

# М. ЛЕОНТОВИЧ



Творчі портрети  
українських  
композиторів

*M. Гордійчук* МИКОЛА  
ЛЕОНТОВИЧ

Видання друге

**Я**кщо глянути на минуле української музичної культури, то серед славних її діячів особливо яскраво вирізняється Микола Леонтович. Виділяється він на загальному історичному тлі незвичною життєвою долею і на диво самобутнім творчим спадком. Нікому не відомий народний вчитель з Поділля, по суті, самоук за музичними знаннями, він осягнув вершини світового музичного мистецтва, сказав у ньому своє дзвінке й вагоме слово, глибоко розкрив співучу натуру свого народу.

Справді природне поєднання яскравої національної визначеності та своєрідних засобів народного гуртового співу з найвищими досягненнями професіональної загальноєвропейської хорової культури, витонченість і досконалість художньої форми — ось те, що характеризує композитора як одного з найталановитіших синів народу, який віддав йому своє палке серце, працьовиті руки, мудрий розум і прекрасну душу митця.

Усе життя Леонтовича — від перших самостійних кроків до трагічної загибелі — це подвиг трудівника, що в ідеї служіння народові вбачав своє найперше покликання, а власну працю вважав скромним дарунком йому. На пісні народній зріс Леонтович-художник, він пройнявся нею до найглибших куточків свого серця і повернув цю пісню творцеві ще крашою, художньо оновленою і збагаченою. Все, що зробив наш славний композитор, є наслідком його виключної обдарованості і постійної та наполегливої праці по самовдосконаленню.

Леонтович не закінчував ні музичних академій, ні консерваторій. Його школа творчості — це жива пісенна практика народу, хоровий спів безіменних, але закоханих у свою справу аматорів. Першими виконавцями, першими слухачами, суддями й критиками пісень Леонтовича були прості люди. Вони не тільки співали його хори, а й брали безпосередню участь у творчому процесі, бо живе звучання пісні було для композитора активною спрямованою силою в поступі до все нових і нових пошукув, мистецьких успіхів і досягнень.

Леонтовича — автора чудових хорових пісень — в дореволюційні роки знати мало людей. Ці пісні слухали найближчі друзі композитора, колеги по роботі в школах, співаки тих колективів, якими він керував, селяни, робітники-залізничники. Нерідко бувало й так, що навіть хористи, співаючи якусь нову пісню Миколи Дмитровича, не знали, що він її автор. «Прийде він ото на репетицію, — згадує одна з хористок, — та й каже, що дістав і приніс ноти нової пісні. Давайте проспіваємо її. Проспівали, вивчили, а хто написав — так і не знаємо. Тільки згодом, через кілька місяців, а то й років, дізнаємося, що автором пісні був наш улюблений диригент»<sup>1</sup>.

5      <sup>1</sup> З архіву автора цих рядків.

Яка чудова й правдива характеристика людини і художника! У своїх роздумах про визначних людей минулого ми часто ідеалізуємо їх, а інколи наділяємо якостями, що їх вони ніколи не мали. Проте, коли ознайомлюєшся зі спогадами про Леонтовича або слухаєш живі розповіді тих, хто близько знав його як звичайного вчителя, а не як «великого» митця і діяча, в уяві зразу ж постає образ людини безмежної доброти, щирості, душевної краси і чистоти.

І навіть з фотографії на нас дивиться немов живий Леонтович — з широким відкритим чолом мудреця, з глибоким і надзвичайно добрим поглядом, який збуджує в серці щось тепле і міле, хороше і дороге. «...В ньому була якась тиха задумливість, смуток, ніби елегійний звук, що стиха тремтить і бринить в душі художника...»<sup>1</sup>. Таким бачив Миколу Дмитровича один з його сучасників, таким і ми уявляємо собі цього істинно народного співця.

Леонтович став зачинателем нового напряму в українській музиці, та, мабуть, не тільки в українській. Його ім'я, його чудові пісні відомі далеко за межами рідної землі. Тріумфальний похід по планеті зробив Леонтович у концертах знаменитого хору під орудою О. Кошиця. Скільки справді захоплюючих відгуків викликали пісні нашого славного композитора!

У чому ж секрет успіху творчості М. Леонтовича? Передусім у здатності композитора пройнятися художньою красою народної пісні, у його вмінні розкрити найпотаємніші нюанси цієї краси. Ніхто так, як Леонтович, не вмів осягнути образність і мистецькі закони пісні, «прочитати» їх і відтворити своє прочитання для слухачів. Все це було справді самобутнім, художньо правдивим і неповторним.

Своєрідність творчого обдаровання композитора, його індивідуальний мистецький «почерк» відчув М. Лисенко в одній з найперших самостійних спроб Леонтовича — у збірці пісень з Поділля. Щойно закінчивши Кам'янець-Подільську семінарію, Леонтович надіслав цю збірку М. Лисенкові, сподіваючись одержати від нього підтримку й кваліфіковану пораду. І це його сподівання здійснилося. Ознайомившись з піснями початкового автора, Лисенко розгледів у них ледь помітні тоді, але такі життєдайні на майбутнє ембріони художнього стилю, якому судилося скласти цілу епоху в розвитку української хорової культури. «Пригадуючи Вашу збірку пісень,— писав Лисенко до Леонтовича,— я був дуже зрадуваний, знайшовши в ній самостійні ходи, рух голосів, а не підкладання інтервалів задля гармонійної площі»<sup>2</sup>. І ось цей «самостійний рух голосів», що його тонко зауважив

<sup>1</sup> «Музика», К., 1925, № 11—12, стор. 418.

<sup>2</sup> М. Д. Леонтович. Збірка статей та матеріалів. К., Вид-во АН УРСР, 1947, стор. 100.

Микола Віталійович і який розвинувся потім у геніально сплетену музичну мережку, став одним з основних елементів індивідуального стилю Леонтовича. Коли слухаєш його пісні в художньому виконанні хорового колективу, то завжди дивуєшся й захоплюєшся небуденно яскравим колоритом їхзвучання. Гармонічна барвистість, поліфонічна майстерність, незвичайне багатство хорової палітри, близькуче володіння мистецтвом «вокальної інструментовки» (одним з творців якої, до речі, був сам Леонтович) – це далеко не останні фактори у визначені самобутніх прикмет творчого почерку композитора.

Усе своє життя Микола Дмитрович шукав засобів для якнайглибшого і найправдивішого відтворення слова в музиці. Він розумів слово не лише як категорію, що несе в собі певну емоційну і звукову інтонацію, а передусім як конкретний за змістом поетичний образ, що приховує в собі багато можливостей щодо його музичних тлумачень.

Леонтович свідомо шукав зв'язків між звуком і кольором. Ведучи розмову з одним з своїх приятелів, Микола Дмитрович зауважив: «Мене цікавить, які фарби ви брали для високих тонів і які для низьких. Мене цікавить ваша спроба через те, що я сам часто думаю про те, щоб з'єднати звуки з фарбами...»<sup>1</sup>. Він хотів, щоб «природа в мистецтві була суцільною»<sup>2</sup>, щоб краса природи «звучала» в музиці, щоб її образи доповнювали, підкреслювали й відтінювали те, що покладено в основу кожної народної пісні,— долю людини з її радощами й болями, з щастям зустрічей і горем розлуки, з серцем живим і тремтливим.

Краса народної пісні й краса самобутнього таланту злилися у творчості Леонтовича в неподільну цілість. І природним вислідом цього стали неповторні музичні шедеври, кожен з яких — то цілий скарб у духовних надбаннях народу, сторінка з його життя і долі, вирізьблена на дорогоцінному камені вправною рукою великого майстра.

Добре сказав колись про Леонтовича другий чарівник української пісні — Кирило Стеценко: «...Він справді велика одиниця серед музичних кіл, з великими здібностями й талантом; він — ніби різьбар у музиці, що творить найтонші музичні вартості, ненache «кружева» із шовку. Його техніка, обробка найменшої речі остільки «ажурна», ніби тонка різьба із золота, прикрашена самоцвітним камінням. Леонтович бере невелику річ і так вирізьбярити її, вичеканить, що просто диву даєшся: маленьку простеньку мелодію він розгорне на широку картину з безліччю найрізноманітніших фарб; мелодії остільки ніжні, лагідні і чимось таким теплим віє від них, що хоч-не-хоч, а навіє на тебе мрії.

<sup>1</sup> «Музика», К., 1925, № 11–12, стор. 419.

7      <sup>2</sup> Там же, стор. 420.

Вплив мелодії Леонтовича можна ілюструвати так. Уявіть собі: спершу маленький струмочок, ледве помітний в траві, що потім все більшає, і, нарешті,— перед вами широка річка. Спочатку ви ледве чуєте дзюрчання струмка, а там щодалі вона стає гучніше, ніби вода вже падає з каменя на камінь і доходить до порогів. Перше враження — це тихий зелений гай; пташки щебечуть свої пісні, листва шумить, і все це разом панує над струмком; тільки сонечко кидає крізь листву проміння і на воді струмка та на траві відбиває дуже хитру мережку; раптом все зникає,— коли почуєш шум води між порогами, тоді вже не гай, а степ перед тобою»<sup>1</sup>.

Леонтович — майстер втілення ніжних, витончених почуттів і глибоких драматичних поривів. Тематика його пісень широка і розмаїта, вона охоплює різні прояви життя і побуту людей. Невгласима любов композитора до трудового народу визначає ще одну якість його як художника-громадянина. Микола Дмитрович не був надто активним діячем, а тим більше революціонером. Проте він ніколи не стояв осторонь народних прагнень і сподівань, народної боротьби за кращу долю. Промовистим свідченням цього є його діяльність у пролетарському середовищі Донбасу під час революції 1905—1907 рр.

Все своє свідоме життя Леонтович був учителем у народних школах. Одне тільки це, маючи на увазі природний і постійний потяг композитора до найтіснішого єднання з простими людьми, прагнення проінятися їхніми інтересами, мало великий вплив на формування його світогляду як художника-демократа, художника-громадянина. Тому не випадково Велику Жовтневу соціалістичну революцію він зустрів із справжнім захопленням і швидко збагнув глибокий смисл тих історичних перетворень, які вона принесла народним масам. Микола Дмитрович зразу ж став свідомим будівником нової культури, працівником радянського державного апарату, бо серцем відчував, що радянська влада — це справді народна влада, яка принесла знедоленим таку ждану й давно сподівану свободу.

Творча спадщина М. Д. Леонтовича постійно привертає і привертає увагу дослідників української музики. Найпершим почав її студіювати П. О. Козицький — відомий музично-громадський діяч, композитор і музикознавець, який, до речі, добре знов Леонтовича особисто і був великим шанувальником його творчості. У своїх статтях, опублікованих в журналах «Музика», «Червоний шлях» та інших, Козицький дав грунтовний аналіз спадщині Леонтовича, вказав на самобутність його стилю, на значення в історії нашої музичної культури започаткованого видатним композитором жанру народної хорової мініатюри.

<sup>1</sup> «Музика», К., 1925, № 11—12, стор. 418.

Багато цікавого про особу композитора і його творчість можна прочитати у працях музикознавців М. Грінченка, В. Дяченка, Я. Юрмаса. Цей останній зібрав усю спадщину композитора (в тому числі рукописну), відредагував її та опублікував з велими змістовними коментарями.

Микола Дмитрович Леонтович народився 1 (13) грудня 1877 року в селі Монастирському Брацлавського повіту на Поділлі. Батько його був священиком, людиною простою, досить освіченою, коли зважити на його суспільний стан, і велими музикальною. Як згадують сучасники, він досить добре грав на кількох інструментах (віолончелі, скрипці, гітарі тощо) і, маючи приємний голос, непогано співав. Ще навчаючись у семінарії, Дмитро Феофанович брав участь в учнівському оркестрі, якийсь час диригував семінарським хором. Не забував він своєї улюбленої справи і тоді, коли народився і підростав маленький Микола.

Мати майбутнього композитора була жінка м'якої, чулої вдачі, кохалася в українських піснях і чудово співала їх. Знайомі і друзі Миколи Дмитровича зауважують, що саме від матері він успадкував фізичну красу, ніжну душу і безмежну любов до пісні. Отже, в сім'ї Леонтовичів завжди лунала музика і лився чарівний спів. Таке оточення активно діяло на душу хлопчика, мистецькі здібності якого проявилися дуже рано.

Вплив музичного побуту сім'ї доповнювався враженнями від співучої української вулиці. Будучи велими демократичними, батьки не боронили синові спілкуватися з «простим» народом. Його завжди можна було бачити в тому кутку села, де найгучніше лунала пісня. Нерідко і дзвінкий дискант Миколичувся в гурті дівчат і хлопців. Любив він спостерігати поетичні звичаї рідного села, захоплювався розмаїтими народними іграми і забавами. Все це залишило незгладний слід у пам'яті і свідомості і склало, зрештою, отой життедайний ґрунт, на якому зросло кучеряве дерево самобутнього творчого таланту.

Проте не тільки слухання музики і народний спів приваблювали хлопця. Поступово в нього проявляється ще одна сторона обдаровання — нахил до хорового диригування. З сестер і брата склав Леонтович «хор» і диригував ним в ожереді соломи, «співали пісні «Сивая голубко, звиваймося хутко», «Ой там за горою, чорт зна, за якою», «Ах ти, воля»<sup>1</sup>, — читаємо у спогадах про композитора.

Загальна освіта і виховання Миколи йшли второвоаною стежкою. Як більшість хлопчиків, що вийшли з «духовного» середовища, його також готували в попи. Спочатку він вчився у Шаргородському почат-

9 <sup>1</sup> М. Д. Леонтович. Збірка статей та матеріалів, стор. 12.

ковому училищі, потім у Кам'янець-Подільській семінарії — вчився не дуже добре, але й не зле. Його мало приваблювали церковні дисципліни. Складав він їх для того, щоб переходити з класу в клас. Основним, чому хлопець віддавав усю душу, були музика, пісня і спів. Леонтович опанував нотну грамоту, залюбки співав у хорі семінаристів. Природно, що його здібності не могли не привернути уваги вчителів, які, відчувші в Миколі справді видатний музичний хист, крізь пальці дивилися на його недостатню ретельність у засвоєнні учебової програми. Бо ж відомо, що музиці, а особливо хоровому співові надавалося в семінаріях дуже великого значення.

Вже тоді Леонтович серйозно задумувався над своєю музичною підготовкою. Він не міг і мріяти про навчання в якомусь спеціальному мистецькому закладі, бо для цього потрібні були немалі гроші, яких він, звісно, не мав. Єдине, що залишалось, — це самоосвіта. А тому кожну вільну хвилину він пильно студіював різні підручники, посібники, а також музичні твори. Юнак самотужки опанував гру на скрипці, фортепіано, ознайомився з деякими інструментами духового і симфонічного оркестрів.

Кам'янець-Подільський — тоді центр Подільської губернії — відзначався досить інтенсивним культурним життям. Щоправда, «культурні розваги» міста не були сталими й не мали певних організаційних форм. Інколи відбувалися концерти артистів-аматорів, виступали також гастролери-одинаки і цілі колективи. Так, у час перебування в Кам'янці Леонтевича туди заїздila мандрівна оперна трупа. Хоч учням семінарії заборонялося відлучатися з інтернату у вечірні години, а тим більше відвідувати «гріховні дійства», Микола користувався з будь-якої нагоди, щоб подивитися оперні вистави і послухати гарну музику. Так він ознайомився з творами Глінки, Чайковського, Даргомижського, Сєрова, Верді, Гуно, Бізе та ін. І хоч виконання їх мандрівними співаками не було близкучим, все ж вони захоплювали майбутнього композитора і дали чимало корисного для його музичного розвитку.

Тоді ж, у роки навчання, Леонтович починає записувати мелодії українських народних пісень і робить перші спроби їх гармонізації. За зразок йому служать хорові «десятки» М. Лисенка, які набували дедалі більшого поширення серед шанувальників української пісні. Значну роль у подальшому виявленні музичних здібностей обдарованого юнака мала його праця з хором семінаристів. Через несподівану смерть регента цього хору начальство змушене було звернутися по допомогу до Леонтевича. Звичайно, він залюбки погодився, і диригентська практика стала для нього гарною школою хорового співу і творчості. Вивчення на живому ділі можливостей звучання людських голосів, поступове вироблення особливого відчуття барв хорової палітри, засвоєння прийомів і засобів вокальної виразовості дуже позначились 10

на формуванні Леонтовича-композитора. Адже він працював з колективом ентузіастів, який з радістю допомагав йому у нелегкій творчій роботі.

Крім офіційних творів, що переважно складали композиції культо-вої музики, новий диригент почав збагачувати репертуар хору розкладками українських народних пісень, зроблених в основному М. Лисенком. Але головне — у виконанні семінаристів прозвучали також перші творчі спроби в цій галузі самого Леонтовича (українська пісня «Ой чия ж то причина, що я бідна дівчина», російська «Вниз по матушке по Волге» та ін.). Успіх розкладок у семінаристів спонукав автора до подальшої роботи в цьому напрямі.

Вище вже йшлося про високі людські якості Леонтовича. Внутрішнє тепло, випромінюване його очима, м'яка шляхетна вдача, добробута й товариськість, природний український гумор викликали в оточуючих щиру любов і повагу до нього. Полюбили свого диригента й учасники семінарського хору. Вони поділяли його захоплення рідною піснею, прагнення працювати на ниві української культури. І хоч розійшлися семінаристи після завершення навчання різними стежками по різних закутках — хто попом, а хто вчителем, хоч більшість з них забула про юнацькі мрії і смирно «впяглась» у «шори» міщанського побуту і провінційної обмеженості, Леонтович ніколи не забував їхньої дружньої підтримки, щедрих побажань успіхів на обраному шляху і, зрештою, скромного дарунка — клавіру опери «Черевички» П. Чайковського з теплим пророчим написом: «Майбутньому славному композиторові, незабутньому регентові від хору співаків».

У 1899 році М. Леонтович закінчив семінарію. Постало питання: що ж робити далі, який шлях обрати в житті? Батько хотів, щоб Микола залишився вірний сімейним традиціям і йшов у священики. Проте він вирішив стати народним учителем.

З кінця серпня того ж року Микола Дмитрович уже працював у Чукивській сільській школі вчителем співів і арифметики. За час своєї педагогічної практики йому доводилося, крім названих предметів, читати ще й географію, а пізніше — українську і російську мови. Леонтович змалку не любив математики, давалася вона йому важко, а тут доводилося вчити інших. Нерідко траплялося так, що молодий вчитель і сам не міг розв'язати тієї чи іншої задачі. Він заприятелював з одним учнем (у школі вчилося немало й дорослих юнаків) В. Дремлюгою, пристрасним любителем співу й музики, який добре знав математику (згодом він став відомим кіївським учителем з цього предмету). Дремлюга залюбки допомагав старшому товаришеві виходити з скрутного становища. Звісно, поступово Микола Дмитрович опанував і цю «премудрість» і зміг у майбутньому вести уроки самостійно. Але там, де йшлося про музику чи хоровий спів, Леонтович був у своїй рідній



Школа в с. Чуків.

стихії, проявляючи необхідну наполегливість і неабиякий хист організатора. «Щодо мене особисто,— згадував пізніше композитор,— то я не можу пожалуватися, щоб учні та селяни ставились до мене неприхильно, хоч через мою недосвідченість та молодість гарним вчителем у школі я не міг бути. Певне, мої хиби та помилки в загальноосвітній діяльності компенсувалися в якійсь мірі моєю щирістю в музичній праці»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> «Музика», 1925, № 1, стор. 20.

Замилування Миколи Дмитровича народною піснею і співом сприяло тому, що де б він не з'являвся, там одразу ж виникали хори, музичні гуртки, оркестри. Так було і в Чукові. З перших днів перебування тут Леонтович взявся за організацію хору і вже через якийсь час розучив з ним кілька нескладних пісень. Виявивши в окремих учнів нахил до інструментальної музики, молодий вчитель задумав скласти з них оркестр<sup>1</sup>. Спочатку важко було з інструментами. З'ясувалося, що кілька учнів мають власні скрипки, грають «на слух» пісні й танцювальні мелодії. Однак, щоб скласти оркестр, цього було мало. Микола Дмитрович на власні кошти придбав ще кілька скрипок, віолончель, корнет, тромбон, флейту та ін. Все це обійшлося йому в немалі гроши. А коли зважити на мізерний заробіток сільського вчителя, то стане ясно, що для улюбленої справи Леонтович не шкодував ні сил, ні енергії, ні зароблених важкою працею грошей.

Сам Микола Дмитрович мав певне теоретичне уявлення про деякі інструменти, був трохи обізнаний з їх можливостями, хоч і не грав на них. Але, головне, він був людиною ентузіастичною, наполегливою, володів педагогічним талантом. Завдяки цьому через недовгий час оркестр уже виконував його власні аранжировки народних мелодій. «Чи моя власна енергія,— згадував пізніше композитор,— чи особисті здібності учнів (які вже трохи знали ноти, хоч були школярі, що і не знали їх) зробили те, що через тижнів три вони потроху стали опановувати своїми інструментами, давши мені надію, що при моїй допомозі будуть гарти досить порядно»<sup>2</sup>.

У новоствореному музичному гуртку брали участь не лише учні, а й дехто з вчителів. Про успіх цього заходу Миколи Дмитровича свідчила також зацікавленість мистецькою діяльністю оркестру селян з навколишніх сіл. «Немалу кількість слухачів—селян збирал наш музичний гурток під час його гри на одкритому повітрі в садку нашої школи або на подвір'ї,— пише далі композитор.— Тут було навіть досить гарне помешкання для музикантів — щось вроді «раковини», збите з дощок. Хоч не так часто траплялася нагода чути селянам шкільну музику, але майже вся селянська публіка, що перебувала у нас, знала в обличчя і по прізвищу кожного оркестрового музику, маючи певні відомості про те, як зветься його інструмент і чого варта гра окремих «артистів». Кожний новий успіх учня в грі селяни неодмінно помічали і зазначали в своїх репліках»<sup>3</sup>.

До репертуару керованого Леонтовичем самодіяльного оркестру входили «Дударик», «Умри, мій індику», «Чоботи», «Ой розвився»,

<sup>1</sup> Про це розповів сам М. Леонтович у статті «Як я організував оркестр у селянській школі», яку опублікував журнал «Музика» за 1925 рік, № 1, стор. 16—22.

<sup>2</sup> «Музика», 1925, № 1, стор. 17.

<sup>3</sup> Там же, стор. 19.

а також «Шумка» українського композитора М. Завадського. Укладення репертуару музичного гуртка становило найбільші труднощі для Леоновича. Певна річ, для такого «різномастого» за своїми інструментами ансамблю, яким був чуківський шкільний оркестр, ніхто партитур не писав. Це усвідомлював і Микола Дмитрович, який, зокрема, говорив: «Ті друковані оркестрові партії видання «Одеон» і писані ноти провінціальних оркестрів, які я мав, прийшлося визнати цілком непридатними для моїх музикантів. Довелося мені самому складати оркестрові партитури, користуючись фортепіановими п'есами різних авторів. Ці перероблені для оркестру п'еси увійшли в наш репертуар. Невеличкі твори Гуммеля, Діабеллі, Завадського, Штрауса, Глінки стали об'єктом моїх інструментовок»<sup>1</sup>.

Проте й такі твори не завжди відповідали рівневі технічної вправності музикантів. «Вибрати відповідну для оркестрантів річ бувало часом нелегким ділом,— продовжував Леонович,— то мелодія складна, то бас дуже трудний, то середні голоси не під силу моїм другим скрипачам і альтистові. Тому-то доводилося звертатися до моїх власних аранжировок народних пісень, аби дати учням хоч який-небудь музичний матеріал»<sup>2</sup>.

Отже, невеличкий самодіяльний оркестр чуківської школи, керований здібним, закоханим у свою справу диригентом, працював не лише для задоволення власних естетичних потреб — він був тим своєрідним мистецьким колективом, який, незважаючи на свої скромні виконавські можливості, ніс музичну культуру в народні маси. Леонович не без задоволення зауважував: «Щодо селян, котрим доводилося чути нашу гру на так званих комедіях (яку назву вони дали нашим літературно-музичним вечіркам), то треба констатувати, що більшість їх слухала музику з явним захопленням, ділячись зі мною своїми враженнями, увагами й думками з приводу гри нашого оркестру»<sup>3</sup>.

Робота Миколи Дмитровича з чуківськими гуртківцями також відіграла певну позитивну роль у його музичному поступі. Свої педагогічні принципи й методи щодо цього він узагальнив у щойно цитованій статті «Як я організував оркестр у селянській школі», яка не втратила свого пізнавального значення і сьогодні.

В галузі творчості, як і в попередні роки, Леоновича передусім цікавили хорові обробки народних пісень. Він записував мелодії від селян Чукова та навколоишніх сіл або ж брав їх з відомих йому друкованих збірок. В той час Леонович гармонізував для хору такі пісні,

<sup>1</sup> «Музика», 1925, № 1, стор. 18.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же, стор. 19.



*M. Леонтович  
з товаришами  
в Чуківській школі  
(поч. 900-х рр.).*

як «Ой вийду я на вулицю», «Ой піду я в ліс по дрова», створив першу редакцію знаменитої потім пісні «Мала мати одну дочку» та ін.

Тоді ж Микола Дмитрович уклав «Першу збірку пісень з Поділля». Проте, відчуваючи свою недостатню теоретичну і практичну підготовленість до самостійної творчості, він не наважився друкувати її. Відреагувавши деякі пісні з цієї збірки, композитор надрукував їх пізніше.

В Чукові Леонтович почав також працювати над «Другою збіркою пісень з Поділля». Матеріал для неї був зібраний автором переважно з селі Білоусівці Брацлавського повіту. Початкуючий композитор послав її на відзив Миколі Лисенкові. Ось що писав Леонтович у березні 1902 року в листі до нареченої: «Минулого літа я М. Лисенкові, відомому українському музикантові й композиторові, послав записаній гармонізовані мною подільські народні пісні. Тепер я одержав письмовий відзив його про них...»<sup>1</sup>. Вище вже мовилося про враження Лисенка від цієї праці Леонтовича, яку, до речі, автор надрукував у 1903 році з посвятою Миколі Віталійовичу. Додамо тільки, що в дні свого славного ювілею 1903 року<sup>2</sup>, коли Лисенко в розмові з близькими сумував з приводу майже цілковитої відсутності у той час українських композиторських кадрів, він «з захопленням говорив про народного вчителя з Поділля М. Леонтовича, що дуже серйозно ставиться до музики, студіює дуже старанно контрапункт і в своїх аранжировках народних пісень виявляє оригінальний, яскравий хист. Із цього вчителя будуть люди...»<sup>3</sup>. Як бачимо, Микола Віталійович не помилився в своєму пророкуванні.

«Другий збірник пісень з Поділля» був єдиним друкованим твором М. Д. Леонтовича, що вийшов у світ до Великої Жовтневої соціалістичної революції. Цей факт яскраво свідчить про ті важкі обставини, за яких доводилося працювати демократично настроєним українським діячам за царату. Крім цього, надмірна скромність заважала композиторові одразу пустити свої пісні «в люди». Відчувши недосконалість і цієї збірки, хоч до неї увійшло вже кілька добре розроблених творів (зокрема, популярний і нині чоловічий хор «Гаю, гаю, зелен розмаю»), Микола Дмитрович скуповував її примірники і знищував — «пушкав у Дніпро», як він жартома говорив своїм друзям і знайомим. Цей промовистий факт, як і багато інших, свідчить про надзвичайну вимогливість художника до своєї праці, про його чесність не тільки у стежунках з оточуючими, а й високу принциповість у ставленні до своєї творчості.

Зіпсувавши служbowі відносини з несимпатичним йому начальством Чуківської школи (зокрема, з її директором, священиком Руданським), Леонтович змушений був залишити роботу й шукати іншого місця. Після недовгого перебування у Тиврові у 1902 році він переїхав до Зінниці і влаштувався викладачем місцевої церковно-учительської школи. Звісно, не без жалю залишав він своїх чуківських вихованців, яким віддав так багато сил, енергії і творчого горіння. Проте його приваб-

<sup>1</sup> М. Леонтович. Музичні твори. Збірник II (друге видання). Перевірив і притікі подав Я. Юрмас. К., «Книгоспілка», 1930, Примітки, стор. 1.

<sup>2</sup> Україна відзначала тоді 35-річчя творчої діяльності М. Лисенка.

<sup>3</sup> М. Леонтович. Музичні твори. Збірник II, 1930, стор. I—II.

лювала і Вінниця — красиве, досить велике місто над Бугом, в якому можна було сподіватися на нові мистецькі враження і здобуття нових музичних знань.

І знову, як у Чукові, Леонтович стає одним з центрів, навколо якого гуртуються аматорські музичні сили. Зайнявши посаду вчителя, він викладає спів, керує учнівським хором та оркестром. Це допомагає йому поповнити знання з інструментовки; Микола Дмитрович вивчає живе звучання ансамблю, пробує теоретично обґрунтувати здобуті відомості. Але й у Вінниці не знайшлося досить кваліфікованих людей, які могли б стати корисними йому у справі оволодіння певними технічними засобами й прийомами композиторської творчості. І Леонтович вирішив вступити до якогось спеціального музичного закладу.

Рівневі його практичної і теоретичної підготовки, а також спрямуванню його художніх інтересів як хорового композитора найбільше відповідали навчальні класи Петербурзької придворної капели. Ця мистецька установа справедливо вважалася одним з вогнищ російської музичної культури. За багато років свого існування вона, крім всебічного розвитку національної хорової музики і виконавства, виховала також плеяду талановитих музикантів і серед них таких видатних діячів української культури, як Д. Бортнянський, М. Березовський, Ф. Якименко, Я. Степовий, М. Грінчёнко та ін. На чолі капели в різні часи стояли Д. Бортнянський, М. Глінка, М. Балакірєв, М. Римський-Корсаков. Вони зуміли піднести виконавський рівень цього колективу до вершин справжньої майстерності.

Після тривалої самопідготовки Микола Дмитрович під час вакацій 1903 і 1904 років провів кілька місяців у Петербурзі, відвідуючи навчальні класи капели. Під керівництвом проф. С. Б. Бармотіна та інших викладачів Леонтович жадібно засвоював нові знання з теорії музики, гармонії, сольфеджіо, вправлявся у диригуванні й читанні партитур. Багато зусиль віддавав він оволодінню грою на скрипці й фортепіано. За умови успішного складення іспитів знання, здобуті в навчальних класах капели, давали йому право бути регентом церковного хору. Однак така посада мало приваблювала Миколу Дмитровича. Його цікавило передусім спеціальне музичне навчання під керівництвом досвідчених фахівців.

Успішно склавши іспити, Леонтович одержав відповідне свідоцтво, в якому, зокрема, говорилося: «Управління Придворної капели цим засвідчує, що потомствений почесний громадянин Микола Дмитрович Леонтович... склав іспит з усіх встановлених програмою для одержання звання регента теоретичних, допоміжних і додаткових предметів: елементарної теорії музики, гармонії, сольфеджіо і церковного співу середнього курсу, гри на скрипці і фортепіано, читання партитури...

17 з остаточною оцінкою з головного предмета: церковний спів і регент-

ська справа — «добре»<sup>1</sup>. І хоч пізніше інший вчитель нашого композитора, відомий радянський вчений-теоретик і педагог Б. Яворський вважав, що «Бармотін і К<sup>0</sup>» нібіто намагалися прищепити Леонтовичу «херувимський спів»<sup>2</sup>, немає ніяких підстав применшувати роль і значення занять Миколи Дмитровича в навчальних класах Придворної капели для розвитку його творчих здібностей.

Не могло не мати впливу на композитора і багате на мистецькі явища і враження музичне життя тодішньої російської столиці. Він прослухав там у виконанні першокласних артистів, оркестрових колективів і оперних театрів чимало видатних творів російської та західно-европейської музики. А коли зважити на чутливість Леонтовича до всього прекрасного, на його вроджений артистизм, то стане ясно, якою гарною школою було для нього перебування у Петербурзі.

У Вінниці Микола Дмитрович також довго не затримався. Уже з осені 1904 року він став викладачем співів та деяких інших предметів у залізничній школі на станції Гришине (нині Красноармійське) на Донбасі. Ось як описує його появу в цій школі одна з учениць: «Коли я була в третьому класі, нас сповістили, що зараз буде урок співів і вестиме його новий вчитель М. Д. Леонтович. Одягнений він був просто: в темному костюмі, в українській сорочці. Провівши з нами кілька уроків, він запитав: «Хто хоче співати в хорі?». Бажаючих було багато. Проте Микола Дмитрович перевірив голоси і відібрав з нашого класу чотири дівчинки... З інших класів відібрав хлопчиків і дівчаток, а потім кількох дорослих і утворив аматорський хор...»<sup>3</sup>.

Перебування композитора в одному з центрів революційного пролетарського руху становить яскраву сторінку його творчої і громадянської біографії. Тут він вперше близько зіткнувся з робітниками, ознайомився з їх побутом і боротьбою, пройнявся їх інтересами. Саме тут Леонтович відверто заявив про те, що його симпатії на боці революційного народу.

Надходив бурений 1905 рік. Політичні страйки, революційні виступи селянства, пристрасне слово більшовицьких агітаторів, наплив підпільної протицарської літератури — все це було новим, а часом і не завжди зрозумілим для Миколи Дмитровича. У Гришиному він подружився з учителем залізничної школи Дейнегою Прохором Семеновичем, який по кількох місяцях їхнього знайомства став на чолі місцевої бойової дружини і повів її на допомогу повсталим горлівським пролетарям. Леонтович не був осторонь цих знаменних подій. Він розумів

<sup>1</sup> Цит. за книгою: В. Дяченко. М. Леонтович. Видання друге, К., «Мистецтво», 1950, стор. 99.

<sup>2</sup> М. Д. Леонтович. Збірка статей та матеріалів, стор. 46.

<sup>3</sup> З архіву автора цих рядків.

з робітничим хором кілька революційних пісень і виконав їх на влі, проводжаючи гришинську дружину в Горлівку.

У нерівному бою з карателями загинув командир дружини вчі П. Дейнега. Смертью хоробрих полягло й чимало робітників. В рану дісталася в бою за народну справу вірна подруга Дейнеги, соратниця по революційній боротьбі вчителька Лідія Діброва. Дейнеги вдалося перевезти у Гришине. Похорон героя мав перетися на політичну демонстрацію. З метою взяти у ній щонайактивіше участь Микола Дмитрович спішно розучив з хором нові революційні пісні. Та поховати Дейнегу з належними почестями і провести демонстрацію не вдалося. Завадили цьому надіслані царським урядом дарми й козаки-карателі. Ось як розповідає про ті події одна з учениць Леонтовича: «Микола Дмитрович зібрав хор і оголосив нам, що тела Дейнегу ховатимуть з шанобою, а ми повинні розучити революційного траурного марша «Ви жертвою в бою нерівнім лягли». Ховати нам не вдалося: вночі наскочили козаки й самі віднесли та з тілом загиблого на цвинтар, закопали і зрівняли могилу. Проте йшлися люди, які бачили це. Вони насипали горбочок, а ми, діти, клали на могилу квіти...».

Через якийсь час після розгрому повстання у Гришиному вже склали пісню про Дейнегу. І хоч була вона наївною і простенькою своєю літературною формою, але зворушувала непідробною щирістю і безпосередністю. Деякі з гришинців вважали її автором Леонтовича. Подаємо кілька строф з цієї пісні:

На Горловке зимою  
Сражение было,  
Там много в этом бою  
Товарищей легло.  
Убит руководитель  
Дейнега молодой,  
Он гришинский учитель  
С горячей головой...  
С друзьями «Марсельезу»  
Крестьянам он пропел.  
Пропел он про свободу,  
Пропел он про нужду  
И поднял дух в народе,  
Правительству вражду.  
Повел свою дружину  
С драгунами на бой,  
И там он поплатился  
Горячей головой...<sup>1</sup>

Пісня про П. Дейнегу — цікавий художній документ того драматичного часу. Вона прикметна передусім безпосередністю відгуку на конкретну подію з революційної боротьби народу. Пізнавальна цінність твору полягає і в тому, що в ньому ясно відчуваються класові симпатії і антипатії народних мас, їх щирий смуток за людиною, яка віддала своє життя за волю.

Після жорстокого придушення повстання донецьких пролетарів почався розгул реакції, дика сваволя жандармів і царської охrankи. Та все це не в силі було зламати мужність людей, які симпатизували визвольним прагненням народу.

На репресії реакції, на розгул чорносотенців Микола Дмитрович відповів як художник-громадянин: він рішуче відмовився виконувати офіційний царський гімн «Боже, царя храни» і, протестуючи проти шовіністичного мракобісся, влаштував концерт інтернаціональної пісні. Поряд з російськими народними та революційними піснями він включив до програми концерту власні обробки українських, вірменських, польських, німецьких і єврейських пісень.

Незважаючи на перешкоди, діяльність першого на Україні гришинського робітничого хору, керованого Леонтовичем, все більше активізувалася. «З концертами виступали не тільки на станції Гришине,— згадує одна з хористок,— а й на інших станціях: Авдіївка, Кринична, Чаплине, Межова тощо. Скрізь нас зустрічали дуже добре, успіх був великий. Миколу Дмитровича викликали, дякували... Співали ми безкоштовно. Микола Дмитрович любив свій хор, піклувався про кожного співака. Ми також любили його і ніколи не підводили свого Батька»<sup>1</sup>.

До складу хору входило близько 50 співаків і співачок, дітей і дорослих. Леонтович практикував також виступи солістів у супроводі інструментального ансамблю. Виконувалися, як правило, українські пісні в аранжировках Миколи Дмитровича або інших композиторів — М. Лисенка, А. Коціпінського. Як видно з щойно наведеної цитати, хористи поважали й любили свого диригента. Композитор також прагнув робити все, щоб підтримати в хорі дух колективізму. Особливо тепло, з справжньою батьківською любов'ю ставився Леонтович до найменших учасників хору — учнів Гришинської зализвничної школи: «...До нас, дітей, він ставився гарно, приділяв нам особливу увагу. Коли було холодно, то після співанки, якщо ми виходили з ним, примушував нас закривати рота, а коли було пізно — проводив нас додому»<sup>2</sup>. Таких теплих, зворушливих спогадів можна навести чимало.

<sup>1</sup> З архіву автора.

<sup>2</sup> Там же.

Посвята  
Мыкоди Выталіевычу  
*Лысежкови.*

---

II ЗБИРКА ПИСЕНЬ  
ЗЪ ПОДОЛЯ.

---

ЗИБРАВЪ И ДЛЯ ХОРУ УЛОЖЫВЪ

М. Д. Леонтовычъ.

ц. 25 к.

1903 р.

Титульна сторінка  
«Другого збірника  
пісень з Поділля»  
М. Леонтовича  
(1903 р.).

КІЕВЪ

И. И ЧОКОЛОВА

1903

Недовго пробув Леонтович і в Гришиному. Влада не могла простити йому участі в революційних подіях і з настанням реакції почала переслідувати його. Композитор залишив Донбас та перебрався на рідне Поділля — у невеличке затишне місто Тульчин. Життя в ньому не було багатим на події і враження. З жовтня 1908 року Микола Дмитрович став викладачем співів у єпархіальному жіночому училищі (спеціальний заклад, в якому виховувалися доньки священиків навколоїшніх сіл). Тут він також утворив хор. Учениці зразу ж полюбили цю напрочуд добру й чулу людину, про що свідчать їх повні поваги, а то й захоплення спомини: «В 1912 році я вперше сіла за шкільну парту,— згадує одна з них.— Було трохи незвично, а трохи лячно. Сувора класна дама, що стежить за кожним твоїм рухом під час уроків, такі далекі, завжди підтягнуті і трохи страшні вчителі. І ось урок співів. Входить дуже мила, привітна людина з ласкаовою посмішкою, вся якась «своя», і питає: «А що ви вмієте співати, діти, хто з вас знає якісь пісні?». А потім, перед уроком співів, до класу урочисто в'їджала фісгармонія. А коли в класі фісгармонія — це значило, що буде самий веселий урок... У Миколи Дмитровича був принцип: на уроці повинні співати всі, хто вміє і хто не вміє, хто має слух та голос і хто не має»<sup>1</sup>.

У своїй праці з дітьми Леонтович не обмежувався лише хоровою музикою. Відібравши кілька найздібніших учнів, він задумав поставити з ними оперу. Для цього була обрана «Коза-дереза» М. Лисенка. Побудована виключно на народних мелодіях, простенька за фактурою, вона дуже сподобалася маленьким співакам. Нерідко в училищі ставили й популярні свого часу «живі картини». Вокальні номери для них підбирав і розучував з дітьми сам Леонтович.

На цей час припадає також знайомство М. Леонтовича з К. Стеценком, який проживав тоді в с. Голова-Русава, розташованому кілометрів за двадцять від Тульчина. З творчістю один одного вони були обізнані задовго до особистої зустрічі. У надрукованій 1906 року збірці для дітей «Луна» К. Стеценко вмістив кілька розкладок Леонтовича. Микола Дмитрович, який уважно стежив за українською музичною літературою, зокрема хоровою, також не міг не знати Стеценкових композицій у цьому жанрі. Як згадує Є. Стеценко (дружина композитора), Леонтович досить часто відвідував у Голова-Русаві свого побратима, обговорював з ним наболілі проблеми важкого становища української культури за царизму<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> З архіву автора.

<sup>2</sup> Див. Л. Пархоменко. Кирило Григорович Стеценко. К., «Музична Україна», 1973, стор. 29.



*М. Леонтович – учитель  
Тульчинської  
єпархіальної школи.*

У Тульчині композитор не залишає також ні творчості, ні музичного самовдосконалення. Одразу ж після переїзду сюди він зібрався в Москву з надією повчитися у видатного російського композитора й педагога С. Танєєва. Але через перевантаженість Сергій Іванович не зміг задовольнити бажання українського музиканта і порадив Миколі Дмитровичу звернутися до свого учня — талановитого теоретика і композитора Б. Яворського. Перша їх зустріч відбулася, мабуть, не раніше 1909 року. Спочатку заняття давалися важко. Як згадує С. Протопопов (учень Б. Яворського), труднощі для Леонтовича полягали «...в необхідності перебудови свого музикального світогляду, виробленого й обмеженою хоровою, регентською практикою, ідеалом якої було

викладено іншими композиційними способами, викликало почуття незадоволення, навіть протесту»<sup>1</sup>.

Однак відчувалося це тільки під час перших зустрічей. Дуже швидко вчитель та учень знайшли спільну мову. Сприяло цьому те, що «Леонтович відрізнявся сильною вдачею, волею, що виробили в нього любов до праці, велику працездатність»<sup>2</sup>. Яворський збагнув силу небуденно-го таланту Миколи Дмитровича, його тонке чуття народності і робив усе для того, щоб розвинути в ньому ці якості. Навіть завдання для оволодіння прийомами й засобами класичної поліфонії він нерідко давав йому на основі народнопісенних мелодій. Саме так виник у першій редакції славнозвісний «Щедрик» (завдання на остінато) і деякі інші твори.

З переїздом Б. Яворського до Києва, де він став професором композиції щойно відкритої консерваторії, Леонтович дістав змогу бувати в нього частіше. Маючи такого кваліфікованого порадника й наставника, Микола Дмитрович працював багато й напружено, оволодіваючи трудним фахом композитора і створюючи усе нові й нові хори. Однак ім'я його як митця було зовсім не відоме в середовищі музикантів-професіоналів. Як уже мовилося, після надрукування «Другої збірки пісень з Поділля» Леонтовичу не вдалося видати жодного свого твору чи бодай почути його з «великої» естради. Тільки в 1916 році йому дещо поталанило: хором студентів Київського університету під керуванням О. Кошиця з великим успіхом був виконаний геніальний «Щедрик». Автором зацікавилися в мистецьких та літературних колах, про нього заговорили як про народного самородка. Але справжнє визнання прийшло до Леонтовича тільки з перемогою Великої Жовтневої соціалістичної революції.

Після повалення царата в лютому 1917 року народні маси сподівалися на встановлення справді демократичних порядків, на закінчення виснажливої війни, на землю і волю. Але надіям трудящих не судилося збутися. Владу захопили поміщики й капіталісти, що окопалися у так званому Тимчасовому уряді, на Україні піднесла голову буржуазно-націоналістична контрреволюція.

Відгомін подій, що потрясали велиki центри країни, докотився й до маленького провінційного Тульчина. Крамарі, міщани, куркулі з навколо-лишніх сіл організувалися в «партиї» і «політичні» групи. Програма кожної з них була надто туманною і заплутаною. Проте єдине, в чому вони сходилися,— це люта ненависть до трудового народу, прагнення будь-що зберегти капіталістичні порядки. Звісно, на галасливі лозунги про «брادرство», «рівність», «свободу» не скупилася жодна з таких

<sup>1</sup> М. Д. Леонтович. Збірка статей та матеріалів, стор. 39.

<sup>2</sup> Там же.

«партій», але жодна з них не йшла далі демагогічного проголошення цих лозунгів.

Микола Дмитрович стояв осторонь цього, проте не як обиватель, головним життєвим принципом якого була сумнозвісна формула «моя хата з краю», а як чесний громадянин, що добре розбирався у справжній суті політичної метушні цих численних об'єднань. Не дивно, що він обмежив тоді свою діяльність виключно педагогічною роботою та хоровою справою.

Однак і в Тульчині траплялося прочитати справжню революційну газету, на мітингах і народних зібраннях усе частіше виступали більшовицькі агіатори, переважно солдати-фронтовики. Леонтович серцем відчував, що істина з цими людьми, що тільки вони можуть дати народові волю.

У жовтні 1917 року з далекого Петрограда пролунав могутній клич В. І. Леніна, вустами якого промовляли велика Комуністична партія і багатонаціональний революційний народ. Влада перейшла до рук робітників і селян. Радісно забилося серце кожного трудівника, який нарешті одержав те, про що мріяли його батьки й діди і в боротьбі за що віддавали своє життя.

Проте не дрімала й контрреволюція, вона поставила собі за мету збройною силою задушити молоду Республіку Рад. На Україні владу захопили буржуазні націоналісти. В січні 1918 року проти контрреволюційної Центральної Ради повстали робітники київського «Арсеналу». Повстання було жорстоко придушене. Будучи неспроможною справитися з революційним народом, націоналістична Рада закликала на Україну австро-німецьких окупантів.

Повне безладдя панувало в Тульчині. Леонтовичу настійно радили переїхати до Києва, що він і зробив на початку 1918 року. З'явившись у столиці, Микола Дмитрович відвідав Б. Яворського, К. Стеценка і показав їм свої нові хори. Обидва музиканти були в захваті від на диво свіжої, індивідуально-самобутньої і глибоко художньої творчості талановитого самородка. Ряд його пісень було включено до репертуару тогочасних українських капел.

Наприкінці того ж 1918 року Леонтович вирішив зовсім перебратися до Києва. Тут, крім художнього опрацювання народних мелодій, він пробує свої сили у створенні оригінальних хорових композицій на літературні тексти. Виконана в грудні Українським національним хором під керуванням О. Кошиця «Легенда» (слова М. Вороного) була тепло сприйнята вимогливими слухачами.

Під могутнім впливом Великого Жовтня у Європі розвалилася ще одна імперія: революція вибухла і в кайзерівській Німеччині. Гнані повсталими трудящими, з України поспішно тікали окупанти. В лютому 1919 року в Київ вступили частини Червоної Армії.

Леонтович без вагань стає на бік радянської влади. Разом з видатним російським співаком Л. Собіновим та українськими композиторами Я. Степовим і К. Стеценком він стає співробітником революційного державного апарату. Миколу Дмитровича запрошуєть викладачем хорової справи в щойно відкритий Музично-драматичний інститут ім. М. Лисенка, разом з композитором і диригентом Г. Верськовою він працює в організованій Б. Яворським народній консерваторії, що ставила собі за мету поширення музичної освіти серед трудящих. Леонтович був одним з організаторів, а також інспектором першого українського державного симфонічного оркестру, комісаром першої української радянської капели, якою керував відомий диригент Я. Калішевський.

Про інтенсивність музично-громадської та педагогічної діяльності Миколи Дмитровича у той бурхливий і тривожний час можна судити з його «Пам'ятної книжки» за 1919 рік, що зберігається у відділі рукописів Центральної наукової бібліотеки АН УРСР. Серед різних щодо змісту й характеру нотаток зустрічаємо записи про роботу автора в щойно названих установах. Крім того, композитор перебував у творчих зв'язках з хоровими колективами Першої гімназії, жіночої семінарії, учительської семінарії, читав лекції з питань музичного мистецтва на різних курсах. «Доведеться, мабуть, по вечорах,— пише Леонтович в одній з нотаток,— викладати лекції робітникам («Курси нотної грамоти») на Подолі, Печерську, Шулявці». А в іншому місці він зробив такий запис: «На курсах дошкільного виховання я дав, либонь, шість лекцій... На театральних курсах дав дві лекції». Про ці ж курси композитор згадує в запису від 14 травня: «Сьогодні був на театральних курсах (спів), бачився з Маяковським<sup>1</sup> (викладає українську мову)».

Зацікавленість педагогічною працею, пошуки нових шляхів у вихованні молоді з огляду на нові соціально-політичні обставини висували перед Миколою Дмитровичем важливі проблеми методичного й методологічного характеру. Свої побіжні міркування з цього приводу він також занотовував у «Пам'ятній книжці». Вельми характерний щодо цього запис від 12 квітня, в якому, між іншим, читаємо: «Мета систематичних співів: розвага власними силами, музичне виховання, уважність, пам'ять, естетичне почуття.., розвиток інтелектуальних сил од почуття спільноти солідарності, громадські інститути, дисципліна волі через хоровий спів». Як бачимо, Леонтович дбав не лише про розвиток

<sup>1</sup> Маяковський Яків Лукич — двоюрідний брат видатного російського радянського поета В. В. Маяковського. Працював разом з М. Д. Леонтовичем у Тульчинському єпархіальному училищі.

естетичних смаків. Він серйозно задумувався над питанням виховання засобами хорового співу громадських почуттів у людей. Прогресивність такого погляду його на виховну роль хорового співу в житті суспільства очевидна.

Як засвідчує «Пам'ятна книжка», Леонтович постійно перебував у центрі мистецького життя столиці. Крім участі в діяльності різних художніх колективів, він підтримував творчі й громадські стосунки з такими відомими працівниками на ниві української музичної культури, як композитори К. Стеценко, Я. Степовий, П. Козицький, Г. Вертьовка, В. Верховинець, диригенти О. Кошиць, Я. Калішевський, О. Горелов, І. Ницай, Я. Яциневич, фольклористи й музикознавці К. Квітка, В. Кривусів, співаки Л. Собінов, М. Литвиненко-Вольгемут та ін.

Як і раніше, Леонтович віддавав багато сил і часу самоосвіті. У Києві для цього були найсприятливіші умови: бібліотеки, нотозбирні, художні колективи, спеціальні навчальні заклади, допомагали й друзі-музиканти. Благотворно діяла на розвиток композитора мистецька атмосфера столиці. А крім усього, тут проживав давній вчитель і друг Миколи Дмитровича Б. Яворського, який чимало зробив для виховання українських творчих кадрів. Його учнями, крім М. Леонтовича, були П. Козицький, М. Вериківський, Г. Вертьовка, Ф. Надененко та ін.

З нотаток у «Пам'ятній книжці» видно, що в Києві Микола Дмитрович брав уроки у Б. Яворського більш-менш систематично. Так, в одному з записів читаємо: «Яворський — понеділок 9—11 [год.], вівторок 1½—9½ [год.], четвер. Фуги Баха». А в запису від 16 квітня: «У Б. Яворського на дому одна лекція. Розказав, як написати окремі голоси фуг... Аналіз ладовий IX, XI, XII, XIV (фуг Баха? — М. Г.). Написав ряд тематичних фраз».

На той же час припадає піднесення творчої активності композитора. За кілька років радянської влади Леонтович написав значно більше, ніж за всю свою попередню діяльність. Чи випадковий такий прояв громадянського й мистецького горіння? Звісно, що ні! Це найяскравіше свідчення демократизму видатного художника, його високої суспільної свідомості і глибокого розуміння великих соціальних змін, які сталися в житті трудового народу.

Тоді Микола Дмитрович створив хорову поему «Льодолом», де в образі могутньої ріки, що ламає зимову кригу, уособлює силу народу, яка змітає одвічний гніт рабства й поневолення. Для дітей він написав музику до казки «На русалчин великдень» Б. Грінченка. В той же час з'являються поеми «Моя пісня» (для соліста, хору і фортепіано) і «Літні тони». Усе цетвори безпосередньо не зв'язані з образами й мелодіями народних пісень і складені на слова українських поетів.

Проте головним жанром Леонтовича залишаються хори без супроводу на основі кращих зразків музичного фольклору.

Однак активна діяльність Леонтовича тривала недовго. Навала денікінців перервала його творчу працю, і Микола Дмитрович змушений був залишити Київ. Спершу він переховувався на Київщині, потім переїхав на Поділля і, зрештою, в Тульчин, до сім'ї. А денікінські посіпаки вже нишпорили по Києву, розшукуючи «коміssара капелли» Леонтовича і загрожуючи йому розправою.

Важко було звикати до безбарвного існування в Тульчині після глибоко змістового життя в столиці. Проте Леонтович усвідомлював, що окупація України — явище тимчасове. В Тульчині знову довелося взятися за вчителювання і керування самодіяльними хорами. Коли радянська земля була звільнена від внутрішньої контрреволюції та зовнішніх інтервентів, розруха не дала композиторові можливості одразу ж повернутися до Києва. Він налагодив стосунки з частинами Червоної Армії, розташованими в Тульчині та його околицях, організував солдатські хори, розучив з ними чимало українських пісень у власних гармонізаціях, аранжував «Інтернаціонал», «Ми ковалі», «Молоду гвардію».

Однак основні творчі зусилля Микола Дмитрович спрямував до написання свого першого великого музичного полотна — народно-фантastичної опери «На русалчин великденъ». Лібретто за казкою Б. Грінченка склала учениця композитора Н. Танашевич. Тексту Б. Грінченка вистачало лише на одну дію, а М. Леонтович хотів написати «повнометражну» оперу в трьох актах. Тому тексти другої і третьої дій взялася скласти за його планом Н. Танашевич.

Звичайно, працювати було важко, бо в музично-драматичному жанрі Леонтович відчував себе не досить впевнено. В листі до К. Стеценка він писав: «Робота посугається трохи мляво, але йде, навіть оркеструю помаленьку»<sup>1</sup>. Це останнє особливо турбувало композитора. Він не мав практичного досвіду в галузі інструментовки (коли не брати до уваги розкладок для чуківського шкільного оркестру) і не мав з ким проконсультуватися щодо цього в Тульчині. Товариші й порадники залишилися в Києві, і Микола Дмитрович звертається до них по допомогу листовно: «Прошу вас,— писав він до Стеценка,— передати через кого-небудь трохи оркестрових партитур, починаючи з легких — «Свадьба Фигаро» — та кінчаючи Чайковським, Римським-Корсаковим, Вагнером та ін. Я знаю, що так багато неможливо, але передайте хоч що-небудь: у вас, наприклад, є симфонії Бетховена та Чайковського. Потім, може, знайдеться що-небудь Скрябіна (з останніх фортепіан-

<sup>1</sup> М. Леонтович. Музичні твори. Збірник VIII. Зредагував та примітки подав Я. Юрмас. Примітки. Харків—Київ, «Література і мистецтво», 1931, стор. 90.

них творів), хоч одна річ. Те й друге здалося б мені в справі моєї так званої опери, яка, до речі, має бути в трьох актах. Кінчаю. уже перший акт і навіть оркеструю»<sup>1</sup>.

Проте важко, мабуть, було в ті часи налагодити зв'язки з друзями, дістати необхідну літературу. Щоб прискорити справу, Микола Дмитрович передав у Київ кілька фрагментів свого нового твору з проханням такого змісту: «Прошу Вас, Кирило Григоровичу, зробити оркестровку цих №№. Попросіть Козицького також оркеструвати. Ці оркестровки при нагоді передайте в Тульчин. Я також інструментую ці №№ і, порівнявши, буду вчитися цієї науки. Вам у Києві це легко зробити, а мені без знання оркестру і не чуючи його ніколи, це дуже трудно»<sup>2</sup>.

З щойно наведених листів перед нами знову постає допитливий художник, який, вже овіянний славою блискучого майстра хорової музики, не соромиться просити допомоги у своїх друзів і побратимів по мистецтву. Постійне навчання і прагнення до самовдосконалення — це ті речі в житті композитора, яких він не цурався до кінця своїх днів.

Восени 1920 року був майже готовий вже перший акт опери. До Тульчина приїхала на гастролі Друга мандрівна капела Дніпросоюзу, яку очолював як диригент К. Стеценко. Разом з капелою прибув ви-датний український радянський поет П. Тичина. У двох концертах, що відбулися, капела виконала ряд творів Миколи Дмитровича, в тому числі «Гра в зайчика», «Щедрик», «Ой гай, мати, гай», «За городом качки пливуть», «Моя пісня». Тульчани тепло вітали свого славного земляка й захоплено аплодували капелі, що так чудово співала його пісні.

Леонтович запросив Стеценка й Тичину до себе і програв їм оперу «На русалчин великденъ». Ось як описує цю зустріч Павло Григорович: «Ходімо сьогодні до мене,— запрошує Микола Дмитрович. Ідемо повз церкву. Монументальна. Де тут можна дістати відомості про Тульчин? Микола Дмитрович радить. Тут декабристи були... Входить дружина. Микола Дмитрович знайомить нас. Дружина зараз же затурбувалась і пішла. Микола Дмитрович тим часом у буфеті знаходить голубці з м'ясом, підігріває їх у грубій ненароком бороду обпалює...

Микола Дмитрович грає нам із своеї опери «Русалчин великденъ».

— Чи оце, Кириле Григоровичу, не буде нудно, ніби воно повторюється?

— Е, це ми з вами мініатористи, і коли беремось за велике полотно, то все боїмось (а на двох нотах Вериківський шедевр створив).

<sup>1</sup> М. Леонтович. Музичні твори. Збірник VIII. Зредагував та примітки подав Я. Юрмас. Примітки. Харків—Київ, «Література і мистецтво», 1931, стор. 91.

<sup>2</sup> Там же.

Два вікна, поміж ними шаховка і дві рамці, коло лівого вікна — стопик, коло правого — письмовий стіл Миколи Дмитровича. Все на ньому в безладді: рукописи, збірнички українських пісень, тютюн теж там. Під стіною піаніно. На ньому теж навалено»<sup>1</sup>.

Стеценко й Тичина щиро привітали автора з успіхом, радили швидше кінчати оперу й везти її в Київ. Миколу Дмитровича окрилила підтримка видатних митців, і він з новими силами взявся за продовження своєї праці. Але подальшу роботу над нею утруднювала відсутність тексту другого й третього актів. Н. Танашевич жила тоді досить далеко від Тульчина, в с. Стражгороді. Поштовий зв'язок ще не був налагоджений, і композитор, підхопивши задля компанії свою старшу доньку Галину, направився в Стражгород пішки. Повертаючись додому, Микола Дмитрович завітав по дорозі в с. Марківку до свого батька-священика.

У ніч з 22 на 23 січня 1921 року в хату до Леонтовичів увірвався невідомий і заявив, що буде в них ночувати. Його поклали в одній кімнаті з Миколою Дмитровичем. Десь на світанку в кімнаті пролунав постріл, і звідти вискочив із зброєю в руках «нічліжанин». Коли рідні зайшли до Миколи Дмитровича, вони побачили його в ліжку з смертельною раною в животі.

Так трагічно й безглуздо обірвалося життя одного з найталановитіших синів українського народу, який на увесь світ прославив рідну пісню.

Обставини цього страшного злочину досить загадкові. Карним органам тоді не вдалося розшукати вбивцю. Певне світло на події тієї трагічної ночі кидає стаття міністра внутрішніх справ УРСР І. Головченка, опублікована в № 27 журналу «Україна» за 1970 рік. Як видно з наведених у ній фактів, «нічліжанин» (якийсь Грищенко) пред'явив Миколі Дмитровичу документ, що викликав довір'я. Після вчиненого злочину вбивця пов'язав декого з членів сім'ї і, погрожуючи зброєю, вимагав від Дмитра Феофановича «золото». Через кілька днів на слід Грищенка натрапили працівники міліції. Під час спроби заарештувати його в м. Теплику бандит почав стрілянину й тяжко поранив одного з міліціонерів. Подальша доля убивці М. Д. Леонтовича не відома<sup>2</sup>.

Смерть видатного композитора глибоко вразила й схвилювала музичну громадськість республіки. Уряд УРСР видав спеціальну ухвалу, в якій, зокрема, говорилося:

«З огляду на особливі заслуги українського композитора Миколи Дмитровича Леонтовича перед працюючим людом України, трагічно загинувшого 23 січня 1921 року, Рада Народних Комісарів в пошану

<sup>1</sup> «Вітчизна», 1971, № 4, стор. 179.

<sup>2</sup> «Україна», 1970, № 27, стор. 12—13.

його пам'яті ухвалила: 1. Помешкання небіжчика композитора М. Д. Леонтовича у м. Тульчині на Поділлі залишити за його родиною для персонального користування до другого коліна. 2. Заборонити всякі виселення й вселення в помешкання родини Леонтовича. 3. Все музичне майно М. Д. Леонтовича оголошується народним добром УРСР і звільняється від всяких реквізицій та конфіскацій, лишаючись в помешканні тимчасово в розпорядженні його родини, на яку покладається обов'язок зберігати й склонити його. 4. Видати родині небіжчика М. Д. Леонтовича одноразову допомогу»<sup>1</sup>.

Для увічнення пам'яті композитора молоді мистецькі сили республіки утворили спеціальний комітет. А в 1922 році на його основі було організовано Товариство ім. М. Леонтовича, яке стало першим музично-творчим об'єднанням на Україні. Товариство проіснувало до 1928 року і відіграво позитивну роль в розвитку української радянської музичної культури.

Одразу ж після загибелі Леонтовича багатьом професіональним та самодіяльним хоровим капелам присвоїли його ім'я. Це було переконливим виявом всенародної шані й любові до видатного композитора, безсмертні пісні якого складали й складають окрасу репертуару кожного хорового колективу. Ім'я Миколи Дмитровича було також надане кільком музичним навчальним закладам, а в спеціальних вузах республіки для кращих студентів встановлені леонтовичівські стипендії. Великими тиражами виходять друком його твори, вони постійно звучать по радіо й телебаченню, їх залюбки включають до свого репертуару хорові колективи братніх радянських республік. У цьому й полягає невмирущість спадщини великого українського митця.

Як уже не раз мовилося, центральне місце у спадщині М. Д. Леонтовича посідають хорові обробки народних пісень. Проте зразу ж варто застерегтися, що термін «обробка» в традиційному його значенні певною мірою застарілий для визначення характеру й структурних особливостей більшості пісень цього композитора. Він може бути застосований лише до творів, написаних у ранній період діяльності Леонтовича або ж складених за спеціальним завданням (наприклад, гармонізації для шкільних хорів). Основну ж масу пісень Леонтовича становлять глибоко оригінальні, скомпоновані на основі народних мелодій, індивідуально неповторні твори. «Щедрика», «Дударика», «Гру в зайчика», «Козака несуть», «Із-за гори сніжок летить», як і багато інших, не можна назвати обробками народних пісень, як не можна назвати фінал Другої симфонії П. Чайковського обробкою для оркестру знаменитого «Журавля» або фінал Другої симфонії Л. Ревуцького — обробкою обрядових мелодій «А ми просо сіяли» і «При

31      <sup>1</sup> М. Д. Леонтович. Збірка статей і матеріалів, стор. 16.

долині мак». У жанрі хорової пісні з найбільшою силою розкрився талант Леонтовича як художника-новатора, блискучого майстра стилік а cappella.

Звісно, композитор не зразу осягнув той високий рівень художньої інтерпретації народних мелодій, що ним він прославився на весь світ. Ранні його твори ще не виходять за межі звичного типу аранжировок. Леонтович ставив собі за мету яскраво виділити їй рельєфно окреслити автентичну народну мелодію, правдиво, але в загальних рисах відтворити поетичний образ. Цими якостями позначені деякі пісні з першого друкованого твору композитора — «Другої збірки пісень з Поділля». Проте і в ній чітко проступають риси митця-новатора, якого вже не задовільняли усталені традицією творчі принципи, засоби й прийоми хорових розробок народних мелодій.

У «Другій збірці пісень з Поділля» вже є майже всі зародки того, що визначило індивідуальний стиль композитора зрілого періоду його творчості. Дослідниками постійно відмічається прагнення Леонтовича справді продумано переосмислювати прийоми народного багатоголося й органічно поєднувати їх з засобами класичної поліфонії. Наприклад, виклад першого куплета пісні «Ой від саду та й до моря» поданий в характері народного двоголося з типовими відхиленнями в три голоси. В ній можна також знайти початковий начерк тембрової характеристики поетичного образу. Два перших (як і декотрі інші) куплети співають жінки, бо розповідь веде дівчина. Далі, залежно від змісту, вступає чоловічий або мішаний хор. Отже, варіантність озвучення окремих строф — то ніби натяк на варіаційність розвитку цілого, якою майстерно послугувався композитор у майбутньому. Двоголоса пісня «Закувала зозуленька на стодолі, на розі» прикметна тонко вимеженими рівнобіжними мелодичними лініями, цілковито самостійними щодо інтонаційного і ритмічного смислу.

Поєднання окремих засобів імітаційної техніки з деякими особливостями народного гуртового співу можна простежити в хорі «Ой час, пора до куреня». Спершу — то мов побутове багатоголося з виразним рухом нижнього голосу. В третьому ж куплеті автор подає так званий стретний (почерговий) вступ голосів з одним і тим же мотивом.

Дехто з біографів композитора вважав «Другу збірку пісень з Поділля» художньо неповноцінною. Однак, очевидно, це свого роду непорозуміння. Звісно, збірку не можна ставити в один ряд з високомайстерними пізнішими творами Леонтовича. Проте її рівень анітрохи не поступається перед тим загальним мистецьким рівнем, яким був позначений жанр обробок українських народних пісень у час її появи. Засвідчують це щойно названі хори, а особливо пісня «Гаю, гаю, зелен розма», що й нині захоплює неповторним художнім ароматом, глибоким проникненням в образ і високою культурою хорового письма.

На перший погляд — це звичайна традиційна «аранжировка». Гармонічна будова цілого дуже проста, але ця якість не від невміння митця наснажити тканину твору якимись хитромудрими звукосполученнями — вона випливає з природності почуттів, які проймають пісню. Шляхетною простотою фактури композитор досягає значної сили художнього впливу на слухачів. При загальній гармонічній будові твору спостерігається самостійність руху голосів з моментами імітаційності. Крім усього, Леонтович проявив тонке чуття виразових можливостей хору, обравши для всіх партій найприродніші реєстри. Глибоке грудне звучання чоловічих голосів щонайкраще розкриває горе і біль закоханих, яким заважають поєднатися «вороги тяжкі».

Прагнення композитора до виявлення музичного колориту, бажання правдиво відтворити якесь характерне явище оточуючої дійсності також накреслюються у «Другій збірці пісень з Поділля». Так, першу фразу хору «Сивий голубочку, сидиш на дубочку» виконують сопрано на тлі дещо приглушеного заколисного звучання решти голосів, що співають закритим ротом. Це створює чарівний колорит, який добре передає сумний характер пісні. Даний хор, як і попередні, прикметний класично чітким і рельєфним голосоведенням. Наголошуємо на цьому з огляду на те, що і в майбутньому, незважаючи на поступове ускладнення й виразове збагачення фактури, хоровий «почерк» Леонтовича всюди позначений гнучкістю та природністю руху голосів, ювелірною відточенністю деталей.

Яскравим прикладом уміло вжитих звукомаллярських прийомів є пісня «Ой послала мене мати в ліс калину ламати». Її фактура, в основному, двоголоса, а невеличку кінцівку співає увесь хор. Тут добре відтворена картина лісу, яким лине відгомін розлогої пісні. Сопрано й алти ніби «повисають» у просторі на протяжному «фа». На тлі цього тенори тихенько повторюють фразу «в ліс по калину» і зливаються з «фа» жіночих голосів. А октавою нижче цю ж фразу перехоплюють баси і співають ще тихше. Утворюється поетичне враження луни, що завмирає вдалині...

Як відомо, фольклорна манера хорового співу характеризується елементом імпровізаційності. Залежно від змісту і настрою кожну нову строфу пісні гурт народних співців прагне тлумачити якось по-новому. Цю особливість побутової виконавської практики зауважив Леонтович і намагався відбити її у своїх обробках. Про тембрну варіантність куплетів у пісні «Ой від саду та й до моря» вже мовилося. Спроби різноманітити виклад спостерігаються й у ряді інших творів збірки: «Сивий голубочку, сидиш на дубочку», «При долині, при окопі», «Летіла зозуля», «Ой час, пора до куреня» тощо. В кожному з них композитор подає по кілька варіантів гармонізації основної мелодії, хоч 33 далі звичайних фактурних видозмін вони здебільшого не сягають.



*M. Леонтович з дружиною і донькою.*

Отже, ѹ у цьому варто вбачати первісні начерки варіаційної форми обробок народних пісень, яку Леонтович усталив в українській музицї і блискучі зразки якої подав у майбутньому.

До того часу переважна більшість хорових розкладок обмежувалася аранжировкою одного куплета. Автор ставив собі за мету віднайти основний настрій фольклорного першоджерела, відтворити й поглибити його своєю гармонізацією. Але передати в одному куплєті образне багатство поетичного тексту, а тим більше розкрити для слухача динаміку сюжету пісні було неможливо. Наявність кількох обробок-варіацій у спадщині М. Лисенка свідчить, що і цей митець відчував потребу розширення вузьких рамок однокуплетності.

«Друга збірка пісень з «Поділля» — один з перших кроків у мистецькій діяльності Леонтовича. Однаке крок цей був вельми показовий, щоб його можна обминути і не звернути на нього найпильнішої уваги. Збірка дає багато пізнавального для осягнення смислу подальшої творчості композитора, для з'ясування зasad його художнього стилю. Вона допомагає також усвідомити велику художню силу спадщини видатного митця. Нарешті, вона є своєрідним документом, який засвідчує, що головний творчий принцип Леонтовича, сформульований ним незадовго до передчасної смерті, практично здійснився вже на початку його мистецької діяльності.

Ідеться тут про важливе естетичне положення, зафіковане Миколою Дмитровичем у запису від 22 березня 1919 року в уже згадуваній «Пам'ятній книжці»: «Досліди у народній музиці викликають до життя нові форми гармонії та контрапункту, що органічно зв'язані з народною піснею, бо пісня як художній удосконалений твір дає не тільки одну мелодію, але таїть у собі всі музичні можливості (гармонію, контрапункт і т. ін.). Вміти записати її та відчути все, що вона може дати для музики в широкому смислі слова, — це необхідна чергова справа. Бо гармонічна справа народних пісень, зроблена більшістю композиторів, не відповідає духу цих пісень. Римський-Корсаков, Лядов зробили у цих напрямках багато і передали цю справу новим композиторам... Українська музика мусить пережити такий же перелом»<sup>1</sup>.

Цей лаконічний, але глибокий за смислом вислів щонайкраще характеризує головний принцип Леонтовича в підході до проблеми художнього опрацювання народних пісень: сама пісня, особливості її поетики і музичного стилю мають визначити комплекс виразових засобів, доконче необхідних для повного розкриття і зображення її образів, настроїв, найтоніших емоційних відтінків. Послідовно дотримуючись цього принципу; Леонтович широко застосовує для його прак-

тичного здійснення сучасні йому досягнення хорової техніки. Не порушуючи музичної природи пісні її закономірностей національного стилю, він розкриває її зміст прийомами й засобами класичної гармонії та контрапункту, збагачує структуру, ладово-інтонаційний стрій, відтворює характер і специфіку образів.

Прагнучи в найдовершенніших хорах до розбудови наскрізної концепції з розгортанням сюжету першоджерела і художньою конкретизацією важливих моментів його змісту, Леонтович не минав у своїй творчості і одноокуплетних обробок, що розкривають переважно один, проте головний настрій першооснови. Необхідність продукування таких пісень зумовлювалася силою традиції, іх широким побутуванням (згадаймо хоч би популярні хорові «Десятки» М. Лисенка), вимогами повсякденної музичної практики.

Одноокуплетні пісні Леонтовича охоплюють різні фольклорні жанри. Вони написані для мішаного, чоловічого, жіночого або шкільного складів хору.

«Над річкою бережком» — чумацька пісня. Коли слухаєш її в обробці Леонтовича, то в уяві постає широкий український степ, по якому в латаний свитині з батіжком у руках іде чумак, що «дочумакувався». Іде собі, не журиться та й пісню співає... Композитор реалізував свій задум у класичній поліфонічній формі канона (коли звучання мелодії в іншому голосі починається ще до закінчення її першого проведення). Застосування цього прийому створює ефект відгомону пісні, що лине над степом. Для відтворення образу безмежної широти, простору канон проведений на тлі постійного звучання «ре» у тенорів (той же засіб, що і в пісні «Ой послала мене мати в ліс калину ламати»). Отже, невеличка народна мелодія, талановито перетворена майстром хорової музики, зазвучала як правдива розповідь про безрадісну долю українського селянина в далекому минулому. Образ чумака змальований з неприхованою симпатією.

Широко популярною стала й пісня Леонтовича — «Ой горе тій чайці». Це тужлива розповідь про безталанних чаєнят, яких чумаки збрали з гніздечка та поварили в каші, про горе матері-чайки, що оплакує дітей і проклинає злих напасників. Композитор вдало використав тут своєрідну будову поетичного тексту: в першому рядку більшості строф — образ чайки з її лихом і стражданнями, у другому — чумаки, що насміхаються з горя нещасної матері. Через це початкова двотактова фраза в характері народного двоголосся виконується жіночим хором, а двічі повторена друга — всім хором. Підкреслено індивідуалізоване ведення голосів у другій фразі, дотримання принципу протилежності їх руху створюють питомий внутрішній контраст і необхідне драматичне напруження. Таким чином, незважаючи на граничний лаконізм та самообмеження у використанні виразових засобів, композитор

досяг належної глибини й характеристичності в розкритті змісту народного першоджерела.

Ці ж якості визначають художні особливості пісні «Прощай, село», що також належить до числа однокуплетних. Вона має, мабуть, військове походження. Очевидно, саме тому, прагнучи до маршової пружності і строгостізвучання, автор вдається до акордово-гармонічної фактури. У даному творі Леонтович також намагається динамізувати музичний рух, індивідуалізуючи її «мелодизуючи» голоси введенням у їх плин прохідних та допоміжних звуків. У пісні «Прощай, село», як і в більшості однокуплетних, автор зосереджується на розкритті її провідного настрою, властивого всім строфам поетичного тексту. У даному випадку це специфічний колорит військового походу, сум козака, що, виrushаючи в далекий край, прощається з коханою дівчиною і рідною оселею.

Пісня «Ой а в городі» своїм змістом, характером дещо епічної, з леді примітним серпанком таємничості розповіді нагадує баладу. Йдеться у ній про трагічну подію — вбивство козака далеко від рідного дому, про горе і відчай його молодої дружини, якій сиві голуби принесли ту сумну звістку. Фактура цього хору також акордово-гармонічного складу. Автор створює відповідний настрій дотриманням строгої діатоніки, функціонально чітким рухом гармонічних сполучок, тишенським повторенням альтами й басами на тлі сталого «соль» решти голосів кінцевої фрази пісенної мелодії (сумна звістка передається з уст в уста).

Прикладом того, як однокуплетна обробка в руках талановитого майстра може стати справжньою народною епіко-героїчною фрескою, є пісня «Ой зійшла зоря». Вона створена композитором для баритона-соліста і мішаного хору. Її напівісторичний — напівлегендарний зміст, що розповідає про оборону Почаївського монастиря від турецької навали в прадавні часи, вкладений у своєрідну мистецьку форму (щось на зразок канта). Мелодія пісні сповнена епічної сили, вона правдиво відтворює драматичний характер розповіді про величну подію минулого, про подвиг народу в ім'я захисту рідної землі від зазіхань ворожих полчищ.

Розпочинається спів тонічним акордом з пропущеною терцією (хор без слів), що добре передає «лірний» характер музики, підкреслює її питому епічність. Мелодію короткими, але розлогими за характером фразами виконує соліст на тлі сувального, навіть дещо аскетичного супроводу. Потужно й величаво, як грізна пересторога напасникам, звучить хор на словах «Виступало турецьке військо».

Леонтович назвав твір думою, хоч за своєю будовою він не має спільніх рис з цим самобутнім жанром українського музичного фольклору. Єдине, що ріднить пісню «Ой зійшла зоря» з думою, — це її

епіко-героїчний характер і тема захисту вітчизни. Ці особливості фольклорного твору відчув своєго часу М. Лисенко, почавши ним обширний цикл обробок народних пісень для голосу з супроводом fortepiano. На його самобутніх інтонаціях він заснував знамениту пісню Тараса «Гей, літа орел» з другої дії «Тараса Бульби», що є однією з центральних характеристик цього персонажа в опері.

Спрямуванням мистецького пошуку на чисто внутрішнє осмислення творчого завдання позначена чи не найпоетичніша однокуплетна пісня Леонтовича — весільна «Ой сивая зозуленька», яку з голосу Лесі Українки записав К. Квітка<sup>1</sup>. Вона захоплює красою мелодії і слова, іх ідеальною смисловою та настроєвою злитістю. Наспів тонко нюансує текст, чутливо реагує на найдрібніші ритмічні видозміни вірша, надихає кожне слово смутком і ніжністю дівчини, якій так боляче заважди покидати рідний батьківський двір. Живе звучання пісні врахає природністю «мистецького дихання», коли мовна й музична інтонації сприймаються в єдності, звучать, як сквильована, емоційно відверта вимова. Мелодія першоджерела складається з чотирьох ідентичних речень. Проте, спільні за основними структурними покажчиками, вони не є тотожними щодо інтонаційних та ритмічних деталей. Усе це зумовлює невимушенність і сердечність вираження.

Леонтович тонко відчув художні особливості народної пісні. Беручи до уваги її зміст і жанрову принадлежність, він розбив твір на триголосий жіночий хор. Усі речення автор тлумачить на засадах смислової, гармонічної і фактурної варіантності. При цьому він ставить собі за мету згладити структурну відрубність між ними, тому кожне речення сприймається як наступна вища ланка в розгортанні змісту й сюжету пісні. Отже, будучи однокуплетною, пісня «Ой сивая зозуленька» наближається де в чому до багатокуплетних пісень.

Усі голоси хору прикметні гнучкістю руху й пластичністю ліній, вони цілковито самостійні у здійсненні виразової функції. Для підкреслення цього і виявлення стану їх взаємної непідлегlostі композитор дуже природно «перекидає» фрагменти народної мелодії з партії в партію. Для цього він інколи поділяє її на мотиви, поспівки, вилучає навіть окремі звуки. Природний плин мелодії за такого методу не порушується. Вона лише висувається за кожним разом на іншу «фактурну позицію», обарвлюється іншими тембрами. В цілості обробка нагадує вишукану народну мережку, де однаково прекрасні деталі орнаменту й увесь рисунок.

Вчителюючи у школах і постійно керуючи учнівськими хорами, Леонтович як ніхто інший відчував майже цілковиту відсутність від-

<sup>1</sup> Див. Народні мелодії з голосу Лесі Українки. Записав і упорядкував Климент Квітка. К., 1917, стор. 73—74.

повідного українського репертуару. Природно, що за його створення композитор часто брався сам. Шкільні розкладки його — невибагливі, гранично простенькі, іх фактура завжди строго гармонічна, акордова, поліфонічні моменти трапляються лише зрідка. Мабуть, автор не давав їм такого серйозного значення, як іншим своїм хорам, тому шкільні гармонізації за стилем найближчі до традиційних аранжировок. Типовими зразками шкільних хорів Леонтовича є «Тиха вода», «Ой у полі жито», «Було літо», «Грицю», «Черчик» та ін.

Як бачимо, серед однокуплетних пісень М. Леонтовича є ряд таких, які й нині належать до кращих зразків української хорової літератури. В цьому розділі спадщини композитора репрезентовані обрядові, побутові, історичні, дитячі та інші пісні. Вони показують високу здатність митця пройнятися смыслом і характером поетичного образу, цілим настроем народного першоджерела, заглибитись у специфіку національного музичного стилю і правдиво відтворити її.

Вище мовилося про те, що Леонтович вже на початку своєї діяльності пробував розширити мережі однокуплетності обробок і збагатити пісню новими виразовими засобами й новими яскравими барвами. Побіжко йшлося і про те, що одним з поштовхів до творення багатокуплетних обробок був принцип імпровізаційності в народній хоровій виконавській практиці. У своїй подальшій діяльності композитор зумів органічно поєднати особливості народнопісенної культури з засадами високого професіоналізму.

В народному побуті увесь пісенний текст співається на незмінну в своїй інтонаційній основі мелодію першого куплета. Проте розвиток поетичного образу, динаміка настрою вимагають відповідного музичного вираження. Адже в пісні може йти мова про такі різні настрої, як смуток і радість, горе й печаль. Перед співаками завжди постає проблема: як відтворити ці почуття незмінним наспівом? Звісно усім відомо, що народна мелодія — це високохудожнє ідейно-образне узагальнення. Отже, розмаїтість почуттів може критися в ній у вигляді своєрідної мистецької потенції. Завдання народних співаків — відчути приховане в мелодії, розкрити його і відтворити для слухачів.

Ніхто так безпосередньо, як народні виконавці, не переживає того, про що йдеться в пісні. Тонкою душою художника вони відчувають найнепримітнішу настроєву мінливість і широко передають її своїм голосом. Незмінний наспів обростає невеличкими мелодичними прикрасами, постійно змінюючись динаміка емоційної подачі змісту, з'являються нові мотиви, які в патетичних, а, може, в радісних чи сумних моментах правдиво відтворюють характер поетичного слова. Отже, виходить, що кожен новий куплет — то нова, своєрідна варіація мелодії. Ця особливість виконавської практики найбільше характерна

Яскравим прикладом живого втілення даного принципу можуть бути два варіанти заспіву в багатоголосій народній пісні «Ой половина, ой та й саду цвіте»<sup>1</sup>. Порівнявши мелодичну будову обох варіантів, легко пересвідчитися, наскільки різні вони між собою, наскільки пристрасність і патетика другого варіанту зумовлені змістом поетичного слова. У другому варіанті заспіву молода дівчина сумує з приводу того, що всі хлопці на вулиці, а її милого немає. Мелодична лінія значно піднеслася вгору, з'явилися напружені стрибки на ладово-нестійкі звуки (наприклад, *сі-бемоль* — *соль-бемоль* в дорійському *сі-бемоль* мінорі). Значно ширшим і багатшим став звуковий склад другого варіанта (в першому — 15 звуків, у другому — 29). Це збагачення є наслідком вияву палкої внутрішньої експресії заспівувача, що хотів як найправдивіше передати те, про що мовиться в тексті, що він пережив особисто. З цього й виходить, що куплет у народній пісні, особливо в ліричній, протяжній, не становить якоїсь статично застиглої структурної одиниці, а є живим художнім організмом, який в процесі виконання змінюється, розвивається і збагачується.

Шукаючи нових форм обробок народних хорових пісень, Леонто-вич спрощі творчо застосовує цей один з найважливіших і найпоширеніших принципів. Першими на шляху пошуків були своєрідні двочастинні структури. Наприклад, у пісні «Ой у лісі при дорозі» мовиться про те, як мати проводжає сина в солдати. Слова пісні за смыслом і структурою розпадаються на дві частини. Перша — п'ята строфи — звернення матері до сина з проханням послужити у війську за «батька старенького», за «неньку стареньку», за «рідну сестрицю». Шоста — сьома строфи — реакція сина на репліки матері. Відповідно перша — п'ята строфи озвучені однією музикою. Основну мелодію, ніби втілюючи образ матері, співають сопрано. Решта голосів складає гармонічний супровід. Відповіді сина (також на основі мелодії) додручені басам і звучать на тлі вигадливої поліфонічної мережки решти голосів. Ускладнюючи в такий спосіб фактуру, композитор драматизує вислів і розкриває тем самим внутрішній стан сина, якому зовсім не хочеться залишати рідних, милу серцю працю хлібороба і йти в осоружні солдати. Незважаючи на музичну й тональну тотожність матеріалу обох куплетів, поліфонізація викладу в другому творить досить відчутний контраст. Внаслідок цього і виникає своєрідна двочастинна пісенна форма.

Більш розвинену двочастинну структуру складає хор «Ой лугами-берегами». На чотири строфи його тексту подано три варіанти музики. Крім фактурного контрасту, композитор застосовує також ладо-

<sup>1</sup> Див. Українське народне багатоголосся. Збірник пісень. К., «Мистецтво», 1963, стор. 231.

вий. Два перші варіанти звучать у соль мажорі, а третій — у соль мінорі. Тут Леонтович порушив ладотональну стабільність народного першоджерела і тим самим значно динамізував художню форму. Такий прийом здається зовсім природним, бо, як відомо, ладотональна стабільність не є прикметною рисою української народної музики. Однією з характерних її ознак є паралельна ладова змінність. Дещо рідше трапляється мажоро-мінорна.

У своїх творах Леонтович не обходить і цієї стильової особливості. Яскравим прикладом безмодуляційного переходу з мажору в мінор є пісня «Прошу, тестоньку». Під цією назвою вона відома як двочастинна. Пізніше композитор розширив її текст і створив нову редакцію, подавши три варіанти куплета. В такому вигляді вона дісталася називати «Гей у світлиці».

За принципом емоційних, тембрових, фактурних і тональних контрастів Леонтович будує також тричастинну пісенну структуру, чудовим зразком якої може бути народний реквієм «Козака несуть». Перші такти пісні (баси) — свого роду вступ, суровий начерк траурного кортежу. Все тут — і низький регістр, і поступове спадання мелодичної лінії, і дещо похмуре звучання басів — покликане змалювати картину похорону народного героя-козака. В сьомому такті вступають із своїм м'яким тембром тенори, немов втілюючи образ козака, а також виявляючи печаль тих, хто оплакує його смерть. В одинацятому такті на тлі скорботного звучання басів і тенорів як нова барва, як вираження правдивого смутку й горя з'являються зі співом без слів сопрано й альти.

Лаконізм художнього вираження в цьому хорі винятковий, і так само виняткові його художні наслідки. Перед слухачем постає образ маси людей, що з пониклими головами проводжають в останню путь свого оборонця й героя. А ось і друга частина пісні — прояв пекучого людського горя, плач молодої дівчини, яка втратила свого милого. Сопрано й альти активно пересуваються вгору. Іх мелодію (у вигляді імітації) переходять у другому такті тенори. Внаслідок змішування тембрів утворюється напружена драматична звучність, що сприймається, як зойк глибокого відчая. І зновучується головна тема, вона приводить до повторення музики першого куплета. Таким чином, складається варіаційно-тричастинна форма хорової пісні, структурні особливості якої повністю випливають з специфіки розгортання сюжету.

Властивою рисою хору є те, що в ньому очевидне прагнення автора до наскрізності розвитку провідного образу. Вступна мелодія басів (до речі, дописана до народного оригіналу композитором) проведена у творі кілька разів, з'являючись, як правило, там, де виникає потреба підкреслити траурний характер музики. Наголошення на ній і зумовлює наскрізність структури.

Коли слухаєш хор «Козака несуть», заглиблюєшся у його настрій і характерну образну сферу — згадується чудова картина «Похорон кошового» О. Мурашка, яка немов надихнута цією піснею і на диво яскраво передає сувору мужність її колориту. «Козака несуть», як і ряд інших психологічно наслажених творів Леонтовича, нагадує новели В. Стефаника, неперевершеного майстра лаконічного, гранично зосередженого оповідання, в якому він зумів відтворити думи і почування цілих поколінь людей.

Високим досягненням М. Леонтовича в пошуках нової художньої форми хорової музики слід вважати куплетно-варіаційну структуру, в якій написано більшість його видатних творів. Одним з кращих її зразків є близька за темою до хору «Козака несуть» пісня-реквієм «Із-за гори сніжок летить». В ній також втілено поширену в українському фольклорі тему про загиблого козака.

Перша фраза мелодії звучить одноголосо. Для підкреслення безпосередності почуття, досягнення враження розповідності й вільної декламаційності композитор позбавив мелодію тактування. Вона ллється невимушенено, як задушевна розповідь про трагічну подію. Другу фразу співають сопрано й альти. Характер і напрям ведення нижньої партії випливає з принципів народного багатоголося. Наступний куплет заспівують тенори. Їм відповідають сопрано й альти на фоні звучання тенорів і басів. У зв'язку з цим епізодом доречно нагадати про характерний для творчого методу Леонтовича прийом застосування тембрових контрастів з метою конкретизації образності й активної динамізації музичного викладу. Він свідчить про майстерність автора у володінні засобами вокально-хорової інструментовки.

Музикою першого й другого куплетів «озвучені» перша—шоста строфи тексту пісні, в яких переважає розповідний елемент. Восьма—десята строфи, де мовиться про горе матері загиблого козака, дістають якісно інше музичне оформлення, що також випливає з особливостей змісту. Мелодію співають сопрано над витриманим «соль» альтів і задушевного підголоска тенорів. Друга фраза звучить світліше, і цей контраст «світла» і «тіні» ще більше посилює трагічний характер пісні.

Кульмінація твору — одинадцята-дванадцята строфи. Як не просте пісок крізь камінь, так не повернеться до матері син з походу... Головну мелодію проводять тенори, вона скорботно звучить у підголосків над органним пунктом басів. Особливо вражає своїм трагізмом кінцева фраза пісні — «нема сина із походу», яку розміреними, сильно акцентованими чвертками (замість вісімок у попередніх куплетах) виконує увесь хор. З метою драматизувати вислів, яскраво окреслити вершину цілого композитор тлумачить цю фразу як ланцюг різко дисонуючих акордів ( $\text{III}_\text{A} - \text{I}_4^3 - \text{II}_2 - \text{III}_6 - \text{II}_7 - \text{I}_6^5 - \text{II}_4^3 - \text{I}$ ). При

цьому дисонантність чотирьох останніх акордів загострюється непідготовленими затриманнями. Тут автор чи не першим в українській хоровій музіці, заснованій на народних піснях, так сміливо і, головне, так промовисто щодо відтворення змісту вдається до цілого комплексу дисонуючих акордів.

Отже, в пісні «Із-за гори сніжок летить», щоб передати розмаїтість почуттів і втілити багатобарвність поетичного слова, Леонтович створює кілька варіантів куплета, поєднуючи їх у художньо довершений формі.

До циклу народних «реквіємів» належить і одна з найtragічніших пісень Миколи Дмитровича — «Смерть», яку він записав, опрацював і почав розучувати з тульчинським хором незадовго до своєї загибелі. Народна мелодія складена в самобутньому українському ладі (двічі гармонічний мінор). В її будові чимало від плачів. Леонтович зважив на цю особливість першоджерела і, користуючись багатствами тембрової палітри, написав значний за силою впливу трагедійний твір. Всі три куплети заспіву подані на одній музиці. Приспів же звучить кожного разу в новому оформленні, що й дає право віднести хор до куплетно-варіаційних.

Найбільше пісень такого типу створено Леонтовичем на улюблenu тему про дівочу або жіночу долю. Українській жінці, її підневільному становищу в дореволюційному суспільстві, у старій сім'ї присвятив композитор кращі сторінки своєї творчості. З яким натхненням оспівав він ніжну й чутливу дівочу душу; як пекли його серце гарячі, гіркі сльози молодої жінки, силою виданої заміж за нелюба, над якою знущається чоловік-п'яниця чи якій дорікає зла свекруха. Саме ці риси ріднятуть творчість Леонтовича з «Кобзарем» Т. Шевченка, де так задушевно оспівана українська дівчина, жінка, мати...

Одним з кращих творів Леонтовича, де яскраво проявився його талант музичного драматурга-психолога, є славнозвісна «Пряля». В ній розповідається про гірке життя молодої жінки, що потрапила в чужу непривітну сім'ю і, зморена непосильною працею, в журливій пісні виливає своє важке горе. Передусім у пісні варто відмітити цікавий, художньо промовистий виразовий прийом, що за його допомогою передано загальний настрій твору, його емоційну атмосферу. Йдеться про невеличкий, всього на чотири такти, вступ, який на перший погляд не пов'язаний з основним музичним матеріалом фольклорної мелодії. Проте драматургійна роль його вельми значна. Своїм похмурим, дещо сторожким звучанням він мовби відтворює важкий душевний стан героїні; монотонність же його руху — то образ стомлюючого довкілля в чужій самотній хаті під виснажливий хуркіт прядки.

На цьому тлі, ніби на темному екрані, «проявляється» ніжний, сповнений тихого смутку й душевної трепетливості спів сопрано. Безталан-

на пряля журиться над своєю нещасливою долею, над марно страженими молодими літами. У співі чується і горе, і невимовна туга за чимсь світлим і радісним, і глибокий біль зганьбленої душі. Але раптом картина змінилася: у хаті з'явилася лиха, сварлива свекруха, що, «як змія, гуде», несправедливо дорікаючи невістці недостатню працелюбність... Після м'якої і сердечної звукової плинності першого куплета — різке, з важкими акцентами форте. Спершу хор співає мелодію в унісон, потім її ведуть баси. Решта ж голосів розходиться в різні боки, створюючи цим значне драматичне напруження.

Третій і п'ятий куплети повторюють слова і музику першого (образ змученої прялі), тим самим у структуру куплетно-варіаційної пісні органічно входять риси рондо. У четвертій строфі, «озвученій» музицою другого куплета, змальовано постатъ злого свекра. А в шостій, кінцевій, строфі — зовсім інший настрій: з'явився милий, який тільки один з ласкою і сердечністю ставиться до любої дружини. На тлі спокійного, м'якого звучання сопрано й альтів тенори підтверджують найзначніші слова пісні: «А милий іде, як голуб гуде». І справді, іх ніжні поклики звучать, наче голубине воркування.

Отже, від гніючого настрою початкових тактів через буденну непривабливість побуту до ніжності й сердечності — такий «емоційний сюжет» пісні.

«Пряля» — взірцевий твір щодо вміння композитора подавати зміст і образи першоджерела в розвитку, компонувати завершену художню концепцію цілого. Недарма її так високо цінував видатний чеський вчений і державно-громадський діяч Зденек Неєдлі, який, зокрема, писав, що «Леонтович у своїй пісні... виявив такий сильний баладний характер, що підняв її прямо в трагічну атмосферу правдивої балади, надавши їй таким чином особливо високої цінності. То є одна з найкращих (коли взагалі не найкраща) обробок українських пісень».

До циклу пісень про жіночу долю належить і пісня «Ой з-за гори кам'яної». В ній подано два варіанти куплета, що відтворюють головні настрої тексту. Перший — то сум жінки за молодими літами, що промайнули без щастя й радості, а другий — пристрасне, але нездійсненне бажання хоч на час повернути золоту молодість. Печальне, лірично наснажене, з спокійним мелодичним рухом звучання першого куплета змінюється напружене збудженою, драматичною музицою другого, фактура якого підкреслено поліфонічна за характером. Про біль розлуки з милим співається у пісні «Зашуміла ліщинонька», в якій внутрішня динаміка сюжету також відтворена куплетно-варіаційною формою. Як і в народному виконанні, пісня починається одногоолосо (баси). В наступних куплетах природно сполучаються прийоми підголосковості з елементами імітаційності.

«Мала мати одну дочку» — розповідь про трагедію молодої жінки, відданої матір'ю за гіркого п'яницю. В ній також два варіанти куплета, зумовлені образами й настроями, які випливають з тексту. Перший — оповідного характеру; виклад його автор доручив жіночим голосам. Тільки останню фразу на фоні сталого «фа» сопрано й альтів тихенько, як далекий відгомін, доспівують чоловіки. М'якість звучання, особливості хорової інструментовки (в основі — тембр жіночих голосів) допомагають змалювати мілій образ жінки-страдниці, що загубила свою долю за чоловіком-нелюбом. Другий куплет заспівують тенори. Репліки жіночих голосів сприймаються, як болісний зойк горя відчаю. Особливою прикметою музики є раптовий спад після пристрасного емоційного вибуху (покірність жінки злій долі).

Образ нещасної знедоленої жінки, яку знущання «невірної дружини» довели до відчаю, а зрештою, до корчми, змальовано в одній з красіших пісень Леонтовича — «Піють піvnі». Як і ряд інших хорів про жіночу долю, її заспівують сопрано й альті. Тут автор дотримується принципів народного двоголосся. Журлива, сповнена глибокої туги мелодія — правдиве вираження пекучого людського горя. У другому куплеті мелодію також доручено жіночим голосам. Тенори підтримують її підголоском, що його в другій фразі перехоплюють баси. В наступному варіанті (на слова «Ой братова, братовенька, братова моя, виготовив невірний друг на вас нагая») мелодію співають баси, ніби втілюючи образ «невірного друга», котрий нагаєм розмовляє з дружиною. Підголосок, про який мовилося у зв'язку з другим варіантом куплета, перейшов до сопрано, а потім до альтів.

Пісня «Піють піvnі», попри свої високі художні достоїнства, становить яскравий зразок контрапунктичної майстерності композитора, який уміє розкрити приховані у фольклорному зразку можливості й намалювати вражаючий драматичний епізод з народного життя. Завершує пісню звучання першого варіанту гармонізації — в ньому повна безвихід, самотність, трагедія прекрасної, але сплюндрованої безрадісним буттям жіночої душі.

Ніхто так щиро, як Леонтович, не оспівав у нашій музиці горя і сліз одинокої, забитої злигоднями, але шляхетно-людяної у своїх почуваннях матері, дружини, нещасної дівчини. Кожна його пісня про жіночу долю — це мовби часточка чулого серця митця, краплина його чистої, як кришталь, прозорої і самоцвітної, як роса вранішня, душі...

Проте не лише людське горе знайшло своє втілення у творчості митця — він умів також бачити радість і щастя, веселість і сміх. Чиста й природна особистість дитини виступає в його народних іграх, така ж чиста і наївна у своїй безпосередності душа нашого далекого предка — у веснянках, щедрівках, колядках.

Здоровий український гумор нашого славного митця яскраво проявився в жартівливих піснях, які своєю жвавістю, задерикуватістю, непоборним оптимізмом складають своєрідні вокально-хорові скерци. Пісня-танок «Женчик-бренчик», позначена характерним мазурковим ритмом, приваблює легкістю, прозорістю і витонченістю хорової фактури, що ювелірною обробкою деталей інколи нагадує чисто інструментальне звучання. Для українських жартівливих і танцювальних пісень у гуртовому народному виконанні характерний гомофонно-гармонічний виклад, за якого верхній голос веде основну мелодію, а решта супроводжує її. Леонтович також дотримується цього принципу. Але й тут він прагне до індивідуалізованого голосоведення, активізуючи цим виразову функцію кожної партії зокрема. Показовим щодо цього може бути другий варіант куплета пісні-танцю «Женчик-бренчик», де яскраво і вельми рельєфно окреслені всі мелодичні лінії.

У такому ж плані написано хор «За городом качки пливуть» — дотепна музична сатира на «багатих дівок», що з кіньми й волами сидять дома, в той час, коли вбогі йдуть заміж, маючи лише чорні брови. Вся п'єса характерна іскристістю колориту, динамічною навальністю руху. Вражає легкість звучання й майстерність вокальної інструментовки. Так уже перші такти виділяються поєднанням акцентованих танцювальних вісімок з рельєфним підголоском тенорів, що нагадує «вивід» у народній виконавській практиці (імпровізований голос мелодичного характеру на загальному рухливому тлі). Наступний варіант куплета («Чи чула ти, дівчинонько, як я тебе кликав») співають чоловіки, а в другій фразі з барвистим контрапунктом до них долучаються жіночі голоси. Кульмінація хору — третій варіант гармонізації, що поєднує в собі елемент першого («вивід» тенорів і квартові, тоніко-домінантові стрибки басів). Цей прийом нагадує гру народного інструментального ансамблю «троїста музика». Слід зауважити, що така подібність — не випадкове явище, а глибоко продумане художником втілення поетичного образу (в тексті: «Ой десь гуде, ой десь грає, скрипка витинає: оце вдова своїй доні весілля справляє»).

До циклу жартівливих пісень варто віднести також хор «Позволь мені, мати, криницю копати», позначений певною танцювальністю через швидкий темп і чітку ритмічну організацію мелодії. Що ж до прийомів розвитку, то цей хор у порівнянні з попередніми не становить чогось істотно нового.

Обрядові та ігрові пісні опрацьовані Леонтовичем за тими ж художніми принципами, що й твори інших жанрів. Наприклад, веснянка «А в тому саду чисто метено» — типова однокуплетна аранжировка, веснянка «Мак» — цікава, поліфонічного характеру куплетно-варіаційна композиція, що має спеціальний кінцевий епізод — коду.

Дитяча гра «Коза» — хорова картина з народного побуту. В цій са-  
бутній п'єсі вражає майстерне володіння автором розмайтими при-  
омами хорового письма. Пісня прикметна конкретизацією образів  
наявністю елемента сценічної дії. Від початку й до кінця хор засно-  
аний на строгій діатоніці (композитор не застосував жодного «ви-  
гадкового» підвищення чи пониження якогось звука). Та при цьому  
погляду гармонії музика звучить дуже свіжо. Леонтович нерідко вдає-  
ться до гостро дисонуючих сполучок і улюблених непідготовлених  
атримань. У розробці музики важливу роль відіграють остінатні про-  
ведення характеристичних мотивів, які непомітно «мігрують» з парт-  
ії в партію.

За формулою «Коза» становить варіаційно-тричастинну структуру  
кодою. Середній епізод створений на основі народної мелодії, пере-  
веденій в рівнобіжний мінор. Гумористично-жалібне звучання випли-  
ває з тексту: «А в Михайлівці все хлопці-стрільці, встретили козу  
правее ушко, в правее ушко, в same сердечко». Тут треба відмітити  
далу імітацію зойків «встреленої» кози (заплачкові мотиви у партіях  
льтів і тенорів, «благаючі» затримання з розв'язанням «на відстані»  
тощо). В самій техніці розгортання матеріалу, у прагненні до нероз-  
ленованості цілого не можна не побачити деяких спільніх рис з та-  
кими шедеврами, як «Дударик» і «Щедрик».

Ще чіткіше це проступає у «Грі в зайчика», де для кожного нового  
проведення сталого мотиву композитор знаходить усе нові й нові му-  
ничні барви. Широкі можливості для цього дає сама народна мелодія,  
ю особливістю її будови є повторність. Щоб уникнути одноманітності  
вучання, композитор винахідливо подає окремі структурні ланки ме-  
лодії в новому гармонічному й фактурному оформленні.

Як правило, мелодія суцільно в одному голосі не проводиться. Так,  
також в першому куплеті її спочатку співають сопрано, а з другої поло-  
вини — альти. В гармонізації автор використовує свіжі сполучки, які  
часто утворюються внаслідок вільного ведення голосів. При цьому  
карто вказати на поєднання в сумісному звучанні різних гармонічних  
функцій (T+S, T+D тощо). Час від часу з'являються підлеглі голоси  
контрапунктичного характеру (див. 41—52 такти в партіях тенорів  
сопрано). Єдності цілого Леонтович досягає шляхом «накладання» за-  
чинення одного куплета на початок наступного, а також впроваджен-  
ня у супроводжуючі голоси характерних мотивів, узятих з народного  
першоджерела (наприклад, ритмічні групи 2/16+1/4, 2/16+1/8).

З цього випливає один з показових, часто вживаних композитором  
прийомів — вилучення з мелодії головного інтонаційного зерна і його  
іоліфонізація в процесі розвитку. Тим самим автор підкреслює в пісні  
зайтиповіше і досягає необхідного художньо-смислового узагальнення.  
Крім «Грі в зайчика», ми зустрічамо цей прийом у «Козі», «Чорнуш-



М. Леонтович серед родичів.  
Тулючин (приблизно 1915 рік).

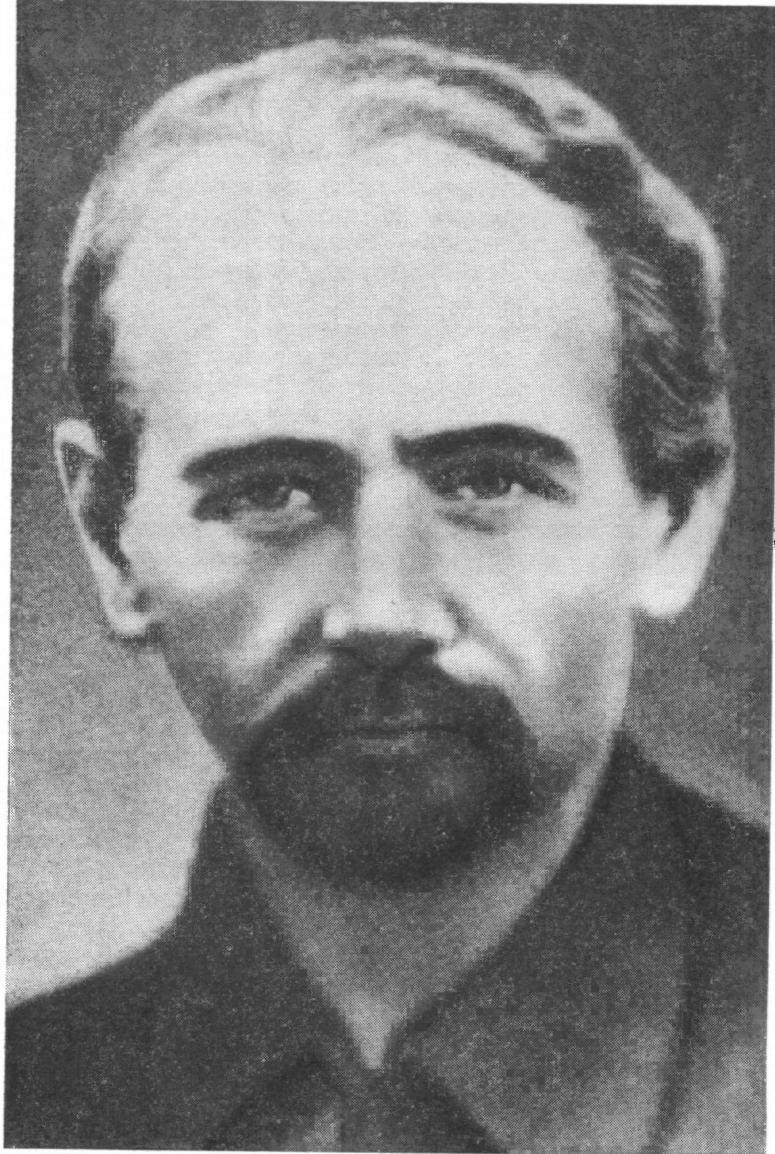
ко-душко» і в ряді інших творів. У довершенному вигляді даний прийом ліг в основу найвидатніших хорів Леонтовича — «Дударик» і «Щедрік».

Обидва вони належать до числа тих пісень, над вдосконаленням яких композитор працював протягом років. До мелодії «Дударика» він вперше звернувся ще в Чуківській школі, зробивши її розкладку для учнівського оркестру. Пізніше з'явилися редакції для мішаного хору з супроводом інструментального ансамблю, для шкільного хору й фортепіано. Остаточний варіант «Дударика» виник вже у післяреволюційний період його творчості. Справжній художник, Микола Дмитрович постійно вдосконалював твір, збагачував його фактуру новими знахідками, шліфував його мистецьку форму.

Винятково цільний за настроем і художністю, «Дударик» є близкучим зразком індивідуального стилю Леонтовича. За змістом це дитяча пісенька про дідуся-дударика, який вмер, залишивши сиротою свою супутницю — дуду. Порожня квінта басів і тенорів, що вдало імітує звучання дуди (волинки чи кози, як вона звуться в різних місцевостях України) добре вводить у загальний настрій твору. В той же час сопрано й альті співають простеньку, всього на один такт, остінатну мелодію. Онук згадує про улюбленого дідуся і його веселу дуду — звучання тут світле, навіть радісне. Друге проведення мотиву — перегук дзвінких верхніх регістрів з м'якими середніми. Таким способом композитор досягає природності розвитку мистецького образу й необхідної динаміки викладу. Ще яскравіше це проступає в наступних поданнях мелодії. Третє з них переведене в рівнобіжну мінорну тональність (головна — *ре* мажор) і передає сум онука за дідусем. Проте смуток цей світливий, бо горе дитини ще позбавлене драматизму переживань дорослої людини. Звучання ліризується також введенням пластичного підголоска сопрано, що мовби виростає з остінато основного мотиву. Таке враження більше посилюється м'яким, глибоким органним пунктом тенорів і басів (*сі* — *фа-дієз*).

Отже, композитор вдається тут до тембрових, тональних і мелодичних контрастів. У четвертому проведенні мелодії роль контрастної барви відіграє колорит. Усе воно сприймається, як поступове звукове й емоційне затихання. Цього автор досяг сталим повторенням дещо зміненого ладово-активізованого (в напрямі загострення домінантості) мотиву на тлі пощабельного «спадання» альтів і тенорів. Домінантове звучання мотиву створює потрібну нестійкість, певне внутрішнє напруження, розв'язання яких у кінцевому двотакті вельми свіже й органічне.

Незважаючи на наскріність структури, в «Дударику» ще збережені деякі зовнішні ознаки куплетної варіаційності. Це зумовлюється тим, що всі проведення подані на незмінному тексті, який і дає можливість



розмежувати куплети. Проте стало звучання мотиву, хай і на різній ладовій височіні, є вже новим моментом у музичному мисленні композитора. Мелодичний рух у «Дударику», ритмічна організація, ладова динаміка спрямовані на всебічне, детальне і водночас узагальнене втілення задуму, коли увесь комплекс засобів музичної виразності, в тому числі й структурні особливості, розкриваючи глибоко поетичні образи, творять нерозривну монолітну цілість.

Та найвищим досягненням Леонтовича щодо цього є геніальний «Щедрик». Народне першоджерело хору належить до найстаріших зразків українського фольклору. У щедрівці оспівується радість праці, висловлюються побажання добробуту, родинного щастя. Мелодію твору становить однотактовий — на чотири звуки — мотив в обсязі малої терції, на розробці якого побудований увесь хор. Тут близькуче застосований класичний поліфонічний прийом остінато.

Заспіве «Щедрика» сопрано соло, потім в експонування мотиву вливається вся група. Над його сталим звучанням спершу альти, а згодом тенори ведуть спадаючі голоси, обарвлені у своєрідний гармонічний колорит. Чим далі, тим густіше тезу-мотив оточують нові виразові лінії, кожна з яких покликана змалювати окрему деталь образу. Все разом — то є витончена, вигадлива за візерунком, невимовно красива звукова мережка, ніби виткана поетичною рукою народного майстра. Особливість музичного руху у творі — від ніжних, прозорих початкових тактів через поступове звукове нарощання й емоційне наснаження до кульмінації (20–24 такти) і знову загальне спадання. Таким чином, увесь «Щедрик» — єдина, струнка щодо архітектоніки емоційна хвиля. Вражає тонке чуття автором цілої мистецької форми як глибокого вияву задуму. Важко назвати в українській хоровій літературі інший твір, в якому б з такою силою сполучалися змістовність, художність і майстерність.

Леонтович і тут демонструє високу техніку вокальної інструментовки. Розцвіючи мотив усе новими й новими звуковими барвами, він непомітно й дуже природно передає його з голосу в голос, з групи в групу (послідовно: сопрано, альти, тенори, баси, тенори, сопрано). Отже, емоційна хвиля збігається з темброво-теситурною. Поспівки інструментального характеру сопрано (25–28 такти), спів з закритим ротом, органні пункти створюють звуковий колорит, який заворожує слухача. Прийоми й методи наскрізного розвитку, де активна динаміка й образна нероздільність посідають головне місце, барвистість і колоритність музичного викладу, вражаюча сила художнього впливу свідчать про те, що цей твір Миколи Дмитровича відзначається справді симфонічним мисленням. «Щедрик», — писав П. Козицький, — то не розкладка пісні, то самоцінний музичний твір, який осяяний променем

51 генія і який вартий зайняти і займе не останнє місце в світовій

музичній літературі»<sup>1</sup>. Це пророцтво видатного радянського композитора й музично-громадського діяча здійснилося. Нині «Щедрік» — широко відомий в усьому світі твір. Він звучить у виконанні хорових колективів соціалістичних країн, його залюблки співають у Франції, Англії, Голландії, в країнах Латинської Америки. Особливого поширення набув цей твір Леонтовича в Канаді і США. Крім звучання в автентичному вигляді, там виникло багато транскрипцій хору для різних вокальних і вокально-інструментальних ансамблів, для органа й симфонічного оркестру.

Отже, багатогранна діяльність М. Д. Леонтовича в галузі хорового опрацювання народних пісень — то не аранжировки й не гармонізації, а виключної майстерності й художньої досконалості, яскравої стилю-вої самобутності й національної визначеності оригінальна творчість великого митця, заснована на народній пісенній культурі.

Творів, безпосередньо не пов'язаних з народною музикою, у Леонтовича небагато. Їх виникнення припадає на роки радянської влади, коли композитор у своїй праці міг уже розраховувати на першокласні професіональні хорові капели, а в Києві почала діяти постійна українська опера (так звана Музична драма).

Всі оригінальні (написані на літературні тексти) твори Леонтовича того часу засвідчують якоюсь мірою романтичне сприйняття й мистецьке осмислення автором дійсності. Бурений подих революційної доби відбився в музичній символіці «Льодолому», поетичний пейзаж покладено в основу «Літніх тонів», елегійна ліричність визначає настрої «Моєї пісні». Вельми характерне для романтиків замилування народною фантастикою проявилося в «Легенді» й незакінченій опері «На русалчин великден».

Хорова поема «Льодолом» — безпосередній відгук Леонтовича на події Великої Жовтневої соціалістичної революції. У творі показаний вибух народного гніву проти гнобителів. Образ грізного Дніпра («Дніпро реве, Дніпро реве, то він бореться й живе») асоціюється з революційним пориванням народу, який вступив у смертельний двобій з одвічним ворогом.

Перший епізод поеми — узагальнююча картина боротьби й звитяги. Це є визначило світлий, урочисто-піднесений характер музики. Другий — то образ руху, навального наступу на старий, відживаючий світ. Враження непоборності поривання вперед досягнуто послідовним, де-шо фугоподібним вступом голосів. Їх розвиток приводить до кульмінації — змалювання буйної сили Дніпра. Експонуючи матеріал у верх-

<sup>1</sup> «Музика», К., 1923, № 1, стор. 13.

ніх реєстрах хорових груп (зокрема тенорів і басів), композитор створює значне емоційне напруження.

Середня частина «Льодолому» — картина сонного царства, яке пробуджується й оживає під гарячими променями сонця і волі. Ламана мелодична лінія і ладотональна нестійкість початкових тактів допомагають змалювати картину одвічного мертвого сну. Та прийшла весна, пробудила природу й людей, що прорекли велике слово свободи. Поема завершується світлим урочистим звучанням першого епізоду твору.

Натхненною піснею красі, чудовим літнім пейзажем, напоєною пахощами польових квітів і свіжоскошеного сіна картиною можна назвати поему «Літні тони», що належить до наймайстерніших творів Леонтовича. В ній відчувається поетичне схиляння митця перед природою. щире й глибоке захоплення нею. Осяйну ясність, легкість та свіжість барв несе кожний акорд, кожний мотив поеми. Повітря, простір, аромат — усе це втілене в її образах. Звідси витонченість і гранична індивідуалізація голосоведення, де кожна партія складена з невеликих, але вагомих за смислом поспівок.

«Літні тони» написано у складній тричастинній формі. Середній епізод твору (тональність *mi* мінор, основна — *mi* мажор) несе в собі кілька образів, які конкретизують зміст чи домальовують новими барвами літній пейзаж. Характерною рисою епізоду є своєрідне звукоzображення «колихання» у альтів (у тексті: «В вербах горлиці воркочуть, в травах коники сюркочуть»). На тлі цього «воркотіння» лінія лірична мелодія сопрано. Цікаво, що для змалювання цієї поетичної картини композитор використав «акварельний» тембр середнього registeru жіночих голосів. Тут знову треба відзначити настійне прагнення художника до втілення барви в музиці.

Другий підрозділ середньої частини — образ творчої праці хлібороба, який з радісним почуттям у серці веде перший літній покіс у полі. За музичний матеріал підрозділу послужила мелодія відомої української трудової пісні «Вийшли в поле косарі». Введенням у музичну тканину твору популярної, широко побутуючої в народі пісні, що сприймається як певне художньо-смислове узагальнення, композитор викликає в свідомості слухача відповідні асоціації і тим самим дамагається образної конкретизації сприйняття творчого задуму. Наступний епізод частини явно розробкового характеру. Про це свідчить його тональна нестійкість, а головне — сумісне розгортання мелодії, що з'явилася, було, на тлі «воркотіння» горлиць з окремими поспівками «Вийшли в поле косарі». Тут композитор вживає імітаційні проведення мотивів, органні пункти, вдається до нагромадження гармонічної нестійкості. Все це нагадує прийоми симфонічного розвитку.

У третій частині поеми звучить музика першої. Знову переважає картильність і самобутність пейзажності вислову. Світлив, оптимістичний характер музики «Літніх тонів» — ще одне свідчення глибокої життєвості й справжнього гуманізму творчості композитора. Він не захопився пейзажем заради самого нього. Автор «оживлює» картину обrazом трудівника, який з веселою піснею бере завойовані ним дари природи.

Близька до попереднього твору, хоч і більш споглядальна за настроєм «Моя пісня». Вона дещо незвична для Леонтовича складом виконавців. Пісня написана длятенора соло, мішаного хору й фортепіано. Інструментальний супровід — явище вельми рідке в усій творчій спадщині композитора. Це ліричний спів про красу природи, про світле почуття любові до рідного краю, про кохання, правдиво передані простенською, безпретензійною мелодією. «Моя пісня» створена у формі антифона, за якої виклад нагадує діалог між солістом і хором, що повторює або ж стверджує думку, висловлену солістом.

На таких же композиційних засадах побудована й «Легенда» (тенор соло, мішаний хор, фортепіанний супровід). Але тут більшої ваги набирає драматична лірика. За текстом «Легенда» — то своєрідна народна балада, де розповідається про тяжкий злочин сина, який вирвав серце в рідній неньки, щоб догодити своїй жорстокій коханій. Сумну мелодію твору композитор розробляє за принципами куплетної варіаційності. Цікаво, що й тут, незважаючи на наявність досить яскравих самостійних епізодів, хор відіграє дещо підлеглу виразову роль.

У деяких дослідників доробку Леонтовича склалася неправильна думка, що в тих творах, де він обходився без фольклору, його музыка переставала бути такою ж впливовою і високохудожньою, як у народних хорах. Так, наприклад, «Легенду» і «Мою пісню» М. Грінченко назвав «яскравою ремінісценцією старої любительщини»<sup>1</sup>. Проте уважний аналіз усіх чотирьох хорів на літературні тексти спростовує такі думки. Композитор і в них, як правило, тримався того мистецького рівня, якого він домігся в народних хорах.

Тут уже йшлося про те, що Велика Жовтнева соціалістична революція пробудила у Леонтовича нові творчі інтереси, які зумовили розширення тематики, музичних форм і жанрів, збагачення художньої палітри. Про це свідчить також початок праці Миколи Дмитровича над оперою, хоч передчасна смерть і не дала можливості закінчити її, як і здійснити ряд інших намірів і творчих задумів.

Казка Б. Грінченка «На русалчин великден» зацікавила композитора в 1919 році. Спершу він хотів написати оперету (хоч специфічний характер літературної основи і не відповідає даному жанрові), потім

<sup>1</sup> Див. М. Д. Леонтович. Збірка статей та матеріалів, стор. 36.

дитячу оперу на зразок чудових творів такого типу М. Лисенка і, зрештою, зупинився на великій (у трьох діях) фантастичній опері.

Опрацьовуючи текст майбутнього твору, лібреттистка Н. Танашевич в усьому покладалася на вказівки композитора. Але якраз йому і не доводилося раніше мати справу з цим дуже складним музичним жанром. Внаслідок цього літературна основа опери має істотні драматургічні вади. Передусім впадає в око статичність, відсутність необхідного розвитку дії. Деякі образи позбавлені внутрішньої динаміки і сприймаються, як формально зображені портрети. Зокрема, це стосується Козака, характер якого окреслений блідо, невиразно. Одноманітна ритміка віршів спричинилася до ритмічної одноплановості вокальних партій. І все-таки залишені Леонтовичем фрагменти й ескізи свідчать про те, що і в жанрі опери він міг стати видатним, справді самобутнім майстром.

Прагнення до новаторського вирішення творчої проблеми відчувається уже в перших тараках «Русалчого великоліття»<sup>1</sup>, що починається вельми своєрідно — мелодекламацією Козака. Музика тут зіткана з одного мотиву, який поступово, хроматичними щаблями підноситься вгору. Стале проведення цього мотиву надає їй остінатності, яка належить до числа часто вживаних композитором прийомів («Щедрик», «Дударик», «Гра в зайчика» тощо). В процесі розгортання з'являються все нові й нові голоси, що призводять до згущення гармонічних барв й утворення колориту непевності й таємничості. Просвітлення настає в кінці мелодекламації (за-за хмар випливає місяць, заливаючи сріблястим сяйвом «русалчині луки»).

Своїм характеристичним, дещо імпресіоністичним звучанням вступ вводить у казково-фантастичний світ подій, що відбуваються в опері. Тут композитор знову продемонстрував своє вміння передавати мінливість барв і настроїв, що відзначалося вище у зв'язку з деякими його хоровими творами. У вступі до опери правдиво змальовано непевність того становища, в яке потрапив Козак, примарна картина місячної ночі з фантастичними постатями русалок.

Єдиним представником живого світу в цьому творі виступає Козак. З огляду на це музична характеристика персонажа випливає з цілковито реальних зasad. Його перша пісня — типова народна мелодія з властивими їй інтонаційно-ладовими виразовими засобами (наприклад, ведення нижнього ввідного тону не безпосередньо в тоніку, а через домінанту, відхилення в рівнобіжну тональність). Гармонізація

<sup>1</sup> Зміст первого акту: Козак відірвався від війська, заблудився у лісі й потрапив на «русалчині луки». З річки виходять русалки. Козак з острахом стежить да ними. Деякі русалки розповідають про своє життя серед людей. Одна з них зауважила Козака. Решта кидается до нього й загадує загадку: якщо Козак не відгадає, то його чекає смерть. Шоста русалка закохується у вродливого Козака й тікає разом з ним.

і фактура супроводу гранично прості, а, коли зважити, що йдеться про оперову музику,— подекуди примітивні. Однак не слід забувати того, що аналізується не завершений твір, а лише його начерки та ескізи.

Музика докорінно змінюється з появою русалок. Протиставляючи фантастику реальному світові, композитор змальовує її гостро характеристичними музичними засобами, застосовуючи досить складні хроматичні гармонії, темний низький регістр супроводу, який виникає з глибини, мов з небуття. Поступово пересуваючись вгору, інструментальна партія передає тривогу й сум'яття Козака, який вперше зустрівся з «нечистою силою» — русалками. На заклик однієї з подруг всі вони виходять на берег: сьогодні їхнє свято — «русалчин великдень». Вони хочуть погуляти на розкішних луках, поводити хоровод, «погрітися» на місяці. Далеко відлунюється голос Русалки (на тлі збільшеного тризвука в інструментальній партії повторюється інтонація залиму Русалки: спочатку на відстані великої терції, а потім — збільшеної кварти).

Змальовуючи появу русалок, композитор вдається до поспівок обрядових народних пісень (зокрема веснянок, купальських, «русалочників»). Мелодія хору «Усі ми сестриці» ладовою настроїкою близька до пентатоніки, про її тісний зв'язок з найстрашнішими зразками українського фольклору свідчить також вузький звуковий обсяг. Така характеристика гурту русалок цілком відповідає задумові й особливостям сюжету. Проте цього не можна сказати про танок цих фантастичних істот, який ритмічною формулою дещо нагадує мазурку і традиційно-балетну музику взагалі, що нею змальовували своїх русалок О. Даргомижський («Русалка») чи М. Лисенко («Утоплена»).

Однак і в танці варто відмітити ряд моментів, позначеніх колоритністю звучання й гармонічною свіжістю. Це передусім його початок, цікавий прямолінійною протилежністю руху голосів і співзвучу, це другий період середньої частини з його наснаженими хроматизмами гармоніями і специфічним «українським» ладом (мелодичний мінор з підвищеним четвертим щаблем).

У подальшому ритм музурки змінюється вальсом, чисто інструментальна музика — вокально-інструментальною. При цьому тембри людських голосів інколи тлумачаться композитором як інструментальні барви.

Танок-гра «Ой гори, ой світи, місяченьку» — одна з довершених і найрозгорненіших сцен в опері. Звучанням вона близька до українських веснянок і хороводних мотивів. Епізод включає, крім хорового співу, також сольний. В середині, в дещо схвилюваному речитативі Русалки — натяк на майбутній конфлікт. Русалки підозрюють, що за

ними хтось стежить. Декотрі з них розповідають про своє минуле серед людей, про причини, що змусили їх позбавити себе життя.

Пісня-аріозо Третьої русалки «Я кохала його» з відтінком смутку й тонким ліризмом інтонаційною будовою близька до побутових пісень-романсів. Русалка розповідає про свого зрадливого милого, якого вона не може забути і за яким тужигь. Як тільки відзвучав сольний спів — знову танок-гра «Ой гори, ой світи, місяченьку». Таким чином, сцена має чітку тричастинну структуру.

У драматичні тони обарвлена пісня Четвертої русалки. Змістом і характером мелодії вона нагадує народні пісні про жіночу долю. Русалка не шкодує за земним життям. Єдине, що залишилося в її серці, — це бажання помститися людям, які завдали їй стільки горя й страждань. Це подобається іншим русалкам, вони висловлюють свої почуття в чудовому хорі без супроводу «Хай іде, насува чорна хмара». Заснований на матеріалі, інтонаційно близькому до пісні Четвертої русалки, хор поглиблює почуття й настрої, покладені в її основу.

Звернення русалок до своєї наймолодшої сестри — Шостої русалки — приклад хорового речитативу. Шоста зовсім недавно потрапила в середовище своїх подруг. Вся вона ще там, «де сонце горить, де пташки співають». А тому цей образ посідає проміжне місце між світом реальним і фантастичним. Непевність мелодичного рисунка, тъмний, наснажений хроматизмами й рівнобіжними нонакордами супровід, майже повна відсутність зв'язку з народною піснею — такі стилеві прикмети музичної характеристики Шостої русалки. Це трохи дивно, коли зважити, що саме вона мала б виявити найбільш людяногого й живого.

Русалки намагаються розважити свою новеньку подругу, розвіяти її смуток, радіть забути минуле. Тепла, сповнена глибокого почуття лірика звучить у хорі «Ти єдина у нас», музика якого знову ж таки пройнята справжньою народністю.

Одна з русалок зауважила Козака, що, зачарований красою «Дніпрівських доньок», спостерігав їхні гри. З вигуком: «Підгляда!» — русалки кинулися до нього й загадали загадку:

Що без коріння росте?  
Що в лісі без цвіту цвіте?  
Що без полум'я ясно горить?  
Що без повода вірно біжить?

Від того, чи зможе Козак відгадати цю загадку, залежить його життя.

У цій сцені композитор досягає значного психологічного напруження, вдаючись, в основному, до загострення гармонічної мови і згущення та збагачення інструментальної фактури. Увесь виразовий комплекс поступово, щаблями хроматичної гами підноситься вгору, збільшується

кількість голосів, ускладнюється гармонія. Кульмінаційною точкою є звучання домінантового септакорду з пониженою та підвищеною квінтою одночасово.

Русалки радіють, що до них потрапила жива людина, на якій вони помстяться за всі свої образи і кривди. На їх заклик з'являються лісовики та інші страхіття, коротенький хор яких цікавий фантастичним колоритом: тут і канонічна імітація (наче лісова луна), тут і грізне, суворе загальне звучання. В серці Шостої русалки зароджується почуття кохання, якого вона не зазнала на землі, і вона будь-що хоче врятувати Козака. Юнак тікає, за ним кидаються русалки й лісові страхіття. Епізод погоні написаний на матеріалі вступу до опери. У порівнянні з первісним викладом його розробка вельми драматична. Рівні однomanітні тріолі замінені більш напруженою ритмічною формулою. Тут можна зауважити також елемент симфонічного розвитку. У поверненні до матеріалу певного образного смислу (тема фантастичного світу) варто вбачати натяк на лейтмотивну характеристику. Сценою погоні русалок та лісових страхітт за Козаком і Шостою русалкою закінчується перший акт опери.

Згідно з задумом композитора і лібретистки подальше розгортання сюжету мало проходити в такий спосіб: у першій картиці другого акту дія відбувається в хаті Козака-Андрія. Тут він живе разом з Шостою русалкою — Лукією. Андрій збирається на рибалку. Лукія благає не залишати її одну, вона сумує за ним. Андрій просить Лукію піти на берег ріки й глянути, чи зібралися вже його товариші-рибалки. До хати входить колишня кохана Андрія — його сусідка Настя. Вона глузує з Лукії, запитує, чому та сумна, мов нежива. Потім Настя просить Андрія вийти увечері в садок. Картина друга — місячна ніч, Лукія не спить, вона бачить, як у садку Андрій цілується з Настею. Третій акт — Лукія пересвідчилася у зраді Андрія, їй важко на душі. Згадавши, що сьогодні «русалчин великдень», вона іде до Дніпра з надією зустріти своїх сестер-русалок і кидається з високої кручи в темні води ріки.

Як бачимо, продовження розповіді має дещо штучний характер. Штучність полягає в різкій зміні обставин дії, яка несподівано, без належної драматургічної зумовленості переноситься з сфери фантастичної у сферу побутову. Це неодмінно мало викликати відповідні зміни в стилізових прикметах музичного вислову, що важко собі уявити без докорінного порушення загальної музично-драматургічної концепції.

Своїм суцільним колоритом, новочасністю мистецького мислення опера «На русалчин великдень» М. Леонтовича дуже виділяється на тлі української музики початку 20-х років нинішнього століття. «Складністю й гостротою музичного викладу, — писав про цей твір один з до-

слідників спадщини композитора Я. Юрмас,— деякі номери опери перевищують те, що перед 1919—1920 рр. було створено в українській музиці<sup>1</sup>.

Вище вже не раз відмічалося прагнення Леонтовича-композитора до самовдосконалення. У глухій провінції йому було важко прилучитися до визначних досягнень сучасної музичної культури. Потрапивши в Київ, Микола Дмитрович жадібно накинувся на все нове. Він пильно студіює композиції видатних тогочасних майстрів, пробує осмислити засвоєне і перетворити у власній мистецькій свідомості.

За стилем і засадами естетики опера «На русалчин великден» близька до фантастичних творів цього жанру М. Римського-Корсакова. У гармонічній мові інколи відчуваються деякі прийоми О. Скрябіна, яким Леонтович тоді захоплювався. Однак тенденція автора до написання народної обрядової опери тісно зв'язана з такими зразками української спадщини, як «Різдвяна ніч» та «Утоплена» М. Лисенка. Не можна не провести певної паралелі між твором Леонтовича й «Лісовою піснею» Лесі Українки як щодо сюжету, так і щодо великої ролі в них народних звичаїв та обрядів, народної музики. Проте говорити в усіх перелічених випадках про наслідування не має жодних підстав. Спільність між названими творами зумовлена сюжетною близькістю, аналогією образів, що викликало необхідність їх оформлення певним щодо змісту й характеру матеріалом.

Музика опери Леонтовича зіткана з мотивів і поспівок народних мелодій, хоч їх безпосереднього, «цитатного» використання тут немає. Проте орієнтація автора на той чи інший жанр музичного фольклору проступає у творі досить виразно. Основну роль щодо цього відіграють веснянки. Їх мотиви й специфічні ладо-гармонічні ознаки найчастіше з'являються там, де фантастика відходить на другий план і автор прагне в образах русалок розкрити й підкреслити риси реальних людей. З метою індивідуалізації кожної з них композитор використовує виразові засоби тих народних пісень, які для цього найбільше придатні (ліричні, про жіночу долю, побутові пісні-романси тощо). Завдяки цьому з маси русалок Леонтовичеві вдалося виділити ряд індивідуальних характерів.

Найменш виразною в опері вийшла роль Козака. В першій половині акту він не бере участі в дії, а лише пасивно спостерігає те, що відбувається. Проте і там, де Козак стає активнішим, його дещо тъмяне музичне втілення губиться в решті характеристик. Отже, конфлікт протиборних драматургічних сил — реального й фантастичного — не

<sup>1</sup> Див. М. Леонтович. Музичні твори. Збірник VIII. Зредагував і примітки по-59 дав Я. Юрмас. Х.—К., Література і мистецтво, 1931, стор. 93.

вдався композиторові, бо єдиний представник реального — Козак — надто схематичний і невиразний. До цього ж спричинилася й загальність дії в лібретто, хоч Леонтович прагнув динамізувати розвиток контрастним розташуванням матеріалу.

Значно переконливіше проявилася конфліктність розвитку в музичній драматургії твору, в накресленні двох взаємовідмінних музичних сфер. Одна з них ґрунтуються на перетворенні народної обрядової пісенності, друга — виявляє зв'язки зі змістом і особливостями виразовості музичної фантастики, яка розквітла у творчості таких видатних російських майстрів, як М. Римський-Корсаков і А. Лядов. При цьому названі сфери репрезентують в опері Леонтовича не групи персонажів, а виявляють і розкривають певні психологічні стани чи конкретного змісту сценічні ситуації. Тому залежно від розгортання сюжету русалки можуть характеризуватися і музикою народно-обрядовою, і музикою, породженою фантастичною уявою.

Важливе місце в опері посідає пісня. Вона використовується композитором не тільки як музичний матеріал, а й як головна оперова форма. Основні характеристики окремих персонажів, а також маси русалок втілені у пісенних формах. Варто підкреслити, що й тут Леонтович послуговується власною творчою практикою. Пісні окремих русалок написані за принципами куплетної варіаційності, коли мелодія кожної строфи не змінюється, а лише варіюється інструментальний супровід (гармонія і фактура).

Музика опери, незважаючи на розмаїтість сценічних ситуацій і психологічних станів, позначена стильовою цільністю. Це також свідчить про те, що Леонтович був готовий до роботи над широкими музичними полотнами.

Опера лишилася незакінченою. І йдеться тут не тільки про кількість написаного матеріалу, а й про його композиційну і технічну недовершеність. Це лише фрагменти та ескізи, які потребували значного допрацювання. І коли б не передчасна смерть автора, «Русалчин великий день» був би доведений до того рівня художньої досконалості, який характеризує усі твори Леонтовича.

Можна шкодувати, що сучасні майстри української музики не звернули уваги на цей задум Леонтовича, не взялися за його завершення. Багатий і самобутній сюжет, заснований на народних легендах, звичаях та обрядах, незатмаришність фантастики «демонічним» елементом, яскраво національна музична мова кращих сцен і пісень, чітко виражені індивідуальні прикмети стилю дають вдумливому редакторові-реставраторові вдячний матеріал для творчої роботи, яка може збагатити рідну культуру цінним мистецьким надбанням.

«На русалчин великий день» — це перша спроба справді фантастичної української опери, музика якої пройнята питомою народністю, яскра-

вим казковим колоритом. Вона мала всі підстави започаткувати новий напрям у розвитку національного оперного мистецтва. І коли цього не сталося, то вина тут не композитора, а тих трагічних життєвих обставин, що привели до його передчасної смерті.

Микола Леонтович — народний композитор у кращому розумінні цього слова. Сприйнявши й глибоко засвоївши традиції, він упевнено пішов своїм шляхом, склавши власним доробком цілий етап у розвитку української хорової музики. Композитор зумів відібрати все краще з творчості попередників і сучасників, доповнити його досягненнями світової культури, злагатити власним досвідом, поєднати все це з народною пісенністю і створити такі шедеври хорового мистецтва, які стали школою художньої майстерності для цілого покоління радянських митців.

Ще на початку 20-х років П. Козицький надрукував свій перший цикл хорових творів на основі народних мелодій — «Вісім прелюдів-пісень», присвятивши його світлій пам'яті М. Леонтьовича. У цій посвяті вбачаємо не тільки глибоку шану великому митцю, висловлену його молодшим сучасником. У весь цикл Козицького є продовженням і розвитком розробленого Леонтьовичем методу хорового опрацювання народних пісень. Цьому ж присвячений ряд інших творів Козицького («Чотири народних пісні», «Вісім народних новел», обробки польських, чеських, словацьких, моравських пісень).

Вплив естетики і творчого методу Леонтьовича відчутний і в хорах багатьох інших композиторів. Проте однією хоровою музицою цей вплив не обмежується. Наприклад, такі високохудожні цикли обробок Л. Ревуцького, як «Сонечко», «Козацькі пісні», «Галицькі пісні» (для голосу з супроводом фортепіано) виявляють чимало спільногого з тими зasadами, яких дотримувався у своїй праці Леонтьович. У високомайстерному симфонічному переломні ці засади проступають у найвидатнішому творі Ревуцького — Другій симфонії.

Традиції М. Леонтьовича, тільки в іншому аспекті, перетворені у численних обробках народних пісень Б. Лятошинського, де яскрава композиторська індивідуальність нерозривно пов'язана з національними стилевими закономірностями народної музики.

Немало цінного з творчих набутків видатного майстра української музики запозичили М. Веріківський, Д. Клебанов, Є. Козак, А. Коломієць та інші композитори. Проте й вони не були пасивними наслідувачами його методу чи «копіїстами» його окремих виразових засобів та прийомів. Ці композитори також активно переосмислювали краще з спадщини Леонтьовича, інтегрували його з власним арсеналом художньої виразовості, впроваджували в жанри з іншою естетичною

і «матеріальною» природою (опера, камерно-інструментальний ансамбль, солоспів).

Інтелектуальна реакція наших сучасників на творчі здобутки М. Леонтовича свідчить про те, що був він справжнім художником-новатором, який накреслив нові шляхи розвитку національної музичної культури. Подальша доля хорів композитора показує, що його новаторство не було самодостатнім, бо явилось результатом живого спілкування митця з народом, наслідком його любовного ставлення до рідної пісні і щирого бажання показати світові невичерпність її художньої краси.

Визначаючи особливості того етапу історії української музики, найвидатнішим представником якого був М. Леонтович, згадуваний уже чеський вчений Зденек Неєдлі підкresлював, що дальший розвиток мистецтва обробок народних пісень на Україні «пішов... шляхом «характеристики». Увагу композиторів звертає на себе тільки пісня з особистим конкретним характером, бо тільки така пісня допускала гостру характеристику і доцільну обробку, яка б менше грішила проти народного духу». Пошуки характерного в пісні, вміння це характерне й індивідуальне піднести до високого рівня художнього узагальнення — одна з суттєвих рис новаторства Леонтовича. Він реельно опуکло окреслив найтиповіші риси національного характеру народу, розкрив глибину його великої душі, невичерпність і могутність його творчого духу. В цьому заслуга Леонтовича, в цьому виключне значення його творчої спадщини, що відіграла важому роль у загальному культурному прогресі народу.

Редактор  
*Л. М. Мокрицька*

Художник  
*Б. Й. Бродський*

Художній редактор  
*К. Ф. Контар*

Технічний редактор  
*С. Л. Меєрович*

Коректор  
*Л. О. Рубінська*

**Николай Максимович Гордейчук**  
**Николай Леонтович**  
**(На украинском языке)**

БФ 27416.  
БЗ 37 1973 р. поз. 36.  
Здано на виробництво 20.IX.1973 р.  
Підписано до друку 15.I.1974 р.  
Формат 70×84<sup>1</sup>/16.  
Папір японіс.  
Умовно-друк. арк. 4,36.  
Обліково-видавн. арк. 3,9.  
Зам. № 3—2893.  
Тираж 10 000.  
Ціна 26 коп.

Видавництво «Музична Україна»,  
Київ, Пушкінська, 32.

Головне підприємство  
республіканського виробничого об'єднання  
«Поліграфкнига»  
Держкомвидаву УРСР,  
Київ, Довженка, 3.

0912—062  
Г  $\frac{M208(04)-74}{B3-37-36-73}$