

## **ВИЯВЛЕННЯ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОЇ СЕЦЕСІЙНОЇ МОДЕЛІ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ НА ПРИКЛАДІ ОПЕРИ М. ЛЕОНТОВИЧА «НА РУСАЛЧИН ВЕЛИКДЕНЬ»**

**Вавренчук Ірина Андріївна**, кандидат мистецтвознавства, викладач ХМК ім. В. І. Заремби, м. Хмельницький, vavrenchuk2017@gmail.com

**Виявлення західноєвропейської сецесійної моделі в українській музиці на прикладі опери М. Леонтовича «На Русалчин Великдень».**

*У статті розглянуто оперу М. Леонтовича «На Русалчин Великдень» крізь призму виявлення типових сецесійних ознак на різних щаблях образного та музичного висловлення. Акцентується увага на жанрі камерної опери, що функціонує в українському музичному мистецтві рубежу ХІХ–ХХ століття. Розвиваючи засади національної музичної мови М. Лисенка, композитор доповнив їх не тільки новим відчуттям звичних елементів, але впровадив інноваційні елементи музичного вислову. Загально-естетичною «матрицею» для такого оновлення стала європейська сецесійна музична модель, яка виявила себе на різних рівнях: інтонаційному, ладогармонічному, ритмічному тощо. Практична цінність матеріалів статті полягає у можливості використання її результатів курсах «Історії української музики», «Культурології» тощо.*

**Ключові слова:** сецесія, жанр камерної опери, М. Леонтович, актуалізація давніх пластів фольклору, збагачення гармонічної мови.

**Актуальність теми.** Характерною ознакою культурного європейського ландшафту рубежу ХІХ та ХХ століть була множинність та багатовекторність соціальних процесів, що в результаті створили великий резонанс у мистецьких колах. Одним із таких проявів стала сецесія, яка знайшла своє вираження в багатьох видах мистецтв, зокрема і музичному. Хоча в останні десятиріччя як на європейському, так і на вітчизняному музикознавчому обрії з'являються праці, в яких робляться спроби осмислення цього історичного процесу в музиці, однак для науковців це питання й досі залишається відкритим та доволі дискусійним, чим визначається і **наукова новизна** даної публікації.

**Мета дослідження** – виявити та проаналізувати характерні засоби сецесійної виразності в опері «На Русалчин Великдень» Миколи Леонтовича.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Сецесія як «останній історичний стиль» (за Д. Сараб'яновим) витворила довкола себе потужний пласт коментуючої мистецтвознавчої літератури. В Україні дослідження сецесійного стилю активно розпочалося в останні десятиліття у працях М. Голубця, Б. Лобановського, П. Говді, О. Ноги, В. Ясієвича та багатьох ін. Серед численних досліджень української сецесії слід назвати праці Ю. Бірюльова, Ю. Івашкова, І. Горячової, В. Захаржевської. Заслуга цих дослідників полягає в усесторонньому висвітленні особливостей вияву сецесійності у зображальних видах мистецтв. На тлі докладного осмислення сецесії у прикладному мистецтві слід зазначити, що до сьогодні музикознавство ще не до кінця усвідомило суть цього стильового феномена. Окремі дослідники крок за кроком наближаються до його розуміння. На сьогоднішній день дослідженням сецесійного аспекту у творах різних жанрових площин займаються Л. Кияновська, О. Козаренко, Н. Кашкадамова, Л. Ніколаєва, А. Калениченко, Т. Гуменюк, М. Каралюс, М. Ржевська, І. Чернова, Є. Кривицька та ін.

**Виклад основних результатів дослідження.** На початку ХХ століття зазнає видозмін оперний жанр. Нові стильові віяння перехідної доби вплинули на перегляд композиторами як образної сфери, так і музичної мови. Зв'язок з романтизмом, вкраплення імпресіоністичних, неофолькlorистичних, подекуди експресіоністичних елементів дослідники виявляють у окремих фрагментах оперних зразків першої третини ХХ століття. Однак, сецесійний аспект при розгляді цих опер залишається дещо поза увагою.

В естетичну концепцію модерну органічно вписується незавершена опера М. Леонтовича «На русалчин Великдень». Дискусія щодо завершеності опери триває й донині, проте залишена автором одна дія стала прикладом української камерної опери ХХ століття. Розгортання сюжету протягом нетривалого часового проміжку та дія, що відбувається у локальному середовищі, є головними ознаками типової камерної опери. Водночас, сюжетна лінія сповнена «активно-динамічного внутрішнього розгортання за законами досконалої, всебічно продуманої і вивіреної музичної драматургії» [1, с. 58].

Відзначимо, що Русалки – головні персонажі опери – є типовим сецесійним типажем. Вони відтворюються не як примари потойбічного світу, а як ідеал Краси підводного царства.

У теплу, тиху, літню ніч розгортається незвичне дійство. Атмосфера завороженості створюється пейзажною замальовкою: «зірки,

що бринять крізь пелену туману; місяць-князь сміється із блакиті; м'які хвилі Дніпра огортають берег» (текст з лібретто). Краса, як сецесійна категорія, характеризує топос дії, що вплинув на сюжетно-драматургічне розгортання. Наприклад, мука любові, легкий еротизм відчуттів Нової русалки, невідоме їй дивне почуття закоханості підштовхує фантастичну істоту заступитися за Козака, в якого прокидається взаємне почуття, – «Русалка, яка ж вона чарівна, вернись сюди, кохання моє, мріє моя!».

Зауважимо, що атмосфера таємничості, в якій розгортається дія опери, була характерною рисою романтичного стилю. Однак у модерні (зокрема, у його сецесійній версії) таємничість стає естетико-драматургічною категорією: мить появи лісових жакіть та сцена погоні Русалок за Козаком сприймаються як необхідний емоційний «трамплін», що приводить до кульмінаційного виверження енергії, яке розкішшу втілення близьке, приміром, до сцени трьох загадок із «Турандот» Дж. Пуччіні.

Варто підкреслити інноваційне бачення композитором архітекτονіки опери. Хоча твір має номерну структуру, дія розгортається за принципом наскрізного розвитку шляхом «нанизування» окремих сцен (сцена загадок, сцена погоні). Досліджуючи особливості драматургії, С. Лісецький виділив п'ять розділів: імпровізаційний вступ та чотири сцени-блоки. Перша сцена-блок (№ 10–15), друга (№ 16–17) та третя (№ 18–20). Четверта охоплює всі інші номери (до 30), де «сюжет розвивається стрімко й динамічно, усе драматичнішою стає музика» [7, с. 73].

Такий драматургічний розвиток безпосередньо формує жанровий тип опери. У цьому випадку виникає паралель з оперою «Іфігенія в Тавриді» К. Стеценка, яка є також прикладом поєднання двох жанрових моделей. Чергування окремих епізодів (пейзажна замальовка, поява русалок, хороводи, сцена загадок) вказує на поемний принцип розвитку, а характерний виконавський склад (переважно хоровий) свідчать про те, що в опері виявляються й кантатні впливи. Таким чином, поєднання цих різних жанрових моделей (опери-кантати та опери-поєми) вказують на модерністське відчуття автора жанру твору.

На модерні гармонічні пошуки М. Леонтовича вказували різні дослідники, зокрема С. Людкевич: «вже у вступі [...] ми маємо музику зовсім сучасного типу» [8, с. 70]. У 1927 році Я. Юрмас писав: «складністю й гостротою засобів музичного викладу деякі номери

опери перевершують все те, що перед 1919–1920 рр. було створено в українській музиці» [2, с. 63].

У процесі нашого аналізу ми спробуємо показати, як гармонічні барви стають особливо значущим засобом музичної характеристики персонажів опери. Увага буде зосереджена на виявленні сецесійних впливів на музичну мову та драматургію твору. Щодо редагування та завершення опери, яке належить перу Мирослава Скорика, то цей момент ми свідомо залишаємо поза увагою, адже композитор «не залучив стороннього музичного матеріалу, а як художник-реставратор усе виконав на основі авторського матеріалу» [2, с. 63].

Вступна частина піднімає перед слухачем завісу, за якою постає чарівний, казковий, фантастичний світ. Музика «відтворює фантастичний колорит, становлячи сконденсоване вираження основного змісту опери» [1, с. 43]. Прозора фактура, плинний рівний ритмічний малюнок, тиха динаміка змальовують перед слухачем пейзаж прекрасної літньої ночі. Остинатні тріолі вісімками в амбітусі терції створюють враження «динамічної статичності». Довкола наче все завмерло, лише місячне сяйво відблискує у глибоких хвилях Дніпра, які щоразу накочуються на берег. Підголосок у вигляді довгих тривалостей, що рухається у протилежному до загального розвитку низхідному напрямку, надає загальному звучанню об'ємності. Час, в якому розгортається дія, немов застиг: хронотип опери підкреслено відрізняється від реальності. У цьому вбачаємо втілення «часової категорії модерну, в якому стає типовою орієнтація на уповільнене сприйняття, смакування художнього прийому» [10, с. 234]. Подібний принцип відношення до митті як до повноцінної часової одиниці зустрічаємо у симфонічній поемі О. Лядова «Чарівне озеро», одноактних балетах О. Глазунова тощо.

Мелодекламаційна партія Козака, що накладається на цю остинатність, не порушує загальної плинності дії. Короткі фрази на одному звуковисотному щаблі, поступова хроматизація інтонаційної лінії підсилюють ефект магічного завороження.

У вступі, слідуючи за традиційними драматургічними канонами, автор закладає емоційне та тематичне зерно майбутнього розвитку. Окреслимо особливу роль тріолей: вони «з'являються, як правило, у фантастичних, сповнених внутрішньої тривоги епізодах й набувають, зрештою, значення своєрідної лейтхарактеристики» [1, с. 47]. Цей ритмічний комплекс також зустрічаємо в пісні Першої та Другої русалки, хорі русалок «Ой, ти сестричка новенька».

Казково-фантастичний колорит також зазнає посилення внаслідок використання композитором оригінальних, «по-сецесійному» забарвлених вертикалей. Композитор вводить збільшені гармонії для змалювання дивовижної краси Русалок, за якими спостерігає Козак. Їх паростки знаходимо у вступі, у цілотнонових інтонаційних побудовах, мелодичних лініях партії Козака (на текст «це луки ті Русалчині...»).

У подальшому збільшений тризвук стає основним засобом музичної характеристики, зокрема в момент, коли русалки помічають Козака. Відмічаємо й іншу, протилежну гармонічну барву змалювання Русалок. В ключовий момент зміни емоційного та сюжетного плану введені зменшені гармонії. В епізоді, коли Русалки пропонують відгадати загадку взамін на життя, супровід і вокальна партія будуються на звуках зменшеного септакорду. Таке ладове забарвлення спричиняє ефект драматизму, тривоги, жаху. Доповнюють цю картину лейтхарактерні остинатні тріолі супроводу.

У сюжеті опери досить часто зустрічаються співвідношення біполярних пар, де взаємодіють такі поняття, як життя – смерть, кохання – ненависть, фантастика та реальність. Така увага до протилежностей є вельми характерною особливістю стилю модерн, сповненого різких контрастів. Навіть смерть для митців «нового часу» мала своє характерне обличчя, в якому проступала своя дивна краса, адже модерн «робив смерть спокусливою таємницею, «деяким таємничим скарбом, чорною перлиною у білизні перламутру і тайною роковою» [9, с. 43].

М. Леонтович дуже тонко зумів традиційними музичними барвами передати такі антиномічні співвідношення. Як результат співдії двох паралельно існуючих світів – фантастичного та реального – виникають явища політональності, поліладовості, поліметричності тощо.

Метрична сторона протягом опери прогресує від тридольності до дводольності. Зокрема, використовуючи тридольність у першій половині твору, композитор характеризує фантастичний світ (ігри, танці, розваги русалок). Однак, у момент, коли Русалки починають пригадувати своє земне життя (хор «Ой гори, ой світи, місяченьку», пісні: «Перестав мене милий любити», «Я на світі жила сиротою»), розповідаючи про біль, образи, наруги реального світу, з'являється дводольність. Так само і в наступному мікроциклі повернення до ілюзорного світу (хор «Ой, ти сестрице новенька») композитор відмічає тридольність.

Цікавий момент відзначаємо у сцені гонитви. Фактично відбувається накладання різних характерних метричних елементів як поєднання двох паралельних світів. Остинатні тріолі, що є лейтхарактерним елементом характеристики Русалок, трансформуються у пульсуючий ритм, тридольність (розмір 6/8) за рахунок швидкого темпу перероджується у дводольність.

У зіставленні паралельно існуючих світів композитор активно використовує ладогармонічну перемінність. Яскраві гармонічні барви (збільшені, зменшені гармонії) підкреслюють колорит окремо вибраних сюжетних груп (русалок, лісових жакіть). А зіставлення реального та фантастичного (Козак – Русалки) відбувається на рівні різних тональних співвідношень. М. Леонтович вільно оперує різними ладовими площинами, надаючи кожній образній сфері свого яскравого колориту, свого тонального втілення.

Для характеристики Русалок як представниць підводного царства композитор обирає здебільшого бемольні тональності.

Паралельно до зміни метру прослідковуємо і ладову прогресію. Так, у першому мікроциклі, присвяченому пейзажним замальовкам, композитор використовує ладову перемінність. Завдяки невимушеному «блуканню» бемольними та дієзними тональностями складається враження тональної невизначеності. Однак саму дію (момент гуляння Русалок на березі) композитор підкреслює густими бемольними тональностями: Des, As, Es, g, b. Перехідною ланкою є аріозо Нової Русалки. Вона ще не встигла забути свого земного життя, її душа ще не знайшла спокою і знаходиться у пошуках («Чи тут я, чи там, в тім краю?»). Такі важкі душевні переживання героїні М. Леонтович підкреслює ладотональною мінливістю. Крайні розділи аріозо витримані у тональності h-moll. Настрій трагізму, смутку підсилюється гомофонно-гармонічним характером супроводу, з особливо виразними окремими підголосками. Завдяки рельєфному, інтонаційно виразному малюнку вони, неначе сесесійний декор, огортають вокальну лінію як спогад з минулого життя.

Цікаво побудований і середній розділ аріозо. Незважаючи на душевні страждання, Нова Русалка залишається все ж містичною істотою, представляючи собою «середню ланку між дівчиною і русалкою, світом реальним та фантастичним» [1, с. 50]. В музичному плані це виявляється в гармонічному «блуканні» з нахилом до бемольності. Основу супроводу складають побічні септакорди та нонакорди без характерного функційного тяжіння, які надають звучанню звукописного, колористичного ефекту.

Яскравим з позиції звукозображальності є епізод середньої частини. У цьому випадку супровід, отримавши самостійну роль, виступає у вигляді коментатора подій. Кожна фраза лібрето у вокальній партії отримує звукову візуалізацію. Поступове *cresc.*, за рахунок розгортання реєстрового та динамічного діапазону, що підкреслюється пульсуючим ритмом тріолей восьмих, передає наступ бурхливих хвиль Дніпра. І ось настає найтрагічніший момент для героїні: своєрідні «кластери» (побудовані на цілотнонових співвідношеннях), що звучать поряд з діатонічними гармоніями, виразний низхідний рух басового голосу, максимальна динамічна звучність, сфорцандо на сильній долі – і хвиля розбивається об берег, так, як і мрії, сподівання молодої дівчини на щасливе життя.

Ладотональні зіставлення виявляються і в суміжних номерах, зокрема в епізодах, де поряд з'являються Русалки та Козак, наприклад, в танцях русалок (№ 7). «Типова мазурка з характерним акцентом на слабкій долі» [2, с. 62] звучить у тональності *B-dur*. Однак як тільки з'являється Козак як представник реального світу, відразу відбувається модуляція в далеку дієзну тональність *gis-moll*. І знову поворот сюжету: повертається сфера панування *es-moll*, неначе козак причаївся та знову спостерігає за таємничим дійством Русалок. Таким чином, форма номера будується на чергуванні окремих епізодів, де контрастом виступають вокальні вставки Козака, що вирізняються у фактурному та, особливо, в тональному плані.

«Тематизм опери М. Леонтовича виростає на основі переосмисленої ритміки та мелодики українських народних веснянок, русальних та купальських пісень» [2, с. 63]. Протягом звучання опери ми не зустрінемо безпосереднього цитування народного матеріалу. Композитор дуже тонко та вміло оперує власними мелодіями, а їх подачею відтворює атмосферу давніх, праслав'янських часів. Основу веснянок, ігор-хороводів складають короткі, вузькі за обсягом поспівки. Підкреслимо новаторство та майстерність М. Леонтовича у підході до гармонізації цих мелодій. Куплетно-варіаційну форму (у якій здебільшого написані ці номери) композитор урізноманітнює та збагачує прямими гармонічними співзвуччями, вишуканими фактурними варіаціями. Цікаво провести паралель з живописними полотнами епохи модерну. Як приклад, проведемо паралель з циклом картин А. Мухи «Пори року». Чаруючий жіночий образ, (у М. Леонтовича – це мелодичні поспівки) є домінуючим стержнем образу, однак

багате квіткове оздоблення, (у композитора – це музично-гармонічні барви) не лише збагачують чи доповнюють основний образ, але й стають невід’ємними виразовими засобами живописного та музичного тексту.

Підкріпимо наведене спостереження музичним аналізом епізоду на сл. «Ой гори, ой світи, місяченьку». Тема є прикладом типової веснянки, поданої у хороводному плані. Куплетно-варіаційна форма повністю відповідає розвитку музично-тематичного матеріалу, який проводиться наче по колу. Кожний наступний куплет за рахунок збагачення гармонічної «підсвітки» та нових фактурних елементів отримує свіже образно-емоційне забарвлення.

Так, у першому, експозиційному куплеті відтворюється невелика пейзажна замальовка. Композитор ощадно використовує засоби виразності, що насамперед виявляються у прозорій гармонічній фактурі, на основі традиційних гармонічних сполучень. Другий куплет присвячений спогадам Русалок про життя «на тім світі». Їх біль, внутрішні страждання М. Леонтович підкреслює гармонічними засобами. У гармонію проникають різні альтеровані звуки, що призводять до хитких відхилень. Введення Зм.VII<sup>4</sup> у музичну тканину має значення тонкого психологічного акценту. У третьому, підсумковому куплеті Русалки знайшли своє внутрішнє заспокоєння: «тут ми стали навки своїми». Щоб підкреслити ірреальність та примарність їх існування, композитор не загострює гармонічні барви, а навпаки, варіює фактурні елементи. Регістрові видозміни, вишукані пасажні заповнення гармонічної вертикалі надають звучанню легкості, неначе душа вивільнилася від зайвого тягаря, та витає у просторі.

Однак це ще не остання видозміна цієї теми. Оскільки в загальній драматургічній будові мікроциклу веснянка відіграє роль рефрену, її повернення спостерігаємо після окремих епізодів, сольних номерів Русалок. М. Леонтович, як майстерний декоратор, інкрустує цю тему щораз новими фігураційними оздобленнями. Хоч це і рефренне повторення, супровід кожного з цих, умовно кажучи, нових куплетів має свою музично-виразову характерність. Відзначимо, що у третьому куплеті невеликі видозміни торкнулися і вокальної партії, збагативши при цьому її образне наповнення. За рахунок введення тонічного органного пункту у сопрановому голосі (на f<sup>2</sup>), офарбованому в насичені барви VI низького ступеня, досягається ефект дивного мерехтіння, наче відблисків місячного сяйва у спокійному плесі Дніпра.



У цьому номері виявляється захоплююча винахідливість М. Леонтовича щодо перегармонізації. Однак справжньою кульмінацією розвитку стає оркестрова кода. Вичленування та розробка окремих елементів теми (ритмічні варіації, терцієві ходи), залучення максимальної динамічної звучності, гострі гармонічні вкраплення надають їй особливої напруженості.

Відзначимо те, що фольклорна веснянка є прикладом поліжанрової моделі, в якій поєдналися співи і танці. Наголосимо на тому, що в модерні танок займав особливе місце. Як зауважила А. Калашникова, для «творців модерну танок був знаком природного, стихійного начала в людині, символом внутрішньої свободи, вивільнення стихійних сил» [3, с. 189–190]. Хороводи, які звучать в опері, є зразками такого вільного, імпрізаційного танцю.

За таким принципом побудований 21 номер, в якому одна з русалок закликає інших в танок. Цікаво побудована інтонаційна лінія вокальної партії. У ній колоподібний рух танцю відтворюється діатонічною сецесійною «лінією хвилі». Такий дещо спіралеподібний принцип розгортання заторкнув не лише мелодику, але й саму форму номера. Типова куплетна форма побудована за принципом динамічного наростання, де кожний з трьох куплетів зазнає фактурних варіацій, гармонічних перегармонізацій, динамічного наростання.

У третьому, найбільш динамізованому куплеті тема проводиться у хорі, а супровід максимально збагачується сецесійно-декоративним оздобленням. Підголоски дрібних тривалостей нагадують легке повітряне мереживо, що ніжно тане у царині літньої ночі.

**Резюме.** Розглянуті елементи музичної мови М. Леонтовича в опері «На русалчин Великдень» свідчать про модерність вислову композитора. Розвиваючи на позірному рівні (рівні «зовнішньої форми») Лисенкові засади національної музичної мови, композитор доповнив їх не тільки новим відчуттям звичних елементів, але впровадив інноваційні елементи музичного вислову. Загальноестетичною «матрицею» для такого оновлення стала європейська сецесійна музична модель, яка виявила себе на різних рівнях: інтонаційному, ладогармонічному, ритмічному тощо. Важливо підкреслити, що сецесійність М. Леонтовича призвела до актуалізації давніх пластів календарно-обрядового фольклору (зокрема, веснянок), що віддаляло історичний «горизонт сподівано» національної музичної культури у глибину праслав'янських часів – крок, важливий з огляду на його подальшу континуацію у Б. Лятошинського («Золотий обруч»), Є. Станковича («Квіт папороті») тощо.

## Література

1. Гордійчук М. Музика і час : розвідки й статті / М. М. Гордійчук ; [під ред. В. М. Кордун ; худож. Є. В. Попов]. – К. : Музична Україна, 1984. – 326 с.
2. Завальнюк А. Микола Леонтович. Листи, документи, духовні твори / А. Завальнюк // До 130-ї річниці від дня народження. – Вінниця, 2007. – 272 с.
3. Калашникова А. Черты стиля модерн в «скифской сюите» С. Прокофьева / А. Калашникова // Мистецтво та освіта сьогодення: Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : [зб. наук. праць]. – Харків : Кортес, 2006. – Вип. 18 – С. 186–194.
4. Кияновська Л. Стиль сецесії в українській музиці першої третини ХХ-го сторіччя / Л. О. Кияновська // Musica Galiciana: матеріали Другої міжнародної конференції «Музична культура Галичини в контексті польсько-українських взаємин» / [pod red L. Mazepu]. – Rzeszów, 1999. – Т. 3. – С. 225–237.
5. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови / О. В. Козаренко. – Львів : Наукове товариство ім. Т. Шевченка, 2000. – 284 с.
6. Кулик В. В. Рукописна спадщина М. Леонтовича: проблеми текстологічного дослідження [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Кулик Валентина Вікторівна ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – К., 2011. – 19 с.
7. Лісецький С. Гармонія К. Стеценка / С. Лісецький // Українське музикознавство [науково-метод. зб.] – К. : Музична Україна, 1972. – Вип.7. – С. 58–78.
8. Людкевич С. Дослідження і листи / С. Людкевич. – К., 1979. – 179 с.
9. Михайленко Л. А. Стиль модерн и творчество русских композиторов начала ХХ века : дис. ... кандидата искусствоведения: спец. 17.00.02. – «Музыкальное искусство» / Лариса Алексеевна Михайленко. – М., 2005. – 151 с.
10. Скворцова И. Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX–XX веков / Ирина Скворцова. – М. : Композитор, 2009. – 354 с., ил., нот. примеры.
11. Творчість М. Леонтовича: Зб. ст. / Упоряд. В. Золочевський. – К.: Муз. Україна, 1977. – 200 с.: ноти.

## References

1. Hordiichuk, M. (1984) *Muzyka i chas : rozvidky i statti* [Music and time: Studies and articles]. Kyiv: Muzychna Ukraina. [in Ukrainian]
2. Zavalniuk, A. (2007). *Mykola Leontovych. Lysty, dokumenty, dukhovni tvory : Do 130-i richnytsi vid dnia narodzhennia* [Mykola Leontovych. Letters, documents, sacral works]. Vinnytsia. [in Ukrainian]
3. Kalashnykova, A. (2006). Cherty stilia modern v «skifskoi siuite» S. Prokofieva [The features of the modernist style in the "Scythian suite" by S. Prokofiev]. *Mystetstvo ta osvita sohodennia: Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity [zb. nauk. prats]. Kharkiv, 18*, 186–194. [in Ukrainian]
4. Kyianovska, L. (1999). Styl setsesii v ukraïnskii muzytsi pershoi tretyny XX-ho storichchia [The style of secession in Ukrainian music of the first third of the 20<sup>th</sup> century]. *Musica Galiciana: materialy Druhoi mizhnarodnoi konferentsii «Muzychna kultura Halychyny v konteksti polsko-ukraïnskykh vzaiemyn»*, Rzeszów, 3, 225–237 [in Polish]
5. Kozarenko, O. (2000). *Fenomen ukraïnskoi natsionalnoi muzychnoi movy* [The phenomenon of the Ukrainian national musical language]. Lviv: Naukove tovarystvo im. T. Shevchenka. [in Ukrainian]
6. Kulyk, V. (2011). *Rukopysna spadshchyna M. Leontovycha: problemy tekstolohichnoho doslidzhennia* [Handwritten legacy by M. Leontovych: Problems of text-logic research] (Doctoral dissertation, Nats. muz. akad. Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho, Kyiv). [in Ukrainian]
7. Lisetskyi, S. (1972). Harmoniia K. Stetsenka [K. Stetsenko's harmony]. *Ukraïnske muzykoznavstvo. Kyiv, 7*, 58–78 [in Ukrainian]
8. Liudkevych, S. (1979) *Doslidzhennia i lysty* [Studies and letters]. Kyiv. [in Ukrainian]
9. Mihailenko, L. (2005). *Stil modern i tvorchestvo russkikh kompozitorov nachala 20 veka* [Art Nouveau style and works by russian composers of the beginning of the 20th century]. (Doctoral dissertation, Moscow). [in Russian]
10. Skvortsova, I. (2009). *Stil modern v russkom muzyikalnom iskusstve rubezha XIX–XX vekov* [Art Nouveau style in the Russian musical art at the turn of the 19th and 20th centuries]. Moscow: Kompozitor. [in Russian]
11. Zolocheskyi, V. (1977). *Tvorchist M. Leontovycha* [M. Leontovych works] [Collection of articles and scores]. Kyiv: Muzychna Ukraina. [in Ukrainian]

**Вавренчук Ирина Андреевна**, кандидат искусствоведения, преподаватель ХМК им. В. И. Зарембы, г. Хмельницкий.

**Выявление западноевропейской сецессионной модели в украинской музыке на примере оперы Н. Леонтовича «На Русалчин Великдень».**

*В статье рассматривается опера Н. Леонтовича «На Русалчин Великдень» сквозь призму выявления типичных сецессионных признаков на разных ступенях образного и музыкального высказывания. Акцентируется внимание на жанре камерной оперы, функционирующий в украинском музыкальном искусстве рубежа XIX–XX века. Развивая принципы национального музыкального языка Н. Лысенко, композитор дополнил их не только новым ощущением привычных элементов, но внедрил инновационные элементы музыкального выражения. Естетической «матрицей» такого обновления стала европейская сецессионная музыкальная модель, которая проявила себя на разных уровнях: интонационном, ладогармоническом, ритмическом и тому подобное. Практическая ценность материалов статьи заключается в возможности использования ее результатов в курсах «Истории украинской музыки», «Культурология» и другие.*

**Ключевые слова:** сецессия, жанр камерной оперы, Н. Леонтович, актуализация древних пластов фольклора, обогащения гармонического языка.

**Iryna Vavrenchuk**, PhD in Art Criticism, lecturer at the V. I. Zaremba Khmelnytskyi Music College, Khmelnytskyi, vavrenchuk2017@gmail.com

**Expression of Western European Secessional Model in Ukrainian Music on the Example of M. Leontovych's Opera «Na Rusalchyn Velykden».**

*The article deals with M. Leontovych's opera "On Rusalchyn Velykden" through the prism of identification of typical secessional features at various stages of figurative and musical expression. The main attention has been paid to the genre of chamber opera, which operates in Ukrainian musical art at the turn of 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries. Developing the principles of M. Lysenko's national musical language, the composer has supplemented them not only with the new perception of the usual elements, but has also introduced innovative elements of musical expression. The general aesthetic "matrix" for such an upgrade has become European secessional musical model, which manifested itself at different levels, namely, intonational, tunic and harmonic, rhythmic, etc. The practical significance of the article consists in the possibility of using its results for the courses on History of Ukrainian Music, Culturology, etc.*

**Keywords:** secession, genre of chamber opera, M. Leontovych, actualization of ancient layers of folklore, enrichment of harmonic language.

Стаття поступила до редакції 01.10.2017 р.

---