

## CULTURE AND ART

DOI <https://doi.org/10.51647/kelm.2022.3.11>

### DUCHOWO-ARCHETYPOWE ASPEKTY TWÓRCZOŚCI CHÓRALNEJ M. LEONTOWICZA

*Irina Shevchuk*

*studentka Katedry Kulturoznawstwa Teoretycznego i Stosowanego, Teorii Muzyki i Kompozycji Odeskiej  
Narodowej Akademii Muzycznej imienia A. V. Nezhdanovoi (Odessa, Ukraina)*

*ORCID ID: 0000-0002-9334-8449*

*filichita120@ukr.net*

**Adnotacja.** Celem niniejszej pracy jest wycofanie stylistycznego wcielenia chórów M. Leontowicza do tekstów literackich i tematyki autora jako tych, które reprezentują dotyk tematyki sakralnej w ramach pozacerkowych form ekspresji. Główną metodą badawczą jest intonacyjne podejście typów komparatywno-stylowych i hermeneutyczno-opisowych. Po raz pierwszy pod tym kątem prace M. Leontowicza są analizowane na podstawie źródeł literackich. Wnioski. Wpływy sakralne są określone w chórach na poezję W. Sosiury („Lodołamacz”, „Barwy letnie”) poprzez skorelowanie z tematyką poezji monastycznej o przeznaczeniu starochrześcijańskim, co zostało podkreślone kościelnymi symbolami tematyizmu. Chóry na poezję K. Biłyłowskiego („Moja pieśń”) i M. Woronoja („Legenda”) odnoszą się do postaw biblijnych poprzez analogię do „Pieśń nad pieśniami” pierwszego i do Bogoricznego przebaczenia drugiego, z teksturowanymi i barwnymi porównaniami do responsorium liturgicznego.

**Słowa kluczowe:** symbole w muzyce, styl muzyczny, gatunek w muzyce, polifonia w muzyce, odmiany polifonii.

### SPIRITUAL AND ARCHETYPAL ASPECTS OF N. LEONTOVICH'S CHORAL CREATIVITY

*Irina Shevchuk*

*Competitor of the Pulpit Theoretical and Applied Culturology,  
Theories of the Music and Compositions*

*Odessa National Music Academy named after A.V. Nezhdanova (Odessa, Ukraine)*

*ORCID ID: 0000-0002-9334-8449*

*filichita120@ukr.net*

**Abstract.** Purpose given work emerges discovery an style entailments of N. Leontovich chorus on literary texts and author's thenes as that present the osculation an sacramental themes within the framework of outside church forms of the expression. The methodological base of the work is intonation approach comparative-style and hermeneutico-descriptive types. For the first time in specified forshortening are analysed M. Leontovich works on literary source. The findings. Sakralinye influences are defined in chorus on poetry V. Sosyura («Ice conks», «Summer tones») by correlation their figurative composition with themes of the monastic poetry antique Christian destinations that is emphasized church symbol of themes. The chorus on poetry K. Bilylovskiy («My song») and M. Voronoy («Legend») touch the biblical determinations by means of analogy to «The song of songs» first and to Our Lady General Pardon second, with invoiced-timbre likenning to lithurgical responsorial singing.

**Key words:** music style, genre in music, polyphony in music, varieties of polyphony.

### ДУХОВНО-АРХЕТИПОВІ АСПЕКТИ ХОРОВОЇ ТВОРЧОСТІ М. ЛЕОНТОВИЧА

*Ірина Шевчук*

*здобувач кафедри теоретичної та прикладної культурології,  
теорії музики та композиції*

*Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової (Одеса, Україна)*

*ORCID ID: 0000-0002-9334-8449*

*filichita120@ukr.net*

**Анотація.** Метою даної роботи виступає вилучення стильової втіленості хорів М. Леонтовича на літературні тексти й авторський тематизм як ті, що представляють торкання сакральної тематики в межах позацерковних форм вираження. Провідним методом дослідження є інтонаційний підхід компаративно-стильового і герменевтично-описового типів. Вперше у вказаному ракурсі аналізуються твори М. Леонтовича за літературними джерелами. Висновки. Сакральні впливи визначаються у хорах на вірші В. Сосюри («Льодолом», «Літні тони») співвіднесеністю їх образного складу з тематикою чернечої поезії давньохристиянського призначення, що підкреслюється церковними символами тематизму. Хори ж за віршами К. Біліловського («Моя пісня») і М. Вороного

(«Легенда») торкаються біблійних установлень через аналогію до «Пісні пісень» першого і до Богоричного Всепрощення другого, з фактурно-тембральними уподібненнями до літургійного респонсорію.

**Ключові слова:** символи в музиці, музичний стиль, жанр в музиці, поліфонія в музиці, різновиди поліфонії.

**Завданням** теми є дослідження одного з аспектів творчого методу М. Леонтовича, сформованого фольклоризмом і довірою до церковної символіки засобів, застосованих у композиції. **Метою** даної роботи виступає вилучення стильової втіленості хорів на літературні тексти й авторський тематизм як ті, що представляють торкання сакральної тематики в межах форм вираження. Актуальність заявленої теми дослідження хорової творчості вказаного автора визначена поновленням в умовах сучасності інтересу до ранньобарокових форм вираження в зрощеності в них художності й духовно-прикладного призначення твору, що надає самозначущості в них *естетизму консонантності*.

**Матеріал.** Праці М. Гордійчука (Гордійчук, 1977: 38-48), В. Гузеєвої (Гузеєва, 1997), О. Маркової (Маркова, 2008: 122-128), О. Яценко (Yatsenko, 2020: 245-250) та багатьох інших засвідчують високість досягнень «українського Веберна», охоплюючи хорову й оперну спадщину Майстра. Однак саме авторські на літературні тексти композиції не притягують щільної уваги дослідників, поступаючись в цьому плані фольклористським здобуткам М. Леонтовича. Провідним **методом** роботи є інтонаційний підхід компаративно-стильового і герменевтично-описового типів як то спостерігаємо у послідовників Б. Асаф'єва в Україні, як то представлено в працях Д. Андросової, О. Маркової, О. Муравської, О. Рижової та інших авторів. Наукова новизна визначена інтерпретаційною оригінальністю уловлювання сакральних ознак у композиціях, за їх жанровим складом і концепцією літературного текстового наповнення вельми відсторонених від церковності. Вперше у вказаному ракурсі аналізуються твори М. Леонтовича за літературними джерелами.

**Результати та їх обговорення.** Найвищим свідченням визнання генію М. Леонтовича стало усвідомлення змісту його поліфонічного методу, в якому не імітаційна, але *контрастна* поліфонія склала стрижень його образного бачення і способів втілення ідей часу.

Вже засвоєні в музикознавстві уявлення про мініатюризм «українського Веберна» (див. дисертацію В. Гузеєвої (Гузеєва, 1997), про «поємну стислість» композиції, що відповідає потребам мініатюри минулого століття. Здатність композитора гіперболізувати у фольклорних темах елементи контрастної поліфонії, принцип остинато як формотворчий чинник складає на сьогодні освоєний підхід до композиторського спадку автора всесвітньо відомого «Щедрика». Тільки в останні десятиріччя стала достойно оцінюватися «опера-хвилинка» Леонтовича «На русалчин Великдень» (див. роботу О. Маркової та О. Яценко (Markova, Yatsenko, 2020).

Однак в даному контексті визнання фольклорних хорових мініатюр і єдиної опери майстра не досить усвідомленими в їх значущості залишаються твори Леонтовича за літературними текстами В. Сосюри («Льодолом», «Літні тони»), К. Білиловського («Моя пісня») та М. Вороного («Легенда»). Кожний з вибраних літературних джерел акцентує віршові жанри, надзвичайно показові для української поезики.

Так, названі вірші В. Сосюри, що надихнули автора «Щедрика», розвивають ті сторони шевченкової поезики, які О. Марковою вдало зазначені у представництві ранньочерничої кельтської традиції (див. Маркова, 2008: 122-128), що явно уgruntована була у сіхастські (Степаненко, 2012) уgruntованій запорізько-козацькій лицарській традиції: опис природи, прекрасної як у її гнівно-ламаючому прояві, типу «Реве та стогне Дніпр широкий» з «Причиної» Т. Шевченка, так і у лагідно-замилуваному лику (пор. з віршем «Садок вишневий коло хати» того ж автора).

В даному разі предметом аналізу стоять два вірші В. Сосюри, вибрані Леонтовичем для його творів – «Льодолом» і «Літні тони», а з них перше втілює природу грізну й «тьму караючу» через розгоряння «зору ясного» весіннього сонця, тоді як друге подає «свійво життя», «кусміхненого» до дзвону дій жінок та косарів і «граю струн серця» у спогляданні «синіх гаїв».

Ця від християнізованих друдів похідна в Україну традиція (див. про це у книзі О. Муравської (Муравська, 2017: 79-102) та А. Соколової (Соколова, 2021) була чуйно підхоплена й розвинена у самостійні образні здобутки у майбутнього класика української радянської літератури В. Сосюри, духовну генезу натхнення якого не прийнято було відмічати у величальних характеристиках його надбань.

Третій літературний вірець, чудово почутий композитором у його духовно-біблійних джерелах, то «Моя пісня» К. Білиловського, що оспівує козаком-лицарем визнану «вірну любов», – за зразком «Пісні пісень» біблійного Соломона. Тим самим третій з літературних залучень, зроблених М. Леонтовичем, продовжив низку сюжетів *біблійно-оспівуючого* мистецтва, що самою своєю природою відтворювали *ангелогласіє* духовних творів, спрямованих на ушлявлення Його і створеного Ним.

Що ж до тексту четвертого літературного джерела, «Легенди» на слова М. Вороного, то композиційно-сюжетною основою її виступає «чорна балада», тобто балада про вбивство, класичний зразок якої подав О. Уайльд у «Баладі Редінгської тюрми», а в українському поетичному спадку втілила «українська Сафо» Маруся Чурай в автобіографічній баладі «Ой, не ходи, Грицю» (докладно про це у книзі М. Степаненка (Степаненко, 2012: 53-68).

Тільки у любовній помсті балади М. Чурай вбивство отрутою справдовується справедливістю дотримання вірності в коханні, тоді як в «Легенді» М. Вороного йдеться про всеохоплюючу-всепрощаючу, навіть у випадку вбивстві матері, *материнську любов*. Материнський комплекс українського «атлантизму» набуває

тут значення всеосяжної *жіночості* самого стану кохання і стає співвідносним із найвразливішою ідеєю християнської Спокути *не свого гріха*.

Як бачимо, сама підбірка літературних джерел для своїх композицій зроблена М. Леонтовичем зі спира- ням на авторське відчуття нерозривності художньої ваги твору від його релігійно-виховного призначення. Символічно-змістовно вірші про природу В. Сосюри і сюжетно-образно поезії К. Білиловського й М. Воро- ного втілювали ідеї християнської моральної повчальності, спираючись на певні залучання від класичних зразків чернечо-споглядального й біблійного витоку, а також національного пісенного надбання їх історич- них попередників.

Найбільш загальний погляд на музичне переломлення названих поезій відмічає відразу такі дві ознаки першого: широке введення аналогій до кантової, тобто повчальної лірики, що зайняла таке визначне місце у духовній, церковній та поза церковній, музиці України, а також принципове і показове саме для автор- ського почерку Леонтовича користування «лінійними» мелодичними побудовами в успадкування мелодич- ної техніки *anabasis* і *catabasis* готичної та ранньобарокової практики європейського багатоголосся.

Вказані ознаки вираження, почерпнуті із сакральних джерел музичного мислення поєднані з різними виходами на те, що називають «світським» знаряддям музичного впливу: аналогії до популярних пісен- но-романсових, оперних засобів, але саме в *аналогіях*, минаючи безпосереднє відсилання до відповідних зразків музичного вираження. Описово-споглядальні тексти В. Сосюри і похідні від першої особи тек- сти К. Білиловського та М. Вороного показані в музичному поданні *хорового* співу, із внесенням сольних заспівів («Моя пісня» за текстом К. Білиловського), однак поданих у пряму втіленні фактури *церковного респонсорію*.

Вказане співвідношення звучного багатоголосся в єдності із текстом, що включає «ніби оперні» внески текстового подання від першої особи, чітко відносить ту єдність до категорії *мадригалу*, що була помежова- ною типологією відносно сакрального-профанного її тла. Вказана дотичність до мадригалу у свій час була відмічена в дослідженні Н. Каданцевої (Каданцева, 2021) як показова для пісенної-романсової специфіки українського співу, оскільки класика останнього (див. знамениту філософську лірику «Дивлюсь я на небо» із текстом від першої особи, але тої, що органічно потребує «розспіву» на два, а то й три голоси) демонструє живучість тої співацької типології на теренах українського вокалу.

Перший з названих авторських хорів **М. Леонтовича «Льодолом»** на слова В. Сосюри вражає ритмічним уподібненням до «пом'якшеної» мазурки – у крайній, початковому і завершальному розділах, що асоціюва- лася на початку ХХ століття (і так звучить і до сьогодні) у контексті української романсовості, дотичної до помежованості українського та європейськи-узагальненого подання образу-ідеї. Позначення загальної будови твору за принципом *Da Capo al Fine* подає асоціацію до будови арії старовинної опери *seria*, що не відмежовувала свою виразну сутність від церковності.

Ця композиційна риса хорового твору відносить його виразну значущість до витоку типології *кантати як арії для багатьох голосів* (Harvard concise dictionary of music, 1978: 24), що має на увазі *духовний* виток типології арії, що склалася у самостійний жанр попри оперної творчості і вперше широко була введеною у оперу на грані ХVІІ і ХVІІІ століть у творчості А. Скарлатті. Духовний стимул музики «Льодолому» проступає, як вже відзначалося вище, по лінії фактурного уподібнення (див. відверті паралелізми верхніх голосів і вільне зіставлення з нижніми голосами упродовж композиції у цілому) і «лінійності» мелодич- них утворень. Останні покладені в основу гамоподібних послідовностей, що у традиційно-музикозначних характеристиках звучало як «загальне місце» музичних побудов. Однак церковна основа, а, значить, надосо- бистісно ліричні принципи виразу, виводить на високі церковні символи.

Так відверто висхідні мотиви тактів 1-4 у обсягу децими (від  $fis^1$  до  $fis^2$ ), згодом, у тактах 5-8, низхідні від  $d^2$  до  $d^1$ ), підлягають значенню *anabasis*, Сходження душі до Вищого, *catabasis* як Спокута, каяття. І дані мелодичні утворення «втягують» фактурні показники до ефектів, небажаних у класиці гармонічних побудов: найвища точка висхідного руху у такті 4 на другій чверті показана «звуженням» чотириголосного викла- дення шляхом високо, у першій октаві, звучного баса. Відповідно, «занурення» у східний рух *catabasis*'а у т. 8 подане звучанням сопранового голосу надто низько, на  $d^1$ .

І те, що такий виразовий ефект у фактурному підкресленні мелодично-символічного руху не є випад- ковістю, але цільово виробленим авторським засобом, підтверджує основна кульмінація твору у такті 23, яка досягається не кульмінаційним розширенням фактури, але поданням басів і тенорів у першій октаві, де вони, особливо тенори, звучать підкреслено яскраво, але *не туттійно*. Відповідно, і спад за логікою фактурної підтримки нисхідної послідовності представлення мотивів у обсягу кварт (такти 29-32) завершує- ться унісонним звучанням, в якому тенори і сопрано явно «відсунені» від органічних для них реєстрових показників, даючи природне *diminuendo*.

Приведені характеристики кульмінаційних «вспухань» відзначають центральний розділ композиції, який значно перевищує обсяг обрамлюючих кельтських утворень початкового і завершального періодів: перший розділ 8 тактів, D-dur, другий, центральний, h-moll, D-dur – a-moll, 45, завершальний, D-dur, знов 8 тактів. Цей порівняно довгісний центральний розділ сам складається із кельтських підрозділів тактів 9-32 *Più mosso* і тактів 33-54 *Meno mosso*. Останні також відзначені ритмомелодійними та динамічними контрастуваннями, тому що такти 9-32, h-moll, показують зміну ритміки руху з  $\frac{3}{4}$  на  $\frac{2}{4}$ , подають різкі динамічні «ривки» від *pp* до *ff*, а також уводять ефект басової педалі (аналогії до унісонних побудов старовинної поліфонії) у тактах 9-16, згодом у тактах 17-20 це «обернена» педаль у сопрано на  $h^1$ .

Другий підрозділ центрального розділу тактів 33-54 демонструє темпове зниження, чергування імітаційних побудов і акордових послідовностей, у межах D-dur'у та A-dur'у маємо відхилення у F-dur, такти 36-41. Мелодично вказаний другий підрозділ центральної побудови виділяється опорою на «сковзання» мотиву «філософського питання»: див. послідовність  $fis^1-d^1-g^1$  у такті 33 і його імітації в наступних мотивах, початковий ступінь в яких «доповнює» відмічену символіку до церковного символу Хреста – див. вищевказаний мотив  $fis^1-d^1-g^1$  у «продовженні» його імітаційним «зачином» від  $cis^1$ , що у сукупності подає хід  $fis^1-d^1-g^1-cis^1$ , тобто контур Хреста і т.д.

У другому підрозділі серединної побудови повертається розмір на  $\frac{3}{4}$ , із пунктирними ритмоелементами, що наближає до мазурочності початкового й завершального розділів – у вигляді її варіанта «куявека», який за етнічним походженням вказує на дніпровські терени її виявлення, хоч пізніше ідентифікується із Куявою в Польщі (Куява-Куяба є арабським найменуванням Києва, етнос куявів констатується як дійсність розселення по Дніпру до XIII століття). У цілому вказані ніби незначні виразні елементи надають наднаціональну значущість картині «весіннього скидання льоду зими».

До речі, кульмінаційний підйом у цьому другому підрозділі фактурно представлений традиційними «туттійними» засобами фактурного максимального розширення (такт 42), тоді як післякульмінаційний спад показаний теж чотириголоссям, але вкрай звужено (такти 53-54). Звідси – принципова контрастність кульмінаційних підйомів: нервова, ніби «минуца», у тактах 23-24 – і спокійна, впевнена у такті 42. Повернення початкового чотиритакту на закінчення композиції надає послідовностям восьмих на початку трирозмірного такту відверту аналогію до ритмосимволу Слави: відсторонюються прямі аналогії з «мазурочністю» і входить у повноті виявлення кантова формула – тональність D-dur відзначається у Новому часі як «глюріозна», що спирається на піфагорійську символіку «серединності» відносно Небесного й земного для тої висотності (Шумило, 2021: 239).

Таким чином, підкреслена церковна символіка тематизму і кантові аналогії у фактурі склали органічне поєднання із романсово-аріозними ознаками у загальній структурі композиції і ритмо-мотивних утвореннях, демонструючи ту «помежованість» сакрального й профанного, яка показова для мадригальності й типології кантати в її ранньобароковому виявленні у наближенні до арії для багатьох голосів. Особливо відмічаємо авторську динамічну означеність із численими *rescendo-diminuendo*, що збігається із потребами театралізованого вираження на відміну від церковної «терасної» динаміки.

Другий твір М. Леонтовича на слова В. Сосюри «Літні тони», також присвячений оспівуванню природи, тільки на цей раз ласкавої і наближеної до людського її торкання. І знов маємо структуру *Da Capo al Fine*, яка стійко від Нового часу асоціюється з конструкцією оперної арії. Загальний ритмічний рисунок хору тридольність  $\frac{3}{8}$ , відзначена певними вальсовими аналогіями у початковому (такти 1-29) і завершальному розділах (E-dur), тоді як центральна побудова (такти 30-87) йде у розмірі  $\frac{2}{4}$  (e-moll – C-dur – cis-moll).

Відмітимо спеціально тональну символіку E-dur, що стала у XIX сторіччі позначенням «тональності ідеального стану душі, що спонукало у цій тональності писати партії героїнь в операх Дж. Верді (див. Джільду у «Ріголетто», Азучену в «Трубадурі», Дездемону в «Отелло» та ін.). Загальний фактурний вигляд має вищевідзначені ознаки, особливо це стосується початку центрального розділу (e-moll). Показові також педальні утворення у середньому розділі, особливо що стосується тактів 41-68, що наближають звучання до старовинно-церковного типу звучання.

Особливого змісту набуває перший підрозділ середини твору (такти 30-40), в якому подається церковно-замилувана виразність мінорності: e-moll у зазначенні «життя», що «кругом сміється» – адже церковна традиція утримувала мінорні ладові нахили для вираження сумірної тихої краси, але не печалі (пор. із італійським солодким мінором), що йде від візантійсько-церковних джерел, на відміну від протестантсько-німецької традиції трактування мінорності як «затмарення» мажору).

Отже, і другий твір на слова В. Сосюри, вибудований М. Леонтовичем, відзначений «помежованістю» церковного й у душі заповітів культури мадригалу, рання, прокондуктова, форма якого надзвичайно є наближеною до класики кантового співу як такого.

Третя композиція М. Леонтовича за літературним текстом К. Білиловського «Моя пісня» введенням соло тенора наближає до пісні-арії як показової для складової кантати. Дотичність до церковності закріплюється фактурним вирішенням, яке, як відзначено було вже вище, підлягає нормативам респонсорного співу, тобто сольного заспіву із підхоплюванням хору на принципово спільному тематизмі. В даному разі показане відверте «злагоджене» із духовними традиціями підхоплення хором наспіву, що спочатку проходить у тенора соло. Тональність – D-dur, як вже вище відмічалася, чітко від Давнини споріднена із настроєм на величальність-«глюріозність».

Аналогія із пісенністю підкріплюється не-акапельним вирішенням цілого як співу із фортепіанним супроводом. Саме пісенна, з елементами аріозності (арія – як висока пісня з риторикою) структура мелодії-теми підкреслена короткими, але якими розспівами шістьнадцятими на кожну восьму серединних тактів (такти 3-4 у сольному заспіві). Фортепіанна гра має підкреслене ритмічне уподібнення вальсовості через виділення першої довгості у такті на  $\frac{3}{8}$ . Сольний заспів і хоровий «підхват» вирішені в одній тональності (D-dur), але відрізняються вихідним інтервальним ходом, квартовим у соло, секстовим у хорі (пор. такти 2-3 та 6-7).

Експозиційне подання першого образу у чергуванні сольного заспіву та хорового приспіву вирішене з розширенням – тричі повторюється відзначена фігура респонсорію (такти 1-10, 11-18, 19-26), тільки втретє показане відхилення у *fis-moll* (такти 25-26). Наступне проведення парності заспів-підхват дається (такти

27-34) у тональності *fis*, після чого вертається експозиційне подання в *D* (від такту 35), але із відхиленням у *e-moll* (такти 41-42).

Далі йде проведення пари заспів-приспів в *h-moll* (такти 43-50), після чого укрупненим на «допоміжне» хорове проведення подається основний образ в *D-dur* (такти 51-68). Показовим є те, що завершальне проведення теми у хорі (такти 63-66) підкреслене початковим мелодичним ходом на сексту, ніби підсилене секстовими ж паралелізмами у верхніх голосах.

Сукупно вимальовується рондальна структура, наближена до старовинного типу («французьке рондо»), в якому рефрен і епізоди йдуть на одній темі, розрізняючись фактурно, а в такому випадку тонально. Рондальні структури являють варіанти Круга-Кільця, тобто вказують на Богопоминальний акт, що засвідчують останні два рядки віршів тексту («Тобі, моя люба, ця пісня пісень»), що вказують на аналогії «Пісня пісень» Соломона. Вище вже акцентувалася підкреслено мадригальна основа композиції, що має поєднання звертання від першої особи і в приспів хора у тому числі.

«Український мадригал» Леонтовича-Білиловського позбавлений від чуттєво-пристрасних описів «Пісні пісень» Соломона, являючи вишукану стриманість виразу почуття кохання, яке складає специфіку національного переломлення устоїв рококо – аристократична культура вишуканої любові була знайома козацтву в Україні, про що свідчать тексти численних ліричних пісень про кохання.

Останній з висунутих в аналіз творів **М. Леонтовича** за літературним текстом М. Вороного «**Моя пісня**» є вище відміченою «чорною баладою», названа авторами «Легендою». Знов маємо ритмічну настанову 3/8, але з вираженими ознаками баладної стрімкості руху, інтенсивність якого проявляється не у темповому прискоренні (авторська позначка *Allegretto*), але у спрямованості мотивів, підпорядкованих то позначенню *anabasis*, то *catabasis*. Дещо детективно вибудована сюжетика про несамовиті-криваві ознаки доказу любові козака до «дівчини вродливої» виявлена через поєднання фортепіанно акомпанованого і акапельного співу.

Перше – з фортепіано звучного соло тенора – видає ніби «норматив» пісенно-баладного подання тексту. Та вступ хору вводить над особистісний тонус звучання надбуттєвого значення подій, що кояться сюжетно-образною канвою. І знову вступ соло з фортепіанним акомпанементом персоналізує викладення, змінюючись символічно-моральним хоровим епілогом. Так, подібно до стасім античної трагедії-містерії, хор веде і коментує дію жертвопринесення, очищаючим-катарсичним чинником якого виступає чистота материнської всепрощаючої любові. То і є моральна Євхаристія, музично позначена зміною темпу і вибудовою мелодики виключно за послідовністю *catabasis*, ще й у хроматичному поданні «жорсткого» ходу спокутного Очищення (такти 61-64), підтверджена ніби лінійною *catabasis* у діатонічній версії, але з виділеною II низьким ступенем (фрігійський ладовий зворот) у тактах 65-68.

Тим самим темпово й мелодійно-символічно вирішується підсумкова «тиха» кульмінація твору «маленької трагедії» Леонтовича, вибудованого за принципом «крещендуючої» драматургії варіантно-строфічного подання музикою тексту.

Сольна з фортепіанною підтримкою і хоровою участю «Моя пісня» за словами К. Білиловського демонструє несподіване поєднання романсово-пісенного змістовного зачину – і біблійно-обрядового освячення високої любові включенням хорового Благословення з опорою на символіку Досконалості у фонізмі секстового ходу і секстової вертикалі фактури.

«Маленька трагедія» у композиції «Легенда» за текстом М. Вороного складає «вписування» вокальної мініатюри пісні-балади у контекст хорової величі, оснащеної високими мелодичними церковними символами.

**Обговорення.** Всі 4 композиції М. Леонтовича за літературними джерелами («Літні тони», «Льодолом» на вірші В. Сосюри, «Легенда» на твір М. Вороного, «Моя пісня» за словами К. Білиловського) складають вищою мірою оригінальні здобутки, що втілюють єдність духовних, церковних і ознак і тих, що йдуть від світської, архаїчно-язицької обрядності. Всі 4 композиції втілюють ознаки кантати у її ранньобароковому розумінні «арії для багатьох голосів», подаючи надособистісну виразну ноту через залучення хорово-ансамблевої виразності стосунків із текстом за типом мадригальної класики. Хорові акапельно вирішені твори за віршами В. Сосюри найбільш щільно наближаються до церковно-духовної тематики, спираючись на символічно-духовні виміри текстової поезики. Це варто враховувати при побудові виконавської інтерпретації.

**Висновки.** Сакральні впливи визначаються у хорах на вірші В. Сосюри («Льодолом», «Літні тони») співвіднесеністю їх образного складу (велич природи в контрастах гнівного й замилуваного явлення) з тематикою чернечої поезії давньохристиянського призначення, що підкреслюється церковними символами тематизму. Хори ж за віршами К. Білиловського («Моя пісня») і М. Вороного («Легенда») торкаються біблійних установлень через аналогію до «Пісні пісень» першого і до Богоричного Всепрощення другого, з фактурно-тембральними уподібненнями до літургійного респонсорію.

#### Список використаних джерел:

1. Гордійчук М. На русалчин великдень. Творчість Миколи Леонтовича. Київ: Музична Україна. 1977. С. 38-46
2. Гузеєва В. Вокальна симфонія. Класична модель та різновиди жанру. – Автореф. Канд. дис. Київ. 1997. 16 с.
3. Каданцева Н. Камерно-вокальна генеза та евристика оперної творчості (на матеріалі репертуару одеського національного театру опери та балету). Канд. дис., спец. 025, ОНМА ім. А.В. Нежданової. Одеса, 2021. 189 с.
4. Маркова О. Ученість ранньої православної церковної традиції у вітчизняній художній культурі та її вплив на музику XIX ст. Музична україністика: сучасний вимір. Київ-Івано-Франківськ. 2008. С. 122-128.

5. Муравська О.В. Східнохристиянська парадигма європейської культури і музика XVIII-XX стол. Одеса: Астропринт. 2017. 564 с.
6. Соколова А. Традиції лицарсько-аристократичної культури Британії-Англії й Русі-України. Одеса: Астропринт. 2021. 298 с.
7. Степаненко М. Музично-історичні етюди. Київ: ГРОНО, 2012. 160 с.
8. Шумило С.В. Розвиток українсько-афонських духовно-культурних зв'язків у XVII – першій третині XIX сторіччя. Канд.дисертація, 26.00.01 (напрямок істор.науки), Київ. 2021. 304 с.
9. Harvard concise dictionary of music. Complied by Don Michael Randel. The Belknapmpress of Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts, London, England, 1978. 577 p.
10. Markova E., Yatsenko E. Wisja symbolizmu w operze «Na Wielkanoc rusalki» Nikolaja Leontowicza. Dziło muzyczne. Wobec przeszłości współczesności. Bydgoszcz, 2020. S. 245 – 250.

#### References:

1. Gordiychuk, M. (1977). «Na rusalchyn velukden». Tvorchist M. Leontovicha [On rusalkin's Easter. Creativity Of Nikolai Leontovich] Kyiv: Ukraina, 1977, p. 38- 46. [in Ukrainian].
2. Gusejeva, V. (1997). Vokalna symfoniia. Klasyczna model ta riznovydy zhanru [Vocal symphony. Classical model and variety of genre]. The abstract to candidate's thesis. 17.00.03 NMAU name P.I. Chaikovskiy. Kyiv. 16 p. [in Ukrainian].
3. Kadanceva, N. (2021). Kamerno-vokalna geneza ta evrystyka opernoi tvorchosti (na materialy repertuaru odeskoho natsionalnoho teatru opery ta baletu) [Chamber-vocal Genesis and heuristics of opera creativity (based on the repertoire of the Odessa National Opera and Ballet Theater)]. Kand.dys., spets. 025, ONMA imeni A.V. Nezhdanovi. 189 p.[in Ukrainian].
4. Markova, O. (2008). Uchenist rannoï pravoslavnoi tserkovnoi tradytsii u vitchyznianiï khudozhnii kulturi ta yii vplyv na muzyku XIX st. Muzychna ukrainistyka: suchasnyi vymir [The study of the early Orthodox Church tradition in art culture and its influence on the music of the XIX century]. Kyiv-Ivano-Frankivsk. P. 122-128. [in Ukrainian].
5. Muravskaja, O. (2017). Skhidnokhrystyianska paradyhma yevropeiskoi kultury i muzyka XVIII-XX stol: monohrafiia [Eastern Christian paradigm of European culture and music of the XVIII-XX centuries]. Odessa: Astroprynt. 564 p. [in Ukraine].
6. Sokolova, A. (2021). Tradytsii lytsarsko-arystokratychnoi kultury Brytanii-Anhlii y Rusi-Ukrainy [Traditions of chivalrous and aristocratic culture of Britain-England and Russia-Ukraine]. Odessa: Astroprynt. 298 p. [in Ukrainian].
7. Stepanenko, M. (2012). Muzychno-istorychni etyudy [Musical and historical Etudes]. Kyiv: GRONO. 160 p. [in Ukrainian].
8. Shumylo, S. (2021). Rozvytok ukrainsko-afonskykh dukhovno-kulturnykh zv'iazkiv u XVII – pershii tretyni XIX storichchia [Development of Ukrainian-Athos spiritual and cultural ties in the XVII-first third of the XIX century]. Kand. dysertatsiia, 26.00.01 (napriam istor.nauky), Kyiv. NAKKKiM. 304 s.[in Ukrainian].
9. Harvard concise dictionary of music (1978). The Belknapmpress of Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts, London, England. 577 p. [in English].
10. Markova, E., Yatsenko, E. (2020) Wisja symbolizmu w operze «Na Wielkanoc rusalki» Nikolaja Leontowicza. Dziło muzyczne. Wobec przeszłości współczesności [Vistula symbolism in the opera " on Easter Rusalka " by Nikolai leontovich. A musical cannon. To the past of the present]. Bydgoszcz, 2020. P. 245 – 250.[in Polish].