

ВІННИЦЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ МИХАЙЛА КОЦЮБІНСЬКОГО
Факультет дошкільної, початкової освіти та мистецтв імені Валентини
Волошиної
Кафедра музикознавства, інструментальної підготовки та
хореографії

МАГІСТЕРСЬКА РОБОТА

Новаторство в хорівій творчості Миколи Леонтовича

Студентки 2 курсу групи 2ММ
Галузі знань 02 Культура і мистецтво
спеціальності 025 Музичне мистецтво
Пилипчук Інни Володимирівни
Науковий керівник:
кандидат мистецтвознавства,
професор Завальнюк А. Ф.

Національна шкала _____
Кількість балів: _____ Оцінка: ECTS _____
Голова комісії _____
(підпис) (ініціали, прізвище)
Члени комісії _____
(підпис) (ініціали, прізвище)

(підпис) (ініціали, прізвище)

(підпис) (ініціали, прізвище)

Вінниця – 2019

ЗМІСТ

ВСТУП	3
Розділ I. МИКОЛА ЛЕОНТОВИЧ – НОВАТОР ВОКАЛЬНО – ХОРОВИХ ЖАНРІВ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ	7
1.1. Загальна характеристика творчої спадщини М. Леонтовича.....	7
1.2. Особливості музичної мови: гармонізація та поліфонізація хорових творів М. Д. Леонтовича.....	23
1.3. Фольклорно – пісенні жанри в творчості М. Д, Леонтовича.....	28
Розділ II. СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ДУХОВНИХ ХОРОВИХ ТВОРІВ ТА ОПЕРИ «НА РУСАЛЧИН ВЕЛИКДЕНЬ» М. ЛЕОНТОВИЧА	33
2.1. Релігійні колядки, канти, молитви та хірувімські.....	33
2.2. Літургія «Іоанна Златоустого».....	38
Розділ III. ДРАМАТУРГІЯ, СТРУКТУРА ТА МУЗИЧНА МОВА ОПЕРИ «НА РУСАЛЧИН ВЕЛИКДЕНЬ»	40
3.1. Драматургія та структура опери «На русалчин Великдень ».....	40
3.2. Музична мова опери «На русалчин Великдень».....	44
ВИСНОВКИ	59
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ	61

ВСТУП

Актуальність запропонованої роботи полягає в тому, що на сучасному етапі творча спадщина М.Леонтовича стає все більше популярною як в Україні так і за її межами. Проте, високохудожня і досконала творчість композитора переважно відома хоровими обробками народних пісень, а високомайстерні оригінальні релігійні хорові твори, такі як церковні колядки, духовні піснеспіви, канти і псалми, «Літургія Іоанна Златоустого» та опера «На русалчин Великдень» залишаються менш відомими у виконанні хоровими колективами та ще менше в музикознавчих дослідженнях.

Творчість Миколи Дмитровича Леонтовича – це незвичайно яскраве і самобутнє явище в українській і світові культурі. Його спадщина своєю досконалістю і неповторністю сягає вершин світового музичного мистецтва. Про його індивідуальний стиль і новаторство лірики мініатюриста всесвітньо відомий український музичний класик С.Людкевич писав так, що: «Леонтович хоч і майже самоук, є, безумовно найбільш оригінальною, найяскравіше зарисованою постаттю серед українських композиторів. Його обробки народних пісень є найоригінальнішим явищем серед усіх хорових мініатюр, якими так багата українська музична література початку ХХ-го століття». [3,с.2] На них звернули увагу усі музиканти і музичні критики на Україні і закордоном, яким довелося із ними познайомитися.

Саме тому у запропонованій роботі робиться спроба «заглянути» в творчу лабораторію композитора і висвітлити деякі особливості музичної мови його духовних творів.

Перші теоретичні дослідження творчого стилю Леонтовича були запропоновані сучасниками композитора і його соратниками: П.Козицьким, С.Людкевичем. Музичними критиками: В.Дяченком, Я.Юрмасом та ін.. Які незадовго після трагічної смерті Леонтовича опублікували свої праці. Далі настали довгі роки замовчування і заборони творчості композитора, через

його замовне політичне вбивство. Друга хвиля відродження і досліджень творчості настала лише в 70-ті роки на передодні сторічного ювілею в 1977 році. Саме в ювілейний рік з'явилась збірка «Творчість М.Леонтовича» з ґрунтовними теоретичними працями про головні засоби музичної виразності творчості композитора провідними музикознавцями: М.Гордійчуком, Н.Герасимовою -Персидською, Н.Горюхіною, А.Іваницьким, Б.Луканюком, А.Завальнюком та інші.

Зокрема в роботі П.Козицького «Творчість Миколи Леонтовича», що опублікована в журналі музичного товариства «Музика» у 1923 році, автор високо оцінює новаторський творчий підхід Леонтовича – введення поняття «інструментальна оркестровка» або «оркестру» (спів закритими устами або на вигуки ой, гей), яскравим прикладам якого є «Дударик», «Пряля», «Ой, зійшла зоря» та інші.

В роботі В.Дяченка перше розглядається ранні обробки народних пісень Леонтовича та рукопису незавершеної опери «На русалчин Великдень» в яких знову робиться наголос на високий рівень поліфонії, хорових партитур Леонтовича. Завершує автор свою роботу висновком, що «Гармонічна мова Леонтовича стоїть незрівнянно вище його попередником».

Найбільш ґрунтовними і сучасними слід вважати науково теоретичні праці С.Людкевича та М.Гордійчука «Музична мова в оригінальних хорових творах і опери «На русалчин Великдень» М.Леонтовича», саме в цих фундаментальних дослідженнях йдеться про особливості музичної мови Леонтовича які стали визначальними в розкритті даної теми в наступних розділах.

Для розкриття в роботі таких важливих засобів музичної виразності творчої спадщини Леонтовича: як гармонія, поліфонія, український фольклор були використані роботи: Н.Горюхіної, Н.Герасимової-Персидської, А.Іваницького, Б.Луканюка.

Об'єкт: вокально-хорова творчість М. Д. Леонтовича.

Предмет: особливості музичної мови хорових творів та опери «На русалчин Великдень».

Мета та завдання

Виходячи із актуальності проблеми, *метою* роботи є висвітлення музичної мови спадщини М.Д.Леонтовича як художньо естетичного явища в національній музичній культурі, розкриття особливостей інших засобів музичної виразності композитора.

Із мети дослідження постають такі завдання:

1. Вивчити та висвітлити жанрову різноманітність і особливості музичного стилю творчості М.Д.Леонтовича.
2. Розглянути жанрові особливості хорової спадщини композитора.
3. Розкрити основні принципи та засоби музичної виразності в духовних творах та в опері «На русалчин Великдень».

Наукова новизна полягає в тому, що хорова спадщина М. Леонтовича широко аналізується і висвітлюється сучасними дослідниками стосовно обробок народних пісень, то новим є спроба у другому розділі запропонованої роботи розглянути ладо гармонічні поліфонічні засоби музичної виразності оригінальних духовних творів, які досі не достатньо досліджені. Це стосується релігійних колядок, хірувімських пісень, «Літургії Іоанна Златоустого». У третьому розділі розглядається мало вивчена незакінчена опера «На русалчин Великдень».

Практичне значення роботи полягає в тому що музикознавчий аналіз духовних творів може бути використаним в навчальному процесі та самостійній роботі студентів з історії музики, а також в роботі з навчальним хоровим колективом. Теоретичні коментарі до фрагментів опери «На русалчин Великдень» можуть бути використані для слухання музики.

Апробація та впровадження результатів.

Основні положення та результати дипломного дослідження обговорювалися на звітних наукових конференціях студентів Вінницького

державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського у 2018 – 2019 роках.

Магістерські роботи: Стаття Пилипчук І.В. «Про релігійні колядки та піснеспіви Миколи Леонтовича»; Збірник матеріалів Регіональної науково-практичної конференції студентів «Актуальні проблеми музичної освіти та виховання». Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського ред. Н.Г.Мозгальова, О.Ю.Теплова. – Вінниця 2019р.: ФОП – Випуск 5. – 165 с.

Стаття «Календарно-обрядові жанри фольклору в творчості М.Леонтовича» Всеукраїнська науково-практична конференція «Музичне мистецтво і освіта: досвід та інноваційні шляхи розвитку». Вінниця 2019р.

Структура роботи

Дипломна робота складається із вступу, трьох розділів, загальних висновків, списку використаних джерел (49 найменувань). Повний обсяг роботи 64 сторінки, з них 61 основного тексту.

РОЗДІЛ І. МИКОЛА ЛЕОНТОВИЧ – НОВАТОР ХОРОВИХ ЖАНРІВ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ

1.1 Загальна характеристика творчої спадщини М. Леонтовича.

Перед тим як розглянемо загальну характеристику творчості Леонтовича, процитуємо його програмний вислів *нових підходів* до творчого використання українського фольклору. Леонтович 22 березня 1919, коли перебував у Києві, в пам'ятній книзі так відзначає, що 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 та ін.). Вміти записати її та відчувати все, що вона може дати для музики в широкому сенсі слова, – це необхідна чергова справа. Бо гармонізація 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.

Цей лаконічний, але глибокий за своєю суттю вислів щонайкраще характеризує головний принцип Леонтовича в підході до проблеми художнього опрацювання народної пісні: особливості її поезики і музичного стилю мають визначити комплекс виражальних засобів, доконче необхідний для повного розкриття і збагачення її образів, настроїв, найтонших емоційних відтінків. Послідовно дотримуючись цього принципу, Леонтович широко застосовує для його практичного здійснення сучасні йому досягнення хорової техніки. Не порушуючи музичної природи пісні й закономірностей національного стилю, він розкриває її зміст прийомами й засобами класичної гармонії та контрапункту, збагачує структуру, ладово-інтонаційний стрій, відтворює характер і специфіку образів.

Важливе місце у спадщині М.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 оригінальні, створені на основі народних мелодій,

неповторні твори. «Щедрика», «Дударика», “Прялю” «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 сияли» і «При долині мак». У жанрі хорової пісні з найбільшою силою розкрився талант Леонтовича як художника-новатора, блискучого майстра стилю *a capella*.

Леонтович не зразу досягнув той високий рівень поліфонізації народних мелодій, що ним він прославився на весь світ. Ранні його твори ще не виходять за межі традиційних аранжувань. Він ставив собі за мету яскраво виділити й 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 задовольняли 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 відзначається прагнення Леонтовича справді продумано переосмислювати прийоми народного багатоголосся й органічно поєднувати їх з засобами класичної поліфонії. Наприклад, виклад першого куплету пісні «Ой від саду та й до моря» поданий у характері народного двоголосся з типовими відхиленнями в три голоси. У 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 послуговувався композитор у майбутньому.

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

«Друга збірка пісень з Поділля» – один з перших кроків у мистецькій діяльності Леонтовича. Однак крок цей був дуже показовий, його не можна обминути і не звернути на нього найпильнішої уваги. Збірка дає багато

пізнавального для осягнення смислу подальшої творчості композитора, для з'ясування засад 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 задовго до передчасної смерті, практично здійснювався ще на початку його творчості.

Однокуплетні 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 латаній свитині з батіжком у руках іде чумацький степ, що «дочумакувався». Іде собі, не журиться та й пісню співає... Композитор реалізував свій задум у класичній поліфонічній формі канону (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 забрали з гніздечка та поварили в каші, про горе матері-чайки, що оплакує дітей і проклинає злих нищівників. 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 виражальних 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 строгості звучання, автор вдається до акордово-гармонічної фактури. У даному творі Леонтович також намагається динамізувати музичний рух, індивідуалізуючи й «мелодизуючи» голоси введенням у їх плин прохідних та допоміжних звуків. У пісні «Прощай, село» як і в більшості однокуплетних, автор зосереджується на розкритті провідного настрою, властивого всім строфам поетичного тексту. У даному випадку це специфічний колорит військового походу, сум козака, що, вирушаючи в далекий край, прощається з коханою дівчиною і рідною оселею.

Пісня «Ой а в городі» своїм змістом, характером нагадує епічну баладу. Йдеться у ній про трагічну подію – вбивство козака далеко від рідного дому, про горе і відчай його молодого дружини, якій сиві голуби принесли ту сумну звістку. Фактура цього хору також акордово-гармонічного складу.

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 епічною силою, 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 суворого, 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 спільних 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.

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. Вона захоплює красою мелодії і слова, їх ідеальною смисловою та настроєвою цільністю. Наспів тонко нюансує текст, чутливо реагує на найдрібніші ритмічні видозміни вірша, надихає кожне слово

смутом і ніжністю дівчини, якій так боляче назавжди покидати рідний батьківський двір. Живе звучання пісні вражає природністю «мистецького дихання», коли мовна й музична інтонації сприймаються в єдності, звучать як схвильована, емоційно відверта вимова. Мелодія першоджерела складається з чотирьох ідентичних речень.

Леонтович тонко відчув художні особливості народної пісні. Беручи до уваги її зміст і жанрову приналежність, він розробив 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 непідлеглості композитор дуже природно «перекидає» фрагменти народної мелодії з партії в партію. Для цього він інколи поділяє її на мотиви, поспівки, вилучає навіть окремі звуки.

Учителюючи у школах і постійно керуючи учнівськими хорами, Леонтович як ніхто інший відчував майже цілковиту відсутність відповідного українського репертуару. Природно, що за його створення композитор часто брався сам. Шкільні розкладки його – невибагливі, гранично простенькі, їх фактура завжди строго гармонічна, акордова, поліфонічні моменти трапляються лише зрідка. Мабуть, автор не надавав їм такого серйозного значення, як іншим своїм хорам, тому шкільні гармонізації за стилем найближчі до традиційних аранжувань. Типовими зразками шкільних хорів Леонтовича є «Тиха вода», «Ой у полі жито», «Було літо», «Грицю», «Черчик» та ін.

За принципом емоційних, тембрових, фактурних і тональних контрастів Леонтович будує також три частинну пісенну структуру, чудовим зразком якої може бути народний реквієм «Козака несуть». Перші такти пісні

(баси) – свого роду вступ, суворий начерк траурного кортежу. Усе тут – і низький регістр, і поступове спадання мелодичної лінії, і дещо похмуре звучання басів, – покликане змалювати картину похорону народного героя-козака. У сьомому такті вступають із своїм м'яким тембром тенори, немов втілюючи образ козака, а також виявляючи печаль тих, хто оплакує його смерть. В одинадцятому 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 проводжає 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, їх мелодію (у вигляді імітації) перехоплюють у другому такті тенори. Внаслідок змішування тембрів утворюється напружена драматична звучність, що сприймається як зойк глибокого відчаю. І знову чується головна тема, вона приводить до повторення музики першого куплету. Таким чином, складається варіаційно - тричастинна форма хорової пісні, структурні особливості якої повністю впливають із 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.

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». У ній також втілено поширену в українському фольклорі тему про загиблого козака.

Перша фраза мелодії звучить одноголосно. Для підкреслення безпосередності почуття, досягнення враження розповідності й вільної декламаційності композитор позбавив мелодію тактування. Вона ллється невимушено, як задушевна розповідь про трагічну подію. Другу фразу співають сопрано й альти. Характер і напрям ведення нижньої партії впливає з принципів народного багатоголосся. 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-хорового інструментування.

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 впливає 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 проросте 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 виділено розміреними, сильно акцентованими четвертями. Тут автор чи не першим в українській хоровій музиці, 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 розмаїття почуттів і втілити багатобарвність поетичного слова, Леонтович створює кілька варіантів куплету, поєднуючи їх у художньо довершеній формі.

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

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

На цьому тлі, ніби на темному екрані, «проявляється» ніжний, сповнений тихого смутку й душевної тремтливості спів сопрано. Безталанна пряля журиться над своєю нещасливою долею, над марно страченими молодими літами. У співі чується і горе, і невимовна туга за чимось світлим і радісним, і глибокий біль зганьбленої душі. Але раптом картина змінилася: у

хаті з'явилась лиха сварлива свекруха, що, «як змія, гуде», несправедливо дорікаючи невістці за 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 басы. Решта ж голосів розходиться в різні боки, створюючи цим значне драматичне напруження.

Третій і п'ятий куплети повторюють слова і музику першого (образ змученої пряді), тим самим у структуру куплетно-варіаційної пісні органічно входять риси рондо. У четвертій строфі, «озвученій» музикою другого куплету, змальовано постать 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, їх ніжні поклики звучать, наче голубине воркування.

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

До циклу пісень про жіночу долю належить і пісня «Ой з-за гори кам'яної». У 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 якийсь час повернути золоту молодість. Печальне, лірично наснажене, зі спокійним мелодичним рухом звучання першого куплета змінюється напружено збудженою, драматичною музикою 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 одноголосно (басы). У наступних куплетах природно сполучаються прийоми підголосковості з елементами імітаційності.

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

Образ нещасної знедаленої жінки, яку знущання «невiрної дружини» довели до відчаю, а зрештою, до корчми, змальовано в одній з кращих пісень Леонтовича – «Піють півні». Як і ряд інших хорів про жіночу долю, її заспівують сопрано й альти. 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. У наступному варіанті (на слова «Ой братова, братовенька, братова моя, виготовив невiрний друг на вас нагая») мелодію співають баси, ніби втілюючи образ «невiрного друга», котрий нагаєм розмовляє з дружиною. Підголосок, про який мовилося у зв'язку з другим варіантом куплету, перейшов до сопрано, а потім до альтів.

Пісня «Піють півні», 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 варіанта гармонізації – в ньому повна безвихідь, самотність, трагедія прекрасної, але сплюндрованої безрадісним буттям жіночої душі.

Ніхто так щиро, як Леонтович, не оспівав у нашій музиці горя і сліз самотньої, 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 наших предків – у ігрових, обрядових піснях.

Здоровий український гумор Леонтовича яскраво проявився в жартівливих та танцювальних піснях. Пісня-танок «Женчичок-бренчичок» 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 супроводжують її. Леонтович також дотримується цього принципу. Але й тут він прагне до індивідуалізованого голосоведіння, активізуючи цим виразову функцію кожної партії зокрема. Показовим щодо цього може бути другий варіант куплета пісні-танцю «Женчичок-бренчичок», 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. Уся п'єса характеризується 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 куплету («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 «троїсті музики». 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»).

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

Зимова дитяча гра «Коза» – хорова картина з народного побуту. У цій самобутній п'єсі вражає майстерне володіння автором розмаїтими прийомами хорового письма. Пісня прикметна конкретизацією образів і наявністю елемента сценічної дії. Від початку й до кінця хор заснований на строгій діатоніці (композитор не застосував жодного «випадкового» підвищення чи пониження якогось звука). Та при цьому з погляду гармонії музика звучить дуже свіжо. Леонтович нерідко вдається до гостро дисонуючих сполук і улюблених непідготовлених затримань. У розробці музики важливу роль відіграють остинатні проведення характеристичних мотивів, які непомітно «мігрують» з партії в партію.

За формою «Коза» становить варіаційно-тричастинну структуру з кодою. Середній епізод створений на основі народної мелодії, переведеної в рівнобіжний мінор. Гумористично-жалібне звучання впливає з тексту: «А в Михайлівці все хлопці-стрільці, встрелили козу в правес ушко, в правес ушко, в саме сердечко». Тут треба відзначити вдалу імітацію зойків «встреленої» кози (заплачкові мотиви у партіях альтів і тенорів, «благаючі» затримання з розв'язанням «на відстані» тощо). У самій техніці розгортання

матеріалу, у прагненні до не розчленованості цілого не можна не побачити деяких спільних рис з такими шедеврами, як «Дударик» і «Щедрик».

Ще чіткіше це проступає у «Гри в зайчика», де для кожного нового проведення сталого мотиву композитор знаходить усе нові й нові музичні барви. Широкі можливості для цього дає сама народна мелодія, бо особливістю її будови є повторність. Щоб уникнути одноманітності звучання, композитор винахідливо подає окремі структурні ланки мелодії в новому гармонічному й фактурному оформленні.

Як правило, мелодія суцільно в одному голосі не проводиться. Так, уже в першому куплеті її спочатку співають сопрано, а з другої половини – альти. У гармонізації автор використовує такі сполуки, які часто утворюються внаслідок вільного ведення голосів. При цьому варто вказати на поєднання в сумісному звучанні різних гармонічних функцій (T + S, T + D тощо). Час від часу з'являються залежні голоси контрапунктичного характеру (див. 41 – 52 такти в партіях тенорів і сопрано). Єдності цілого Леонтович досягає шляхом «накладання» закінчення одного куплету на початок наступного, а також впровадження у супроводжуючі голоси характерних мотивів, узятих з народного першоджерела.

З цього випливає один з показових, часто вживаних композитором прийомів – вилучення з мелодії головного інтонаційного зерна і його поліфонізація в процесі розвитку. Тим самим автор підкреслює в пісні найтипівіше і досягає необхідного художньо-сміслового узагальнення. Крім «Гри в зайчика», ми зустрічаємо цей прийом у «Козі», «Чорнушко-душко» і в ряді інших творів. У довершеному вигляді даний прийом ліг в основу найвидатніших хорів Леонтовича – «Дударик» і «Щедрик».

Обидва вони належать до числа тих пісень, над вдосконаленням яких композитор працював протягом двадцяти 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 цілісний за настроєм і художністю, «Дударик» є блискучим зразком індивідуального стилю Леонтовича. За змістом це дитяча пісенька про дідуся-дударика, який умер, залишивши сиротою свою супутницю – дуду. Порожня квінта басів і тенорів, що вдало імітує звучання дуди (волинки чи кози, як вона зветься в різних місцевостях України) добре вводить у загальний настрій твору. У той же час сопрано й альти співають простеньку, всього на один такт, остинатну 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 мінорну тональність (головна – ре мажор) і передає сум онука за дідусем. Проте смуток цей світлий, бо горе дитини ще позбавлене драматизму переживань дорослої людини. Звучання ліризується також введенням пластичного підголоска сопрано, що мовби виростає з остинато основного мотиву. Таке враження більше посилюється м'яким, глибоким органом пунктом тенорів і басів (сі – фа#).

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 домінантовості) мотиву на тлі поступово «спадання» альтів і тенорів. Домінантове звучання мотиву створює потрібну нестійкість, певне внутрішнє напруження, розв'язання яких у кінцевому двотактні вельми свіже й органічне.

Незважаючи на наскрізність структури, в «Дударіку» ще збережені деякі зовнішні ознаки куплетної варіаційності. Це зумовлюється тим, що всі проведення подані на незмінному тексті, який і дає можливість розмежувати куплети. Проте сталі звучання мотиву, хай і на різній ладовій височині, є вже новим моментом у музичному мисленні композитора. Мелодичний рух у «Дударіку», 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 цілісність.

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 блискуче застосований класичний поліфонічний прийом остинато.

Заспіває «Щедрика» сопрано соло, потім в експонування мотиву вливається вся група. Над його сталим звучанням спершу альти, а згодом тенори ведуть спадаючі голоси, забарвлені у своєрідний гармонічний колорит. Чим далі, тим густіше тезу-мотив оточують нові виразові лінії, кожна з яких покликана змалювати окрему деталь образу. Усе разом – то є витончена, вигадлива за візерунком, невимовне красива звукова мережка, ніби виткана поетичною рукою народного майстра. Особливість музичного руху у творі – від ніжних, прозорих початкових тактів через поступове звукове наростання 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, у якому б з такою силою сполучалися змістовність, художність і майстерність.

Леонтович і тут демонструє високу техніку вокального інструментування. Розцвічуючи 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, басы, 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 генія і який вартий зайняти і займе не останнє місце в світовій музичній літературі». Це пророцтво видатного радянського композитора й музично-громадського діяча здійснилося. Нині «Щедрик» – широковідомий в усьому світі твір. Він звучить у виконанні хорових колективів соціалістичних країн, його залюбки 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 органу й симфонічного оркестру.

Отже, багатогранна діяльність М. Д. Леонтовича в галузі хорового опрацювання народних пісень – то не аранжування й не гармонізації, а виключної майстерності й художньої досконалості, яскравої стильової 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 професійні хорові капели.

Микола Леонтович – композитор неповторний. Сприймавши 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, збагатити власним досвідом, поєднати все це з народною пісенністю і створити такі шедеври хорового мистецтва, які стали школою художньої майстерності для цілого покоління митців.

Традиції М.Леонтовича, перетворені й у численних обробках народних пісень Б.Лятошинського, М.Вериківського, М.Коляди, де яскрава композиторська індивідуальність нерозривно пов'язана з національними стильовими закономірностями народної музики.

1.2 Особливості музичної мови: гармонізація та поліфонізація хорових творів М. Д. Леонтовича.

Багато праць присвячено класичній спадщині М. Д. Леонтовича, але музикознавство все ще в боргу перед композитором. Воно не розкрило повністю рис його стилю і, що особливо важливо, не виділило тих особливостей творчості композитора, які можуть стати і вже стали в художній праці основою дальшого розвитку української радянської музики.

В багатьох працях говориться про оригінальність, новаторство обробок народних пісень Леонтовича, і цілком справедливо ця думка пов'язується з своєрідним поліфонічним стилем письма композитора. Однак характерна не тільки поліфонія Леонтовича. Не менш своєрідна і його *гармонічна мова*.

В обробках народних пісень Леонтовича все становить надзвичайний інтерес: поліфонічна тканина і гармонія, народна і авторська мелодика, метро-ритм народної пісні і його прояв в усій композиції, фактура і «хорова оркестровка», прийоми розвитку і форма твору, злиття стилістики і жанру

даної народної пісні та стилю композитора. Обробки Леонтовича насичені, здавалося б, діаметрально протилежними якостями: складністю і простотою, мудрістю і наївністю, символікою і реалізмом, узагальненістю образного змісту і глибиною підтексту, об'єктивністю епосу і характерністю портретних зарисовок та динамікою дії драми, історичною вірогідністю пісні і сучасністю почуттів, що зазвучали в обробці.

Така діалектична глибина змісту, таке сміливе зближення найбільш демократичного, об'єктивного жанру пісні з психологічною, справді чеховською драматургією вимагало від композитора володіння всім складним комплексом виражальних засобів.

За гармонійністю, узгодженістю і точною пропорціональністю всіх елементів форми обробки народних пісень М. Леонтовича є класичними. Гармонія в обробках перебуває в органічній єдності з усіма іншими виражальними засобами. Пропоноване ж тут ізольоване дослідження гармонії як важливого виражального засобу, що має самостійні функції, пов'язано з необхідністю з'ясування специфіки гармонічного мислення композитора.

Нас захоплює багатоманітність завдань, виконуваних гармонією в обробках Леонтовича. Формоутворення, динаміка розкриття змісту тексту, ладово-інтонаційної своєрідності народної мелодики, загального поетичного підтексту в багатьох обробках Леонтовича пов'язані з гармонією.

У створенні загальної композиції хору також чи не провідна роль належить гармонії (разом з фактурою). Модуляції, органні пункти, функціональна логіка руху гармонії, каданси — ось ті засоби, за допомогою яких Леонтович створює досконалі форми, що динамічно розвиваються. Розглянемо модуляції і каданси.

Обробки народних пісень Леонтовича — явище ґрунтове не так тому, що в їх основу лягли справжні українські народні пісні, як тому, що вони увібрали в себе творчий метод Т. Шевченка, М. Лисенка, К. Стеценка. Музична драматургія обробок Леонтовича лежить цілком у плані традицій

української класичної літератури і мистецтва. У відображенні саме цієї сторони — методу розкриття національного характеру як переходу від об'єктивної оповіді до індивідуального, суб'єктивного переживання, як сплетення в одне ціле переживань народу, героя і автора, як поєднання опису й дії — велика роль в обробці народної пісні відводиться гармонії. Вона в Леонтовича стає чуйним резонатором психологічного настроювання твору.

Гармонічна мова Леонтовича стоїть незрівнянно вище від мови його попередників. Знову і тут, ідучи шляхом поглибленого розкриття музичних образів народної пісні, Леонтович користується гармонією як одним з могутніх засобів музичної виразності, досягаючи поліфонічними засобами великої самостійності голосів. Леонтович сміливо користується дисонансовими звучаннями, ніде не зловживаючи ними, а виходячи з логіки розвитку кожного голосу.

Гармонія як результат розвитку мелодії по вертикалі, гармонія як засіб розкриття драматургічного руху образів, гармонія як засіб переведення оповіді в психологічний план, гармонія як втілення національної характерності, гармонія як характерний штрих, реалістична деталь — ось ті особливості гармонічного письма Леонтовича, які б хотілося підкреслити в обробках народних пісень і які значною мірою сприяють створенню індивідуального стилю художника.

Отже, гармонічний розвиток в загальній драматургії хорової мініатюри - один з дійових виражальних засобів. Він сприяє переведенню розвитку дії в психологічний план, перетворенню хорової мініатюри в хорову поему. Але це вже інша проблема - проблема композиції, драматургії і жанру.

Однак розуміння Леонтовичем жанру обробки як епічного полотна або психологічної сцени-мініатюри може дати поштовх для розквіту цього жанру на ниві української радянської музики. Поєднання епічного і психологічного, загальнонародного й індивідуального, об'єктивного і суб'єктивного — хіба це не багатющий зміст і не неосяжні простори для розкриття композиторами своїх творчих задумів.

Музична мова Леонтовича за своїм характером виникає з інтонаційних і ритмічних особливостей народної пісні.

Створюючи свою мову, Леонтович використовує голоси хору не як суму гармонічних даних, а як ряд самостійних виражальних засобів, кожний з яких поглиблює зміст головної музичної думки.

Прагнення до самостійності голосів приводить до застосування *поліфонічного письма*. Основи поліфонізму Леонтовича кореняться в наявності підголосків народного багатоголосся.

Суть поліфонізму у Леонтовича полягає у відокремленні з народної пісні основної музичної думки, центрального інтонаційно-ритмічного ядра як носія образу народної пісні і на основі цього ядра створення музичного цілого, об'єднаного цим інтонаційно-ритмічним осередком. Поліфонізація і наявність цього інтонаційно-ритмічного ядра приводять до виняткової його ролі в обробках Леонтовича. Виняткову роль серед засобів виразності у Леонтовича відіграє тембр як музичне забарвлення. Використання тембру здійснюється засобами зіставлення, перенесення зручностей на різні висотності, імітації. Йому також властиві різноманітність і багатство кадансових сполучень, використання кадансів як засобу органічного поєднання твору. В той же час каданс у Леонтовича є засіб створення напруження і динаміки розвитку твору.

Важливу роль в оновленні поліфонізації відіграють твори Леонтовича значення яких, як відомо, переростає в рамки не лише обробок народних пісень а і те, що у новому розвитку композитор знаходив засоби уже до справжньої симфонізації, що закладені в народній пісні.

Стиль М. Леонтовича являє собою складний сплав, який поєднує поліфонічну і гармонічну фактури, прийоми народної та професійної поліфонії. Гаряче захоплюючись народною творчістю, Леонтович бачив у пісні багаті передумови для дальшого розвитку її засобами професійної музики.

Отже, усі новітні ознаки музичної мови Леонтовича, зокрема гармонізація і поліфонізація виразно помітні в його знаменитому «Щедрику». В обробці «Щедрика» особливо рельєфно виявилися риси, притаманні всій творчості Леонтовича, які можна сформулювати в декількох висновках.

1. Продовжуючи традиції російської та української класики, Леонтович створив свій самобутній стиль в жанрі обробок для хору.

2. Народна пісня зазнає у Леонтовича вільного творчого розвитку.

3. Своєрідність стилю Леонтовича виникла на основі глибокого пізнання народної творчості та засвоєння професійної майстерності і являє собою якісно новий, щабель. Типові риси народного багатоголосся збагачені і ширше розвинені Леонтовичем у його обробках. Таким є використання заспіву (нерідко багатоголосного), характерного для української пісні варіантно-підголоскового складу, органічно переплетеного з іншими видами багатоголосся (терцевою второю, гармонічним, імітаційним).

4. Кожний прийом має глибоке смислове значення. Таким є значення стягування голосів в унісонні чи октавні «вузли» в найбільш важливих розділах пісні, введення імітацій, що нагадують тужіння, чи канону, який створює ефект луни. Велику конкретизуючи роль відіграють педалі. Як засіб більш глибокого розкриття змісту пісні використовує Леонтович і контрапунктуючі голоси, а також складний контрапункт.

5. Введення самостійних контрапунктуючих голосів, наче других смислових ліній пісні, є одним з найяскравіших прийомів композитора. Виражаючи більш гостро та індивідуально зміст народної пісні, вони близькі народній пісенності взагалі, звідси природність переходу від мелодії пісні до контрапунктуючих голосів і навпаки. Такі передачі основного наспіву надзвичайно типові для Леонтовича.

6. На основі складного комплексу прийомів народного та професійного багатоголосся композитор створив обробки — хорові мініатюри, досконалі в своїй простоті, глибокі за змістом. Стислий і

лаконічний образ народної пісні Микола Леонтович наче розкриває зсередини. Саме це і зумовлює симфонізацію обробки, яка часто розгортається в невелику хорову поему.

Принцип обробок Леонтовича в цілому і особливо його симфонізація народної пісні відіграли величезну роль у розвитку багатьох жанрів української музики.

І справа тут не у впливі, навіть не завжди в традиціях (це стосується молодшого покоління композиторів) — у творчості Леонтовича раніше, ніж у творчості інших композиторів, і яскравіше сконцентрувалося багато тих рис, які стали типовими для дальшого розвитку української радянської музики. Зосередивши всю увагу на найбільш близькому народній творчості жанрі — обробці народної пісні для хору *a cappella*, Леонтович досяг надзвичайної єдності народного першоджерела та його творчого розвитку. Саме творчий підхід до народної пісні характеризує кращі надбання української музики.

1.3 Фольклорно – пісенні жанри в творчості М. Д. Леонтовича.

Одним із вирішальних чинників міжнародного визнання музики Леонтовича стало те що в своїх творах спираючись на фольклор він талановито, по-новаторські поєднує самобутні народні заоби виразності з досягненням світової музичної культури.

Принципи жанрової характеристики фольклору ще недостатньо вивчені і узагальнені. В сучасній музиці жанрові традиції живуть і розвиваються. І в наш час існує чимало актуальних проблем, пов'язаних, зокрема, з професійним ставленням до фольклору.

Усі веснянки Леонтович починає ніби з «заспіву». Заспів — завжди дует: це або сопрано — альт, або сопрано — тенор, або соло сопрано — тенор соло.

В усіх веснянках яскраво проступає ігрове, розважальне начало, хоч виявляється воно кожного разу по-іншому. І та вигадливість, яку демонструє

композитор, знову таки пов'язана з його знанням особливостей народного виконання. Тут доречно буде зауважити, що саме на Поділлі, де Леонтович провів більшу частину свого життя, весняні ігри та співи дуже широко побутували і міцно трималися ще донедавна. Не дивно, що Леонтович був добре обізнаний а традиційним весняним репертуаром та його виконавськими формами.

Найбільш розгорнутою виявилася обробка «Гри в зайчика» У цьому творі Леонтович не тільки втілює зовнішні риси весняних танків — їх повторюваність та варіативність, а й поглибив своє «втручання» в образи пісні та їх розвиток, гру через своє власне бачення, зробив з куплетної форми, по суті наскрізну композицію. При цьому він ішов тим же шляхом, і в «Щедрику», а саме, проводячи в різних хорових голосах незмінну мелодію. «Гра в зайчика» являє собою складне поліфонічне плетиво, хоч її акордова структура відзначається ясністю і прозорістю. Це не просто високохудожня обробка (чим є більшість веснянок), а монолітний твір складного динамічного плану, задум, перетворений в рухому картину, що яскраво змальовує перипетії сюжету.

Загалом же треба сказати, що у веснянках переважає гармонічне мислення з широким використанням різночасових вступів голосів.

Помітно переважає роль жіночої групи як за кількістю виконуваних фрагментів, так і за їх емоційно-змістовим навантаженням (у маршових піснях спостерігаємо протилежне явище — більше значення має чоловіча група). І це зрозуміло, адже більшість народних танків та ігор під час святкування весни виконується дівчатами, подеколи за участю молодих жінок, і значно меншу участь у співах і танках беруть парубки.

Серед інших обрядових пісень у Леонтовича є обробки купальських пісень. Це «Ой ніхто ж там не бував», «Ой хто в тому лісі стукає-гукає». Стародавнє слов'янське свято Купала, одне з найпоширеніших язичеських свят, в давнину мало винятково велике значення. Воно особливо

переслідувалося церквою, і вже наприкінці минулого сторіччя дослідники народної творчості відзначають його занепад. Лише місцями воно збереглося і до наших днів (у Карпатах, не Поліссі).

Свято Купала супроводжувалося розпалюванням вогнища, вбиранням дерева, навколо якого дівчата ходили і співали пісень, плетенням вінків. Коли вогнище пригасало, через нього починали стрибати хлопці, а за ними й дівчат.

Свято Купала — це свято молоді. Пісні співалися переважно дівчатами. Велике місце в них займала тема кохання, парування, вславлення краси. Зміст і давнє коріння цього свята все ще залишаються багато в чому нерозкритими. В купальських піснях, записаних протягом останніх півтора сторіч, зміст первісного обряду відбився дуже мало. Відголоски давнини зустрічаємо лише у згадках про купання та потоплення опудала Купала (в різних місцевостях Кострубонько або Марена), про ворожбу на вінках, у деяких еротичних мотивах.

Пісні, що їх обробив Леонтович, за текстами не належать до давніх груп, в них знайшли відображення пізніші віяння, які сталися в самому обряді та його змісті під впливом часу й особливо церковних переслідувань. Що ж стосується мелодії, то є підстави гадати, що вони належать до значно давнішого часу, аніж тексти. Для купальських мелодій можна вважати характерними коротенькі форми, часто з таким же коротким приспівом (як, наприклад, у пісні «Он ніхто ж там не бував»), бадьорий настрій, чітку ритміку, невеликий діапазон. Наспіву купальських мелодій часто складаються з коротеньких поспівок, які або просто повторюються, або повторюються з деякими змінами. Так само приспів може виступати у вигляді варіантного повторення попередньої частини мелодії з приспівними словами, як у пісні «Ой хто ж в тому лісі стукає-гукає».

Мелодія пісні «Ой ніхто ж там не бував» така ж коротенька і так само має невеличкий приспів, як і інші купальські пісні. Але тут композитор

відмовився від прийому повторення приспіву, як у двох розглянутих щойно піснях, і пішов шляхом збагачення куплетної структури, водночас проводячи мелодію у вигляді остінатного голосу. Наспиви першого і другого куплетів трохи відрізняються, тому що семискладовий вірш першого куплета у другому (і деяких інших) змінюється шестискладовим. У народній творчості це буває часто. Якщо попередні пісні мали мінорні наспиви, то пісня «Ой ніхто ж там не бував» мажорна. Слід зазначити, що ця багатокуплетна обробка звучить особливо ефектно в супроводі хороводу. Дуже добре включити її до сценічної композиції «Свята Купала» — тоді тонка варіативність, якої сповнена хорова фактура твору Леонтовича, буде особливо підкреслена єдністю з виконуваними танцювальними рухами, а зміна темпів, яких у цьому хорі аж три, стане особливо рельєфною і переконливою. Безумовно, поза завданнями сценічної композиції, зокрема при роботі в диригентському класі, цей хор становитиме певні труднощі для диригента і виконавців, оскільки в ньому немає такої драматургічної струнності, як, наприклад, у «Щедрику», «Дударіку», «Зайчику» та ін. Можна припускати, що Леонтович обробляв його, маючи на меті саме завдання синтетичного виконання (разом з танцювальними рухами). Ця потреба відчувається дуже сильно, бо лише в хореографічній композиції зміст набере свого справжнього сенсу, відобразить дух купальських співів і танків.

З найдавніших часів бере початок добрий звичай урочисто і святково зустрічати Новий рік. Як усякий народний звичай, зустріч Нового року включає в себе велику кількість пісень та ігор. Серед українських новорічних пісень (їх ще називають різдвяними) чільне місце належить колядкам та щедрівкам. Мелодії їх здебільшого світлі, урочисті, емоційний стрій їх покликаний створити святкову обстановку.

За змістом колядки та щедрівки мало відрізняються між собою. В деяких місцевостях щедрівки співають на «щедрий вечір» (під Новий рік, 31

грудня), а колядки — від святвечора (з початку Різдва) до 30 грудня, але в більшості випадків і місцевостей цієї різниці не дотримуються.

В науковій літературі погляди на те, які пісні є колядками, а які — щедрівками, відзначаються розбіжністю. Деякі вчені пропонують розрізняти їх за прикметами форми. Так, Колесса вказував, що для колядок типовий віршовий розмір 5+5, а для щедрівок — 4+4. Спроби пояснити це питання знаходимо у К.Квітки, а останнього часу в В.Гошовського. Треба, однак, сказати, що функціональність (приуроченість) цих пісень, їх зміст, а часто і музична форма настільки нерозрізніми, що деталізація понять «колядка» і «щедрівка» може здійснюватися лише у спеціальних фольклористичних дослідженнях.

Новий рік стародавніх слов'ян припадав на березень, тому в колядках та щедрівках зустрічаються образи весни і початку трудового хліборобського року. Відгомін цього бачимо у звичаї «засівання», який припадав на перший день Нового року.

В більшості місцевостей України колядки та щедрівки виконувались парубками, інколи у співах брали участь дівчата. Значно менше місце займали дівочі щедрівки. Свій репертуар мали діти.

Загалом мелодії щедрівок короткі; Усі вони не стереотип» за формою, часто неквадратні, ясно поділені на елементи «заспів - приспів», імпровізаційно-невимушені, святково - урочисті.

Розглядаючи обрядові пісні в обробці М. Леонтовича, ми прагнули показати, як композитор іде до розкриття змісту, До поглиблення образів. При цьому ми намагалися спертися поки що мало досліджену сторону його творчого методу - знання жанрової специфіки фольклору та її використання в композиторській роботі.

Вивчаючи творчість Леонтовича, можна зауважити дві речі: широту його жанрових інтересів і високу художню результативність праці композитора. На перший погляд вони видаються незалежними. Та при уважному розгляді творчості Леонтовича під кутом зору жанровості стає

очевидним, що широта фольклорних інтересів зумовила звернення Леонтовича до основних жанрів українського фольклору, а жанрове розмаїття народнопісенних джерел, в свою чергу, викликало появу його хорових шедеврів як серед обрядових, так і серед побутових пісень.

РОЗДІЛ II. СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ДУХОВНИХ ХОРОВИХ ТВОРІВ М. ЛЕОНТОВИЧА.

2.1 Релігійні колядки, канти, молитви та хірувімські.

Духовною музикою М. Леонтович, захоплювався ще з кінця XIX століття під час навчання у Кам'янець-Подільській семінарії. Рання інтерес до духовної музики пояснюється тим, що майбутній композитор зростав в атмосфері релігійної обрядовості, церковного пісенспіву та багатого фольклорного середовища. Глибинні витoki церковно-співацьких традицій роду Леонтовичів сягають ще початку XVIII століття. Отже, Микола Леонтович генетично успадкував музичну даровитість та прагнення до творчості в галузі світської та церковної професійної музики.

М.Леонтович був обізнаний у духовній хорovій музиці ще з раннього дитинства. У 1979 році його батька – отця Дмитрія із сім'єю було переведено у село Шершні Тиврівської волості. Там і розпочалось пізнання величавих церковних обрядів з хвилюючими пісенспівами, які назавжди запали у вразливу дитячу душу майбутнього майстра хорovої музики. Подальше знайомство і заохочення церковною музикою поглиблювалось під час навчання у Шаргородській бурсі та Кам'янець-Подільській семінарії. Саме за роки навчання у семінарії, Леонтович під впливом та керівництвом досвідченого теоретика і практика, вихованця Регентських класів Петербурзької хорovої капели Юхима Богданова, робить перші спроби гармонізацій духовних пісенспівів.

З прикрістю мусимо констатувати, що високо майстерна, досконала духовна спадщина Леонтовича більше півстоліття була заборонена як до наукового вивчення, так і до виконання хорovими колективами. Прихильникам таланту Миколи Леонтовича була невідома майже половина його творчого спадку. Лише окремі зразки духовних творів зберігалися у приватних архівах, деяких церковних бібліотеках, а також в архіві композитора, який знаходиться у відділі рукописів Центральної наукової бібліотеки ім. В. Вернадського АН Академії наук України. В той час як

закордоном широко звучали окремі твори у церквах діаспори. Українці, що жили в інших країнах, добре знали деякі церковні твори Леонтовича, які сам композитор передавав у вигляді переписування, або у вигляді гектографічних відбитків. Доступу до рукописів Леонтовича регенти з інших країн не мали, через що багато духовних творів залишалися невідомими.

Ще змалку Леонтович, знаходячись під впливом пісенного побуту українського села, де постійно звучали колядки та щедрівки християнського циклу, канти і псалми, інші релігійні пісні, що традиційно виконувались впродовж століть, захоплювали молодого композитора. Ці піснеспіви шліфувалися, видозмінювалися у середовищі місцевих співацьких фольклорних традицій і, по суті, втрачали елементи догматики і схоластики, якими їх наділяла специфіка церковних уставів. Таким чином, «наближені» до народу побожні піснеспіви ставали самобутніми виразниками народних прагнень, переживань і настроїв. Саме ця щирість і душевність давніх пісень приваблювала майбутнього композитора, стала визначальним фактором у подальшій його творчості.

Проживаючи майже все свідоме життя на рідному Поділлі, серед народних та релігійних піснеспівів, Леонтович найперше зосередив свою увагу на колядках і щедрівках, інших піснеспівах, що були найближчими до народних мелодій, котрим він присвятив усе своє творче життя. В роботі над церковними жанрами він використовував як народні інтонації, так і канонічні наспіви, що побутували в Українській Православній церкві, а також писав оригінальні гармонізації у стилі національної духовної музики. Так, наприклад, колядка «Що то за предиво» мелодією і текстом близька до його народних гармонізацій тульчинського періоду. Хоч зовнішньо вона наближається до його стилю аранжування – горизонтальним голосоведінням, *підголосковою фактурою*, мелодичною самостійністю, контрастністю між строфами та ін. Усе це дає підстави вважати цю колядку високопрофесійним оригінальним твором автора.

Першими спробами гармонізації старовинних піснеспівів «Світе тихий», «Нині отпускаєши», «Да возрадуються» були зроблені у 1906-1909 роках. Два останні були написані на Поділлі, коли композитор працював в Тульчині викладачем співу в Єпархіальному жіночому училищі. Це були роки активної самоосвіти, пошуку фахівців для занять з композиції. У 1909 році Леонтович здійснює поїздку до Москви для знайомства з Сергієм Танєєвим і за його рекомендацією 7 березня 1909 року починає заняття по контрапункту, аналізу форм та композиції з Боліславом Яворським. Співпраця з Б. Яворським продовжувалась, з деякими перервами, до 1919 року, коли Леонтовича було запрошено Яворським на посаду викладача Народної консерваторії у Києві.

Більш світла за колоритом колядка «Дивная новина». Тут Леонтович подає партитуру у гомофонно-гармонічному стилі, ближче до традицій культових творів. Рухові голосів характерні терцеві ходи, що притаманні як народному співу, так і духовним кантовим творам. Оригінальна мелодія колядки подається у формі діалогу. Імітаційний вступ хорових партій є свідченням досконалого поліфонічного мислення Леонтовича. Наступне проведення теми композитор виклав у зміненому фактурному вигляді, що характерно для його творів куплетно-варіаційної форми.

Яскравіше куплетно-варіаційна форма проявляється у колядці «Пречистая Діва». Тут автор на початку користується хорально-акордовим викладенням голосів, не затіняючи при цьому імітації в окремих голосах. В останніх строфах динамічне наростання досягається поєднанням хоральності з шестиголосною поліфонією, що викликає відчуття піднесеної святкової урочистості.

В колядці «Зібралися вражі сили» як у драматичній виставі епічного характеру композитор змальовує живі біблійні сцени, використовуючи при цьому різні фактурні прийоми, поєднуючи гомофонно-гармонічне та народно підголоскове викладення партитури.

Підсумовуючи характеристику колядок, відзначимо оригінальне поєднання в них фольклорних витоків з багатогранною професійною майстерністю Миколи Леонтовича.

Центральне місце в духовній спадщині Леонтовича посіли аранжування старовинних піснеспівів. Усе життя Микола Дмитрович цікавився православними громадами різних місцевостей, а через те і розмаїттям традиційних мелодій, які впродовж століть склалися у тих або інших парафіях. Українська церква була тісно пов'язана з народним побутом, звичаями та обрядами, багато з яких виникли ще задовго до офіційного прийняття християнства, і особливо з народною музикою. У процесі розвитку візантійських музичних засад, вони все тісніше входили в контакт з фольклорними мелодіями (інтонаційною лексикою, ладовими особливостями, ритмом і метром), внаслідок чого і сформувався самобутній національний стиль культового співу.

У деяких духовних творах помітні хорові речитативи. До зразків хорового речитативу можна віднести також «Царю небесний», «Бог Господь», «Спаси, Господи», «Тебе Бога хвалим» та інші. А за типові гармонізації (але з достатньо вираженим індивідуальним голосоведенням) треба вважати «Дивное ім'я Твоє», «Многая літа» й інші.

Цілий розділ в духовній спадщині Леонтовича становить серія «Херувимських», які у церковній музиці посідають важливе місце. Про це можна судити хоч би з того, що жоден з українських авторів, які працювали у даній галузі, не обминув форму «Херувимської» (Д.Бортнянський, А.Ведель, М.Вербицький, К.Стеценко, О.Кошиць, Я.Степовий). Микола Дмитрович написав близько десяти «Херувимських». А про те, що він користувався різними традиційними наспівами, свідчать інтонаційні, ритмічні й тональні відмінності (хоч в основі багатьох лежить певний мелодичний «кістяк»). З цього і випливає, що у своїй праці композитор не мав на увазі якусь лише одну парафію.

Варто звернути увагу на «Херувимську» сі бемоль мажор (спів починають сопрано). Застосована у ній традиційна мелодія розлога й широкоплинна, асинхронна в русі, підкреслено оповідна. Виклад музики одразу ж набуває поліфонічного характеру, бо обидва голоси ведуть цілком самостійні мелодичні лінії. Одне з проведень наспіву оформлене автором як зразок класичного багатоголосся і нагадує *фугатний принцип* вступу кожної хорової партії.

Так само поліфонічні за будовою сі бемоль мажорна і соль мінорна «Херувимські». У вступі партій у другій (послідовно: тенори – сопрано – альт – басы) автор дотримувався своєрідного тембрового «перехрещення», що збагатило новими барвами звучання усю хорову масу. Тут, як і в ряді інших випадків, композитор застосував, поряд з імітаційними прийомами, засоби контрастного багатоголосся, чим значно наснажив фактуру цілого. Закінчення ж хору на домінанті ре мінору, мабуть, передбачає безпосередній перехід до іншого піснеспіву. Обидві згадані «Херувимські» (як і попередня) вільні за формою. Проте, їх окремі структурні блоки ще можна визначити, зваживши на повторне (варіантне) проведення запозиченого традиційного наспіву.

Таким чином, в духовних творах Леонтовича широко використані мистецькі досягнення автора, яких він домігся у праці над народними мелодіями. Переважна більшість піснеспівів з'явилася в останні роки життя композитора, натхненного на мистецький подвиг історичними революційними подіями в Україні, що відкривали необмежені творчі можливості перед кожним композитором, письменником, живописцем, які щиро вірили у відродження рідної землі, її культури й національної державності.

2.2 Літургія «Іоанна Златоустого».

Незважаючи на обмеження у часі, викликані громадськими, педагогічними й виконавськими (диригентськими) обов'язками, як також

творчими справами, пов'язаними з опрацюванням народних мелодій і написанням хорів на слова українських поетів, Леонтович узявся за здійснення у церковній музиці широкого задуму – за написання «Літургії Іоанна Златоустого». Немає сумніву, що інтенсивна попередня робота Миколи Дмитровича в галузі самобутнього опрацювання духовних піснеспівів була своєрідною підготовкою до створення літургії.

Працюючи над нею, Леонтович, як видно, не ставив за мету подати цільну, продуману в деталях і драматургічно виважену композицію (на зразок літургій О.Кошиця, К.Стеценка, С.Рахманінова, П.Чайковського). Скоріше він думав про серію дрібних творів, призначених музично заповнити Службу Божу. Тому й структура цілого зумовлена будовою, функціональністю і смисловою специфікою текстової частини відправи. Композитор прагнув подати уступи, визначені віковою традицією, чим і слід пояснювати їх настроєве розмаїття.

Початкові частини літургії («Велика ектенія», «Благослови, душе моя, Господа», «Мала ектенія», «Слава Отцю і Сину») носять вступний характер і мовби вводять парафіян у спокійно-піднесений настрій усієї відправи. Вони підкреслено гармонічні, автор майже ніде не порушує акордового викладу. Певна самостійність голосоведення з'являється у піснеспіві «Єдинокорний Сине», але без порушення загальної акордовості.

Виділяється щодо характеру «У царствії Твоїм» – *розлогий речитатив* соліста тенора, заснований на одноритмовому повторенні звуків ля – сі – до# – ре. Спершу це можна кваліфікувати, як дещо одноманітне звучання (до того ж речитатив проголошується на тлі «довгих», витриманих акордів хору). Проте, вслухавшись у нього, доречно прийти до висновку, що то молитовно-емоційне «налаштування» парафіян до сприйняття цілої служби.

У «Прийдіте поклонітесь», як і в «Святий Боже», поступово накреслюється вільніше поводження композитора з голосоведінням. Він мовби замислюється над виразовим значенням кожної хорової партії і пробує реалізувати це у загальній фактурі п'єси. В подальшому, автор знову

повертається до акордового викладу, мовби наголошуючи, що до молитви прилучаються усі віруючі.

У літургії не обійдено увагою і такий поширений зразок церковної музики, як «Херувимська». Їх Леонтович створив декілька. Вона також належить до типу гармонізацій, але акордовість і тут порушена.

«Літургія Іоанна Златоустого» Миколи Леонтовича як ціла серія виконувалася тільки в церкві під час урочистої відправи. У звичайних умовах піснеспіви, що входять до її складу, часто потрапляють до програм концертних виступів хору у вигляді окремих п'єс і користуються незмінним успіхом у слухачів. А це і є найкраща атестація усієї музики твору.

Аналізуючи духовну музику М.Леонтовича можна зробити такі висновки що, у духовних піснеспівах, як і в літургії, Микола Дмитрович проявив себе зрілим майстром-художником, чудовим знавцем виконавських спроможностей хору. Композитор прекрасно відчував характер і красу його звучання. Тому всі духовні твори Леонтовича, передусім, вражають правдивістю відтворення думок і переживань як автора, так і численних слухачів (зокрема парафіян), на сприйняття яких він розраховував свою музику. Тут Микола Дмитрович виступив як митець, що вже досконально оволодів прийомами й засобами творчої праці над народними мелодіями (як щодо самобутніх аранжувань, так і вільного їх мистецького тлумачення) і переніс усе те в специфічну сферу церковної музики. Це проявилось у її стильовій визначеності і підкреслено народному звучанні.

«Літургія Іоанна Златоустого» М. Леонтовича, як і його піснеспіви, спрямована на збагачення спеціального музичного репертуару національної автокефальної церкви. Тут композитор уповні проявив свій громадянський поклик та обов'язок, як і непересічні творчі здібності. Тільки трагічна загибель великого народного співця не дозволила йому повністю розкрити й розгорнути свою обдарованість і у сфері духовної української музики.

Церковні мініатюри та духовні твори великої форми Леонтовича вирізняються високою досконалістю та художністю. Як відзначив автор

монографії М. Леонтович «листи, документи, художні твори» А. Завальнюк, що у них композитору вдалося відтворити той трепетний релігійний дух побожних пісень українського народу, що вирізняє їх світлим радісним колоритом, теплими лагідними інтонаціями та щирою релігійністю. У цьому Леонтович після М. Лисенка залишається взірцем, що проторував шлях для наступних композиторів у створенні української духовної музики. Такі духовні твори з'явилися у творчості сучасних композиторів Є. Станковича, Лесі Дичко, В. Степурка, В. Камінського та ін..

РОЗДІЛ ІІІ. ДРАМАТУРГІЯ, СТРУКТУРА ТА МУЗИЧНА МОВА НЕЗАВЕРШЕНОЇ ОПЕРИ «На русалчин Великдень».

3.1 Драматургія та структура опери «На русалчин Великдень»

Музична драматургія і композиційний план опери «На русалчин Великдень» Леонтовича нетрадиційні й саме тому при її слуханні виникають деякі проблеми. Цей твір, безумовно, - явище художньо довершене і новаторське. Довгий час над твором тяжіла думка, що опера незавершена, композитор дійсно не встиг його остаточно дописати - цьому завадила раптова смерть (композитора було вбито січня 1921 року). Але С. Людкевич, який у статті «Музична мова в оригінальних хорових творах і опері «Русалчин Великдень» М. Леонтовича» відзначив оригінальну й нову музичну мову цього твору і висловив думку, що оперу можна завершити (статтю написано у 1948 році, опубліковано у 1957). Дещо пізніше (у 1977 році) м. Гордійчук у своїй статті «На русалчин Великдень» дає досить об'ємну характеристику опері. Він аргументує взаємну обумовленість окремих номерів твору, вказує на об'єднання їх у великі сцени, зокрема звертає увагу на хор «Ой гори, ой світи», що повторюється двічі, а між ними даються інші номери; про пісню Четвертої русалки «Я на світі жила сиротою» і наступний за нею хор «Хай іде насува чорна хмара». При написанні статті М. Гордійчук користувався рукописом Леонтовича, в останньому абзаці дослідник відзначив таке: «Скорик проявив себе вдумливим, допитливим художником-реставратором, що в незначному фрагменті вміє відгадати й відтворити красу цілого». А далі вчений сказав про завершену редактором роботу: «Це на диво довершений одноактний музично-сценічний твір, який, без сумніву, ввійде в скарбницю культурних цінностей українського народу як одне з її кращих надбань».

Очевидно, останній абзац своєї статті про оперу Леонтовича М. Гордійчук написав вже прослухавши твір відредагованим. На жаль, тут не зроблено аналізу редакторської праці. У клавирі опери «На русалчин

великдень», що був надрукований у 1977 році, М. Скорик (у примітках) дуже скрупульозно відзначив, який текст автора він залишив без змін, що змушений був змінити чи дописати. Переглянувши примітки редактора переконуємося, що із 31 номера опери більшу половину збережено без змін, чотири перероблено частково, кілька номерів доопрацьовано редактором. Тобто оперу збережено майже в такому вигляді, як його задумав автор.

Сюжет опери починається імпровізаційно. Козак відстав від війська і опинився пізнього вечора на лісовій галявині біля Дніпра. Із річки виходять русалки, щоб порозважатися на своїх луках, полюбуватися місячним сяйвом. Поки маємо дві випадковості, в яких важко розгледіти якусь сюжетну інтригу. До дев'ятого номера включно слухачеві не просто зрозуміти про що йдеться у творі, як композитор скерує свою «імпровізацію» в сюжеті та музичній оповіді. З хору русалок «Ой гори, ой світи» (№ 10) і його повторення (№ 15) ми розуміємо, що ця сцена міцно поєднана в одне ціле. Ця **перша сцена-блок** (термін С.Людкевича) має цільну будову (А - Б - А) і чітко окреслену образність. Русалки наділені Леонтовичем щедрістю душі, м'якістю і теплом людських почуттів, рони водять хороводи, які властиві людям, земним дівчатам. Колективний образ русалок композитор тут трактує в реальному, а не у фантастичному плані. Пісня Третьої русалки «Перестав мене милий любити» (№ 11), що є центром сцени, розкриває долю цього персонажу. Це - власне дівчина зраджена милим, а не просто русалка, вона переживає душевну кризу, що наступила у її відношеннях з оточуючими, вона ображена і гірко засмучена.

Друга сцена-блок (№ 16 і № 17) розкриває долю Четвертої русалки - молодій дівчини ошуканої і зневаженої у панському палаці, де вона служила. Її пісня «Я на світі жила сиротою» пройнята глибокими переживаннями. Страждання дівчини-русалки викликають співчуття її подруг. Емоційний зміст хору русалок «Хай іде насува чорна хмара» (№ 17) пройнятий гнівом до кривдника. Зауважимо, що ця сцена контрастна до першої. Вона драматична, дійова (перша була то грайливою, то лірико-сумною).

Третя сцена-блок - хор русалок «Ой ти сестрице новенька» (№ 18), аріозо Нової русалки (№ 19) і хор русалок «Серед нас ти одна» (№ 20) - нова сторінка музичної оповіді. Русалки у своєму зверненні до подруги дуже щирі, добродушні, навіть ніжні. Справжнім людським теплом віє від обох хорів. Аріозо розкриває сумніви Нової русалки, їй все ж шкода реального світу, вона поки не звикла до життя під водою. Три сцени-блоки творять своєрідну сюїту, в якій є повторність (правда, варіативна), є образний контраст, є своєрідна зав'язка дії, формування сюжетної лінії. Слухач розуміє, що він є свідком Розповідей русалок, виливу їх найпотаємніших почуттів. Поки що і гурт русалок і їх окремі представники - Третя, Четверта, Нова - Розкриті як реальні люди. Романтика в тому, що людські почуття Композитор передає устами фантастичних істот. У казках і легендах такі засоби вживаються часто. Застосований Леонтовичем принцип трикратної експозиційної сцени - зав'язки (тобто показ і його два варіанти-повтори) викликає асоціації з балетом «Чудесний мандарин» (1925 р.) угорського композитора Б. Бартока, де застосований такий самий принцип: три сцени-заманювання, вони і подібні, і відмінні одна від одної. Тільки з третьої сцени - заманювання сюжет балету набуде подальшого розвитку (випадкова зустріч Дівчини з Мандарином продовжує сюжетну лінію балету, в якому розгортатимуться їхні стосунки і вирішиться доля Мандарина). Подібно у Леонтовича, від третьої сцени-блоку - випадкової зустрічі Нової русалки з Козаком, де розпочнуться їхні взаємини, - набуде конкретного розвитку сюжетне розгортання.

Четверта сцена-блок опери «На русалчин Великдень» охоплює багато номерів. Тут сюжет розвивається стрімко й динамічно, драматичною стає музика. З початку четвертої сцени відбувається драматургічний злам, музична оповідь набуває конфліктних рис. Вступили в протиріччя дві лінії - побутово-лірична, щиросердна, лагідно-людяна і фантастично-злоблива. Причиною такого зламу стали два моменти:

1) зіткнення фантастичних і реальних персонажів (русалки виявили на своєму святі чужу людину і вирішили їй за це помститися);

2) народження симпатії між Козаком і Новою русалкою, що переростає в закоханість.

Русалки зчиняють, галас, оточують Козака, загадують йому загадку, яку він не в змозі розгадати. Він виправдовується, пояснює свою вимушену присутність на цих луках, але його не слухають, йому погрожують, наближається драматична розв'язка сюжету...І тут знову виникає паралель із балетом «Чудесний мандарин». Барток показує трагізм ситуації: грабіжники тричі беруться вбити Мандарина, завдаючи йому тяжких мук і наносячи смертельних ран. Дівчина не може врятувати Мандаринові життя, але вона своєю ласкою до нього полегшує його страждання і прискорює смерть.

Леонтович «рятує» він смерті свого героя. Козакові допомагає Нова русалка - вона в найнебезпечніший для нього момент зупиняє погоню злих сил такими слова: «Стривайте! Вже місяць зайшов, вертатись на дно пора!», що звучать з підвищеною експресією, відвертають від Козака неминучу загрозу. Опера завершується порятунком Козака від смерті й народженням взаємної симпатії, почуття закоханості між ним і Новою русалкою. Його останні слова: «Яка ж вона чарівна. Вернись назад кохання моє, мріє моя!» і музика провітлено-лірична, що нею завершується твір, засвідчують про Шекспірівський підхід до драматичного сюжету, про перемогу краси, щирості людських відносин, закоханості над злом, темрявою і жорстокістю.

Саме такий кінець твору і своєрідне розгортання його сюжету, музичної (композиційної) логіки дозволяє нам вважати, що концепція твору «На русалчин Великдень» нетрадиційна, своєрідна, вона для нас стає зрозумілою, навіть по-своєму логічною та безумовно художньою довершеною, як тільки ми вникнемо в задум композитора. Можна зауважити, що Леонтович мав намір написати ще дві дії опери (бо залишився план цих дій), але автор не приступив до виконання цього задуму і не написав жодної ноти.

Якими могли б бути ці дві дії за музикою сказати неможливо через відсутність самого музичного матеріалу.

Опера Леонтовича була поставлена у Київському театрі опери та балету, її записано на грамплатівку, опубліковано ноти, тобто опера реально живе. Виходячи з цього, опера «На русалчин Великдень» Леонтовича є закінченим твором, подібно до «Незакінченої» симфонії Ф. Шуберта чи одноактного балету «Чудесний мандарин» Б. Бартока.

3.2 Музична мова незавершеної опери.

Про ідею написання опери знаходимо матеріал в одного із перших дослідників життя і творчості композитора Я. Юрмаса, який ще у 20ті роки зібрав 120 спогадів. Він написав: "Навесні 1919 р. Леонтович відвідав якомсь першу Українську гімназію в Києві. Директор звернувся до нього з проханням щось написати на текст Б. Грінченка. Леонтович погодився і попросив дати текст. Одержавши вірш, написаний у розмовній формі, "На русалчин Великдень" (з сільських оповідників), Леонтович швидко поклав на музику деякі уривки з нього. У своєму щоденнику від 11 травня 1919 р. Леонтович зазначає: "Вчора почав, сьогодні кінчив музику до дитячої сцени Б. Грінченка "На русалчин Великдень". Мають виконувати в 1-й гімназії 15 травня (день Бориса). За свідченням композитора П. Козицького, ці хорові мініатюри дуже полюбилися дітям. Далі Юрмас підкреслює: « ... цю музику, написану із спеціальною метою для самостійного дитячого виконання, слід вважати за оперу на текст цього ж твору Грінченка. Леонтович почав писати оперу трохи пізніше — з листопада 1919 р. ...", коли залишив Київ та переїхав до Тульчина. Грінченкового тексту вистачало лише на один акт, який згодом Танашевич розширила.

Про початок роботи над оперою приводимо тут романтичні спогади одного із колег Леонтовича по Тульчинському єпархіальному училищу Якіма Греха, талановитого вчителя музики і знавця народних пісень. Грех пише: "Вже з самого початку Леонтовича не задовольнив короткий текст Грінченка. Він звернувся до мене, чи міг би я розширити цей текст — з однієї

дії зробити дві або й три. Шукав поради, в якому б напрямку це зробити. Коли я відмовився, Леонтович згадав, що він знає одну свою ученицю, яка вже не раз пробувала свої сили у поезії. Цією ученицею була Надія Василівна Танашевич. Вона жила за 70 верст від Тульчина (в Стражгороді). Микола Дмитрович задумав відвідати її і дати завдання. До того ж недалеко від неї жив його батько (с. Марківці), до якого вирішив добиратись пішки за підмогою (хлібом). Літом 1920 року ми помандрували обидва з Тульчина він — в Марківку, я — в Теплик по дорозі Леонтович розповідав дещо про Танашевич, казав, що вона стала гарною,... проспівувала йому вже багацько народних пісень, деякі з них вже розклав, а інші, разом із зібраними нею в селі Стражгороді, думав використати в опері. Ці пісні хоч, може, не дуже оригінальні музикою, але зате цікаві за змістом.

Коли Леонтович закінчений перший акт деякі пісні для інших актів вже він обробив, але композиція не посувалась вперед тому, що йому самому треба було багато часу. Згадував, що його останніми часами зацікавила музика Скрябіна. В подальшій розмові цікавило його моє життя, жартівливо ображався, що я його покинув у Тульчині, питав про Танашевич і які мої спостереження відносно неї. Ніколи злим словом не висловлювався він про неї, а все немов з якимось батьківським щирим серцем відзивався. Під кінець зазначив, що він на короткий час прийшов в ту сторону і через тиждень мусить вертати, бо в Тульчині жде його багацько роботи". Але до Тульчина Леонтович уже не повернувся. Вірогідно, таємничі плани його поїздки за кордон прискорили сплановану трагічну розв'язку життя славетного композитора.

Яскравість таланту та індивідуальна самотність авторів опери прослідковується і в спогадах самої Надії Танашевич: "Про нашу спільну працю", де поетеса згадує пережиті творчі сумніви, суперечливі переживання, а разом з тим легкість співпраці з даровитою особистістю композитора. "У 1920 р., коли Микола Дмитрович задумав ще другу дію, я була зовсім проти неї. Так, щоб витримати поетичний стиль, я думала, що

казка про любов Русалки й Андрія, повинна прошуміти мов пісня й урватись назавжди, залишитись казкою одного щасливого дня в житті. Може від того і назва "Великдень", хоч Великдень рахманський — це день співів русалок, бо про походження назви є етнографічне уявлення, пов'язане з іншими тлумаченнями... Микола Дмитрович так мені відповідав на те, що я не хотіла братися за створення лібрето, не почувавчи себе ні драматургом, ні поетом: "Ні, ти можеш створити, бо ти маєш поетичний нахил, а що не знаєш театру, то будеш додержуватись правдивості, а правда — це головне. А щодо фантазії, то знай, що декорація тепер не спиниться ні перед яким задумом, нема неможливого для театру, все, що хочеш можна показати на сцені". Тоді я згодилася писати, почувавчи, що Миколі Дмитровичу не страшно, він творча натура і все мені допоможе.

Невідомо, якою була б подальша доля одноактної опери, коли б цим твором не зацікавився інший великий композитор, сучасник Леонтовича — Станіслав Людкевич.

Вникаючи в оригінальні твори Леонтовича, Людкевич один з перших професіоналів визнає їх такими, що "є з кожного погляду правдивими шедеврами української музики". Далі Людкевич пише: «Хочеться тут повторити слова пушкінського Сальєрі, якими той висловлює свій подив щодо музики Моцарта: "Какая глубина, какая смелость и какая стройность"». Це емоційне порівняння і пережите почуття, що оволоділо Людкевичем, вирогідно спричинило бажання вдихнути нове життя творів Леонтовича. Людкевич береться до постановки початкових фрагментів опери, яка вперше була здійснена оперною студією Львівської консерваторії в 1947 році. Інструментовку для малого складу зробив С Людкевич, він й особисто диригував прем'єрою.

В 1948 році Людкевич у своїй науковій статті "Музична мова а в оригінальних хорових творах і опері "На русалчин Великдень" глибокий аналіз суті новаторства та композиторського стилю Леонтовича, який розкрився саме в цьому незавершеному творі.

Це стосується в першу чергу гармонічної мови опери, яка, за визначенням Людкевича, рішуче відрізняється від гармонії всієї попередньої творчості композитора. В цьому зв'язку Людкевич погоджується із словами редактора першого видання опери Я. Юрмасом, який в примітках зауважує, що "гострота вислову музичної мови" Леонтовича перевищує тут усе, що в українській музичній літературі з'явилося після смерті Лисенка в перших двох десятиліттях ХХ століття". Далі на конкретних прикладах з різних місць опери Людкевич дуже професійно показує, як Леонтович засобами гармонії створює ліричні настрої фантастичного сюжету твору, психологічні портрети русалок, їх душевні переживання. Разом з тим на фоні новітньої гармонічної мови Леонтович поєднує прозорі хорові та ансамблеві гармонії, які притаманні його раннім традиційним партитурам, обробкам народних пісень.

Підводячи підсумки в характеристиці музичної мови і враховуючи ті злиденні умови, в яких жив композитор, Людкевич пише: "Леонтович був надто великий "з ласки богів" музичний талант, щоб міг навіть у найбільш некорисних умовах зовсім занепасти. Ще живучи в глибокій провінції, учителюючи серед сільських дітей, він знаходив собі правильну мистецьку дорогу...". На власне запитання про доцільність звертатись до цього твору теоретикам і практикам Людкевич стверджує: "Відповідь може бути тільки одна,... для нашого музикознавства надзвичайно цікаво буде дослідити сам верстат (лабораторію) праці композитора такої величини як Леонтович. А може і справа закінчення опери не зовсім пропадає..." Закінчує статтю Людкевич сподіваннями "зберегти, що тільки можливо, із спадщини геніально талановитого композитора".

Ці надії Людкевича здійснились майже через 30 років. За завершення опери Леонтовича взявся талановитий учень Людкевича — Мирослав Скорик.

Короткий зміст опери: в ніч перед "русалчиним Великоднем" козак відбився від війська, заблукав і потрапив на лісову галявину, на якій після заходу місяця збиралися русалки. З води виходять русалки. Під сяйвом

місяця вони ведуть хороводи. Зачарований красою дніпровських русалок, козак захоплено стежить за ними. Окремі русалки розповідають про своє життя серед людей, про горе, якого вони зазнали і через яке перетворились на русалок. А ось одна із русалок помітила козака. Усі русалки з криком кидаються на козака, який за ними підглядає, щоб залоскотати його та затягнути під воду. Та одна наймолодша русалка закохується у козака і з метою відтягнути розправу над ним пропонує загадати кілька загадок:

Що без кореня росте?

Що в лісі без цвіту цвіте?

Що без полум'я ясно горить?

Що без повода вірно біжить?

Якщо козак не відгадає загадок, на нього чекає смерть у холодній воді. Так наймолодша русалка, що тільки недавно потрапила у сім'ю своїх подруг і ще не забула життя між людьми, хоче врятувати вродливого юнака. Вона тікає разом з козаком, а всі русалки та лісові страхіття кидаються за ними навздогін, але тут збігає ніч, місяць заходить за обрій, русалкам необхідно повертатись до Дніпра, й козак знову залишається один на лісовій галявині.

Редагуючи оперу, М. Скорик зумів розкрити найтонші деталі авторського задуму. До нелегкого завдання М. Скорик поставився тактовно і з тим великим пієтетом до пам'яті незабутнього Миколи Дмитровича, про який говорив Людкевич. М.Скорик проявив себе вдумливим і допитливим художником-реставратором. У всіх фрагментах він користувався виключно матеріалами оригіналу, тонко відчув індивідуальний стиль і творчий задум Леонтовича. Приступаючи до редагування опери, М.Скорик поставив перед собою завдання надати творові Леонтовича цілком завершеної форми як з погляду змісту, так і з погляду музичної драматургії. Редактор сюжету Д.Бобир, не змінюючи ідейно-художньої концепції лібрето Н.Танашевич, лише підсилив художність мови, наблизивши її до фольклорних джерел. Впорядковуючи музичну частину, М.Скорих довершив ті епізоди, які залишились в ескізах, зокрема у сцені появи "лісових страхіть", погані

русалок за козаком, фінал та інші. Завершуючи ці епізоди, М. Скорик зовсім не залучав стороннього музичного матеріалу, а як художник-реставратор все виконав на основі авторського матеріалу. Особливо бережливо М. Скорих поставився до індивідуального музичного стилю, збагативши барвами своєї оркестровки оригінальну гармонію Леонтовича. Через трагічну смерть М.Леонтович не встиг оркеструвати свого твору. Всю цю велику й відповідальну роботу виконав М.Скорик.

" На русалчин Великдень" належить до жанру народно-фантастичної опери. За характером вона близька до опер М.Римського-Корсакова, "Утопленої" та "Різдвяної ночі" М.Лисенка. Вся тематика опери Леонтовича виростає на основі переосмисленої ритміки та мелодики українських народних веснянок, русальних та купальських пісень. Разом з тим "дослівного цитування" цих фольклорних жанрів в опері немає.

Розпочинається опера таємничим дійством, що розгортається на мальовничій лісовій галявині - місці розваг русалок. Музичний вступ відразу настроює глядача на сприйняття казково-фантастичних образів. Музичний матеріал, що використав Леонтович для характеристики цієї арії, нагадує побутові народні романси, але не належить до фольклорної теми, а є оригінальним твором композитора.

Головна тема опери виростає з українських казок, легенд, пов'язаних з віруваннями в русалок, мавок, лісовиків та інших міфічних сил. Уся музична тканина твору пов'язана з народними звичаями, обрядами, танцями та хороводами, ладо-інтонаційні властивості яких майстерно переосмислюються композитором. Особливо це відчутно в хорових веснянках. Ці світлі, життєрадісні пісні-ігри "Ой гори, ой світи", "Чи всі ви, сестриці" подаються в опері як хороводи-танці. Надзвичайно фантастичним колоритом виділяється чоловічий хор "лісових страхіть" - "Що за шум, що за крик".

Найвищим досягненням в опері є змалювання образу русалок. Це живі, багатостраждальні персонажі, яких автор наділяє почуттями земних істот.

Кожна русалка наділена своєрідною, індивідуальною характеристикою. Музика арій русалок лірична, мрійлива, споглядальна.

Накреслений автором основний конфлікт опери — протиборство світу реального з світом фантастичним, вирішений у самому процесі творення колективного образу русалок. У ряді епізодів твору (вступ, симфонічні "появи" русалок і "лісових страхіть", сцени суперечок з Козаком) вони виступають як справжні представники світу фантастичного — таємничого, зловісно-загрозливого, агресивного. Проте все це долається на диво життєвою і здоровою стихією веснянок, які всевладно панують там, де русалки ведуть таці-хороводи або реагують на розповіді своїх подруг про їх нелегке життя серед людей. В епізодах такого змісту русалки мовби стають простими сільськими дівчатами — з їх піснями й іграми, споконвічними звичаями.

Танці й хороводи відіграють у творі Леонтовича провідну роль. А Тому "На русалчин Великдень" набуває характерних рис опери-балету. В цілому твір видається дещо статичним. Однак недостатність зовнішньої дії повністю компенсується активно-динамічним внутрішнім розгортанням образів і ситуацій. Музична драматургія опери цільна й логічна. Весь матеріал групується у великі сцени, які природно впливають одна з одною. Дуже важливим виразним компонентом партія оркестру моменти драматичного напруження, фантастичні й жанрові картини правдиво передані в звучаннях оркестру. І це стосується як самостійних епізодів, так і супроводу, що доповнює і поглиблює вокальні лінії, розкриває психологічний підтекст змісту окремих сценічних ситуацій.

Прикметною особливістю опери є також наскрізний розвиток образів, наявність лейтхарактеристик, переважно пов'язаних з фантастичними моментами. Більшість їх впливає з музичного матеріалу вступу.

Початок опери зразу ж вводить у світ казково-фантастичних образів. Вже на початку опери Леонтович використовує новітні риси музики опери це імпресіоністичний характер вступ (мелодекламація Козака) що побудуються

на остінатному тріольному мотиві, де настирливість у підкресленні цілотноності настроює на елементи збільшеного ладу.



Далі головна тема опери виростає з українських казок, легенд, пов'язаних з віруваннями в русалок, мавок, лісовиків та іншу «нечисту силу». Природно, що такий характер задуму наштовхнув композитора на необхідність перетворення певних типів пісень. Передусім треба застерегти, що безпосереднього використання в опері зразків народнопісенної творчості нема. Можливо, тільки мелодія хору русалок «Ось він, ось він, подивіться!» запозичена автором з побутової пісні «Он горе та не малее» хоч і вона процитована вільно. Вся музична тканина твору в епізодах, пов'язаних з народними звичаями, обрядами, танцями й хороводами, впливає з активного переосмислення фольклорних ладо інтонаційних особливостей. Найширше та найповніше перетворені веснянки. Тут і рухливі, моторного складу мелодії (хор «Ой гори, ой світи»), і ліричні (хор « І слава у нас»), і драматично - трагедійні («Хай іде, паства чорна хмара»).

Найвищим досягненням Леонтовича в опері є змалювання гуртового образу русалок, що виступає на диво багатогранно. Це мовби одна істота - жива, багатостраждальна, гнівна, пристрасна – з безмежним діапазоном настроїв і почуттів.

Дуже своєрідно автор накреслив основи конфлікту опери - сутичку світу реального з світом фантастичним. Його здійснення з погляду літературно-сценічного не було вдалим. Адже єдиним представником світу

реального є Козак, який, природно, не може протистояти потужному натискові «нечистої сили». До того ж Козак, аж до «викриття» його русалками, зовсім не бере участі в дії. Та й після цього він вражає своєю пасивністю й невизначеністю.

Головний конфлікт вирішено чисто музичними засобами, в процесі творення колективного образу русалок. У ряді моментів вони виступають як представники фантастичного світу — таємничого, дещо зловісного, притемненого, а часом і грізно-агресивною. Ці якості відбиті у вступі, в оркестрових епізодах появи русалок і лісових страхіть, у сценах з Козаком. Проте все це беззастережно подавляється на диво реальною, по-народному життєвою стихією веснянок, що так правдиво втілює живі почуття й ситуації.

Зовнішня дія в опері майже відсутня. Однак це повністю компенсується активно-динамічним внутрішнім розгорнутим художніх образів за законами досконалої, всебічно продуманої і вивіреної музичної драматургії. У структурі цілого чітко виділяються окремі хори, пісні чи аріозо, хороводи й танці. Але «На русалчин Великдень» — не «номерна» опера, бо увесь її матеріал логічно групується у широко розбудовані й завершені сцени, які природно впливають одна з одною і взаємно доповнюють одна одну.

Тут уже мовилося про схильність Леонтовича до свіжого й незвичного музичного колориту. Це зауважували також перші дослідники його творчості. Оцінюючи мову опери «На русалчин Великдень», Я. Юрмас, наприклад, писав. «Складністю й гостротою засобів музичного викладу деякі номери опери перевершують те, що перед 1919-1920 р. було створене в українській музиці.

Свіжість музики Леонтовича залежить значною мірою від самобутності гармонічного мислення. Він часто вдається до септакордів побічних ступенів, загострює їх функції хроматизмами. Чимало уваги приділено збільшеним тризвукові що, мабуть, є наслідком певних пізньоромантичних впливів (пригадаймо поему «Учень чарівника» П. Дюка). Особливою прикметою гармоній Миколи Леонтовича є широке і різноманітне щодо виразової

функції застосування непідготовлених затримань (в одному й більше голосів), що надає гостроти дисонансам і водночас зумовлює мелодійність. підкреслену «горизонтальність» гармонічного руху.

Любить Леонтович органні пункти, на тлі яких проводить складні звукові комплекси. До речі, використання органного пункту, зокрема подвійного, трапляється у багатьох інших його творах. Інколи даний прийом застосовується зі звукомалярською метою («Дударик»), а частіше — як засіб розкриття психологічної сутності змісту й образів («Із-за гори сніжок летить», «Смерть», «Льодолом» та ін.). Це явище перебуває також у тісному зв'язку а народною інструментальною музикою (мистецтво бандуристів і лірників, троїсті музики). Поліфонізація викладу вільне ведення голосів.

Щодо характеристики музичної мови слід підкреслити що композитор старається музикою відтворити душевні муки русалок в процесі трансформації їх внутрішнього єства. Спів русалки, що кличе своїх товаришок, як і хор русалок , хоч і свіжий своєю наївною мелодією, все-таки спирається на гострі, напружені гармонічні сполучення (на збільшені тризвуку) і через те справляє враження чогось не зовсім природного, а гротескного.

Особливим, зовсім новими і суто гармонічним явищем у музиці опери «На русалчин Великдень» є хроматичне пересування дисонуючого акорду або інтервалу великої терції, збільшеної квати та що паралельно по півтонах вгору або вниз при рівночасному просуванні одного або двох інших тонів у протилежному напрямку та при органному пункті в басі, внаслідок чого твориться ланцюг напружених дисонуючих акордів, які врешті розв'язуються в консонанс.

Опера "На русалчин Великдень" М. Леонтовича була закономірним продовженням його самореалізації як композитора. "Літні тони", "Легенду", "Льодолом" слід розглядати як пошук Леонтовичем власного авторського стилю, де наслідком мала постати велика форма, до якої він прагнув. Робота М. Леонтовича з оркестром, масштабні духовні твори, розгорнуті композиції

на основі фольклорних джерел - усе це слід розглядати як інтуїтивне передчуття великого таланту щодо власної творчої місії. Можна сказати і так: його хорові твори, позначені печаттю геніальності, були композиторською лабораторією, де відточувалася майстерність поліфоніста, інтерпретатора поетичного змісту, відбувалися пошуки новаторського підходу до поєднання національних та загальнолюдських музичних цінностей.

Музичний доробок Леонтовича - неоціненний внесок в українську та світову музичну культуру. Без творчості нашого класика зараз неможливо собі уявити хорове мистецтво ХХ століття в усьому його різномайтті. Ім'я Миколи Леонтовича вимовляється з великою пошаною у світі, його твори хвилюють і музиканта - професіонала, і слухача-любителя.

Далі окреслимо параметри, при допомозі яких ми будемо робити стильовий аналіз музики Леонтовича. Структура нашого підходу така: спочатку виявимо фактори, що впливали на творчість митця; потім проаналізуємо теми, ідейне спрямування та систему образів його музичних композицій. Леонтович створив свій індивідуальний стиль. Його неповторність у тому, що митець формувався на українському фольклорному ґрунті. Це є і основою стилю.

Цим оглядом робимо спробу довести, що народно-українське для Леонтовича - це також і вибір тем для своїх творів, це і система образів та ідей, які несе в собі його музикант; до того ж, це і матеріал для формотворення: музична тема, способи її розвитку, відбір характерного тематичного «зерна» - інтонації, поспівки, гармонічного звороту, фактурної фігури (його музична тканина - це результат мелодизованого чи поліфонічного «сплетення» хорових голосів тощо).

Оригінальність стилю Леонтовича виявляємо передусім на рівні таких факторів. Композитор не тільки брав український фольклор як матеріал для «будівництва» свого хорового твору, він довів, що цей матеріал є духовною цінністю українців: оригінальним способом їх світобачення,

національною музичною ідеєю, з якої може вирости щось нове, досі незвідане.

Почнемо з *факторів*, які вплинули на творчість Леонтовича. А Дитячі враження від почутого у сільській місцевості. В. Дяченко у своїй прекрасній книжечці про композитора описує таку сцену. «Малого хлопчика бере старша сестра з собою для того, щоб він послухав співи дівчат. «Чого ти, Миколко спиш?» - питає його у сестра. «Я не сплю, я слухаю співи» - відповідає хлопець. А слухає він із закритими очима, бо так ємкіше постають у його уяві картини з народного життя. І справді, чи кожний український митець бачив л так глибоко життя свого народу, як Леонтович? Давайте будемо виходити з конкретних прикладів. Хіба такі твори, як «Щедрик», «Коза», «Гра в зайчика», не є шедеврами-пам'ятками давніх наших обрядів колядування, щедрування, весняних ігор, хороводів? Вони вже фольклорному варіанті звучать як відшліфовані перли.

Отже імпульсами до творення власних композицій для Леонтовича і були ці, народні пісенні зразки, або їм подібні. Імпульсом міг стати красивий народний обряд, добрий звичай, сердечність емоцій, що накопичилися в словах народної пісні, в її мелодії, в самому фольклорному дійстві. Візьмемо інший *фактор*, який міг розбудити музичну фантазію М. Леонтовича, тобто інший бік родинно-суспільного життя, що відбитий у творах «Козака несуть» та «Із-за гори сніжок летить». І мелодії цих народних пісень, і їх поетичний текст спонукали Леонтовича відчути біль матері, біль родини за загиблим воїном, захисником своєї землі, за патріотом.

Наші письменники, художники й композитори оспівали реальне життя і діяльність козацтва, їх лицарські подвиги, військову виправку та героїзм. Але інший бік цих реалій - страждання близьких і рідних за загиблим - чи не найкраще оспівав Леонтович. Звичайно, композитор у своїх хорах підніс прощання родини із загиблим героєм до найвищого рівня узагальнення. Митець у цих творах підняв трагедію до рівня загальноукраїнського, а може світового. Так, хори «Козака несуть» та «Із-за

гори сніжок летить» є високохудожніми зразками української трагедійної музики, причому трагедія написана рукою дуже талановитого й глибоко національного майстра. Ці образи створено романтичною музичною мовою та із застосуванням нових композиційних підходів. а Гармонія Леонтовича гостродисонантна, за насиченістю і складністю вона близька до музичної мови Р. Вагнера й О. Скрябіна, мелодизація гармонічної вертикалі близька до музики С. Танєєва, плинність фактури, її мелодико-ритмічна насиченість споріднена з творами Й. С. Баха, поемні риси музичної драматургії близькі до подібних особливостей в музиці Ліста, Лисенка, Чайковського. Важливим для нас є питання: чи помітні зв'язки між реальним життям українського народу кінця XIX - початку XX століття і: творчістю Леонтовича - художника? Відомо, що композитор любив свій народ, жив з ним одними турботами, вболівав за його долю. Звичайно у творах композитора не знайдемо прямого звернення до якоїсь конкретики, до фотографічного відображення реалій життя тому, що він обирав важливу тему, прагнув до глибокого узагальнення подій і образів. Втім композитор показує життя простих українців - своїх сучасників - крізь призму романтичної естетики. Це підхід Леонтовича, до речі є близьким до підходів Шуберта, Шопена, Вагнера, Гріга та інших.

Образи в хорах «Пряля», «Мала мати одну дочку», «Піють півні», «Ой устану я в понеділок» - це живі українські типи, реальні представники нашого селянства. Тут тільки не вистачає прізвищ і точно визначеного часу, коли відбувалася та чи інша подія. Але, як відомо, для фольклору не характерна конкретика, важливими є характери, психологічні ситуації, правдивість і добропорядність у стосунках між людьми. Якщо у фольклорному зразку, зокрема в мелодії, розкрито характер одного персонажу: втомленої жінки, щасливої дівчини, чи веселої куми, то у своєму творі Леонтович розширив зміст народного зразка: виписав образи дійових осіб, про які мова ведеться у тексті. Невістка нещасною стає при сердитій та прискіпливій свекрусі, щасливий дівочий вік змінюється нещасним після заміжжя, оскільки дівчина стала дружиною п'яниці. Отже, фольклорно-

поетичний образ, зміст народної пісні, фольклорна тема стають активними **факторами** музичного стилю Леонтовича.

Зазначимо, що композитор і «ліризує» своїх героїв, і «осучаснює» їх. Герої митця особливі, неповторні; образ молодої жінки із «Прялі» є менш привабливий ніж образ дівчини із «Прекрасної мельничихи» Шуберта, а образ невістки з хору «Піють півні» справді трагічна постать, що нагадує нам персонажів із вокального циклу «Пісні і танці смерті» М. Мусоргського.

Події 1905-07 років, революції 1917 року спонукали Леонтовича написати цілий ряд творів - «Льодолом», «Літні тони», «Зажурились галичанки», «їхав козак на війноньку» тощо, в яких прямо чи опосередковано відбито тогочасні суспільні події. Нерідко митець передає обставини реального життя через образи-символи: весна перемагає зиму, подібно як новий суспільний лад (Народна республіка) перемагає минулу імперію, праця вільної людини стала благом нового часу, підневільна праця - ознака минулого рабства.

Перейдемо до носіїв стилю М. Леонтовича. **Мелодія** для композитора залишається основою його творчого натхнення, а **мелодизм** - одна з характерних рис його музики. Мелодія, передусім фольклорна, є важливим джерелом індивідуальності композитора. Разом з тим, народна мелодія для Леонтовича не панацея, не щось застигле і незмінне, а ніби частка людського життя, сфера емоційного світу того чи іншого персонажу - представника народу. Музика Леонтовича міцно оперта на мелодичну основу, більше ніж 50 відсотків його мелодій - це зразки українського фольклору. Велика кількість хорових творів, що базуються на народній пісні, представляють фольклорний мелос у всій його широті.

Тут старовинні колядки, щедрівки, веснянки, обжинкові, купальські; пісні ХУ-ХУІІІ століть: ліричні, історичні, козацькі, жартівливі, танцювальні, канти; зразки ХІХ - початку ХХ століття: пісні-романси, стрілецькі пісні тощо. Тобто тут представлено майже весь спектр нашої народно - пісенної скарбниці (простіше було б назвати ті фольклорні жанри, до яких не

звертався композитор – билини, думи, плачі). Що ж переходить у музику Леонтовича з фольклорною цитатою? Досить часто народна мелодія (навіть у її одноголосному викладі) є характеристикою одного з образів пісні. Наприклад, мелодія народної пісні «Ой пряду, пряду» характеризує образ молоді пряді-невістки, що надмірно працює, але не отримує похвали від батьків чоловіка. Добре, що її любить чоловік. В іншому випадку її життя було б нестерпним.

Якщо мелодія у першому куплеті хору «Пряля» Леонтовича сумна (невістка працює надмірно), то з появою контрапункту (партія альтів) та напруженої гармонії характер музика драматизується. У третьому варіанті твору маємо просвітлення настрою, його ліризацію, це здійснено за рахунок полегшення фактури та прозорості гармонії. Як бачимо, народна мелодія несе свою емоційність у твір митця, але він її або посилює і драматизує, або ліризує та просвітлює. Леонтович створив чималу кількість мелодій, які близькі до фольклору. Це - ряд номерів з опери «На русалчин Великдень», наприклад, пісні Третьої і Четвертої русалок, хори русалок, а також хори «Моя пісня», «Легенда». Вони гармонічно і фактурно близькі до «фольклорних» творів композитора.

Прем'єра опери відбулась 13 листопада 1977 року до 100-річчя з дня народження М.Леонтовича у національному академічному театрі опери і балету України ім. Т. Г. Шевченка. Нове народження опери відбулося завдяки великій попередній праці професора М.Гордійчука, диригента і постановника опери І.Гамкало, балетмейстера Г.Майорова, хормейстера Я.Бенедіктова, за участю балету, хору та провідних артистів театру Г.Циполи, Є.Колесник, М.Стеф'юк, Г.Туфтіної, В. Мартисової та інших.

Опера "На русалчин Великдень" М.Леонтовича — одне з найяскравіших і найсвоєрідніших явищ української музичної культури. Нема сумніву, що вона увійде в скарбницю найцінніших духовних надбань нашого народу.

ВИСНОВКИ

На підставі вивчення науково-теоретичних досліджень творчості Леонтовича зробимо такі висновки: музична спадщина Леонтовича – це неоціненний внесок в українську та світову музичну культуру. Без творчості нашого класика зараз неможливо собі уявити хорове мистецтво ХХ століття в усьому його різномайтті. Ім'я Миколи Леонтовича сприймається з великою пошаною у світі, його твори хвилюють і музиканта - професіонала, і слухача-любителя. В обробках народних пісень Леонтовича все становить надзвичайний інтерес: поліфонічна тканина і гармонія, народна і авторська мелодика, фактура і «хорова оркестровка». Обробки Леонтовича насичені, здавалося б, діаметрально протилежними якостями: складністю і простотою, мудрістю і наївністю, символікою і реалізмом. На основі складного комплексу прийомів народного та професіонального багатоголосся композитор створив обробки — хорові мініатюри, досконалі в своїй простоті, глибокі за змістом. Стислий і лаконічний образ народної пісні Микола Леонтович наче розкривається з середини. Саме це і зумовлює симфонізацію обробки, яка часто розгортається в невелику хорову поему.

Гармонічна мова опери «На русалчин Великдень» Леонтовича стоїть незрівнянно вище від мови його попередників. Ідучи шляхом поглибленого розкриття музичних образів, Леонтович користується гармонією як одним з могутніх засобів музичної виразності, досягаючи поліфонічними засобами великої самостійності голосів. Леонтович сміливо користується дисонансовими звучаннями, ніде не зловживаючи ними, а виходячи з логіки розвитку драматургічного сюжету опери.

Гармонія як результат розвитку мелодії по горизонталі, гармонія як засіб розкриття драматургічного руху образів, гармонія як втілення національної характерності — ось ті особливості гармонічного письма Леонтовича, які значною мірою сприяють створенню індивідуального стилю художника.

Суть поліфонізму у Леонтовича полягає у виокремленні з народної пісні основної музичної думки, центрального інтонаційно-ритмічного ядра як носія образу народної пісні і на основі цього ядра створення музичного цілого, об'єднаного цим інтонаційно-ритмічним осередком. Поліфонізація і наявність цього інтонаційно-ритмічного ядра приводять до виняткової його ролі в обробках.

Розглянувши аналітичну літературу про оперу «Не русалчин Великдень», можливо зробити такий висновок, що цей твір вважається завершеним і художньо новаторським явищем і що в цьому творі Леонтович створив новий стиль з особливою гостротою музичної мови, яка перевершила все, що з'явилося в музичній літературі українських композиторів початку ХХ століття. Опера «На русалчин Великдень» ввійде в скарбницю культурних цінностей українського народу, як одне з його кращих надбань.

Проведене дослідження виявило, що стиль М. Леонтовича являє собою складний сплав, який поєднує поліфонічну і гармонічну фактури, прийоми народної та професіональної поліфонії. Гаряче захоплюючись народною творчістю, Леонтович бачив у пісні багаті передумови для подальшого розвитку її засобами професіональної музики.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. **Гордійчук М. М.** Музика і час : розвідки і статті. Київ : Муз. Україна, 1984. 326 с.
2. **Гордійчук М. М.** Фольклор і фольклористика : зб. ст. Київ : Муз. Україна, 1979. 252 с.
3. **Горюхіна Н.** Гармонія в обробках народних пісень М. Д. Леонтовича. *Українська радянська музика*. Київ, 1962. Вип. 2. С. 110–128.
4. **Микола Леонтович** : Спогади. Листи. Матеріали / упоряд., прим. та комент. В. Ф. Іванов. Київ : Муз. Україна, 1982. 238 с., 8 л. фот.
5. **Творчість М. Леонтовича** : зб. ст. / уклад. В. Золочевський. – Київ : Муз. Україна, 1977. 200 с.
6. **Завальнюк А. Ф.** Микола Леонтович, дослідження, документи, листи. Вінниця : Поділля-2000, 2002. С. 5–6.
7. **Завальнюк А. Ф.** Микола Леонтович, дослідження, документи, духовні твори. Вид. 2-ге доопрац. і допов. Вінниця : Нова Кн., 2007. 273 с.
8. **Козицький П.** Форми музичного мислення Миколи Леонтовича : аналітико-критич. етюд. *Червон. шлях*. 1926. № 4. С. 204–213.
9. **Грех Я.** Згадки про М. Д. Леонтовича. *Микола Леонтович : Спогади. Листи. Матеріали* / упоряд., прим. та комент. В. Ф. Іванова. Київ, 1982. С. 130.
10. **Микола Леонтович** : Спогади. Листи. Матеріали / упоряд., прим. та комент. В. Ф. Іванова. Київ : Муз. Україна, 1982. 238 с.
11. **Лісецький С.** Новий погляд на твір. *Слово Просвіти*. 2007. 27–31 груд. (№ 52). С. 15.
12. **Луканюк Б.** Про творчий метод М. Леонтовича. *Українське музикознавство : наук.-метод. міжвідом. щорічник*. Київ, 1989. Вип. 24. С. 36–45.
13. **Медушевский В. В.** Музыковедение. *Спутник учителя музыки* / сост. Т. В. Чельшева. Москва, 1993. С. 64–120.
14. **Орлова И.** В ритме новых поколений. Москва : Знание, 1988. 453 с.
15. **Орфєєв С. Д.** М. Леонтович і українська народна пісня / [ред. Я. Є. Драбчина] ; вступ. ст. О. І. Ровенка. Київ : Муз. Україна, 1981. 75, [1] с.
16. **Рудницька О. П.** Музичне виховання дошкільнят. Київ : Академія, 2000. 342 с.
17. **Ростовський О. Я.** Методика викладання музики в початковій школі. Київ : [б. в.], 1997. 201 с.

18. **Самсонідзе Л.** Особливості розвитку музичного сприйняття. Тбілісі : Мецніереба, 1997. 345 с.
19. **Степаненко Г.** Інтернаціоналізм творів М. Д. Леонтовича. *Музика*. 1977. № 6.
20. **Творчість М. Леонтовича** : зб. ст. / уклад. В. Н. Золочевський. Київ : Муз. Україна, 1977. 200 с.
21. **Людкевич С.** Музична мова в оригінальних хорових творах і опері «На русалчин Великдень» М. Леонтовича. *Творчість М. Леонтовича* : зб. ст. / упоряд. В. Золочевський. Київ, 1977. С. 64, 69, 75.
22. **Дяченко В. П.** М. Леонтович. 4-те вид. Київ : Муз. Україна, 1985. 134 с.
23. **Леонтович Микола Дмитрович.** *Митці України* : енцикл. довід. Київ, 1992. С. 357.
24. **Витвицький В.** Леонтович Микола. *Енциклопедія Українознавства*. Львів, 1994. Т. 4. С. 1285.
25. **Асрян Л. Л.** Новаторські риси хорової творчості М. Д. Леонтовича. *Нові виміри сучасного світу* : зб. матеріалів VIII Міжнар. наук. інтернет-конф. (12–30 листоп. 2012 р.). Мелітополь, 2012. С. 33–35.
26. **Барвінський В.** Огляд історії української музики. *Історія української культури* : [у 15 зшитках] / за заг. ред. І. Крип'якевича. Репр. відтворення вид. І. Тиктора 1937 р. Київ, 1993. Зшиток 15. С. 691–718.
27. **Белікова В. В.** Історія української музики : навч. посіб. для студентів ф-тів мистецтв вищ. навч. закл. / Криворіз. пед. ін-т, ДВНЗ «Криворіз. нац. ун-т». Кривий Ріг : Вид. дім, 2011. С. 239–244.
28. **Бондаренко Г. В.** Стильові риси хорової творчості Миколи Леонтовича (творчий метод). *Культура та інформаційне суспільство XXI століття* : матеріали Всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 19–20 квіт. 2012 р. : у 2 ч. / М-во культури і туризму України, Харків. держ. акад. культури, Акад. мистецтв України, Ін-т культурології, Упр. культури і туризму Харків. облдержадмін. ; [редкол.: В. М. Шейко та ін.]. Харків, 2012. Ч. 2. С. 130–132.
29. **Борисова Т.** Про деякі особливості гармонічної драматургії творів М. Леонтовича. *Музично-педагогічна і творча діяльність М. Леонтовича в контексті відродження національної освіти та культури* : до 120-річчя від дня народж. : наук. доп. першої Всеукр. наук.-теорет. конф. (10–12 груд. 1997 р.). Кам'янець-Подільський, 1997. С. 153–157.
30. **Володченко Ж.** Традиційність і новаторство в хоровій творчості М. Леонтовича. *Там же*. С. 106–110.

31. **Герасимова-Персидська Н.** Характерні риси поліфонії М. Леонтовича. *Українська радянська музика*. Київ, 1962. Вип. 2. С. 129–152.
32. **Гордійчук М. М.** Микола Леонтович. *На музичних дорогах* : ст. та рец. / М. М. Гордійчук. Київ, 1973. С. 82–101.
33. **Грінченко М. О.** М. Д. Леонтович. *Вибране* / упоряд. і ред. М. Гордійчук ; АН УРСР, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнографії. Київ, 1959. С. 466–490.
34. **Завальнюк А. Ф.** Микола Леонтович. Повне зібрання хорової та педагогічної спадщини : до 140-ї річниці від дня народження. Вінниця : Ніланн-ЛТД, 2017. 686, [2] с.
35. **Завальнюк А. Ф.** Особливості музичної творчості українського композитора Миколи Леонтовича. *Наук. зап. Вінниць. держ. пед. ун-ту ім. Михайла Коцюбинського*. Серія : Історія. Вінниця, 2016. Вип. 24. С. 56–62.
36. **Зваричук Ж.** Сильові особливості хорового письма в колядках і щедрівках М. Леонтовича. *Музично-педагогічна і творча діяльність М. Леонтовича в контексті відродження національної освіти та культури...* Кам'янець-Подільський, 1997. С. 170–173.
37. **Іваницький А. І.** Два побутові хори М. Леонтовича. *Нар. творчість та етнографія*. 1970. № 4. С. 45–48.
38. **Історія української музики**. В 7 т. Т. 1, кн. 1 : Від найдавніших часів до XVIII століття. Народна музика / О. В. Богданова, С. Й. Грица, Р. Д. Гусак, Є. В. Єфремов [та ін.] ; редкол. тому: О. Ю. Шевчук, Б. М. Фільц (відп. ред.) [та ін.]. Київ : ІМФЕ, 2016. 440 с.
39. **Козицький П.** Форми музичного мислення у Миколи Леонтовича : аналітико-критич. етюд. *Червон. шлях*. 1926. № 4. С. 204–213.
40. **Коломиєц О. Н.** Хорове творчество Н. Д. Леонтовича / М-во культури УССР, Харків. ин-т искусств им. И. П. Котляревского. Харків : [б. и.], 1991. 67 с.
41. **Корній Л.** М. Д. Леонтович і його музична спадщина. *Музичний архів М. Д. Леонтовича* : каталог / НАН України, Нац. б-ка України ім. В. І. Вернадського, Ін-т рукопису ; уклад.: Л. П. Корній, Е. С. Клименко ; відп. ред. Л. А. Дубровіна. Київ, 1999. С. 3–13.
42. **Корній Л.** Українська музична культура. Погляд крізь віки. Київ : Муз. Україна, 2014. 589, [3] с.
43. **Корчова О.** Творчість М. Леонтовича в модерністських проєкціях. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки. Мистецькі обрії'2013* / Нац. акад. мистецтв України, Ін-т проблем сучас. мистецтва. Київ, 2013. Вип. 5. С. 130–133.

44. **Кресак Ю.** Риси симфонізації у хорових творах М. Леонтовича. *Сучасні проблеми професійної підготовки фахівців: методичний аспект* : зб. наук. пр. / М-во культури і мистецтв України ; редкол.: Г. Є. Гребенюк [та ін.]. Київ, 2001. С. 211–224.
45. **Кузик В.** Микола Леонтович – будівничий музичної культури ХХ ст. *Матеріали до українського мистецтвознавства. Микола Леонтович і сучасна освіта та культура* : до 125-річчя від дня народж. : зб. наук. пр. / НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського, Кам'янець-Поділ. держ. ун-т ім. Івана Огієнка, Каф. музики ; [редкол.: Г. А. Скрипник (голов. ред.) та ін.]. Київ ; Кам'янець-Подільський, 2003. Вип. 4. С. 54–56.
46. **Кузів М.** До питання про взаємодію звуку і кольору у творчості М. Д. Леонтовича. *Музично-педагогічна і творча діяльність М. Леонтовича в контексті відродження національної освіти та культури...* Кам'янець-Подільський, 1997. С. 161–165.
47. **Кулик В.** Мелодекламації М. Леонтовича в проекції на інтонаційно-стильові пошуки українських композиторів поч. 20-х років ХХ століття. *Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського* : зб. ст. / [редкол.: Рожок В. І. та ін. ; ред.-упоряд. М. М. Скорик, О. А. Портянко]. Київ, 2008. Вип. 67. С. 254–268.
48. **Кулик В.** Становлення творчого методу М. Леонтовича : (на матеріалі текстол. аналізу рукоп. хор. оброб. нар. пісень). *Українське музикознавство* : наук.-метод. зб. Київ, 2005. Вип. 34. С. 163–170.
49. **Луканюк Б.** Про творчий метод М. Леонтовича. *Там же.* Київ, 1989. Вип. 24. С. 36–45.