

ПОЛІФОНІЯ В ДУХОВНО-РЕЛІГІЙНИХ ТВОРАХ МИКОЛИ ЛЕОНТОВИЧА

Надія Супрун-Яремко

УДК 781 : 783.1.9+78.072(092)+929 Леонтович

У статті, присвяченій розгляду поліфонічних прийомів у духовно-релігійних творах М. Леонтовича, подано фактурний аналіз деяких оброблених, аранжованих та оригінальних зразків хорової творчості композитора. Поєднавши академічні поліфонічні прийоми багатоголосся (імітаційні, складного вертикально-рухомого контрапункту, а також канонічні, секвенційні, прийоми й форми фуґи) з різними типами народного багатоголосся (стрічкового, бурдонного, підголосково-поліфонічного) і кантовим триголоссям (на фоні органних пунктів), М. Леонтович досягнув неабиякої майстерності щодо обробок церковних колядок, кантів, псалмів, масштабних циклічних зразків літурґічного жанру.

Ключові слова: Микола Леонтович, літурґічні твори, стрічкове багатоголосся, акордово-гармонійна фактура, кантовий спів.

In the article which is devoted to the examination of the polyphonic methods in the Mykola Leontovych's spiritual-religious works, N. Suprun-Yaremko gives a texture analysis of some processed, arranged and original samples of the composer's choir works. M. Leontovych reached the advanced artistic results in processing the church carols, chants, psalms and liturgical large cyclic samples combining the academical polyphonical methods (imitative, of a complex vertical counterpoint, as well as canonical, sequential, fugue) with the different types of folk polyphony (ribbon type, burden type, supporting voice polyphony) and chant triplephony (against an organ points background).

Keywords: Mykola Leontovych, liturgical works, polyphony of a ribbon type, chord-harmonious texture, chanting.

Микола Дмитрович Леонтович (1877–1921) увійшов в українську музику як композитор-класик, який досягнув значних висот у жанрі хорових обробок народних пісень, колядок, кантів і псалмів, а також акапельних духовно-релігійних творів. Син священика, М. Леонтович із дитинства засвоював, окрім народних пісень, культово-обрядові мелодії місцевого подільського походження та літурґічні твори, що звучали на церковних крилосах. Під час навчання в Шаргородському училищі (1888–1892) і Кам'янець-Подільській духовній семінарії (1892–1899) вивчав музично-культурний матеріал. У духовній семінарії, навчаючись в еру-

дованого вчителя Ю. Богданова, який розвинув у нього інтерес до національного пісенного фольклору та стародавньої церковної музики, М. Леонтович здобув глибокі теоретичні й практичні знання; близько року юний семінарист успішно керував хором навчального закладу. Пізніше композитор часто звертався до нотного видання свого вчителя, де вміщено сімдесят вісім гармонізацій стародавніх наспівів з Поділля й Волині (Вільно, 1894), запозичуючи мелодії для своїх церковно-хорових аранжувань.

У 1903–1904 роках М. Леонтович приватно займався в регентському класі в професора С. Бармотіна, успішно склавши іспит і отри-

мавши звання регента. Після 1904 року він уже самостійно удосконалював знання з гармонії та поліфонії, мріючи про приватні уроки з композиції, про що свідчить розміщене в газеті М. Леонтовичем оголошення: «Знаю гармонію, простий, подвійний і потрійний контрапункт строгого стилю»¹. Микола Дмитрович особливо цінував уроки з композиції, які впродовж кількох років (з перервами) йому надавав професор Київської консерваторії Б. Яворський. Зустрічі з Б. Яворським сприяли становленню нового підходу до обробки народнопісенного матеріалу. Щодо вищевисловленої думки в щоденнику М. Леонтовича є такий запис: «Вивчення народної музики викликає до життя нові форми гармонії і контрапункту, органічно пов'язані з народною піснею, оскільки пісня як художньо досконалий твір дає не лише мелодію, але й таїть у собі музичні можливості (гармонію, контрапункт та ін.)»² [переклад з російської авторки статті. – Ред.]. Отже, у основі обробок і аранжувань народних і церковних мелодій М. Леонтовичем лежить варіаційно-варіантний метод з використанням прийомів класичної гармонії, поліфонії, а також підголосково-поліфонічного багатоголосся українського гуртового співу.

М. Леонтович є автором багатьох оригінальних, аранжованих та оброблених духовних творів, серед яких «Літургія Іоанна Златоустого», «Молебен благодарственный Господу Богу», «Херувимські пісні», аранжування старовинних піснеспівів, обробки колядок, кантів і псалмів. Як зауважив М. Юрченко, для духовних творів М. Леонтовича притаманні «напружений драматичний характер, ніжність образів та ажурність побудов»³. «Авторське начало в них – сильніше, ніж у Стеценка, – пише дослідник, – тому твори Леонтовича виглядають ефектніше і є складнішими за образною драматургією, хоча втрачають в пісенності та загальному національному колориті»⁴. Розглянемо тексти деяких духовно-релігійних творів митця щодо визначення в них поліфонічних прийомів письма.

У колядках, як і в обробках народних пісень, композитор органічно поєднував і народні, і академічні прийоми багатоголосся. У колядці урочистого характеру «Дивная новина» (перша редакція, A-dur)⁵ у кожному чотиритактовому реченні послідовно змінюється багатоголосий виклад, а саме: речення «а» – монодичний

мотив у тенорі, підголосково-поліфонічне двоголосся (альт і тенор); речення «b» – паралельний рух децимами й секстами (альт і бас) на тлі тонічної альтової педалі; речення «a₁» – акордово-поліфонічне триголосся (без баса); речення «b₁» – акордово-гармонічне чотириголосся; речення «b₂» – акордово-поліфонічне три-, п'ятиголосся, у якому діють акордове дво- і триголосся (верхні голоси), поєднані з висхідним мелодичним контрапунктом альта, далі – тенора, а потім – з висхідно-низхідним контрапунктом баса. У другій редакції колядки (B-dur)⁶, окрім вищеназваних прийомів голосоведення, є й інші – стрічкове октавне двоголосся на тлі тонічної сопранової педалі, а також стрічково-октавне, ускладнене парними терцієвими вторами, чотириголосся, поєднане з контрапунктом-басом.

Приклад № 1 * [с. 15, тт. 3–7]:



У колядці «Пречиста Діва» (As-dur)⁷ акордово-гармонічна фактура чергується з антифононим протиставленням хоровій звучності, що розгортаються за принципом триголосної кантової традиції або терцієво-парного голосоведення.

Лірична колядка «Що то за предиво» (g-moll)⁸ – чарівний зразок підголосково-поліфонічного дво-, чотириголосся, що наприкінці змінюється на акордово-гармонічну фактуру.

Приклад № 2 [с. 18, тт. 1–4]:



В обох редакціях колядки «Як на річці»⁹ композитор використав класичні й народні прийоми гармонізації мелодії.

* Приклади наводимо за виданням: Леонтович М. Духовні хорові твори / Упор. та вст. ст. В. Ф. Іванова. – К., 1993. (Зазначаємо лише сторінки й аналізовані такти).

У колядці «У нашому дворі»¹⁰ в п'яти варіаційно-варіантно оброблених куплетних побудовах М. Леонтович ужив майже всі характерні для його композиторського почерку прийоми голосоведення, а саме: монодичний вступ заспіву, терцієво-паралельне двоголосся, зокрема на тлі тонічної, домінантової або тонічно-домінантової педалі, підголосково-поліфонічне дво- і триголосся, секстові втори в поєднанні з домінантовим бурдонним звуком, що повторюється в еквіритмічному русі, імітаційність (точна, неточна і в умовах вертикально-рухомого контрапункту при $lv = -14$), акордово-поліфонічне чотириголосся тощо.

В епічній колядці «Небо і земля» (C-dur)¹¹ у межах простої двочастинної репрізної форми зі схемою (ab) (a_1b_1) використано такі прийоми голосоведення: «а» – акордово-гармонічне триголосся з еквіритмічним рухом голосів і унісонним звучанням сопрано й альтя; «б» – контрапунктичне проведення тенорової мелодії на тлі остинатоподібного двоголосся сопрано й альтя, яке переходить в акордово-гармонічне кадансування.

Приклад № 3 [с. 25, тт. 7–10]:



« a_1 » – послідовна зміна паралельно-терцієвого двоголосся (на фоні пульсуючого тонічного органного пункту), акордово-гармонічного чотириголосся і паралельно-секстового двоголосся на тлі октавно-подвійного тонічного органного пункту; « b_1 » – акордово-поліфонічне чотириголосся.

Колядка драматичного змісту «Зібралися вражі сили»¹² (B-dur) є прикладом послідовно витриманого акордово-поліфонічного чотириголосся.

Канти і псалми М. Леонтовича за стилем подібні до колядок, мелодії яких походять з побутової практики співу. У них переважає акордово-гармонічна фактура з епізодичним застосуванням поліфонічних прийомів. Так, кант «Од Івана» (A-dur)¹³ гармонізований у дусі народного акордового чотириголосся; мініатюрний кант «Через поле широкее» (b-moll)¹⁴ має сольний теноровий заспів і гуртовий приспів, а також послі-

довність терцієвих втор і акордово-гармонічне кадансування; кант «Потоп» (a-moll)¹⁵ – це соло сопрано на тлі тоніко-домінантового органного пункту альтів і тенорів, яке переходить в акордово-гармонічне чотириголосся. Псалма «Воскликнем десь» (A-dur)¹⁶ – теноровий двоголосий хор, у якому унісонний зачин-заспів переходить у підголосково-поліфонічний двоголосий виклад; чоловічий триголосий хор-псалма «Ой горе мні» (c-moll)¹⁷ є зразком акордово-гармонічної триголосої фактури, у якій *divisi* тенорів підголосково-поліфонічного складу поєднано з функціонально-гармонічною партією баса, збагаченою мелодизацією.

Приклад № 4 [с. 34, тт. 3–6]:



До колядок і псалм примикають аранжовані М. Леонтовичем старовинні українські піснеспіви. Написані переважно в традиціях кантового стилю, ці аранжування орієнтовані на виконання співочими колективами сільських та міських церковних приходів. Піснеспів «Світе тихий-2» (e-moll)¹⁸ – зразок такого акордово-гармонічного чотириголосся, у якому партії сопрано й альтя побудовані на терцієвих вторах; таку саму фактуру має і друга частина піснеспіву «Ангел вопіє» (G-dur)¹⁹, тоді як у першій частині терцієві втори двох сопрано звучать в еквіритмічному русі разом з незмінним альтювим голо-сом домінантового органного пункту.

Найвиразніше кантовий стиль простежується в триголосому чоловічому хорі «Нині опускаєши» (g-moll)²⁰.

В «алілуйній» частині чотириголосого хору «Хваліте ім'я» (F-dur)²¹ також спостерігаємо терцієві втори на тлі басового домінантового органного пункту.

У фактурі мішаного хору «Дивное имя твое» (B-dur – g-moll)²² є вкраплення підголосково-поліфонічного триголосого викладу, тривалі проведення верхніх голосів терцієвими вторами, точна імітація на слові «воспеваем». М. Леонтович обробив незначну кількість церковних піснеспівів, проте кожна з обробок – цінний мистецький зразок його релігійно-духовної творчості, про яку із захопленням висловився

К. Стеценко: «...ніби тонка різьба із золота, прикрашена самоцвітним камінням»²³.

У гімнічному циклі з дев'яти «Херувимських пісень» композитор, індивідуально розкривши головну монотему в кожній з пісень, створив опоетизований настрій обрядової урочистості, пов'язаної з оспівуванням хвали Богові. У «Херувимській» № 2 (F-dur)²⁴ митець, використавши стильові особливості кантової традиції та академічного гармонічного й поліфонічного письма, вибудував чотириголосу двочастинну композицію з тісним розміщенням інтонаційно й метро-ритмічно залежних один від одного голосів. Показовим у ній є фугатне проведення початкової речитативно-кантиленної фрази в кожній частині.

Приклад № 5 [с. 49, т. 1]:

У триголосій, для жіночого хору, «Херувимській» № 3 (f-moll)²⁵ у вільному й плинному ритмічному русі почергово розгортаються підголосково-поліфонічне двоголосся (з елементами фугатного вступу), акордово-гармонічне, кантове й акордово-поліфонічне (з елементами імітації) триголосся.

В одностинній широкорозспіваній «Херувимській» № 4 (G-dur)²⁶ сопранові й альтові голоси у вільному метро-ритмічному розгортанні утворюють кантове акордово-гармонічне триголосся.

Приклад № 6 [с. 54, початок]:

Акордово-гармонічна чотириголоса кантова і підголосково-поліфонічна триголоса фактура, утворена двома парами жіночих голосів, є базовою для композиційної будови одностинної «Херувимської» № 5 (A-dur)²⁷.

Найрозвиненіша «Херувимська» № 6 (B-dur)²⁸ складається із чотирьох частин, побудованих на одній тематиці. У першій частині, вступивши монодично, тема розвивається засобами поліфонічного двоголосся, подібними до строгого письма.

Приклад № 7 [с. 57, т. 1]:

Друга частина починається фугатним вступом трьох голосів (сопрано, альт, тенор), далі розгортається засобами акордово-гармонічного триголосся (з тимчасовим виключенням третього голосу); третя частина має акордово-гармонічну чотириголосую фактуру; у четвертій частині, що також починається фугатним вступом трьох голосів, тематизм розвивається в умовах акордово-поліфонічного чотири- і триголосся; «алілуйне» завершення має поліфонічний чотириголосий виклад з фугатним вступом тенорового й сопранового голосів.

У двочастинній «Херувимській» № 7 (B-dur)²⁹ після короткого чотириголосого зачину (*Andante*) фугатним вступом чотирьох голосів починається власне «Херувимська» в темпі *Allegro*, фактурно розгортаючись в акордово-поліфонічному чотири- і триголосому складі; при цьому неодноразово в тенорі звучить початковий мотив фугатного вступу (тт. 16, 17; 23–25, 31–33). В акордово-поліфонічному чотириголосому викладі звучить і «алілуйна», друга, частина пісні.

Одностинна, з «алілуйним завершенням» «Херувимська» № 8 (B-dur)³⁰ написана для двох сопранових і двох альтових партій, звучить у вільному ритмічному русі чотирьох тісно розміщених в акордово-гармонічному складі голосів.

Одностинна «засдоровна» «Херувимська» № 9 (G-dur)³¹ є зразком акордово-поліфонічної три-, чотириголосої фактури.

Невеликий цикл гімнічних хорів «Молебн благодарственный Господу Богу» (1919) –

цільна хорова композиція із семи номерів, побудованих на інтонаціях трансформованих мелодій знаменного, грецького та киевопечерського розспівів, розроблених з використанням гомофонно-гармонічного, акордово-хорального, імітаційно-антифонового та підголосково-поліфонічного викладів. І хоча гармонічна фактура при цьому є пріоритетною, усе ж вона нерідко збагачується поліфонічними прийомами як народного, так і академічного походження. Так, у номері «Царю небесний» (h-moll)³² є моменти терцієвих сопраново-альтових втор, поєднаних з остинатно викладеним тонічним органним пунктом, а також неточне імітування наприкінці твору. У номері «Бог Господь» (D-dur)³³ антифоново зіставлена тутійна чотириголоса звучність із підголосково-поліфонічним двоголоссям у супроводі тонічно-остинатного органного пункту. У номері «Воспою Господеві» на каденційній ділянці використаний прийом канонічної секвенції (на тлі тонічного органного пункту); переважно в кантових традиціях побудована «Алілуя» (D-dur)³⁴. Центральним номером циклу є «Тебе Бога хвалим» (G-dur)³⁵, написаний у триепізодній наскрізній формі з кодою. У першій частині після акордово-хорального зачину відбувається темброве зіставлення верхніх і нижніх терцієвих втор, а далі звучить чотириголосий поліфонічний фрагмент, побудований засобами канонічної секвенції першого розряду.

Приклад № 8 [с. 74, третій рядок]:



Закінчується частина кантовим триголоссям (з тонічним органним пунктом). У другій частині (*Meno mosso*) переважає поліфонічний виклад. Перший фрагмент (e-moll) є проведенням початкового висхідного мотиву в партії сопрано разом з низхідним підголоском у партії тенора і на тлі альтового тонічного органного пункту, після чого імітаційно в басу неточно повторено висхідний мотив, що звучить на фоні триголосі гармонічної педалі.

Приклад № 9 [с. 74, 75]:



Після акордово-гармонічного завершення цей фрагмент секвенційно повторюється в тональності c-moll. Третя частина (*Tempo I*) починається з антифонових тембрових зіставлень терцієвих втор (окремих або в поєднанні з тонічним органним пунктом); далі вона подана в новому викладі – у підголосково-поліфонічному двоголосому, а потім – триголосому на фоні остинатного органного пункту; кадансування здійснено двома верхніми голосами, які рухаються терцієвими вторами на тлі тоніко-домінантової педалі (G-dur). Завершальний віватний хор «Многая Лета» (дві редакції) написаний у кантовій традиції. У каденції першої редакції перед прикінцевим акордом голосоведення сопрано і альту утворюють коротку, але виразну канонічну секвенцію.

Циклічний твір М. Леонтовича «Літургія Іоанна Златоустого» побудований згідно зі структурою традиційного в культовому богослужінні літургічного жанру. Він складається із записаних композитором у різні часи й пізніше оброблених подільських і галицьких церковних мелодій, а також власних, авторських, композицій, створених 1919 року. Інтонаційна спрямованість кожного з тридцяти трьох номерів зумовлена художнім змістом ритуальної літургії та канонічною формою проведення Служби Божої. Відомо, що на початку 1920-х років «Літургія» М. Леонтовича була популярною в Україні, її виконували в київських соборах, про що довідуємося зі щоденникового запису композитора: «У соборі (в Києві) співали літургію моєї композиції під керуванням С. Тележинського [...] Взагалі враження [...] гарне»³⁶. У 1921 і 1924 роках твір, накладом «Всеукраїнської церковної ради», невеликим тиражем надрукували у склогографічному вигляді³⁷. Звертаючись до нотних текстів літургійних творів, неважко помітити речитативний характер інтонування слів Біблії в ектенії, у соло баса в антифоні «У царстві Твоєму», піснеспіві «Вірую», а також в окре-

мих фрагментах антифону «Благослови, душе моя, Господа», у молитві «Отче наш», у хорах «Хваліте Господа з небес», «Ми бачили світ», «Нехай повні будуть уста наші». Музична форма кожного з номерів має несиметричну структуру плинного біблійного тексту і тому аж ніяк не може бути орієнтована на класичні зразки. Ось чому панівною для більшості номерів «Літургії» М. Леонтовича є наскрізна музична форма, яка розгортається переважно в безметричному викладі нотного тексту. Щодо багатоголосої фактури, то композитор часто звертається до поліфонічних прийомів або форм письма, які йдуть від концертно-хорової музики Д. Бортнянського, яку М. Леонтович добре простудіював ще під час навчання в духовній семінарії під началом Ю. Богданова, випускника Петербурзької співочої капели. Проаналізуємо окремі номери «Літургії» щодо їх багатоголосої фактури.

В антифоні I – «Благослови, душе моя, Господа» (G-dur)³⁸ – тутійний акордово-гармонічний виклад темброво зіставлений з підголосково-поліфонічним двоголоссям (тенори й баси), а в «Єдинородному Сині» (G-dur)³⁹ – з акордово-поліфонічним триголоссям (без баса). В антифоні III – «У царстві Твоім» (D-dur)⁴⁰ – просодичній розповіді басового соло на загальній гармонічній педалі передує фрагмент з імітаційним вступом терцієво-паралельної пари сопрано й альту, тенора й баса.

Приклад № 10 [с. 88, другий рядок]:



У піснеспіві «Прийдіть і поклонімося» (D-dur)⁴¹ є такі прекрасні й різноманітні поліфонічні моменти, як: імітаційний початковий вступ парним проведенням паралельними терціями сопрано й альту, тенора й баса (у нижню септиму); підголосково-поліфонічне двоголосся (сопрано й тенор) на фоні альтової домінантово-органної педалі (h-moll); октавне стрічкове двоголосся; «алілуйне» кадансування у вигляді секвентного руху паралельними терціями верхніх голосів і почергового вступу субмотивів-контрапунктів у теноровій й басовій партіях.

Приклад № 11 [с. 92, останній рядок]:



«Святой Боже» (fis-moll) [обидві редакції, с. 92–94] починається двічі повтореним мотивом з терцієвих втор на тлі остинатного домінантового органного пункту; друга фраза твору побудована засобами нескінченного канону, викладеного шляхом парного проведення терцієвими вторами нижніх і верхніх голосів.

Приклад № 12 [с. 93, тт. 3–5]:



В «Єктенії» (за оглашених) фраза «Подай, Господи» викладена в кантовій традиції, повторюється в умовах вертикально-рухомого контрапункту при $lv = -14$.

Приклад № 13 [с. 98, тт. 4, 5]:



У чотиричастинній, побудованій на одній лейттемі, «Херувимській пісні» (G-dur)⁴² збережена три-, чотириголоса акордово-гармонічна фактура.

Піснеспів «Достойно і правдиво» (A-dur)⁴³ має фугатну чотириголосу експозицію, де голоси вступають у такій послідовності: тенор, альт (у квінту), сопрано (у нону), бас (у нижню сексту); після експонування верхні голоси певний час рухаються терцієвими вторами на тлі тенорової домінантової педалі (E-dur).

Імітацію з парним (у терцію) проведенням сопрано й альту, а також кантове й підголосково-поліфонічне триголосся має серединний розділ піснеспіву «Свят, свят, свят» (A-dur)⁴⁴.

³⁸ Леонтович М. Духовні хоріві твори. – С. 83, 84.

³⁹ Там само. – С. 85–87.

⁴⁰ Там само. – С. 88–91.

⁴¹ Там само. – С. 91, 92.

⁴² Там само. – С. 98–103.

⁴³ Там само. – С. 109, 110.

⁴⁴ Там само. – С. 111, 112.

⁴⁵ Там само. – С. 112, 113.

⁴⁶ Там само. – С. 114–116.

⁴⁷ Там само. – С. 117, 118.

⁴⁸ Там само. – С. 122.

В статье, посвященной рассмотрению полифонических приемов в духовно-религиозных произведениях Н. Леонтовича, дается фактурный анализ некоторых обработанных, аранжированных и оригинальных образцов хорового творчества композитора. Объединив академические полифонические приемы многоголосия (имитационные, сложного вертикально-движущегося контрапункта, а также канонические, секвенционные, приемы и формы фуги) с различными типами народного многоголосия (ленточного, бурдонного, подголосочно-полифонического) и кантовым трехголосием (на фоне органных пунктов), Н. Леонтович достиг высокого мастерства в обработках церковных колядок, кантов, псалмов, масштабных циклических образцов литургического жанра.

Ключевые слова: Николай Леонтович, литургические произведения, ленточное многоголосие, акордово-гармоническая фактура, кантовое пение.