

українських композиторів, глибока інтерпретація виконуваних творів забезпечили активну позицію українського співака у діалозі культур.

1. Антонюк В. «Вечори пісень» Модеста Менцинського (до 125 роковин від дня народження) / Валентина Антонюк // Наук. записки Терноп. держ. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство. – Тернопіль, 2000. – Вип. 1(4). – С. 86–89.
2. Антонюк В. Українська вокальна школа: етнокультурний аспект : монографія / Валентина Антонюк. – 2-ге вид. перероб. і доп. – Київ : Українська ідея, 2001. – 144 с.
3. Демочко К. М. Незабутній концерт : [М. Менцинський] // К. Демочко Музична Буковина : сторінки історії / К. М. Демочко. – К. : Музична Україна, 1990. – С. 90–99.
4. Деркач І. Героїчний тенор Модест Менцинський: нарис / І. Деркач – Львів : Каменяр, 1969. – 84 с., іл.
5. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття : монографія / Ганна Карась. – Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. – 1164 с.
6. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ–ХХ ст. / Любов Кияновська. – Тернопіль : СМП «Астон», 2000. – 339 с.
7. Лисенко І. Словник співаків України : енциклопедичне видання ; післямова М. Слабошпицького / Іван Лисенко. – Київ : Рада – Джерзі Сит і: Вид-во М. Коць, 1997. – 354 с., іл.
8. Лисенко І. Співаки України : енциклопедичне видання / Іван Лисенко. – 2-ге вид., переробл. і доп. – Київ : Знання, 2011. – 629 с.
9. Модест Менцинський : Спогади. Матеріали. Листування / авт.-упор. М. Головащенко ; вступ ст. «Незгасна зоря вокального Олімпу» (С. 3–31) М. Головащенко. – К. : Рада, 1995. – 462 с. : іл.
10. Модестови Менцинському полонені Україніці Вещлярського табору 6 лютого 1916 року. – Вещляр : 3 друкарні «Союза Визволення України», 1916. – 25 с. – [Вещлярська бібліотека укр. полонеників. № 2].

Стаття посвячена концертно-виконавській діяльності видатого українського співака Модеста Менцинського на протязі 1900–1934 рр. за кордоном та в Україні. На основі рідникового матеріалу визначено її хронологічні рамки, концертні маршрути, здійснено характеристику концертного репертуару співака, подано оцінку цієї діяльності української та зарубіжної критикою, виділено її значення в контексті діалогу культур.

Ключові слова: Модест Менцинський, співець, концертно-виконавська діяльність, репертуар, діалог культур.

The article is dedicated to concert-performing activity of famous Ukrainian singer, Modest Mentsynskyu, during 1900–1934 abroad and in Ukraine. Chronologic dates, concert routes was determined; characteristic of concert repertoire of the singer was executed; valuation of this activity, made by Ukrainian and foreign critics was elucidated; sense of the activity in the context of cultures dialogue was separated according to ground material.

Key words: Modest Mentsynskyu, singer, concert-performing activity, repertoire, cultures dialogue.

УДК 78.087.684 : 7.071.1

Василь Семкович

ІДЕЯ «ХОРОВОГО ІНСТРУМЕНТУВАННЯ» В ТВОРЧОСТІ М. ЛЕОНТОВИЧА

В статті розглядається одна з найпоширеніших тенденцій ХХ століття – тенденція до інструментального мислення в хоровій культурі. Висвітлено поняття терміну і етапності «хорової інструментовки», а також подано класифікацію множинності підходів звучання на прикладі творчості М. Леонтовича, одного з творців та реформаторів «хорового інструментування».

Ключові слова: хорове інструментування, інструменталізація, вокальна оркестровка, М. Леонтович, модифікація звуку, техніка мікромотиву.

Детермінізацію «Хорового інструментування» в першу чергу слід розглядати на лексико-семантичному рівні як категорію «протилежностей» у мові. «Дугоподібність» двох першооснов: Хор – Інструмент (хорове інструментування) чи Хор – Оркестр (хорова оркестровка) є своєрідним гераклітівським луком, стягуючою тятивою, вищою єдністю, якого служить утворення нових жанрових різновидів – метажанрів в ХХ ст.: хорової прелюдії, хорових прелюдів, хорової сюїти,

хорової симфонії а капела.

Мистецтвознавець Л.Пархоменко вказує, власне, на зміну естетичних парадигм творчості й рецепції, що послужила поштовхом «переглядів і уточнень фундаментальних категорій найважливіших музикознавчих понять – стилю, жанру, формотворення» [1, с. 84]. І хоча естетико-концепційна сфера кінця XIX початку XX століття характеризується примітною особливістю професіоналізації, етапного подолання «усталеного дилетанства», «традиціоналіства», саме тут «засавається « експериментальне поле, серед численних і сміливих «плодів» якого – ідея» хорового інструментування».

Вперше серед українських музикознавців до визначення терміну «хорове інструментування» підійшов П.Козицький [2, с. 8]. Аналізуючи особливості хорового письма свого старшого соратника М.Леонтовича, відзначив у того цікавий підхід до оновлення хорової мініатюри без супроводу – трактування голосових партій в інструментальному стилі. Під цим висловленням Козицький обумовлював «суть пісенної душі» творчого процесу, багатство хорової палітри, іскристість колориту. Проте дослідник не обмежується тільки виявленням інструментального штриха (морморандо) у хорових тканинах Леонтовича, а твердить про нове естетичне значення оркестру композитора, як то «відтінювання змісту пісні», висвітлення її «чарівним ліхтарем» – «оркестром», що, безумовно, глибше виявляло емоційну сферу твору.

Ця розвідка стала відправною точкою у наукових розвідках вияву «інструменталізації» у хоровому письмі і вже М.Загайкевич у своєму нарисі «З нагоди ювілею М.Леонтовича» [3, с. 31] характеризує її, як «напрочуд зрілу глибину суджень тоді ще молодого композитора». Власне, музикознавець і відзначає «вокальну оркестровку» як «засіб посилення емоційної образності та виразності хорових партій».

Синхронно з Козицьким, в Росії цю проблематику розглядав російський музикознавець, композитор Б.Асаф'єв на прикладі творчості А.Пашенко [4, с. 31]. Музикознавець говорить про «інструментальні тембри і фарби», які органічно переварені композитором в хоровому викладі «Місячної сонати», хору а капела, про «черговий етап збагачення вокальних інтонацій інструментальними». Такий нетрадиційний підхід трактування хорової тканини Асаф'єв пояснював в якійсь мірі й «відсутністю глибокого інтересу деяких російських композиторів до чисто мелодично вокальної структури», що було результатом більш ґрунтового дослідження властивостей і природи інструментів, аніж людського голосу та його культури.

Так як і Козицький, Асаф'єв не зупинився на пошуку інструментального зерна в хорових композиціях, а до перенесення в хорову тканину а капела «типічно інструментальних прийомів тематичної обробки» – симфонізації («Місячна соната») А.Пашенко, синтезу вокальних і інструментальних прийомів обробки звуку («Вниз по матушке, по Волге»).

Ідея «хорового інструментування» тісно перепліталася з ідеєю «симфонізації» хору О.Кошиця в хоровій практиці. «Я проводил ту думку, що при большом хоре, избранном из соответствующих певцов, начиная от колоратурных сопрано и кончая глубочайшим профундо, можна дать хору оркестровую звучность» [5, с. 47]. Ця думка була обґрунтованою оркестровою прецизійністю хорової «маси».., когда можна из нее одним пальцем выжимать все, что хочешь, как из послушной глины. Голоса были такие, каких мне еще не приходилось иметь: для сопрано верхнее до – суший пустяк, как и всякая самая колоратурная фраза; альты немного слабее; теноры – огонь и без конца в вышину; легкие баритоны, средние и низкие басы и шесть октавистов до контр фа» [5, с. 52]. Зрештою і в музичній критиці того часу зустрічаємо багаточисленні «оркестрові портрети» на кшталт «великого органу» (Квелю Нетто, член Бразильської Академії Безсмертних) [6, с. 10], «гами скрипок, віолончелей і контрабасів» (Мексика) [6, с. 9], «хор звучить як струнний оркестр («Gazette de Lausanne», № 2887), як « неземний інструмент» («Tages Anzeiger» 23 жовтня 1919 року, Цюрих) [6, с. 78], «оркестр людських голосів, ...смічкові чи дерев'яні градації інструментів у прекрасному оркестрі» («The New York Herald», 6 жовтня 1922 року) [6, с. 214] і багато інших.

Загалом крім вищезгаданого варіанту «хорового інструментування» у наукових розвідках зустрічаємо ще «хорову оркестровку» (термін Н.Горюхіної) [2, с. 76], «вокальну інструментовку» (М.Гордійчука, М.Грінченка) [7, с.7; 8, с.28], «інструменталізацію» (В.Дяченка) [2, с.28]. Всі ці терміни «рясніють» підтвердженнями зразками «хорового інструментування» і це тільки на прикладі

* Мова іде про хорову творчість композиторів беляєвського товариства: М.Соколов (хори для чоловічих голосів, ор. 6, ор.15), О.Лядов (перекладення народних пісень для жіночих голосів), М.Черепнін (два хори ор. 2, «Листья», «Олегов щит» на сл. Ф.Тютчева з ор.10) та ін., та Ф.Якименко (обробки російських та українських пісень).

творчості Леонтовича, якого по праву М.Гордійчук називає «одним з творців» «вокальної інструментовки».

Кому ж належить позиція а priori? Чи «другому чарівникові української пісні» К.Стеценкові (вислів М.Гордійчука) чи «пісень дивних чародію» (вислів М.Головащенко) О.Кошицю? Застерігаючим є твердження самого О.Кошиця та Ф.Колесси про надважливість фундаментальної оцінки основ творчих напрямків М.Лисенка, «ідей в жолуді», в якому «заховується вся будучність», і які «прийнялися на українському ґрунті й оформилась в окремій школі (Леонтович, Стеценко, Кошиць) [9, с.107]. Ідея «хорового інструментування» – не виняток. Так дослідниця творчої спадщини М.Лисенка Т.Булат, аналізуючи хорові десятки композитора, ідентифікує хорову інструментовку як *pizzicato* хорового супроводу обробки пісні («Ой що ж бо то та й за ворон»), а у («Веснянках») – як «антифонне протиставлення хорових груп» [10, с. 87]. І це далеко не поодинокі взірці. У праці музикознавців Л.Архімович і М.Гордійчука «М. Лисенко», знаходимо ще декілька розпізнавань, як таких, що відтворюють звучання ліри, різноманітної мелізматички тощо [11, с. 165]. Проте, ці «факти «вокальної оркестровки», як зазначає П.Козицький, «були вже відомі в українській літературі» [2, с. 8]. Наче продовжуючи думку першого дослідника творчості Леонтовича М.Лисенко в листі до Ф.Колеси ретроспективно вказує адресату про першооснову «хорового інструментування» – «контрапунктичності візерунків» (вислів П.Козицького), самостійності мелодичних ходів, які зародилися у гуртовому співі «...кожен голос тут є цілком самостійний ход мелодійний. ..., котрий то відходить від свого основного мотиву, то зливається з їм на якийсь час, щоб знову відокремитись... З сього спостерігаєте що кращих контрапунктистів, як наш люд співаючий, не вигадаете...» [10, с. 106]. Похідну гіпотезу висуває і В.Довженко, як одну з властивостей художнього мислення Леонтовича: «... Виникнення пісні, численні її варіанти, ..., що «офарблюють» кожен дану пісню в характерний для епохи колорит, ..., тимчасове зникання її з горизонту..., як і несподівана поява в оновленій формі, – все це відбувалось і відбувається ...в гуртовому музикуванні...» і, далі, «жива народна практика» виступає черговим аргументом права першоджерела [8, с. 8]. Риторично, узагальнено звучить твердження видатного чеського художника, українознавця Л.Куби про хоровий спів, який «замінює народів оркестрову музику, оскільки її руський народ не знає, бо її розвитку з часу виникнення християнства чинили опір як світська верхівка, так і церква» [10, с. 257].

Аналізуючи хорову творчість українських композиторів ХХ ст. можемо говорити про певну етапність «хорового інструментування». Керуючись думкою Л.Пархоменко, це пов'язано в першу чергу з тим, що від початку ХХ ст. по новому синтезовано прийоми вокальної та інструментальної музики [12, с. 155]. Отже виділяємо 3 етапи розвитку інструментального мислення в українській хоровій культурі:

1. Етап творчого переосмислення інструментальних інтонацій-штрихів в хоровій акапельній тканині та зародження інструментального (симфонічного) типу розвитку. Періодизація цього етапу охоплює хорову творчість Леонтовича, Стеценка, Степового, Кошиця, пізніше Козицького, Вериківського. Власне, ще П.Козицький у своїх дослідженнях говорив про новий естетичний зміст оркестру Леонтовича, який покликаний був більш глибоко розкривати зміст пісні, аніж в його попередників та сучасників.*

Без сумніву, поетична складова стає найважливішим похідним фактором вияву інструментального звуку в музичних композиціях. Особливо виділяється творчість П.Тичини – українського символіста, який національно локалізував і розвинув гасло П.Верлена «Найперше – музика в слові». Вже в своїй першій книзі поезій «Сонячні кларнети»(1918–1919р.) започаткував власний стиль, який отримав назву «кларнетизм». В музичному відношенні слово Тичини дістало інтерпретацію в творчості українських композиторів впродовж всього ХХ століття. Це («Арфами, арфами») Я.Степового, в якому інструментальне звучання хору нагадує передзвін арфи, («Сонячні кларнети») М.Вериківського (1923), («Ми дзвіночки») В.Верховинця(1923) і однойменного дитячого хору П.Козицького, позначені витонченою «інструментовкою». Окрім яскравого «інструментального» забарвлення поезій Тичини, зустрічаємо ще цілу низку «інструментально» (симфонічно) трактованих композицій: диптих («Дивний флот»). Перша («Плач Ярославни») і друга («Дивний флот») П.Козицького (1923), («На майдані») М.Вериківського (1921), («Свобода, рівність і любов») К.Стеценка (1920), («Нехай собі та й шумлять дуби») Г.Верьовки(1924), («Гаї шумлять») М.Колесси (1975), три частини хорової акапельної симфонії («Вітер революції») Л.Дичко (1973–1976) – перша

* Так автор характеризує роль «вокальної оркестровки» Давидовського на прикладі «Бандури» винятково як імітацію гри «оркестру», що вважається «занадто примітивною формою» [2, с. 8]. Дещо м'якшої думки притримується Б.Асаф'єв. Див. [7, с. 51].

(«Плуг»), друга («Як упав же він з коня»), третя («Арфами, арфами»), ораторія («Скорбна мати») Ю.Ланюка (2008) та ряд інших.

2. Етап трактування акапельного хору як камерного оркестру (за Л.Пархоменко). Це яскраво продемонстровано в ліричних хорах 1956–1961 рр. в основному, творчістю Б.Лятошинського. Так, особливий інтерес становить цикли хорів Лятошинського на слова Т.Шевченка («За байраком байрак»), («Над дніпровою сагою»), («У перетику ходила») та А.Фета («У камина»), («В полумраке вечернем»), («Осенняя ночь»), («На рассвете»).

Що дає можливість нам говорити про явище «інструментальної камерності» у хорових полотнах композитора? По перше, це «звукова інструментовка» (термін О.Цалай-Якименко) поезій Т.Шевченка, «імітація звуків природи, у звуковому орнаменті вірша» [13, с. 20]. По друге, хорова поліфонія, що зумовлена великою мірою також і характером мелодики. Це доводить така характерна риса шевченківських хорів, як «проникнення симфонічного методу розвитку тематичного матеріалу» [16, с. 30]. Звідси і улюблений початковий імітаційний прийом, характерний для більшості композицій майстра, особливо хорів на музику О.Фета, які якнайяскравіше відображають фактурну модель камерності звучання (оркестру). Загалом, ті ж чинники, що і в шевченківських хорах – імітаційна і контрастно-тематична поліфонія (термін Л.Хіврич), але особливий характер мелодики, що належить до монодичного типу (термін Т.Бершадської). Це і наявність плавної модуляції, змінність опор, які підтверджуються засобами багатоголосної гармонії. Така мелодика, на думку Л.Хіврич, «має високий поліфонічний потенціал» і тому «немає потреби у великому нагромадженні голосів», прецедентність камерного звучання досягається прозорою фактурою хорових полотен [14, с.35].

Цикл («Летять журавлі») І.Шамо на сл. В.Сосюри, ще один з чергових репрезентантів цього етапу. У ньому спостерігається такий цікавий авторський підхід, як зміщення психологічного навантаження у трактовці образів завдяки введенням власних слів – уточнень та часте затримування на одній гармонії, що дає змогу вслухатися в неї, а в на деякий час по її зміні, знову повертатись. Складається враження правдивого відтворення складного психологічного процесу. Сюди ж віднесемо і хор Є.Козака («Згадай мамо»), («Моя гуцулочка») А.Кос-Анатольського («Не щебече соловейко») Ф.Надененка, («Шануймо щирий дар любові») з циклу («Про нашу любов») А.Штогаренка та інші.

3. Етап трактування акапельного хору як великого оркестру. Інструменталізація хорових голосів. Прикладами служить кантата В.Сильвестрова («Думи мої») 1977, акапельна симфонія-диптих Є.Станковича на слова Т.Шевченка (1985), кантатна(почасті), симфонічна і оперна творчість Лесі Дичко, («Ятранські ігри») І.Шамо (1979). Тут слід звернути увагу на два аспекти:

- Візульне бачення хорової партитури як партитури великого симфонічного оркестру. Це, безумовно, було плодом різкого дистанціювання авангардної музики від академічних («соцреалістичних») догм.

- Жанровий синтез, що спричинився зміною константного ядра, «потужною міжжанровою взаємодією» [1, с. 85], внаслідок чого під лабораторний процес підпадають вже й «серединні», і крупні жанри – камерна кантата, хоровий цикл, симфонія, опера.

На авторитетну думку Л.Пархоменко, підвалинами таких оновлень була якраз хорова творчість Б.Лятошинського 1950-х років у хорах без супроводу на сл. М.Рильського, О.Фета, І.Буніна, Ф.Тютчева, де було подолано таке явище як строкатість, «непроцесуальність» сюїти. Згадаємо, що ще в 20-х роках перші спроби в цьому напрямку були зроблені П.Козицьким в його диптихах «Червоним шляхом» та («Дивний флот»). Аналогічні риси простежуються у («Диптиху») В.Кирейка на сл. П.Тичини («Душе моя»), («Як не горю – я не живу»), («Триптиху») В.Бібіка на народні слова та інших творах.

«Хорова інструментовка» цього етапу зосереджена у формулах – фактурних екстрактах хорової площини. Однак виток «вокальної оркестровки» і започаткований М.Леонтовичем інструментальний розвиток хорового полотна, що є фактором симфонізації форми, спостерігається і в творах сьогодення. Таким чином, намітились два чітко виокреслені напрямки мистецького опрацювання хорової мініатюри та симфонічної хорової поеми. Молодша генерація Леонтовича вторувала шляхом, створюючи на цій основі нові форми й типи творів, нові характеристики образів. Ще більш сміливішим був експеримент синтезу цих двох моделей, що яскраво представлено двома акапельними кантатами Лесі Дичко («Чотири пори року») та («Карпатською кантатою»). Тож, *метою* нашого дослідження є спроба схематизації «хорового інструментування» у Леонтовича, що постає широким спектром множинності підходів звучання, а саме, як:

- I. Тембрально-барвна диференціація хорової тканини;
- II. «Розрідження» і «ущільнення» хорової фактури;
- III. Інструментальний тип розвитку. Техніка мікромотиву.

До тембрально-барвного аспекту слід віднести спосіб звуковидобуття – тембрального видозмінення однієї або кількох партій. Яскравим прикладом тут повністю послугує лірична музика без слів («Прелюдія») Леонтовича – модифікація звуку морморандо, голосної «а». Згодом, Л.Дичко використала цей прийом для відтворення хорового супроводу в солоспіві («Зорі») на сл. Б.Грінченка. Зустрічаємо чимало прикладів даних модифікацій в обробках для мішаного хору («Ой зійшла зоря»), («Смерть»), («Пряля»), («Попід терном стежечка»), («В полі-полі плужок ходить»). Сюди ж віднесемо і модифікацію вигуку (гей і ін.), так званих «чужих слів»* («Над річкою бережком»), («Піду в садочок») та одно-двотактових краплень в цілому ряді менш вагомих обробок.

Як темброву варіантність розглянемо протягування звукових осей (термін Л.Пархоменко). Модифікація руху голосів – рухомі голоси на фоні сталого. Такий виклад призводить до звукообразальності ефектами відлуння, відгомину пісні, що лине над степом. Приклади: «Ой послала мене мати», «Ой а в городі», «Із-за гори сніжок летить», «Коза», «Ой піду я в ліс по дрова», «Над річкою бережком». В духовній спадщині композитора багато численних взірців модифікації в колядках «Дивная новина» обидві редакції, «Як на річці», «У нашому дворі», в канті «Потоп», в літургії св. Івана Златоустого, в розділах «У царстві Твоім», «Вірую» та в Молебні, в частинах «Алилуя», «Тебе Бога хвалим».

Використання арсеналу штрихів : стаккато, легато, акцентування, фермати, остинато тощо. Це технічне збагачення хорової тканини звуковими ефектами, з'являється можливість глибшого розкриття портретних характеристик.

Власне, трактування хорових партій в інструментальному стилі, імітація інструменталізму. Так, в розвитковій частині *ritu mosso* («Літні тони») на слова В.Сосюри, хоровим інструментальним фоном, задатком руху виступають тенорові висхідні секундні зітхання з розвитковим ходом. Далі слідує темброва і регістрова зміна тенорів на альти. Це викликає фактурний аналог з струнним оркестром – темброву модуляцію альтів на другі скрипки.

Зона напруження акустичного прийому «розрідження».

Широко використовується в партесних концертах XVIII століття. Прийом чергування тутті-соло. Такий елемент концертування у Леонтовича зустрічаємо в обробках «Мак», «Чогось милий затужив». Зіставлення різних груп хору, темброво-теситурне зіставлення – в обробках «Дударик», «Ой у Львові», «Гей у світлиці», «Синє море», «Ой піду я лугом 2», «В полі- полі плужок ходить», «Летіла зозуля», «Ой вийду я на вулицю» та інші. Такий виклад має місце як і в експозиціях так і в розробкових частинах, виступає своєрідним контрастом викладу хорової фактури.

Зона напруження акустичного прийому «ущільнення».

Найбільшого розвитку цей прийом дістає в кульмінаційних частинах за рахунок акустичного принципу нагромадження дисонансів, ущільненням музичного простору. Тембровою характеристикою тут є гармонічна сонантність в кульмінаціях пісень-реквіємів «Із-за гори сніжок летить» та «Козака несуть». Внаслідок змішування тембрів утворюється напружена драматична звучність, що сприймається як зойк глибокого відчаю. В одній з останніх своїх обробок «Смерть», яка теж належить до циклу народних «реквіємів», зоною «ущільнення» виступає підсумовуюча фраза-такт семитактового періоду експозиції варіаційної двочастинної форми з розширеною кодою. В цій обробці використано весь арсенал множинності підходів звучання.

Особливе місце в творчості Леонтовича займає *техніка мікрототиву* як формотворчий компонент. Твори, в яких дотриманий даний вид техніки, характеризуються В.Дяченком як «активний динамічний принцип», де в основі «зерно, з якого потім виростає музичне ціле»**: «Щедрик», «Дударик», «Козака несуть», «Гра в зайчика». Славнозвісний тезис П.Козицького, яким він підсумовує статтю «Творчість Миколи Леонтовича»: «Від куплета до «Щедрика» – вказує на новий винахід мініатюри інструментального (симфонічного) розвитку в хоровій музиці а капела.

Як нам відомо з переписки Б.Яворського до Г.Верьовки, Леонтовичем було досягнуто ряд перемог в шліфуванні композиторської техніки, зокрема, вільне використання імітацій та остинато, чого раніше він панічно боявся [8, с. 46]. Звідси ті численні контрапункти-винаходи, включно з окрасою динамізації й технічного орнаменту – гамоподібним висхідним ходом у партій сопран, мелодія якого набуває самостійного значення і покликана освіжити музичний задум руху. Аналогічний прийом зустрічається й у інших вищезгаданих творах інструментального розвитку.

Що нового вніс такий підхід композитора до опрацювання народного матеріалу?

* Вислів Б.Яворського. Див. [2, с. 46].

** Див.[2, с.16]

Посилив емоційний стан «суті душі пісні» (вислів П.Козицького)*. Як писав К.Стеценко, «більшість пісень (Леонтовича) – елегійного побутового змісту; видно, що елегіка, лірика по душі автора. Нічого гучного, крикучого він не любить і не кохається в ньому» [2, с. 199].

«Асимілював» жанрові першооснови пісні. Так, Б.Луканюк вказує саме на визначальну роль фактури «хорового інструментування», аргументуючи докорінне змінення пісні-гри на реквієм «Смерть» і інших «Пряля», «Дударик» [15, с. 42].

Заклав тенденції подолання куплету, а значить і розхитування, відповідно, нехитрої форми, що пройшла шлях від куплетної – варіантно-наскрізьної у Леонтовича, утвердилась в Козицького, здебільше, як тричастинна з орієнтиром на вільну обробку, модель якої підхопили Б.Лятошинський та Л.Ревуцький, а згодом зодяглась в хорову концепцію, пов'язану з циклізацією та театралізацією образних характеристик: «Прилуцькі пісні» для мішаного, чоловічого та жіночого хорів Л.Колодуба, «Обробки волинських народних пісень» В.Рунчака для мішаного хору та ін.

Нарешті, такий підхід, вкотре, доводить що його твори не є фольклорними репродукціями, а оригінальними творами. Леонтович виступив як реформатор жанру хорової мініатюри – народної пісні, перетворив її в мистецьку хорову мініатюру. Тобто, це вже особлива сфера інновацій постає як хорова картина, а не гармонізація, в якій сам задум передбачав куплетно-варіаційну будову і відповідав характеру її змісту. Сама краса української пісенності в поєднанні не лише з фаховою гармонізацією, але і з новим музичним змістом захоплювала музичну Європу.

1. Пархоменко Л.О. Деякі аспекти жанрових процесів у сучасній хоровій музиці / Л.О.Пархоменко // Матеріали до українського мистецтвознавства : збірник наукових праць на пошану А.І.Мухи. – К. : ІМФЕ НАНУ, 2003. – [Вип. 3.]. – С.84–87.
2. Творчість М.Леонтовича : збірка статей / [упорядкув. В.Золочевський]. – К. : Музична Україна, 1977. – 199 с.
3. Загайкевич М.П. З нагоди ювілею М.Леонтовича / М.П.Загайкевич // Музика. – 1977. – №6. – С. 31.
4. Асаф'єв Б.В. О хоровом искусстве / Б.В.Асаф'єв. – Л. : Музыка, 1980. – 188 с.
5. Кошиць О. Листи до друга 1904–1931 / [упорядкув. Л.О.Пархоменко]. – К. : Рада, 1998. – 181 с.
6. Кошиць О. З пісню через світ / [вступне слово. М.Головащенко]. – К. : Рада, 1998. – 319 с.
7. Гордійчук М.М. Микола Леонтович / М.М.Гордійчук. – К. : Музична Україна, 1972. – 55 с.
8. Леонтович М. Д.: збірка статей та матеріалів / [упорядкув. В.Довженко.]. – К. : АН УРСР, 1947. – 99 с.
9. Бенч-Шокало О.Г. Український хоровий спів : навчальний посібник / О.Г Бенч-Шокало. – К. : Український світ, 2002. – 415 с.
10. Булат Т. Хорові обробки народних пісень / Т.Булат // Історія української музики. – К. : Наук. думка, 1992. – Т. II. – С. 77–99.
11. Архімович Л. М.Лисенко / Л.Архімович, М.Гордійчук. – К. : Муз. Україна, 1992. – 234 с.
12. Пархоменко Л. Деякі особливості розвитку української акапельної хорової музики 1956–1961 років / Л.Пархоменко // Сучасна українська музика. – К. : Муз. Україна, 1977. – С. 147–171.
13. Цалай-Якименко О.С. Музичні принципи ритмоформотворення у силабічному вірші Тараса Шевченка / О.С.Цалай-Якименко // Записки НТШ : праці музикознавчої комісії. – Львів : НТШ, 2004. – Т. ССXLVII. – С. 20–49.
14. Хіврич Л. Поліфонія як засіб формування художнього образу в акапельних хорах Б.Лятошинського / Л.Хіврич // Укр. музикознавство : науково-методичний міжвідомчий щорічник. – К. : Муз. Україна, 1988. – Вип. 23. – С. 33–39.
15. Луканюк Б. Про творчий метод М.Леонтовича / Б.Луканюк // Укр. музикознавство : науково-методичний міжвідомчий щорічник. – К. : Муз. Україна, 1989. – Вип. 24. – С. 36–45.
16. Горюхина Н. Интонационные основы хором а капелла Б.Лятошинского / Н.Горюхина // Украинская советская музыка. – К. : «Советский Композитор», 1960. – С. 28–31.

В статті розглядається одна з розпространих тенденцій ХХ століття – тенденція к інструментального мислення в хоровій культурі. Освітлені поняття терміна і етапності «хорової інструментовки», а також представлена класифікація множинності підходів звучання на прикладі творчості Н.Леонтовича, одного з створителів і реформаторів «хорової інструментовки».

Ключевые слова: хоровая інструментовка, інструменталізація, вокальна оркестровка, Н.Леонтович, модифікація звуку, техніка мікротонів.

* Особливо тонко це обґрунтував П.Козицький на прикладі твору «Із-за гори сніжок летить», в якому інструментальний прийом посилив природу людського голосіння. Див. [2, с.10]

The article is an attempt to analyze one of the biggest trends of the XX century – the tendency to instrumental thinking in choral culture. Deals with the concept of time and phasing «choral instrumentation» and also provides the classification of multiple approaches sound of the works of M.Leontovych, one of the founders and reformers «choral orchestration».

Key words: *choral instrumentation, instrumentalization, vocal orchestration, tone's modification, M.Leontovych, technic of micro motive.*