

## Украинская музыкальная притча

В народном подголосии как системе существует богатейший спектр соотношения голосов – от простейших втор до развитых видов народного “контрапункта” – развивающих и контрастирующих подголосков. Сравнивая виды народного многоголосия с существующей типологией многоголосия в профессиональной музыке, становится ясно, что диапазон взаимодействия голосов в народном творчестве простирается от гетерофонии до полифонии, вбирая в себя все богатство переходов и поэтапного перерастания. Народное подголосие выросло и функционирует на основе гетерофонии. В ходе исторической эволюции гетерофония порождает другие виды многоголосия, в частности, подголосие на вариантно-мелодической основе. Этот принцип мышления мелодическими вариантами в одновременном их сочетании (звучании), то есть подголосочный принцип, характеризует многие жанры украинской народно-песенной культуры. Особенно полно богатство подголосия представлено в исторических песнях, лирических “про кохання” и “про жіночу долю”. С точки зрения такой логики мышления подголосочный принцип отражает стабильный фундамент, на котором расцветает чрезвычайно подвижная, импровизационно-вариантная система подголосков, порождающая целостность художественной организации народного подголосия. Собранная воедино из множества образцов народных песен, эта система составляет определенный фольклорный инвариант, на который ориентирована профессиональная музыка.

Развитие украинской профессиональной музыки в XIX нач. XX в. показало, что сформировавшийся в народном искусстве подголосочный принцип и вся система мелодических принципов народной полифонии отнюдь не изолированы от влияний и взаимодействий. Художественная целостность народной песни способна чутко и мобильно включать в себя элементы и других приемов, заимствованных уже из профессиональной музыки. В результате возникает новый художественный синтез народного и профессионального.

На этом пути особое место занимает жанр обработки народной песни. Обращение к нему продиктовано задачей проследить и дать оценку той роли и значимости, которые принадлежат подголосочному принципу в становлении и развитии жанра обработки народной песни. Такой аспект как самостоятельная проблема еще не ставился. Его раскрытие позволит обозначить один из конкретных способов воссоздания фоль-

клора в композиторской практике, каким является подголосочный принцип и подголосочная техника. При обращении к системе народного многоголосия и подголосия, воссоздается не вся жанровая модель, а наиболее характерные ее признаки. Именно таким стабильным компонентом жанровой системы подголосочных песен выступает их подголосочный склад. Поэтому представляет особый интерес выявить его роль как результативного синтезатора всех взаимосвязанных компонентов национального мышления.

Характерный для музыки XX века процесс взаимодействия двух систем “композитор и фольклор” – исторически масштабное, многоканальное явление. На Украине одним из первых новаторов, раскрывших перспективность метода взаимодействия фольклорного и профессионального искусства, был Николай Дмитриевич Леонтович. В своих обработках народных песен для хора а саррелла он использует жанр как стабильный компонент национального стиля, как исторически первичный способ интерпретации фольклора. Поэтому важнейшим средством его (фольклора) воссоздания для Леонтовича



Н. Д. Леонтович

было украинское народное многоголосие в частности, и, особенно, подголосочное. Потенциально заложенное в нем качество полифонического мышления композитор поднимает “на поверхность”. Это проявляется, во-первых, в моделировании системы подголосков народного многоголосия от вторых до развивающих и контрастирующих, близких к европейскому контрапункту; во-вторых, – в использовании принципа переключения функций подголосков – особого, свойственного именно полифоническому мышлению, закона. Но без органичного синтеза элементов народного многоголосия с приемами профессиональной полифонии не могло возникнуть нового качества в трактовке материала народной песни. Закономерным следствием в творческом методе Леонтовича было рождение плодотворного взаимодействия-синтеза профессиональной полифонии и полифонических свойств народного многоголосия. Обработки народных песен составляют основную часть

творческого наследия Н. Леонтовича. Это особый жанр искусства, ставший типичным для первого классического этапа освоения фольклора на Украине. Так, Н.Лысенко впервые использовал тематизм народных песен для их оригинальной обработки. Задача при этом была следующей: показать национальные особенности украинского мелоса, ладо-ритмические и жанровые признаки как региональное явление на общеславянской почве. Поэтому композитор с большим чувством такта относился к подлинно народным образцам песен, “работал” с народно-песенным материалом особенно бережно, подчиняя собственный стиль и музыкальную речь раскрытию национального своеобразия народной песни со всеми присущими ей образными и стилистическими характеристиками.

В творчестве Николая Леонтовича сформировался новый подход к фольклорному материалу. Важнейшим при этом, как было сказано выше, становится синтез принципов украинского народного многоголосия с профессиональной полифонией.

Леонтович в совершенстве знал особенности народного исполнительства и в равной мере хорошо изучил технику полифонического письма общеевропейской профессиональной школы. Поиски выражения национального опыта многоголосного пения пошли по пути той объединительной тенденции, которая уже была известна из практики русской композиторской школы, особенно М.Глинки. Леонтович отбирает национально-песенный материал с точки зрения его типичности, схожести с другими фольклорными прообразами и подвергает его профессиональным приемам развития (средствами контрастной, имитационной полифонии, остинато и варьирования). Найденный синтез оказался достаточно органичным по той причине, что элементы профессиональной полифонии в эмбрионе содержатся в самом интонационном материале украинских народных песен. И в этом – одно из новаторских откровений композитора: понадобилось его чуткое вслушивание в природу народного многоголосия, чтобы столь тонко “расшифровать” потенциальные возможности подголосия народной песни.

Обратимся к анализу обработки украинской календарно-обрядовой песни “Щедрик”, в народе называемой притчей – наиболее популярному и типичному для стиля Леонтовича образцу-шедевру мирового значения.

Ритмо-мелодический рисунок основной попевки “Щедрика” указывает на один из древнейших примеров ладообразования: наличие двух устоев и малообъемность. Переменность ладового устоя подчеркнута многократным повторением основной полевки с характерной пульса-

цией ритмо-рисунка, что в результате воспринимается как потенциальное остигато (такты 1-4).

Принцип остигато предполагает огромное множество художественных истолкований, как полифонических, так и гармонических. Композитор использует функциональную триаду лишь как одно из возможных решений. Для него в данном случае было основной художественной задачей раскрытие полифонических качеств подголосочного многоголосия народной песни. Поэтому Леонтович после длительного поиска наиболее убедительного художественного решения (известно, что он работал над обработкой “Щедрика” всю жизнь) приходит к идее остигатных вариаций на подголосочной основе.

Развитие вариаций включает несколько ракурсов:

- возрастание степени мелодической интенсивности подголосков;
- использование фактурных модуляций из подголосочно-полифонического склада в гомофонно-гармонический и наоборот;
- расширение диапазона хорового звучания и постепенное накопление числа голосов, как результат вариантного разворачивания формы.

Рассмотрим значимость подголосочности в драматургическом развитии хора.

В первых двух вариациях выделяется подголосок на интонациях верхнего тетра хорда натурального минора. Ритмо-мелодически и гармонически он дополняет терцовый зачин, “раздвигая” границы лада, тем самым составляя новое содержание подголоска. Во второй вариации к нему добавляется втора, типичный прием фактурного развития в песенных жанрах народной музыки. Подключение вторы дает трехголосие с ясно ощущаемой гармонической основой (кантовые традиции), хотя и образованной путем сочетания самостоятельных мелодических линий (т.т.5-8, 9-12).

Далее (т.13-16) фактура меняется: происходит неприметная, но последовательная модуляция в гомофонно-гармонический склад, что подтверждает ярко выраженная функциональность аккордов, опора на плагальность, наличие двух видов голосоведения (косвенного и прямого). Однако, другие “приметы” – ритмическая синхронность вторы, свободные удвоения в аккордике, “воздушные” септимы – говорят об использовании элементов подголосочного стиля.

Мелодические закономерности движения голосов не менее сильны, нежели функциональность вертикали. Об этом свидетельствует развитие последующих вариаций. Тема “Щедрика” обрастает второй в сопрано, в теноре же возникает интонационноактивный подголосок, своего рода контрапункт теме, что значительно повышает полифонический потен-

циал фактуры. Мелодическая значимость этого контрастирующего подголоска позволяет ему стать наиболее интересным материалом с точки зрения исполнительской интерпретации. Самостоятельность теноровому подголоску придает, прежде всего, ритмическая индивидуализация, в частности, прием прогрессивного ритмического дробления, оттененный звучанием подголоска-фона в басу. Таким образом, в этой вариации гармония “не режиссирует” интонационные процессы, а является производной от полифонического развития голосов-линий (т. 17-20).

В пятой вариации тема проводится в соответствии с коренной пассальной традицией – в басу. На нее наслаиваются два драматургически весомых подголоска: в верхнем голосе звучит вариант дополняющего подголоска из первой вариации, а в теноре – подголосок, акцентирующий интонации У-У1 ступеней лада (т.21-24). Эта и следующие вариации составляют кульминационную зону рассматриваемой миниатюрной хоровой поэмы. Подход к ней осуществляется не только средствами динамики, но и приемом максимального выявления мелодического потенциала в голосах, имеющих единый тематический источник. Лирическая природа такой драматургии основывается на принципе монотематизма, реализованном на основе мелодико-вариантного развертывания (т.т.21-24, 25-28). По степени монотематической концентрации “Щедрик” можно сравнить с остинатными вариациями.

В целом, вариационный цикл на тему “Щедрик” выстроен по принципу плавных, постепенных переходов от одного этапа драматургического развития к другому. Эти качества типичны для жанра хоровой миниатюры, и благодаря четкой тенденции к интенсификации мелодических процессов внутри подголосочной фактуры можно говорить о том, что драматургии цикла свойственны черты симфонизма! Об этом свидетельствует и строгий архитектурный план с его ясной устремленностью к кульминации, и наличие функциональной триады I M T: на уровне образного развития. Так, после кульминирования наступает седьмая вариация, где музыкальное “действие” сворачивается к завершающей стадии. Это достигается путем резкой смены фактуры, господством исходной тематической попевки, возвращением подголоска первой вариации. Восьмая вариация – это собственно кода (т.т.29-32, 33-36).

О чертах симфонического мышления в рамках жанра миниатюры свидетельствует и другой принцип, основополагающий в творческом методе композитора. Это – интонационное “прораствание” тематизма (термин В.Протопопова), ведущее к постоянному обновлению интонационного материала и сквозному развитию драматургии в целом.

На чем зиждется данный принцип у Леонтовича?

На последовательном выявлении полифонических качеств подголосочного многоголосия. При этом подголоски выступают и фактором формообразования, и важнейшим компонентом образно-драматургического становления содержания музыки. Тематическое обновление интонационного материала в хоре “Щедрик” осуществляется за счет переключения функций подголосков. Напомним, что, к примеру, в четвертой вариации функции подголосков четко дифференцированы: тема – в альте, в сопрано – втора, в теноре – контрастирующий подголосок и в басу – остинато. Если проследить за функциональным движением голосов, то становится ясным переменность каждого из них в целостной организации фактуры, вариантность развития исходной ячейки. Наиболее показательна ситуация переключения функций подголоска в одном голосе: дополняющий подголосок переходит во втору (1-2 вариации), втора – в контрастирующий (8 вариация), или же контрастирующий подголосок “превращается” в голос-остинато (4 вариация).

Вернемся к принципу тематического прорастания. Так, в шестой вариации заучит подголосок, в котором впервые намечаются автентические отношения звуков лада. Мелодически он не самый яркий, зато наиболее протяженный. (Кстати, подголоски этой разновидности – излюбленный прием композитора) (сопрано т.т.25-28). Его появление подготовлено предыдущим вариантным прорастанием в других голосах. Подголоски в партиях альты и сопрано тематически однородны: подголосок альты, по сути, является в свою очередь вариантом верхнего подголоска, так как он построен на свободном ритмическом увеличении подголоска в сопрано. Их появление несет в себе новую мелодическую информацию и в драматургическом отношении продолжает линию развития, намеченную в контрастирующем подголоске тенора из четвертой вариации (т. 17-20).

Седьмая вариация – это “классический” посткульминационный спад. В нижнем голосе проводится тот самый дополняющий подголосок, который был самым первым в цикле. Здесь возникает тематическая арка с фактурно-регистровой модуляцией подголоска. Заключение цикла строится на тоническом органном пункте (подголосок-фон в нижнем голосе, 8 вариация).

Подытожив наблюдения над гармонизацией темы “Щедрик”, можно увидеть три гармонических истолкования основной попевки: плагальное, автентическое и тоническое. Гармоническое варьирование выступает в обработке Леонтовича важнейшим драматургическим приемом развития образа: этот принцип создает динамику развития, отражающую черты симфонического мышления композитора. Генезис данного принципа не столь очевиден.

На наш взгляд, его корни помогает обнаружить синтез народного и профессионального творчества: функциональная триада, естественно, указывает на общеевропейские нормы гармонического мышления, реализованные композитором, а принцип варьирования ярко представляет свойства украинского народного мышления в песенных жанрах.

Итак, анализ соотношения гармонического и полифонического начал в целом показал, что новое качество драматургического развития темы заключается в соединении приемов подголосочного многоголосия с принципами гармонического и полифонического варьирования путем симфонического прорастания и развертывания.

В чем же заключается сущность подголосочного склада, столь органично “пересаженного” композитором из жанров украинского национального фольклора в его замечательные хоровые миниатюры?

Прежде всего, в драматургической значимости мелодической насыщенности подголосков, которые участвуют в образном развитии и, наряду с гармонической функциональностью, составляют базис формообразования. Причем, от вариации к вариации происходит интенсификация мелодических процессов, устанавливается интонационное родство отдельных подголосков, то есть формируется устойчивый принцип тематического развития типа “прорастания”.

Наконец, принцип переключения, или модуляция функции подголосков, в целостной фактуре произведения – другой новаторский подход к интерпретации Леонтовичем фольклорного тематизма.

При характеристике подголосочных приемов письма мы, в основном, остановились на анализе мелодических процессов по той причине, что в данном случае именно они становятся показателем индивидуального своеобразия подголосочного многоголосия на Украине. Ритмические особенности: во многом преобладает синхронность ритмических рисунков (в отличие от подголосочного пения в русских областях, в котором доминирует комплементарная ритмика). Ладовая природа украинского подголосия – преимущественно диатоническая, типично господство натурального минора и минорной доминанты, элементы хроматизма возникают в связи с использованием гармонического минора, либо других разновидностей лада.

В результате объединения полифонических средств подголосочного пения с принципами профессионального мышления европейского типа Леонтович создает новый стиль обработки народной песни, в котором тема есть лишь фольклорный прототип образа, а способы организации вытекают из системы профессиональной музыкальной культуры. Такое объединение дает в результате синтез полифонического и гармониче-

ского начал народного и профессионального мышления. В свою очередь полифоническая техника композитора основана на тщательном отборе элементов европейской и национально-фольклорной систем полифонического мышления, на их органичном единстве.

Рассмотрим еще один образец полифонических вариаций в творчестве Леонтовича – обработку народной песни “Из-за гори сніжок летить” (см. Н. Леонтович «Хоры»).

В “Щедрике” основной мотив, исчерпывая мелодическое содержание темы, не исчерпывал ее структуры; здесь же полифоническому варьированию подвергается развернутая мелодия украинской народной песни, состоящая из трех фраз.

В запеве песни интересен вторгающийся мелодический каданс, объединяющий две начальные фразы. Одноголосный запев сменяется двухголосием в припеве. Подголосок нижнего голоса содержит линию восходящего тетра хорда (достаточно типичный прием наряду с другими гаммообразными подголосками). Вновь обращает на себя внимание ситуация функционального переключения одного голоса, (в данном случае на очень коротком временном отрезке интонационного процесса начинается подголосок как втора, заканчивается – как развивающий (см. Н. Леонтович. Хоры. Вышеназванный хор, т.2)).

В первой вариации новый контрастирующий подголосок у тенора интонационно связан с темой, но звучит секвенцированно и в увеличении (т.3, 4).

Во второй вариации запев разрастается: он впервые изложен трехголосно. Мелодия песни остается неизменной. Переяв функцию нижнего голоса в предыдущем куплете, альт является мелодической педалью, а теноровый подголосок, сопровождающий запев, оказывается тематическим вариантом тенорового подголоска из припева первой вариации. Вновь налицо принцип вариантно-тематического “прорастания”. Заметим, что гаммообразность подголоска сообщает ему интонационную обобщенность, но несовпадение мелодических вершин и различия в ритмическом рисунке придают музыке определенное полифоническое качество (т.т.5, 6).

В первых двух куплетах встречаются подголоски-фоны. Такого рода подголоски в украинских народных песнях явление не частое, но в народном инструментальном творчестве достаточно распространены. Потенциальные возможности существования подголоска-фона, а также подголоска-педали услышаны и использованы Леонтовичем – большим мастером звукового колорита хора. Композитор является твор-



цом новых приемов вокальной-хоровой инструментовки: упомянутые уже выше фоны, волыночные звучания педали, распевание некоторых слогов, отдельных гласных, пение закрытым ртом – все это сонорные приемы, широко, органично им применяемые. От традиции народного исполнительства идет также использование отдельных возгласов, выкриков.

Интересен припев второй вариации: он является гармонической вариацией припева темы: *g-moll – B – dur*.

Последнее проведение ее (т.т.7,8) характерно двойным увеличением темы в кадансе с одновременным ее звучанием в первоначальном ритме. Три подголоска (сопрано *divisi*, альт, и тонико-доминантовый подголосок-педаля в басу) заметно насыщают фактуру полифонией.

В целом, можно сказать, что мелодические линии подголосков в этой песне в достаточной мере индивидуализированы и информативно насыщены: они не совпадают ни по ритму, ни по мелодическому рисунку, являясь, в основном, вариантами исходного тематического материала. Здесь также наблюдаем высокоразвитую полифоническую технику композитора, основанную на органичном синтезе принципов профессиональной полифонии и подголосия.

К числу признаков профессиональной полифонии следует отнести: использование удержанных подголосков в запеве и припеве (втора в альтовых партиях темы, педали в первой и второй вариациях), четко фиксированное число голосов внутри каждой вариации, использование техники вертикально-подвижного контрапункта (вертикальные перестановки темы и подголосков), жанр полифонических вариаций на сопрано-остинато.

Черты народного подголосия сводятся к следующему: интонационная вариантность тематизма, ясная диатоническая основа, ладовая переменность, использование интервалики “согласия” (консонантная основа вертикали), дифференциация голосов на ведущий и подголашаивающие, разнообразие функций подголосков, их переменность.

Указанный синтез профессиональной полифонии и народного подголосочного многоголосия, как характерный принцип творческого метода Леонтовича в обращении с фольклором, опирается на родство отдельных элементов, например:

- трактовка ведущего голоса по аналогии с темой имитационных форм;

- использование развивающих и контрастирующих подголосков (их можно рассматривать в качестве прототипов противосложения либо

контрапункта в фуге, в зависимости от контекста);

– возникновение диссонантных созвучий, являющихся результатом одномоментного сочетания “раскрепощенных” мелодических линий полифонического целого.

Для иллюстрации закономерностей соотношения полифонического и гармонического мышления, через которые также обнаруживается синтезирующее качество полифонии Леонтовича, обратимся еще к одному хору – “Гра в зайчика” (см. Н. Леонтович. Хоры.)

Это произведение, при несомненном преобладании полифонических приемов письма, содержит, вместе с тем, множество гармонических решений интерпретации темы народной песни. Характер тематизма повлиял на структурные членения формы куплета:

| <u>I предложение</u> |   |                | <u>2 предложение</u> |            |
|----------------------|---|----------------|----------------------|------------|
| A                    | + | A <sub>I</sub> | B                    | C          |
| I - 4 тт             |   | 5 - 8 тт       | 9 - 12 тт            | 13 - 16 тт |

Заключительный вторгающийся каданс делает звучание темы незамкнутым, “открытым”, что является типичным для танцевально-хорового пения. Этот факт демонстрирует потенциал развития канонического типа. Кроме того, характерны моменты преобладания диссонантных созвучий, хроматизмов. Так, первое предложение темы заканчивается интервалом увеличенной кварты (т. 4). Характер гармонизации мелодии песни обнаруживает колористические возможности интервалики, а в последующих вариациях и аккордики. Подтверждением сказанному является также кульминация на интервале уменьшенной октавы на сильной доле такта (т. 14), причем, в точке “золотого сечения”. Полифонические ресурсы темы раскрыты Леонтовичем следующим образом: в партии альты композитор еще при изложении темы вписал микро-вариации на тему остинато с активно развивающимся вариантом подголоска. Интенсивность полифонической мысли здесь очевидна (т. 9-16). Остановимся на разборе детальнее. Тема остинато включает два такта (т. 9, 10, партия альты), во втором предложении – четыре микро-вариации, считая и тему, так как она дана сразу же с подголоском; вторая вариация микро-цикла является свободной перестановкой в условиях  $\dot{Y}v + I$  первого двутакта (т.е. первой вариации); во второй –  $\dot{Y}v + 3$  с добавлением мелодической фигуры в подголоске из двух шестнадцатых и восьмой с использованием вертикального эффекта уменьшенной октавы, и, наконец, в последней вариации появляется секстовая втора, переходящая в контрастирующий подголосок.

Итак, уже в теме наблюдаем равновесие между приемами гармонического и полифонического мышления. Но если в первом предложении главными средствами выразительности являются гармонические процессы, то во втором – цикл микровариаций на мелодию остинато в партии альты демонстрирует примат полифонического развития. В этой теме как в “клеточке” целостного организма проявляется глубина и зрелость полифонического мышления Леонтовича, осуществленный синтез в использовании приемов полифонии, восходящий к традициям как строгого, так и свободного письма. Замечателен сам факт непрерывного мелодического обогащения подголосков, что значительно динамизирует музыкальное развитие.

В последующих двух вариациях развиваются, в основном, те же принципы: преобладание гармонической трактовки первого предложения и полифонической – второго. В них каждый раз звучит свой цикл микро-вариаций.

Густота, плотность гармонического звучания в начальном предложении первой вариации (т. 17-32) объясняется действием двух подголосков в средних голосах. Но они не поглощаются вертикалью, поскольку ритмически индивидуализированы.

Великолепно звучит следующая вариация – новый вариант полифонического варьирования темы (т. 33-46): сохранив двухголосие с чуть измененным дополняющим подголоском, Леонтович добавляет яркий контрастирующий! подголосок в теноре (т.41-48). Его мелодическая структура отличается контрастом и введением новых ладовых ступеней с хроматизмом (не совпадая со структурой темы), что способствует полифонизации целого.

Кульминация достигается в последней (третьей) вариации (т.49-64). Тема звучит в нижнем голосе, что соответствует традиции исполнения многоголосных украинских народных песен. Заключительную плагальную каденцию как бы предвосхищает подчеркивание VI ступени g-moll (альтовая педаль во втором предложении). Заметим, что в предыдущих вариациях педали звучали на тонике. Ритмическое тождество голосов, казалось бы, должно полностью нивелировать полифоническое начало в музыке этого куплета. Однако здесь сказывается одно из коренных свойств украинского подголосия – ритмическое единство голосов. Полифоническое качество фактуры не исчезает при этом, так как каждый голос несет самостоятельную мелодическую нагрузку; интенсивность мелодических процессов настолько велика, что вертикаль, образующаяся от совместного звучания голосов, не подчиняется гармоническим нормам. Напротив, гармония является производной от линейного движения голосов полифонического целого.

Как бы иллюстрируя бережное отношение к поэтическому тексту украинской народной песни, Леонтович в последней вариации ритм

органного пункта делает синхронным ритму слогов в тексте. Именно поэтому здесь подголосок-фон исполняется только на один слог – “ой”.

Хоровые миниатюры, ставшие предметом нашего внимания полностью раскрывают индивидуальный творческий стиль композитора (что и обусловило их выбор).

Таким образом, синтез профессиональной полифонии и приемов подголосочного письма у Леонтовича выступает изначально как компонент целостной полифонической системы. При этом функции подголосков чрезвычайно важны в драматургическом развитии формы и в создании национальной образности в композиторском стиле. Величественная фигура Леонтовича до сих пор стоит особняком среди композиторов, кто также работал в жанре обработки народных песен. Он завершил классический этап освоения украинского фольклора, начатый Н. Лысенко, и одновременно указал перспективу развития фольклорных тенденций в композиторском творчестве, оставаясь и по сей день непревзойденным мастером.

С появлением обработок Н.Д. Леонтовича можно констатировать синтез цитатного метода с оригинальными композиторскими принципами развития народных тем. Леонтович опирается не только на цитирование, но на принцип переинтонирования известного песенного образца, открывая перспективный путь для авторского выражения в отношении к фольклору. Композитор добивается создания нового качества фольклорной интонации на основе сплава приемов, как уже было отмечено, профессиональной полифонии и действия подголосочного принципа. Именно в этом выражено авторское начало, положенное им в основу принципа переинтонирования в жанре обработки, что и послужило одной из отправных точек индивидуализации жанра. Форма каждой конкретной обработки приобретает стилевую ориентацию, индивидуализируется, что позволяет отличить стиль обработок Н. Леонтовича от стиля обработок Л. Ревуцкого, Б. Лятошинского, А. Штогаренко, В. Губаренко, В. Бибика и других. Из «портрета» народной песни (И. Земцовский) в XIX веке, данный жанр у Леонтовича, включившись в процесс активного переосмысления, трансформировался в «портрет стиля», что великолепным образом презентовано украинской народной притчей «Щедрик».

Обращаясь к жанру обработки – от хоровой миниатюры до развернутого симфонического полотна – украинские композиторы, наряду с другими приемами, и сегодня широко используют подголосочный принцип, подтверждая его перспективность, органичность и жизнеспособность.

# Щедрик

## українська народна пісня

обробка М. Леонтовича

SI *mp* Шед-рик, шед-рик, ше-дрі-воч-ка-три-ле-ті-ла ла-сті-воч-ка, ста-ла со-бі ше-бе-та-ти.

SII

AI Ста - ла

API

7

гос-по-да-ря яг-ни-ка-ти: виї-ди, виї-ди, гос-по-да-рю, по-ди-ви-ся на ко-ша-ру,

со - бі ще - бе - та - ти,

13

там о-веч-ки по-ко-ти-лись, а яг-ни-ки на-ро-ди-лись В те - бе

В те-бе то-вар весь хо-ро-ший, *mf*

там о-веч-ки по-ко-ти-лись, а яг-ни-ки на-ро-ди-лись В те-бе то-вар весь хо-ро-ший, *mf*

2 19

то - вар хо - ро - ший, в те - бе то - вар\_ весь хо - ро - ший, бу - деш ма - ти...  
бу - деш ма - ти мiр - ку гро - шей,  
бу - деш ма - ти мiр - ку гро - шей. в те - бе то - вар весь хо - ро - ший, бу - деш ма - ти

24

мiр - ку гро - шей, хоч не гро - шей, то по - ло - ва, в те - бе жи - ка чор - но - бро - ва.  
в те - бе жи - ка чор - но - бро - ва,  
мiр - ку гро - шей. в те - бе жи - ка чор - но - бро - ва.

(закр. ртом)

29

Для повторения

хоч не гро - шей, то по - ло - ва, в те - бе жи - ка чор - но - бро - ва. Шел - рик, шел - рик.

(закр. ртом)

34

Для окончания

3

ла - сти - воч - ка.  
Шел - рик, шел - рик, ше - дрі - воч - ка, при - ле - ті - ла ла - сти - воч - ка.