

треба вважати здатність за тих чи інших умов функціонувати, знаходити в собі нові діяльні якості, залишаючись у той же час на фундаменті своїх традицій. Хоровому виконавству належить важливе місце в процесі зближення серйозної музики з масовим слухачем.

Історичний процес розвитку хорового мистецтва, збагаченого багатовіковими традиціями, не втративши своєї своєрідності і самобутності в розвитку національних форм художнього мислення, привів до зародження нової форми хорової культури – камерного хорового виконавства, яке посіло особливе місце у сучасному музичному житті України і благодатно впливає на всю культуру в цілому.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бенч-Шокало О.Г. Український хоровий спів. Актуалізація звичаєвої традиції: Навч. посібник. – К.: Ред. журн. «Укр. світ», 2002.
2. Герасимова-Персидська Н. Хоровий концерт на Україні в XVII-XVIII ст. – К.: Муз. Україна, 1978.
3. Дичко Л. Сучасний стан хорового мистецтва: тенденції розвитку //Матеріали до українського мистецтвознавства. Вип. 2. – К., 2003.
4. Костюк Н. Музична культура Західної України 20-30-х років XX ст.: ідеї поступу та розвиток національних традицій. Дис... канд. мистецтвознавства. – К., 1998.
5. Котко С. Хоровий ренесанс і «Київ» //Музика. – 2004. – № 1-2. – С. 20-21.
6. Лашенко А. Хоровая культура: аспекты изучения и развития. – К.: Муз. Україна, 1989.
7. Семененко Н. Фестивальні вітражі; Хоровий процес очима виконавців //Студії мистецтвознавчі. Вип. 2. – К., 2001. – С. 96-106.

Lyudmyla Kushneruk

CHAMBER CHORUS MOVEMENT IN UKRAINE AT THE END OF 20-TH AT THE BEGINNING OF 21 CENTURIES IN THE CONTEXT OF MODERN CULTURAL-PUBLIC LIFE

The article deals with the genesis, formation and perspective of chamber chorus art development in Ukraine as sociocultural phenomenon of the end of 20 – the beginning of 21 centuries.

Юрій Кресак

СЕРІАЦІЙНИЙ ПРИНЦИП ФОРМОТВОРЕННЯ В ОБРОБКАХ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ МИКОЛИ ЛЕОНТОВИЧА (НА МАТЕРІАЛІ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ ПІСНІ «ЩЕДРИК»)

У статті висвітлюються способи втілення серіаційного розвитку мелодії у чотириголосе хорове звучання через різноманітні композиційні та формотворчі прийоми.

В українському музикознавстві все більшу увагу привертає творчість неординарного митця, композитора-самородка, творця надзвичайно цілісного і неповторного хорового стилю М.Д.Леонтовича. Підтвердженням цього є вихід ряду збірників, посібників, статей, дисертацій, авторами яких є М.Гордійчук [2], В.Дяченко [3], П.Козицький [7], Н.Герасимова-Персидська [1], В.Золочевський [4], Б.Луканюк [8], Б.Фільц [13] та ін. Вони переважно звертали увагу на творчий метод в хорових композиціях М.Леонтовича, на його принципи обробки народних пісень, на його гармонію, поліфонію, темброву та інструментальну палітри тощо. На особливу увагу заслуговують науково-теоретичні конференції, які відбуваються час від часу на базі Кам'янець-Подільського державного університету – у тому місті, де навчався в духовній семінарії геніальний композитор, і порушують все нові й нові питання, що пов'язані з новим осмисленням його феноменальної творчості. Якщо способи формування, що пов'язані із куплетно-варіаційними та наскрізними формами, менш-більш досліджені і принаймні представляють уже вторований шлях, то твори, які базуються на первісному серіаційному формуванні, виходили поза межі пильної уваги дослідників, або через їх нерозуміння як явища, або через їх несприйняття як такого. Лише в 90-х роках XX ст. на цей принцип

формотворення вперше звернув увагу відомий український етномузиколог А.Іваницький у своїх працях «Українська музична фольклористика (методологія і методика)» [6, 48-49] та «Основи логіки музичної форми (проблеми походження музики)» [5, 48-50], що і стало вихідним елементом для розгляду цього принципу у творчості М.Леонтовича.

Мета статті – виявити способи втілення серіаційного розвитку мелодії у чотириголосе хорове звучання через різного роду композиційні та формотворчі прийоми, зберігаючи засадничі артефактні начала. З даної мети випливають наступні завдання, а саме:

- розглянути основні принципи формування серіаційного розвитку у фольклорі;
- виявити засадничі прийоми мелосного «обрамлення» серіаційного способу розгортання;
- зробити аналіз композиційних елементів народної пісні «Щедрик», враховуючи варіаційний спосіб їхнього розгортання.

У творчому доробку композитора М.Леонтовича важливе місце займають календарно-обрядові пісні, зокрема щедрівки¹. Мелодії цих пісень здебільшого радісні, урочисті, збагачені емоційним зарядом, а що найбільше – позначені архаїкою, яка в основному проявляється через їхній мелос. Власне, й до таких і належить українська традиційна щедрівка «Щедрик», записана в м.Краснополі, що на Волині. Цю пісню М.Леонтовичу в 1910 р. запропонував його педагог – відомий російський теоретик та композитор Б.Яворський як завдання з композиції на опанування прийому *basso ostinato*. Лише в 1916 р. М.Леонтович надіслав О.Кошицю викінчений твір, який був адресований для виконання студентським хором Київського університету ім. святого Володимира.

Популяризація цього твору розпочалася з гастролей Української хорової капели під керівництвом О.Кошиця Європою та Америкою. Тільки у США «Щедрик» М.Леонтовича у 1950-1970-х рр. витримав 600 редакцій та 50 видань на грамплатівках [9, 21].

Оскільки в основі цієї пісні лежить трихордна постівка мінорного нахилу, то перед початкуючим композитором постало архіважливе завдання зробити з неї цілісну композицію, насичену контрапунктичними елементами. Отже, «Маленьке інтонаційне «зернятко» стало імпульсом для народження значно більшого (за діапазоном) й довшого (за тривалістю) за нього контрапункту – нової мелодичної лінії (інструментальної природи)» [11, 24]. Власне це й зумовило таку довгу (майже 6 років) й копітку працю над таким легким (на перший погляд) і таким складним (якщо проаналізувати його глибше) твором.

Якщо екстраполювати мелодію «Щедрика» на той історичний період, коли вона сформувалася, то можна відчутти той логічний рівень формотворення, який тотожний бінарним структурам, що утворюють серію. З цього погляду, на думку А.Іваницького, «чотиризвуковий мотив «Щедрика»... є композицією бінарностей, а повна дворядкова строфа за текстом /4+4/2 утворюється за рахунок серіації цього мотиву» [5, 49]. Отже, на мікрорівні наспів «Щедрика» виступає як композиція з двох бінарностей, де ритм утворює дзеркальну симетрію (θεεθ).

Якщо розглядати цей мотив у системі одного рядка, то тут відчувається прихована послідовність трьох парних структур, в кожній з яких відчувається пульсація восьмими тривалостями (εεεεεε). Бінарність відчувається і в такому разі, коли перший високий звук інтонаційно протистоїть кінцевому низькому (сі-бемоль – соль). Якщо врахувати, що на одну серію, що складається із чотирьох звуків, постійно припадає ціле слово або пара слів, то виникає також ряд бінарних мотивів-серій, де поєднуються вербальні та музичні явища. Отже, в серіаційному ряді постають мінливі опозиції музичної та мовної акцентуації, де комбінуються фонемні, морфемні та синтаксичні структури.

Отже, наспів «Щедрика», який поєднується зі словесним текстом, утворює серію, яка структурно замикається через кожні 16 складенот у строфу. Таку серіацію ми називатимемо однорідною, оскільки вона складається із повторення однакових елементів. Такого роду серіація в музичній куль-

¹ Жанр щедрівок в українській фольклорній традиції належить до найдавніших і споріднений рядом мелосних типологічних ознак, зокрема вузькооб'ємністю мелодії (в межах терції-кварти) та дихордною чи тетрахордною системами.

турі дуже споріднена із появою колеса в матеріальній культурі і, за А.Іваницьким, сформована «в культурі неоліту» [5, 50].

Таких строф серіаційного типу в обробці «Щедрика» М.Леонтовича є 6, де передостання і остання повторюються двічі.

Дослідники творчості М.Леонтовича вважають, що в основі «Щедрика» лежить композиційна структура, яка зумовлена наскрізним розвитком висхідної серіаційної структури, яка водночас спирається на народнопоетичну строфічність¹.

Треба зазначити, що перед композитором було поставлене дуже складне завдання – віднайти такі засоби формотворення, які дали змогу максимально наблизити його як до народних, так і класичних способів розгортання. Отже, М.Леонтович вирішив представити композицію «Щедрика» сімома формотворчими складовими. Серед них остання (сьома) повторюється двічі. Як показав аналіз, це більшою мірою відповідає способам традиційного формотворення, яке переважно орієнтоване на варіабельні принципи, які властиві для виконання кожної нової строфи (до речі, традиційне виконавство переважно спрямоване на варіаційний спосіб музичного розгортання, оскільки воно є таким за своєю природою).

Композиція «Щедрика» включає в себе три складові: зачин, хід та кінцівку, кожна з яких логічно структурована і об'єктивно вмотивована.

Зачин включає в себе лише першу строфу, яка побудована на чотириразовому повторі простої серіаційної фігури у формі еолійського трихорда (до речі, вона представлена в сопрановій партії – так, як велить фольклорна традиція, див. приклад 1).

Приклад 1.

The image shows a musical score for the beginning of the song 'Щедрик' by M. Leontovych. It is written for Soprano (C) and Bass (B) in 3/4 time, marked 'Allegretto'. The vocal line starts with a solo part (mf) and then a choral part (pp simile). The lyrics are: 'Щед-рик, шед-рик, шед-рі-воч-ка, при-ле-ті-ла лас-ті-воч-ка'. The score includes dynamic markings like *mf*, *ten.*, and *pp simile*, and articulation marks like accents (>).

Таким чином, мелодія утримується в сопрановій партії аж до п'ятої строфи, максимально зберігаючи її в рамках традиційного виконавства (адже в українській традиції щедрівки виконують дівчата або жінки одноголосно).

Друга та шоста строфи у «Щедрику» представляють «композиційний хід». Зокрема, його початок регламентується низхідною тетрахордною ланкою у формі педалізованих звуків, які відтворює альтова партія (друга строфа), а опісля аналогічний мелодичний хід (лише терцією нижче) властивий теноровій (третья строфа, див. приклад 2).

¹ Зокрема, О.Ольховський порівнює «Щедрик» М.Леонтовича із «хоровою фрескою» [10, 387], Д.Тукало – «музичною поемою» [12, 45], а І.Маринін та О.Бец – «вокальним скерцо» [9, 21].

Приклад 2.

ста-ла со-бі ще-бе-та-ти. гос-по-да-ря вик-ли-ка-ти: "Вий-ди. вий-ди.
rosso cresc.

ста - ла со - бі ше

гос - по - да - рю. но - дн - ви - ся на ко - ша - ру.

бе - та - ти,

Тому ці строфи виступають як єдине структуротворче ціле і логічно готують кульмінацію композиційного ходу.

Треба зазначити, що такого роду «підголосковий хід» – це передусім свідоме чуття автором традиційного музичного становлення, оскільки воно впливає із типовості ладового модуса даного жанру. Власне, й новаторство композитора полягає в тому, що він зумів його свідомо застосувати у вигляді інтонаційного фону, який на двох горизонтальних рівнях обрамлює основну мелодичну лінію.

Четверта строфа відтворена гомофонно-підголосковою фактурою. Тут композитор, зберігаючи основну мелодію в сопрановій партії, окутує її різного роду інтонаційними ходами. Зокрема, альтова партія «топчеться» на одному звуковій соль, що є кінцевим в основній мелодії, тенорова партія побудована на трихордовому ході до-ре-мі (що є своєрідним дзеркальним відображенням руху основного мелодичного мотиву), а басова імітує субдомінантовий секстахордовий хід (мі бемоль-соль-до, див. приклад 3).

Приклад 3.

там о-веч-ки по-ко-тв-лись. а яг-нич-ки на-ро-дн-лись.

Це дає підстави констатувати, що дана гомофонно-підголоскова фактура поєднана із двох модусних ланок: субдомінантової (насамперед – субдомінантового секстакорда) та тонічної, що розширена терцовим вторуванням основної мелодії. Про власне гармонічний рівень у цьому творі мова не йтиме, оскільки композитор користувався гомофонно-підголосковим способом мислення. Тому у гармонічній вертикалі часто зустрічаються спорадичні акорди, передусім субдомінантові септакорди та їхні обернення, які позбавлені функційного способу поєднання і переважно підпорядковані модальному розвитку.

У п'ятій строфі, яка на словесному рівні повторюється двічі, композитор використовує у жіночій групі голосів спосіб терцового вторування мелодії (мелодія у народному багатоголоссі, як правило, знаходиться у другому голосі). Власне це й вплинуло на фактурне розширення композиції, а разом з тим наблизило її до традиційного способу виконання того періоду, коли жив і творив М.Леонтович.

Тенорова партія у п'ятій строфі виконує функцію моделювання двох основних ладозвукорядних модусів, які репрезентують український щедрівковий жанр. Перший – еолійський трихорд, що охоплює звуки ре-мі-фа, де другий звук (маємо на увазі звук мі) варіабельний: у висхідному положенні він виступає хроматизованим, а у низхідному – натуральним. Другий модус на відміну від першого представлений еолійським тетрахордом і використаний спорадично лише в останньому такті цієї строфи. Він насамперед виконує функцію щедрівкового типового знака-артефакта. До речі, щедрівковий жанр є чи не найдавнішим у системі річної календарної обрядовості українців. Тому його ладозвукорядний модус є чітко означеним та регламентованим.

Лише басова партія на цьому композиційному етапові виконує роль остинатного звукового фону. Вона ніби регламентує кінцевий устій серіаційної простої періодичності і таким чином готує наступний строфічний блок, у якому основна мелодія переходить у басову партію (див. приклад 4).

Приклад 4.

Треба зазначити, що шоста строфа є кульмінаційною в самій композиції твору. Це підтверджується самими регістровими та фактурними елементами. Адже, лише у шостій строфі мелодія переходить із альтової партії в басову, а її підголоски відповідно переходять у високий мелоінтонаційний простір. Зокрема, сопранова партія від звука соль другої октави трьома трихордними інтонаційними ланками «сповзає» до звука соль першої октави. Відповідно до цього і тенорова партія творить протискладнення сопрановій на рівні двох інтонаційних ланок, що охоплюють серію звуків «мі-ре-до» та «фа-мі-ре» першої октави і таким чином реалізує вихідний (типово щедрівковий) модус-знак. Лише альтова партія зберігає ознаки остинатного звукового фону, перебравши їх від басової партії. Такого роду остинатний фонізм обмежує розвиток оліготоніки і сприяє неможливості її виходу на пізніше сформовані ладозвукорядні артефакти.

З композиційної точки зору наступна варіація (шоста) п'ятої строфи завершує її складову – хід і є кульмінаційною в ньому (це підтверджують усі мелосні ознаки – регістр фактура, інтонаційна напруга, система звукового протискладнення тощо). Тому тут оправданим у композиційному відношенні є дворазове повторення п'ятої строфи, оскільки одноразовий виклад не зміг би досягнути такої емоційної напруги і не сприяв би кульмінаційному сплеску, як дворазовий (див. приклад 5).

Приклад 5.

В те - бе то - вар весь хо - ро - пий, бу - деш ма - ти мір - ку гро - шей,
 тен. simile dim. dim.

Сьома та восьма строфи у композиції «Щедрика» виконують функцію кінцівки і також, як і кульмінація, побудовані на одному і тому ж словесному матеріалі: «Хоч не гроші, то полова, в тебе жінка чорноброва». Адже такого роду смисловий повтор повністю оправданий, оскільки він відповідними звуковими засобами поступово знімає емоційну напругу і приводить інтонацію до початкового стану. Це здебільшого відбувається через перехід основної мелодії від басової партії до тенорової, а в кінцевому варіанті – до сопранової – до традиційної форми її реалізації (див. приклад 6).

Приклад 6.

В те - - - бе жін - ка чор - - - но - бро - ва.
 Хоч не гро-ш, то по-ло-ва, в те - бе жін-ка чор - но-бро-ва.
 В те - - - бе жін - - - ка.

mf *pp* *mf* *pp*

У цій строфі партія баса виконує функцію цілотактової педалізації (третій та четвертий такти цієї варіації навіть з'єднані лігою).

Цікаве звукове плетиво тут творять сопранова та альтова партії. Зокрема, сопранова партія побудована на мелодичному поєднанні іонійського та еолійського тетраходів, що в цілому творять автентичний октавний зворот (до речі, у цій строфі-варіації він двічі повторюється і замикається вихідним звуком основної мелодії – сі бемоль). Треба зауважити, що ці два повтори зіставлені контрастною динамікою (перший повтор супроводжується динамікою *mf*, а другий – *pp*). Така звукова градація є природною при переході на останню строфу-варіацію, що в композиції даного твору є, власне, самою кінцівкою.

Друге повторення шостої строфи – це логічне і тематично-інтонаційне завершення першого. Воно, власне, через гомофонно-підголоскову педалізацію басової, тенорової та альтової партій виводить сопранову партію в її першопочаток. Сам гармонічно-підголосковий фон, що виконується хоровими партіями на мормурандо, базується на елементах тетраходового інтонаційного ядра. Це особливо спостерігається в альтовій та басовій партіях (партія тенорів витримана на педалі основного звукового устою соль малої октави, див. приклад 7).

Приклад 7.

Хоч не гра-ші, то по-ло-ва, в те-бе жін-ка чор-но-бро-ва. Шел-рик, шел-рик.

tr poco a poco dim. *mf* *pp*

Треба зауважити, що композиція «Щедрика», за задумом самого композитора, повторюється двічі. Тому вона має ще й посткінцівку, яка реалізується на тематичному матеріалі першої строфи. До речі, провідна мелодія тут поручена теноровій партії, що утримується фоном педалізуючого акорду соль-ре-соль, відтвореного відповідно басовою, альтовою та сопрановою партіями. Лише останній такт, що позбавлений звукового фону вищезазначених партій, завершується солуючими голосами з партій сопрано та альта (див. приклад 8).

Приклад 8.

Шел - рик, шел-рик. шел - рі-воч-ка, при - ле-ті-ла лас - ті-воч-ка!

pp *Solo > rit.*

Дворазове повторення цілої композиції «Щедрика» може аргументуватися двома вмотивованими версіями. Перша передусім базується на розширенні цілісності самої композиції, оскільки одноразове повторення в часовому відношенні є надто закоротким. Друга версія, що є більш вірогідною, продиктована, на нашу думку, самою ідентичністю її використання у щедрівковому обряді. Адже щедрувальники ходять від хати до хати і багаторазово виконують одну і ту ж саму щедрівку. Власне, і такого роду «символічна» багаторазовість (перша строфа у цій композиції навіть повторюється тричі) і лягла в основу задуму композитора, щоби максимально наблизити її до обрядового першоджерела.

Отже, серіаційний принцип формування, що використаний в обробці української народної пісні «Щедрик», дав можливість композиторові відчутти (насамперед на інтуїтивному рівні) природу мелоінтонаційного обрамлення щедрівкового жанру при опрацюванні його для мішаного складу хору. Це, в першу чергу, розкриття підголоскової природи української обрядової пісні, розуміння її ладозвукорядних основ, принципів моделювання хорової фактури, органічне зіставлення динаміки та агогіки, використання педалізованих площин тощо. Все це дало можливість актуалізувати формотворчі процеси і вивести їх на рівень новаційних класичних форм, надаючи їм оригінального та неповторного шарму.

ЛІТЕРАТУРА

1. Герасимова-Персидська Н. Характерні риси поліфонії М.Леонтовича //Українська радянська музика. – К., 1962. – Вип. 2. – С.129-152.
2. Гордійчук М. Микола Леонтович. – К.: Муз. Україна, 1972.
3. Дяченко В. М.Д.Леонтович. – К.: Муз. Україна, 1969.
4. Золочевський В. Композиційна і тематична будова обробок народних пісень М.Леонтовича //Творчість М.Леонтовича. Збірка статей /Упоряд. В.Золочевський. – К., 1977. – С.125-152.
5. Іваницький А. Основи логіки музичної форми (проблеми походження музики): Навч. посібник. – К.: Альтерпрес, 2003.
6. Іваницький А. Українська музична фольклористика (методологія і методика): Навч. посібник. – К.: Заповіт, 1997.
7. Козицький П. Творчість Миколи Леонтовича //Творчість М.Леонтовича. Збірка статей /Упоряд. В.Золочевський. – К., 1977. – С.7-16.
8. Луканюк Б. Народнопоетичні прообрази у творчості М.Леонтовича //Творчість М.Леонтовича. Збірка статей /Упоряд. В.Золочевський. – К., 1997 – С.177-199.
9. Маринін І., Бец О. З хорової спадщини М.Д.Леонтовича //Матеріали до українського мистецтвознавства. Микола Леонтович і сучасна освіта та культура. Наук. збірник. Вип. 4. – Київ-Кам'янець-Подільський, 2003. – С. 19-22.
10. Ольховський А. Нарис історії української музики. – К.: Муз. Україна, 2003.
11. Попович А., Колотило Т. Вивчення творчості М.Леонтовича в курсі «Практикум зі шкільного репертуару» //Матеріали до українського мистецтвознавства. Микола Леонтович і сучасна освіта та культура Наук. збірник. Вип. 4. – Київ-Кам'янець-Подільський, 2003. – С.22-25.
12. Тукало Д. Колядки та щедрівки в хорових обробках М.Д.Леонтовича //Матеріали до українського мистецтвознавства. Микола Леонтович і сучасна освіта та культура. Наук. збірник. Вип. 4. – Київ-Кам'янець-Подільський, 2003. – С.43-46.
13. Фільц Б. Хорові обробки українських народних пісень. – К.: Муз. Україна, 1965.

Yuriy Kresak

**SERIAL PRINCIPLE OF FORM CREATION IN ADAPTATION
OF FOLK SONGS OF MYKOLA LEONTOVYCH
(ON THE MATERIAL OF UKRAINIAN FOLK SONG «SHCHEDRYK»)**

The article deals with the ways of implantation of serial development of melody with four voices chorus sounding through diverse compositional and formcreative devises.