однотерцієвих тризвуків створює яскравий колористичний ефект.

У тональному плані прикметною є роль тональності низького II ступеня – як у послідовному співставленні, так і в одночасовому (як в описаному вище імітаційному епізоді). Це створює ефект політональності d-moll – es-moll (тональності, про семантику та особливу роль у творчості Б. Лятошинського писали вище), що знаходить відгук у розвитку всього твору.

Четвертою є «Коліскова» *Lento b-moll, 4/4 (c)* написана на вірш «Спи в своїй білій постелі»

та викладена у простій двочастинній формі розвиткового типу  $A+A_1$ . Композитор використовує зображальні можливості хорового звукопису, користуючись засобами *motomando*, імітації інструментального звучання та іншими, що покликані, у свою чергу, імітувати заколихування. Хорова фактура складається із трьох шарів – *ostinat*'них поспівок квартового діапазону у басовій та теноровій лініях (що у вертикальному поєднанні акцентують бурдонні квінти), у кожній з яких щоразу акцентується мелодична вершина, та витриманих співзвуч в альтів *divisi* – послідовності  $m^3 - m^6 - m^3 - m^5$ , що звучить із метро-ритмічним зрушенням (синкопами) та завершується знаковим для модерністського мислення інтервалом тритону. Прикметно, що увесь твір завершується звучанням іншого знакового для мистця інтервалу – септими.

Також варто звернути увагу на особливість басової мелодичної формули, що полягає у чергуванні діатонічного і пониженого II ступеня, – останній часто вживається у музичній мові Б. Лятошинського, Д. Шостаковича та інших модерністів і пов'язується із ладовим затемненням та похмурою, а часто й трагічною семантикою, проте, у даному творі така альтераційна мінливість створює атмосферу легкого суму-дрімоти.

На описаному фоні розвивається тематична лінія у партії сопрано, що то спускається від повторюваної тоніки донизу до квінтового тону, то злітає у риторичному малосекстовому запитанні до терцієвого тону і, кружляючи у м'якій тріолі, що окреслює зменшену кварту, знову опускається до початкової висоти.

Такими засобами створюється пастельна, ніби розглянута крізь легке павутиння осені, атмосферна картина, коли «Вітер берези смутні хилить в солодкій дрімоті», та чуттєве побажання «Хай тобі щастя присниться в тихому сні», що звучить у кульмінації.

Завершує цикл П'яти хорів мініатюра «Дощ одшумів» *Andantino A-dur, 4/4 (c)*, яка привносить у загальну драматургію оптимістичне просвітлення. Якщо пригадати образне висловлювання О. Козаренка про те, що у вокальній (а ймовірно – й у хоровій) музиці Б. Лятошинського «рідко світить сонце» (Лятошинський, 2015), то можемо з упевненістю сказати, що це винятковий твір, де «сонце таки світить». Стилістика хорового звукопису у даному творі повертає слухача до першої мініатюри циклу

під назвою «Осінь», що проявляється в імітаційних візерунках хорових ліній, що на опорно-смыслових перетинах створюють оригінальні гармонічні співзвуччя. Поліфонізована фактура стає головним засобом розвитку у двочастинній формі  $A+A_1$ , що має риси наскрізності. Кульмінація твору, що відсувається із точки золотого перетину у друге речення другої частини, водночас, має яскравий звукозображальний ефект – на фразі «Летять пташки» лінія сопрано стрімко «злітає» вгору на  $m^6$  до найвищої мелодичної точки на звуці  $a^2$ .

У ладотональній сфері твору зустрічаються хроматичні прохідні звуки та ознаки гармонічного мажору, відхилення у паралельний мінор, зупинки на верхній медіанті та однойменному мінорі та ін. Гармонічний розвиток, зумовлений рухом горизонталей партій, у їхніх перетинах дає яскраві співзвуччя, зокрема, на першій-другій долях шостого такту таким чином виникає гармонічний пан-знак Б. Лятошинського – великий мажорний септакорд (про який пише О. Козаренко у контексті семіотики української музичної мови (2000)), що у даному випадку грає на створення кульмінації першої частини.

Твір завершується урочисто-світлим звучанням тонічного тризвука у мелодичному положенні квінти на сильну долю з *divisi* сопрано і тенора, що звучить у контексті звороту T-D-T, що практично не зустрічається у хоровах мініатюрах, де, як було вказано вище, панує модерністська нестійкість. Прикметно, що лише два твори циклу приходять до тоніки – згадана перша мініатюра «Осінь», де T звучить на третю долю після звороту  $VI_7 - VII$  на першій і другій долях. Відтак, заключне «Блакить ясна!» у творі «Дощ одшумів» відіграє роль коди всього циклу.

**Висновки і перспективи подальших досліджень.** Як видатний Майстер, у П'яти хорах на слова М. Рильського ор. 64 Б. Лятошинський демонструє чотири типи стилістики хорового мислення, що, у сукупності, формують модель модерністського звукопису в українській хоровій музиці середини ХХ століття. Так, у хорі «Осінь» головною рисою є поліфонізоване, quasi сецесійне переплетення арабескових ліній (перший тип). У мініатюрі «Дощ» хоровий звукопис полягає у варіантній роботі з мелодичними формулами за прикладом модерної орнаментальності, що

створює особливий інтервальний фонізм по вертикалі (другий тип). Хор «Широке поле» представляє м'яко-експресіоністичний гармонічний колорит та політональність (третій тип). У наступній «Колисковій» головними засобами є звукозображальність та ладова альтераційність (четвертий тип). Фінальна мініатюра «Дош одшумів» повертає до quasi сецесійних імітаційних візерунків хороших ліній, що творять поліфонізовану фактуру та на опорно-сміслових перетинах сходяться в оригінальні гармонічні співзвуччя (перший тип). Таким чином, виникає типологічне

розмаїття звукопису, що став основою для подальшого розвитку української хорової музики у творчості плеяди учнів і наступників Б. Лятошинського – І. Шамо, І. Карабиця, Л. Грабовського, Л. Дичко, В. Сильвестрова, Є. Станковича та ін.

Перспективи подальших досліджень задекларованої тематики вбачаємо в аналізі хорової творчості Б. Лятошинського у загальноєвропейському контексті, що матиме важливі результати для осмислення головних тенденцій розвитку української музики як європейського явища ХХ століття.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Агеєва В. Мистецтво рівноваги: Максим Рильський на тлі епохи. Київ : Книга, 2012. 392 с.
2. Волосянчук Х. Робота композитора з вербальним першоджерелом на прикладі хорового циклу Б. Лятошинського «Пять мішаних хорів без супроводу на слова М. Рильського», ор. 64. *Київське музикознавство*. 2016. № 54. С. 42–49. URL : <https://gliceracademy.org/wp-content/uploads/2019/04/54-06-Volosianchuk.pdf> (20.01.2022).
3. Волох О. Образи природи у хороших мініатюрах Б. Лятошинського. *Молодь і ринок*. 2016. № 5. С. 133–136.
4. Драганчук В. Незасвоєні уроки європейської історії або українська національна ідея самоорганізації у літературно-музичному дискурсі («Захар Беркут» І. Франка – «Золотий обруч» Б. Лятошинського). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2014. Вип. 20 (1). С. 110–117. URL : [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Uk\\_mssh\\_2014\\_20%281%29\\_23](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Uk_mssh_2014_20%281%29_23) (18.01.2022).
5. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови / Наукове товариство ім. Шевченка у Львові. Львів : б/в, 2000. 286 с.
6. Козаренко О. Про деякі універсалії музичного світу Бориса Лятошинського. *Вісник Львівського університету*. Серія: Мистецтвознавство. 2015. Вип. 16. Ч. 1. С. 33–37.
7. Копица М. Симфонії Б. Лятошинського: епоха, колізії, драматургія : Исследование. Киев : Музична Україна, 1990. 134 с.
8. Лятошинський Б. Романси 1920-х / Замість передмови О. Козаренка. Київ – Ніжин: ПП Лисенко М. М., 2015. 292 с.
9. Ляшенко І. Етнокulturологічна характеристика творчої співдружності Бориса Лятошинського та Максима Рильського. Науково-теоретична конференція, присвячена 100-річчю від дня народження Бориса Лятошинського / упор. М. Копиця. Київ, 1995. С. 35–49.
10. Новакович М. Канон українського музичного модернізму (на прикладі творчості Бориса Лятошинського). Луцьк : Твердиня, 2012. 167 с.
11. Панченко В. Від «Білих островів» до «Знака терезів» (Поезія Максима Рильського 1910–1932 рр.). *Слово і Час*. 2006. № 1. С. 3–14.
12. Пархоменко Л. Українська хорова п'єса. Київ : Наукова думка, 1979. С. 129–134.
13. Рильський М. На білих островах : лірика. Текст машинописний. Київ : Життя й мистецтво, 1910. 69 с.
14. Савчук І. Борис Лятошинський і польська культура. Комунікативні поля творчості : дис. ... д-ра мист-ва : 26.00.01. Київ, 2021. 447 с.
15. Савчук І. Екзистенційні мотиви світобачення модерністського Майстра (на матеріалі камерної музики 20-х років ХХ століття в Україні) : автореф. дис. ... канд. мистецт-ва : 17.00.03. Київ, 2005. 20 с.
16. Самохвалов В. Черты музыкального мышления Б. Лятошинского. – Киев : Музична Україна, 1970. 280 с.
17. Торба О. Хорова творчість Б. Лятошинського в контексті національних хороших традицій. *Музичний світ Бориса Лятошинського* / Ред.-упор. М. Копиця. Київ : Центрмузінформ, 1995. С. 33–36.
18. Хіврич Л. Акапельні хори Б. Лятошинського на слова М. Рильського: особлива строфічна будова віршів та її втілення у формі хорової мініатюри. *Музичний світ Бориса Лятошинського* / Ред.-упор. М. Копиця. Київ : Центрмузінформ, 1995. С. 43–45.

### REFERENCES

1. Aheieva, V. (2012). *Mystetstvo rinvovahy: Maksym Rylskyi na tli epokhy [The art of balance: Maxym Rylskyi against the era background]*. Kyiv: Knyha [in Ukrainian].



2. Volosianchuk, Kh. (2016). Robota kompozytora z verbalnym pershodzherelom na prykladi khorovoho tsykladu B. Liatoshynskoho «Piat mishanykh khoriv bez suprovodu na slova M. Rylskoho», op. 64 [The composer's work with the verbal origin (on the example of choir cycle written by B. Liatoshynsky «Five unaccompanied mixed choirs on the words of M. Rylsky», op. 64)]. *Kyivske muzykoznavstvo*. 54, 42–49. URL : <https://glieracademy.org/wp-content/uploads/2019/04/54-06-Volosianchuk.pdf> (20.01.2022) [in Ukrainian].
3. Volokh, O. (2016). Obrazy pryrody u khorovykh miniaturakh B. Liatoshynskoho [The nature images in choral miniatures by B. Liatoshynskyi]. *Molod i rynok*. 5, 133–136 [in Ukrainian].
4. Drahanchuk, V. (2014). Nezasvoieni uroky yevropeiskoi istorii abo ukrainska natsionalna ideia samoorhanizatsii u literaturno-muzychnomu dyskursi («Zakhar Berkut» I. Franka – «Zoloty obruch» B. Liatoshynskoho) [The Unmastered lessons of European history or Ukrainian national idea of organizations of are in literary – musical diskurs («Zahar is golden of Eagle» And. («Zahar is golden Eagle» And. Franco – «Gold Hoop» of B. Lyatoshinsky)]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*. 20 (1), 110–117. URL : [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Uk\\_msshr\\_2014\\_20%281%29\\_\\_23](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Uk_msshr_2014_20%281%29__23) (18.01.2022) [in Ukrainian].
5. Kozarenko, O. (2000). *Fenomen ukrainskoi natsionalnoi muzychnoi movy [The phenomenon of the Ukrainian national musical language]*. Lviv: without a publisher [in Ukrainian].
6. Kozarenko, O. (2015). Pro deiaki universalii muzychnoho svitu Borysa Liatoshynskoho [On some universals of the musical world of Borys Lyatoshynsky]. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriya: Mystetstvoznavstvo*. 16 (1), 33–37 [in Ukrainian].
7. Kopitsa, M. (1990). *Simfonii B. Lyatoshinskogo: epoha, kollizii, dramaturgiya : Issledovanie [Symphonies by B. Lyatoshinsky: era, collisions, dramaturgy: Research]*. Kiev: Muzychna Ukraina [in Russian].
8. Liatoshynskyi, B. (2015). *Romansy 1920-kh. Zamist peredmovy O. Kozarenka [Romances of the 1920s. Instead of a foreword by O. Kozarenko]*. Kyiv – Nizhyn: PP Lysenko M. M. [in Ukrainian].
9. Liashenko, I. (1995). Etnokulturolohichna kharakterystyka tvorchoi spivdruzhnosti Borysa Liatoshynskoho ta Maksyma Rylskoho [Ethnocultural characteristics of the creative community by Borys Liatoshynskyi and Maksym Rylskyi]. *Naukovo-teoretychna konferentsiia, prysviachena 100-richchiiu vid dnia narodzhennia Borysa Liatoshynskoho*. Kyiv. 35–49 [in Ukrainian].
10. Novakovych, M. (2012). *Kanon ukrainskoho muzychnoho modernizmu (na prykladi tvorchosti Borysa Liatoshynskoho) [Canon of Ukrainian musical modernism (on the example of Borys Lyatoshynsky's work)]*. Lutsk : Tverdynia [in Ukrainian].
11. Panchenko, V. (2006). Vid «Bilykh ostroviv» do «Znaka tereziv» (Poeziia Maksyma Rylskoho 1910–1932 rr.) [From the «White Islands» to the «Sign of Libra» (Poetry by Maxym Rylskyi 1910–1932)]. *Slovo i Chas*. 1, 3–14 [in Ukrainian].
12. Parkhomenko, L. (1979). *Ukrainska khorova p'yesa [Ukrainian choral play]*. Kyiv : Naukova dumka [in Ukrainian].
13. Rylskyi, M. (1910). *Na bilykh ostrovakh: liryka [On the white islands: lyrics]*. Kyiv : Zhyttia y mystetstvo [in Ukrainian].
14. Savchuk, I. (2021). *Borys Liatoshynskyi i polska kultura. Komunikatyvni polia tvorchosti [Boris Lyatoshynsky and Polish culture. Communicative fields of creativity]*. Thesis abstract for Doct. Sc. (Arts), 26.00.01. Kyiv [in Ukrainian].
15. Savchuk, I. (2005). *Ekzystentsiini motyvy svitobachennia modernistskoho Maistra (na materialii kamernoi muzyky 20-kh rokiv KhKh stolittia v Ukraini) [Existential motives of the worldview of the modernist Master (on the material of chamber music of the 20s of the twentieth century in Ukraine)]*. Thesis abstract for Cand. Sc. (Arts), 17.00.03. Kyiv [in Ukrainian].
16. Samohvalov, V. (1970). *Cherty muzykalnogo myshleniya B. Lyatoshinskogo [Features of musical thinking by B. Lyatoshinskyi]*. Kyev: Muzychna Ukraina [in Russian].
17. Torba, O. (1995). Khorova tvorchist B. Liatoshynskoho v konteksti natsionalnykh khorovykh tradytsii [Choral work by B. Lyatoshynsky in the national choral traditions context]. *Muzychnyi svit Borysa Liatoshynskoho*. Kyiv: Tsentr muzinform. 33–36 [in Ukrainian].
18. Khivrych, L. (1995). Akapelni khory B. Liatoshynskoho na slova M. Rylskoho: osoblyva strofichna budova virshiv ta yii vtillennia u formi khorovoi miniaturi [A cappella choirs by B. Lyatoshynsky in the words by M. Rylskyi: special strophic structure of poems and its embodiment in the choral miniatures form]. *Muzychnyi svit Borysa Liatoshynskoho*. Kyiv: Tsentr muzinform. 43–45. [in Ukrainian].