

А. Ф. Завальнюк



Микола Леонтович

---

ЛИСТИ  
ДОКУМЕНТИ  
ДУХОВНІ ТВОРИ

А. Ф. Завальнюк

# МИКОЛА ЛЕОНТОВИЧ

*ЛИСТИ  
ДОКУМЕНТИ  
ДУХОВНІ ТВОРИ*

*До 130-ї річниці від дня народження*

Вінниця 2007

ББК 85.313 (4УКР-4ВІН) 5-8

УДК 78.071.(477.44)

3-13

Рекомендовано до друку Вченою радою Вінницького державного педагогічного університету ім. М. Коцюбинського.

Протокол № 4 від 27.11.2002 р.

**Рецензенти:**

Доктор мистецтвознавства, професор, провідний науковий співробітник Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України

*А. Іваницький*

Доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри педагогіки та методики початкового навчання Вінницького державного педагогічного університету ім. М. Коцюбинського

*Г. Тарасенко*

**Завальнюк А. Ф.** Микола Леонтович. Листи, документи, духовні твори.

3-13 До 130-ї річниці від дня народження/ Видання друге, доопрацьоване і доповнене – Вінниця: НОВА КНИГА, 2007. – 272 с., ноти, іл.

ISBN 978-966-382-085-9

ISMN M 707505-26-7

Перше видання вийшло у 2002 році, ВМГО “Поділля-2000” у м. Вінниці.

Із ґрунтовного дослідження професора А. Завальнюка, знаної і шанованої у музичній культурі людини, читач дізнається багато подробиць про життя і творчість відомого композитора. Окремим блоком вміщено фотоматеріали з музею М. Леонтовича, який розташований неподалік того місця, де композитора було підступно вбито і де знаходиться його могила. Робота доповнена авторською характеристикою і музикознавчим аналізом духовних творів композитора, оригінальними духовними піснеспівами, кантами, Літургіїєю Іоанна Златоустого.

Пропоноване видання стане у пригоді викладачам, студентам музичних навчальних закладів, керівникам професійних, церковних та аматорських хорів, і, безумовно, становитиме інтерес для широкої громадськості

Цінним доповненням до цього видання є запис на аудіодиску виконання духовних і світських творів М. Леонтовича Національною заслуженою академічною капелюю України “ДУМКА” та студентським хором Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського.

УДК 78.071.(477.44)

ББК 85.313 (4УКР-4ВІН) 5-8

Видання здійснене за сприяння  
Голови Вінницької обласної державної адміністрації  
*Олександра Домбровського*

ISBN 978-966-382-085-9

ISMN M 707505-26-7

© Завальнюк А.Ф., 2007

© ПП «НОВА КНИГА», 2007

## Від автора

Пропонована монографія є спробою всебічного і узагальненого висвітлення життя і творчості видатного українського композитора Миколи Леонтовича. Поданий тут матеріал – це наслідок багаторічної збирацької та дослідницької роботи автора, яка велась протягом кількох десятиліть для створення експозиції меморіального музею біля могили композитора в селі Марківка Теплицького району, що на Вінниччині.

У книзі зібрані теоретичні дослідження самого автора, а також різноманітні матеріали, рукописи, листи, документи, спогади, фотографії, кілька статей інших авторів, нотні ілюстрації. Окрім цього, подається розширена біографія М. Леонтовича, маловідомі сторінки його життя і смерті. Характеризуються окремі народнописенні, духовні та оригінальні твори, аналізуються педагогічні погляди композитора, публікуються листи М. Леонтовича і його дружини К. Жовткевич, архівні матеріали автора.

Широко відомий той факт, що у минулому зовсім не висвітлювалась духовна музика М. Леонтовича і всі відомості про цю визначну спадщину змолочувались. Тому на відміну від першого видання книги, здійсненого у 2002 р., тут додається стаття автора “Духовна спадщина М. Леонтовича” із музикознавчим аналізом творів. У нотному додатку, окрім гармонізацій народних пісень, вміщено також духовні твори композитора і Літургію Іоанна Златоустого.

У книзі розповідається про історію створення меморіального комплексу, який був відкритий до 100-річчя від дня народження М. Д. Леонтовича, про рідкісні рукописи, фотоматеріали, автографи видатних діячів музичної культури, що знаходяться в експозиції музею.

Дана праця адресується викладачам, студентам музичних і музично-педагогічних навчальних закладів, керівникам професійних, церковних і аматорських хорів та широкій громадськості.

Автор висловлює щире вдячність Голові Вінницької обласної державної адміністрації **Олександру Домбровському** за сприяння у виданні книги і народному артисту України, лауреату Національної премії України імені Тараса Шевченка, художньому керівникові і головному диригентові Національної заслуженої академічної капели України “ДУМКА” **Євгену Савчуку** за надану можливість скористатися аудіодиском із записом хорових творів М. Леонтовича у виконанні Національної заслуженої академічної капели України “ДУМКА”.

## ВСТУП

*“...коли б Леонтович не написав нічого більше... як “Щедрика”, “Дударика”, “Ой пряду”, “Козака несуть”, “Гри в зайчика”... його значення в історії української хорової музики було б раз назавжди запевнене...”*

*Станіслав Людкевич*

Коротке і трагічне життя; смерть, довгі роки овіяна таємницею; творчість, що перевершила всі попередні досягнення у галузі хорової музики; всевітня відомість і водночас складна доля відродження у людській пам'яті – це лише короткий пунктир в обрисі постаті композитора Миколи Леонтовича. Він стоїть в одному ряду в галереї найвидатніших діячів української національної культури, таких як Т. Шевченко, І. Франко, Леся Українка, М. Коцюбинський, М. Лисенко. У жанрі хорової музики його спадщина своєю досконалою майстерністю і неповторністю сягає вершин світового музичного мистецтва. Про його яскраву індивідуальність самотнього лірика-мініатюриста видатний український класик С. Людкевич сказав так: “Він є найбільш оригінальною, найяскравіше зарисованою постаттю серед українських композиторів початку ХХ століття..., необхідно зберегти що тільки можливо геніально талановитого композитора”<sup>1</sup>.

Леонтович зумів проникнути в такі глибини національного мелосу і поезії, так розкрити дух, характер і картини побуту свого народу, як ніхто інший з його попередників і сучасників. Спадщина Леонтовича відіграла визначну роль у подальшому розвитку українського хорового жанру.

Перші спроби самостійної творчості Леонтовичем були зроблені в Кам'янець-Подільській семінарії. Після закінчення навчання він підготував “Першу збірку пісень з Поділля”. Підготувавши “Другу збірку пісень з Поділля”, Леонтович звернувся за порадою до найавторитетнішого знавця народної пісні – Миколи Лисенка. Великий класик уже тоді розгледів перші паростки майбутнього таланту. Лисенко, який знався на народній пісні, побачив у ранніх обробках Леонтовича зародження нового стилю, якому судилося започаткувати нову епоху не тільки в українській, але й у світовій хоровій музиці. Лисенко в листі так писав Леонтовичу: “Пригадуючи Вашу збірку пісень, я був дуже здрадуваний, знайшовши в ній самостійні ходи, рухи голосів, а не підкладання інтервалів задля гармонійної площі”<sup>2</sup>. Через півтора року, в грудні 1903 р., у дні, коли київське суспільство урочисто вшановувало

М. Лисенка з нагоди 35-річчя його творчості, він у тісному колі приятелів скаржився на пустку в українській творчо-музичній галузі, на її незадовільний рівень, але із захопленням говорив про народного вчителя з Поділля М. Леонтовича, який дуже серйозно ставиться до музики, старанно вивчає контрапункт (поліфонію – А. З.) і в своїх аранжуваннях народних пісень виявляє оригінальний і яскравий хист. “Із цього вчителя будуть люди”, – стверджував М. Лисенко<sup>3</sup>.

“Друга збірка пісень з Поділля” вийшла друком 1903 року. З авторською присвятою М. В. Лисенкові, вона, по суті, була першою і єдиною опублікованою працею при його житті, якою сам він не був задоволений. Як згадують сучасники композитора, він скуповував окремі примірники цього видання і знищував їх, “пускав у Дніпро”, як сам жартома говорив друзям і знайомим. Це свідчить про його вимогливість до своєї творчості, незважаючи на високу оцінку цієї збірки Лисенком.

Безумовно, першим, хто показав, які виразові можливості і багатство заховані в народній пісні, дав розуміння того, що вона може дати талановитому композиторові, був М. Лисенко. Але якщо Лисенко майстерно гармонізував народну пісню, максимально наближаючи гармонічний супровід для збереження колориту пісні і цим ніби оздоблюючи мелодію, то Леонтович тут пішов далі, розширивши виражальні засоби композиторської техніки. “Секрети” творчості Леонтовича, особливості його стилю полягали в органічному поєднанні законів багатовікової традиції українського гуртового, народно-підголоскового співу з різними видами класичної поліфонії.

Леонтович був надзвичайно допитливим художником-новатором. Але новаторство його не було самодостатнім, він постійно шукав нових засобів і принципів удосконалення своєї композиторської техніки, збагачення виражальних засобів музичної мови. Про нові підходи до народної пісні і своєрідне бачення того, що вона (пісня) може дати композиторові, занотовано в його “Пам’ятній книжці”, у якій він зазначає: “... Досліди у народній музиці викликають до життя нові форми гармонії та контрапункту, що органічно зв’язані з народною піснею, бо пісня, як удосконалений твір, дає не тільки одну мелодію, але таїть у собі усі музичні можливості (гармонія, контрапункт і т. д.). Вміти записати її та відчути все, що вона може дати у широкому смислі 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, наприклад Кастальському, який шукає нових шляхів гармонізації. Українська музика мусить пережити такий же перелом”<sup>4</sup>. Цими словами Леонтович визначає новаторські принципи своєї подальшої творчості, зокрема нового підходу до пісні як фольклорного джерела. Леонтович вільно поведився з музично-поетичним

текстом народної пісні, він не завжди йшов за фольклором. За це його критикували вчені-фольклористи, зокрема відомий музиколог К. Квітка. Те, що Леонтович дивився на фольклорний зразок як на фольклорний матеріал, в якому вбачав ідейний ресурс майбутнього твору, не сприймали навіть його соратники – П. Козицький і Я. Юрмас. Впровадження Леонтовичем принципів “поліфонізації” по горизонталі в обробці народної пісні внесло корінні зміни у використання фольклору композиторами.

Леонтович володів природженим даром відчувати найхарактерніші, ледь помітні тонкощі народної пісні, красу її мелодії, правдивість і мудрість поетичного слова. Сумна, задумлива і елегійна українська пісня ще з раннього дитинства увійшла в свідомість і сформувала його як людину безмежної доброти, чисту, щирю і красиву душею.

Творчим кредо Леонтовича був вдумливий і довготривалий процес відбору народних пісень. У нього що не пісня – то частина життя людини, з її настроями, радощами та переживаннями. Знайдену ідею він виношував роками, працював над нею, а потім багато разів удосконалював, переробляв уже створену хорову обробку. Наприклад, пісня “Ой темная та невидная ніченька” нараховує не менше вісімнадцяти варіантів, “Ой сів-поїхав” – зазнала семи редакцій. Протягом двадцяти років Леонтович повертався до удосконалення пісень: “Ой з-за гори кам’яної”, “Мала мати одну дочку”, “Пряля” та інші. У новому варіанті однієї і тієї ж пісні все яскравіше розкривалась її ідея, поглиблювалась характеристика суті її образу. Цей новаторський прийом поліфонізації Леонтовича отримав високу оцінку у видатного чеського музикознавця і композитора Зденека Неедли. Він пише: “...Чим більше послідовники Лисенка шукають можливостей характеристик при виборі пісні, тим більше підносяться в її опрацюванні. Типовим прикладом цього може бути Леонтовичева “Ой пряду, пряду”... Леонтович у своїй пісні (власне колисковій) виявив такий сильний баладний характер, що підняв її у трагічну атмосферу правдивої балади. То є одна з найкращих тих обробок народних пісень”<sup>5</sup>. Далі З. Неедла, визначаючи метод Леонтовича, писав, що його творчість була “незмірної внутрішньої рухливості і надзвичайно оригінальна своїми характеристиками”<sup>6</sup>.

Внутрішня рухливість, безперечно, базується на притаманній йому техніці поліфонічного письма і на майстерності голосоведення, про що ще в 1903 році зауважив М. Лисенко. Цей поліфонічний стиль у Леонтовича був вироблений ще задовго до консультацій з Б. Яворським, значення яких музикознавцями дещо перебільшене. Одним із доказів можна згадати той факт, що в 1903 році Леонтович, шукаючи фахівців для музичних консультацій, в оголошенні для газети писав: “...Знаю гармонію, простою, двойною и тройною контрапункт строгого стиля”<sup>7</sup>.

У різних визначеннях музикознавцями і композиторами феномену Леонтовича велике значення надавалось його творчій інтуїції. Проте це не зовсім так. У цьому зв'язку доречно привести заперечення українського музикознавця В. Довженка, який писав: “Треба покласти край існуючій в деяких колах думці, яка перебільшує значення інтуїції в творчому методі Леонтовича. Інтуїція, не підтверджена знаннями своєї справи, здатна, в кращому разі, на щасливі випадкові знахідки, і аж ніяк не може правити за кермо, що веде митця до реформ. Тим більше це стосується Леонтовича, який своїми обробками пісень створив у цій галузі нову епоху, стиль і напрям, викликав до життя численних наслідувачів і продовжувачів своєї справи”<sup>8</sup>.

Творчу спадщину Леонтовича як для української, так і для світової музичної культури важко переоцінити. Ще до сьогодні можна почути твердження, що його хорові твори – це “обробки народної пісні”, але такі твердження не витримують ніякої критики. Його окремі хорові мініатюри – це не “обробки”, а справжні оригінальні шедеври, що створені на основі фольклорних джерел. Хоч сам Леонтович, людина надзвичайно скромна та вимоглива до себе, називав їх просто хоровими розкладками.

На початку творчого шляху у Леонтовича були твори різного художнього рівня і майстерності – це традиційні аранжування та гармонізації. Але й вони були зроблені на високому художньому рівні. Їх поява була зумовлена існуючими на той час канонами в хоровій справі. Адже Леонтовичу в переважній більшості своєї педагогічної діяльності доводилось працювати з аматорськими хорами різного рівня та виконавської майстерності, для яких він сам створював репертуар.

Найціннішим у його спадку, як це вже неодноразово відзначалось, є високомайстерні хорові мініатюри. Тематика їх багата і різноманітна. Це обрядові, історичні, соціально-побутові, жартівливі та інші жанри. Багато творів, які брались до опрацювання композитором, були пісні з глибоко-психологічним та життєвим змістом, такі як “Ой з-за гори кам'яної”, “Мала мати одну дочку”, “Зашуміла ліщинонька”, “Котилася зірка”, “Ой темная та невидная ніченька”, “Гей у світлиці” та багато-багато інших. Особливо вирізняються твори з глибоко драматичним змістом, в яких розкриваються складні сімейні взаємини. Це згадувана раніше “Пряля” та трагічна пісня “Піють півні”. А у піснях-реквіємах – “Козака несуть”, “Із-за гори сніжок летить”, “Смерть” Леонтович для того, щоб розкрити трагічність образів, іде від народних плачів та голосінь, на основі яких композитор змальовує одвічну глибоко філософську проблему суті життя людини та невблаганну смерть.

Проте не тільки людське горе розкривав у своїх творах композитор. Він майстерно і художньо-образно змальовував радість, жарт і гумор. Ці сюжети Леонтович знаходив серед розмаїття народної творчості – календарно-обрядових пісень, ігор і танців. Це барвисті картини життя з обрядами і народ-



ними гуляннями, що змальовані у творах “Мак”, “Гра в зайчика”, “За городом качки пливуть” та інших. У цих творах Леонтович високомайстерно переосмислив і впровадив деякі прийоми народної інструментальної музики.

Але найбільш вагомими і популярними та такими, що стали найвищим досягненням творчого генія Миколи Леонтовича, є не тільки “Щедрик” і “Дударик”, але й багато інших світських та релігійних творів. Прості і декламаційні мотиви, що створені народом, були покладені композитором в основу цих творів, визнаних усім музичним світом. На принципі остинато композитор послідовно утверджує народну скоромовку, розгортає навколо неї плетиво підголосків, кожний з яких несе значне виражальне навантаження, а все разом творить цілісну, невіддільну від змісту художню музично-поетичну форму. Партитуру “Щедрика” теоретики називають високомайстерним проявом “вокального інструментування”. П. Козицький так писав про “Щедрик”: “Щедрик – то не розкладка пісні, то самоцільний музичний твір, що осяяний променем генія і вартий зайняти (і займе) не останнє місце у світовій музичній скарбниці”<sup>9</sup>. Це пророкування збулося. Сьогодні “Щедрик” став популярним у всьому світі. Музика “Щедрика” звучить у численних транскрипціях для різного складу виконавців – від ансамблю дзвонарів до симфонічного оркестру, у музиці до кінофільмів та естрадних аранжуваннях.

Новим у творчому стилі Леонтовича були вокальні та хорові твори, що написані на слова українських поетів – сучасників композитора: К. Білецького “Моя пісня”, вокальний твір для тенора і фортепіано на слова М. Вороного “Легенда”, хорові поеми на слова Г. Чупринки “Літні тони” та “Льодолом”. Стосовно цих творів у сучасників композитора, та і до недавніх часів, існувала думка, що ці оригінальні композиції своєю художністю поступаються його народним хоровим мініатюрам. Проте з цим погодитись не можна. Навпаки, спираючись на думку високопрофесійних фахівців, можна привести такі твердження, що хорові твори “Льодолом” і “Літні тони” “є з кожного погляду правдивими шедеврами української музики та заслуговують якнайпевнішої уваги і плекання хоровими колективами. Хочеться тут повторити, – далі пише Людкевич, – слова пушкінського Сальєрі, якими той висловлює свій подив щодо музики Моцарта: “Какая глубина! Какая смелость и какая стройность!”<sup>10</sup>.

Ще більше вражала своєю новизною музичної мови незакінчена опера Леонтовича “На русалчин Великдень”. “Мусимо визнати, – писав у своїх спогадах Я. Юрмас, – що в історії української музики цей твір має зайняти особливе місце. Складністю і гостротою засобів музичного викладу деякі номери опери перевищують те, що перед 1919–20 рр. було створено в українській музиці”<sup>11</sup>.

Якщо світські хорові твори Леонтовича широко висвітлені в дослідженнях П. Козицького, Я. Юрмаса, М. Грінченка, С. Людкевича, М. Гордійчука,

Н. Герасимової-Персидської, В. Золочевського, А. Іваницького, Б. Луканюка, то його духовні твори менш відомі і досліджені. Ця високопрофесійна спадщина лише останніми роками з'явилась у публікаціях В. Іванова<sup>12</sup> та інших дослідників.

Леонтович з раннього дитинства ріс в атмосфері церковних співів, оскільки його дід і батько були високоосвіченими священиками з професійною музичною підготовкою. Подальше знайомство і захоплення церковною музикою поглиблювалось під час навчання в Шаргородській бурсі (1888–1892) та Кам'янець-Подільській духовній семінарії (1892–1899). Свої перші спроби гармонізації церковних пісень Леонтович робив, коли навчався у семінарії. Тоді під його орудою були виконані власні духовні твори. Навчаючись у семінарії, Леонтович вивчав духовну музику під керівництвом досвідченого теоретика і практика Юхима Богданова, вихованця Регентських класів Петербурзької хорової капели. Саме Богданов першим ознайомив Леонтовича з кращими творами М. Березовського, Д. Бортнянського, О. Архангельського.

У ранніх церковних гармонізаціях Леонтович дотримується традицій православного канонічного піснеспіву, що багато в чому нагадувало твори Бортнянського і Архангельського. Разом з тим, Леонтович поступово вносить у ці твори інтонації українських народних пісень. У творах, написаних в останні роки свого життя, – “Літургії”, хори із “Всеношної служби”: “Світе тихий”, “Нині отпущаєши”, “Хваліте ім'я Господне” та інших помічаємо вплив Лисенківської духовної музики з рисами української народнопісенної традиції.

Церковні мініатюри та духовні твори великої форми Леонтовича вирізняються високою досконалістю та художністю. У них композиторові вдалося відтворити той трепетний релігійний дух побожних пісень українського народу, що вирізняє їх світлим радісним колоритом, теплими лагідними інтонаціями та широю релігійністю. У цьому Леонтович після М. Лисенка залишається взірцем, що проторував шлях для наступних композиторів у створенні української духовної музики. Такі духовні твори з'являються у творчості сучасних композиторів Є. Станковича, Лесі Дичко, В. Степурка, В. Камінського та ін.

## ЖИТТЄВИЙ ШЛЯХ МИКОЛИ ЛЕОНТОВИЧА

Леонтович Микола Дмитрович народився 13 грудня (1 грудня за старим стилем) 1877 р. в селі Селевинцях у присілку Монастрыок Брацлавського повіту Подільської губернії (тепер Немирівський район на Вінниччині) в родині священника Дмитра Феофановича Леонтовича. Отець Дмитрій – священник Успенської церкви села Селевинці – був людиною освіченою, інтелігентною, добре грав на віолончелі, скрипці, фісгармонії, гітарі, керував церковними хорами. Мати Марія Йосипівна мала хороший голос, знала багато народних пісень та романсів. З розповідей Дмитра Феофановича – “первісток Микола, ще й говорити як слід не вмюючи, наспівував пісеньок”<sup>13</sup>. Влітку, коли Леонтовичу ще не виповнилось двох років, батька – отця Дмитрія – було переведено в село Шершні, що біля Тиврова. Мальовнича природа Шершнів із споконвічними народними обрядами та піснями і щонедільні церковні обряди з піснеспівом запали у вразливу дитячу душу Миколи. Трохи пізніше батько згадує:

“Любив малий Микольця збирати біля солом'яної скирти на подвір'ї сусідських дітей, молодшого брата Олександра та сестер у імпровізований хор та диригував ним. Виводили дитячі голоси пісню за піснею: “Ах ти воля”, “Сивая голубка звивається хутко”, “Ой там за горою, чортзна за якою” та інших”<sup>14</sup>.

У Шершнях дитинство тривало до десяти років, там пройшли й перші роки навчання. Учителем, що навчав Леонтовича грамоти у церковно-приходській школі, був Павло Сильвестрович Тарноградський. Учився майбутній композитор охоче, любив історію, захоплювався творами Гоголя, із хвилюванням слухав про долю хороброго Тараса Бульби, сміявся до сліз над розповідями пасічника рудого Панька, жахався, читаючи Вія.



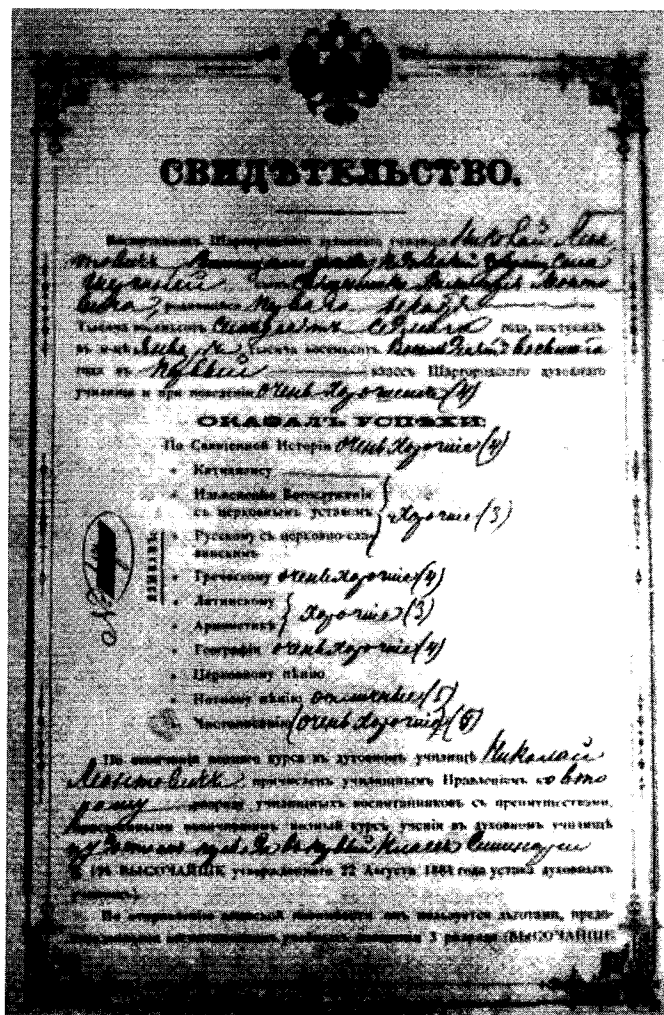
Батьки Миколи Леонтовича



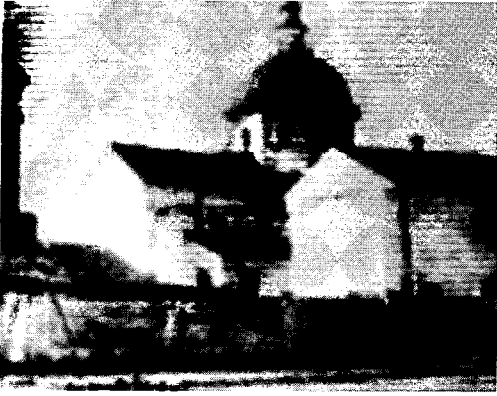
Мати Миколи  
Леонтовича Марія  
Йосипівна

У серпні 1887 року Микола Леонтович – учень підготовчого класу Немирівської гімназії, а з січня 1888 року розпочинається його навчання в Шаргородській бурсі. Тут, окрім церковних дисциплін, юний Леонтович професійно студював хоровий спів. Першими вчителями Леонтовича, які дали ґрунтовні знання з хорової справи, були Володимир Гадзинський та Леонід Ляторовський. Вони, як і батько Леонтовича, і дід, були випускниками Кам'янець-Подільської духовної семінарії. Із розповідей Дмитра Феофановича – суворими і вимогливими були вчителі Миколи, особливо смотритель бурси Шеляговський, який добре згадував про навчання та поведження Леонтовича. За роки навчання в Шаргороді Леонтович мешкав не в бурсацьких келіях, а на приватних домівках Гілярія Чернецького та Стефанковича. Це давало змогу багато читати світської літератури, спілкуватися з талановитими сільськими дітьми, займатись співами, музикувати. На цей час Леонтович уже грав на скрипці, з цікавістю відбирав народні пісні, робив перші спроби їх запису.

Після чотирьох років навчання в Шаргородській бурсі – з 1892 року Леонтович, як це велося за родинною традицією, стає учнем Кам'янець-Подільської семінарії, в якій вчилися його дід – Феофан Хомич Леонтович, батько – Дмитро Феофанович (закінчив у 1875 році), а в 1901 році закінчив семінарію і молодший брат Олександр.



Свідоцтво про закінчення Шаргородського духовного училища



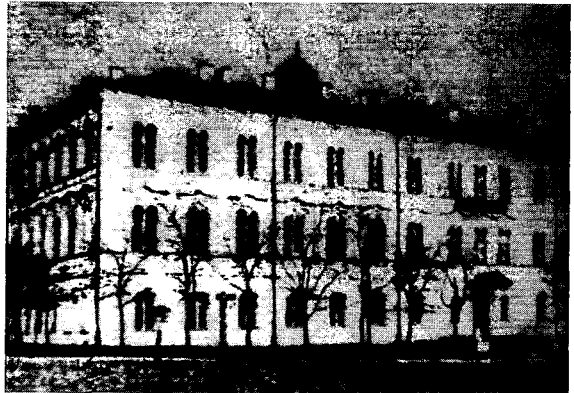
Шаргородська бурса, в якій навчався  
М. Леонтович

ного міста з історичними пам'ятками, зокрема спорудою старовинної фортеці, міським музеєм та багатьма іншими культурними осередками.

На першому році навчання Леонтович, окрім хорового співу, продовжував опановувати гру на скрипці, вивчати теорію музики, брати активну участь у виступах семінарського хору та оркестру. Він вивчав гру на різних музичних інструментах – (флейті, фісгармонії). Під час канікул Микола із задоволенням гостював у батьківському домі в селі Новоселиці. На Різдво – це сімейні колядування і щедрування, весною – спостереження за хороводами, запис гучних та мелодійних веснянок, закличок, “кривих танців” та багато-багато інших.

Перебуваючи на третьому році навчання, Леонтович постійно відвідував усі репетиції і виступи семінарського оркестру, що саме тоді організувався, а ще через кілька років у семінарії був створений струнний оркестр. З цього часу Леонтович уже добре грав на скрипці, флейті та фісгармонії. Таємно від семінарського керівництва він учасяв до опери, що була тоді в Кам'янці-Подільському.

З 1895 року батьки переїжджають у село Білоусівку Журавлівської волості Брацлавського повіту (тепер Тульчинський район на Вінниччині). З особливою теплою згадувала донька композитора роки життя в Білоусівці. “За розповідями батька, –



Кам'янець-Подільська семінарія,  
в якій навчався М. Леонтович



м. Кам'янець-Подільський на початку ХХ ст.  
Вид на стару фортецю

згадує Галина Миколаївна Леонтович, – це були найкращі роки для нашої родини, з матеріальним достатком та веселим життям”<sup>15</sup>. Коли Леонтович приїжджав на канікули, в домі часто організовувалось музикування. Дмитро Феофанович брав віолончель, Микола з братом Олександром – скрипки, сестри Вікторія і Олена – балайки, а Марія – цитру. Звучав домашній оркестр, лінули з дому священика мелодії українських пісень та романсів. У Білоусівці Леонтович записав від односельців багато народних пісень, які згодом увійшли в його “Другу збірку пісень з Поділля”, яку він присвятив великому класику М. Лисенку. Це такі пісні, як “Ой від саду та й до моря”, “Гаю, гаю, зелен розмаю”, “За нашою слободою”, “Сивий голубочку”, “Закувала зозуленька”, “Ой на горі виноград”, “Ой сів-поїхав”, “Ой вийду я на вулицю”, “Ой послала мене мати”. Саме у роки навчання в семінарії Леонтович, крім хорової практики (він керував архієрейським хором), інтенсивно записує народні пісні та гармонізує їх. Велика любов до народної пісні, хоріві твори українських народних пісень М. Лисенка, які поширювались на той час серед семінаристів, спонукали Леонтовича до творчості. Великий вплив на Леонтовича також мав його вчитель Юхим Богданов, вихованець регентських класів Петербурзької хорової капели.



Батьки М. Леонтовича в селі Білоусівці  
(батько – третій зліва, поряд мати)

Несподівана смерть регента семінарського хору була причиною звернення семінарської адміністрації до Леонтовича з пропозицією зайняти цю посаду. Таким чином стало можливим удосконалювати свої композиції в безпосередній роботі з хором. Окрім традиційної церковної хорової музики, Леонтович мав можливість брати до виконання обробки українських народних

пісень Лисенка, Демуцького та свої власні гармонізації. У виконанні семінаристського хору прозвучала перша його обробка української пісні “Ой чия ж то причина, що я бідна дівчина”. Під його орудою в Кам’янці-Подільському виконувались хорові твори “Заповіт”, “Реве та стогне Дніпр широкий” Т. Шевченка.

Під час літніх семінарських канікул у селі Білоусівці Леонтович записав ряд пісень та балад. Зокрема, в спогадах І. Годзішевського згадується, що Леонтович у Білоусівці на ярмарку записав від лірника Почаївську думу “Ой зійшла зоря вечорова”.

У семінарії Леонтович плідно співпрацював зі своїм вчителем Ю. Богдановим, з яким в індивідуальних консультаціях поглиблював знання з гармонії, поліфонії та аранжування. Їх індивідуальні заняття значно перевищували програмні вимоги з цих



Сестра М. Леонтовича Олена



Брат М. Леонтовича Олександр

дисциплін. Завдяки Богданову Леонтович ґрунтовно вивчив поліфонічний стиль духовних творів М. Березовського, Д. Бортянського, О. Архангельського. Впродовж усіх років навчання він радився з Богдановим стосовно перших записів та гармонізацій пісень з Білоусівки, таких як “Ой сівпоїхав”, “Закувала зозуленька”, “Ой гаю, гаю”. Саме Богданов спонукав Леонтовича до записів народних пісень та ознайомив його зі стилем старовинних церковних піснеспівів.

Після трьох років навчання в семінарії були зроблені такі записи народних пісень: “Ой з-за гори кам’яної”, “Мала мати одну дочку”, “Ой піду я в ліс по дрова”, “Ой розвився”, “Піду в садочок” та інші. Ці пісні були включені до “Першої збірки пісень з Поділля”, коли Леонтович уже працював учителем у селі Чукові. Пізніше ці обробки неодноразово ним перероблялись.

Останні роки навчання в семінарії Леонтович вже був визнаним регентом семінаристського хору. Одним з останніх виступів був концерт 26 травня 1899 року на сторічному ювілеї О. Пушкіна. Уже тоді друзі-семінаристи надписували на фотографіях: "Майбутньому славетному композитору".

Після закінчення семінарії Леонтович, всупереч родинним традиціям, вирішує бути світським учителем. Із 1 вересня 1899 року він працює вчи-

телем співів та арифметики в Чуківській второкласній школі. Згодом довелося викладати географію та російську мову. Викладання цих дисциплін (окрім співів) не було йому в радість. Ще з дитячих років навчання в бурсі та пізніше в семінарії Леонтович формально ставився до навчання, зберігаючи всі сили для музичної освіти і творчості. Пізніше у своїх спогадах він пише:



Школа в селі Чуків, де працював М. Леонтович

“Щодо мене особисто, то я не можу пожалуватись, щоб

учні та селяни ставились до мене неприхильно, хоч через мою недосвідченість та молодість гарним учителем у школі я не міг бути. Певне, мої хиби та помилки в загальноосвітній діяльності компенсувалися в якійсь мірі моєю щирістю в музичній практиці”<sup>16</sup>.

У Чукові Леонтович за досить короткий час зумів зацікавити дітей співом в хорі та грою в оркестрі. Для організації оркестру він за власні кошти купував музичні інструменти для навчання учнів. Залучав до оркестру також сільських дітей, що мали власні інструменти. Леонтовичу особисто доводилось навчати дітей гри на скрипці, флейті, віолончелі та інших інструментах, з яких складався оркестр. Проблемою був репертуар. “Ті друковані оркестрові партії, – згадує Леонтович, – і писані ноти провінціальних оркестрів, які я мав, прийшлося визнати цілком непридатними через їх трудність для моїх музикантів. Довелось мені самому складати оркестрові партитури, користуючись фортеп’яновими п’єсами різних авторів...”<sup>17</sup>. Уже через кілька місяців оркестр виступав у різних літературно-музичних вечорах, виконував легкі оркестрування “Дударика”, народну весільну пісню “Чоботи”, “Шумку” М. Завадського та інші. Селяни з великим задоволенням збирались на виступи оркестру. Така успішна музична діяльність змусила управляючого школою отця Руданського (брата відомого українського письменника-сати-



рика С. Руданського) прихильно ставитись до Леонтовича. У результаті були виділені додаткові кошти на купівлю музичних інструментів для оркестру.

У Чукові Леонтович продовжував записувати та гармонізувати народні пісні. Тоді ж він komponує свою “Першу збірку пісень з Поділля”, куди, зокрема, ввійшли такі пісні: “Зашуміла ліщинонька”, “Чогось милий затужив”, “Ой піду я лугом”, “Піду в садочок”, “Ой гай, мати”, “Ой послала мене мати”, “Ой з-за гори кам’яної”. Леонтович був незадоволений рівнем художньої довершеності цих обробок, тому ще у Чукові він розпочинає роботу над “Другою збіркою пісень з Поділля”, яка була опублікована через кілька років, коли Леонтович працював у Вінниці. У чуківський період він наполегливо працює над удосконаленням своєї професійної творчості. Непорозуміння з керівництвом школи та відсутність музично-творчого середовища, до якого він звик у Кам’янці-Подільському, підштовхували Леонтовича на пошуки нового місця роботи. У 1901 році на короткий час він повертається в Білоусівку до батька, а згодом, за рекомендацією свого колишнього вчителя у Шаргородській бурсі Ляторовського, з 4 березня 1901 року Леонтовича зара-



Тиврівське духовне училище, в якому у 1901–1902 роках працював учителем музики та співів М. Леонтович. У 1997 р. на одній із стін будинку встановлено меморіальну дошку композиторові.

ховують на посаду вчителя церковного співу і чистописання до Тиврівського духовного училища. У Тиврові Леонтович успішно працює з училищним хором, інтенсивно займається самоосвітою та пошуками фахівців для удосконалення професійної майстерності. Завершує роботу над “Другою збіркою пісень з Поділля”, до якої остаточно він включив десять пісень: “Ой від саду”, “За нашою слободою”, “Сивий голубочку, сидиш на дубочку”, “Гаю, гаю”, “При долині, при охоті”, “Закувала зозуленька”, “Ой на горі виноград”, “Летіла зозуля, летіла куючи”, “Ой сів та й поїхав”, “Ой час, пора до куреня”.

У Тиврові Леонтович організовує самодіяльний оркестр та виступає з ним на училищних урочистостях. Як і раніше, окрім культових піснеспівів



Клавдія Ферапонтівна Жовткевич,  
дружина М. Леонтовича

вича виховувалась в інтелігентній сім'ї у Петербурзі. Її брат, відомий на той час скульптор Олександр Жовткевич, емігрував до Франції, про що йдеться в листуванні Клавдії з Леонтовичем. Його неординарна особистість, романтичність та багатство витончених почуттів яскраво висвітлюються в цих листах. Невдовзі – 22 березня 1902 року – закохані одружуються. Це були щасливі миті молодого подружжя. Леонтович з новими силами наполегливо займається самоосвітою, удосконалює свою “Другу збірку пісень з Поділля”, пише нові твори. Проте матеріальні нестатки і постійне прагнення жити у великому місті, де можна було б інтенсивніше поглиблювати за допомогою професійних фахівців свою освіту, звертає погляди Леонтовича на Вінницю. Із цим містом Леонтович також пов'язував надії отримати гідну роботу. Мрія здійснилась. Леонтовича, як уже відомого на

вів, композитор виконує з хором багато обробок народних пісень Лисенка, а також власні хорові твори, зокрема, тут вперше на Шевченківському вечорі була виконана оригінальна хорова пісня на слова Т. Шевченка “Зоре моя вечірняя”. На цьому вечорі Леонтович почув зворушливий виступ кобзаря Пархоменка з баладою про смерть Т. Шевченка – “Зійшов місяць”.

У цей період у житті Леонтовича відбулась важлива подія. До колеги по училищу, Флора Івановича Наливанського, приїхала сестра його дружини, вродлива дівчина Клавдія Ферапонтівна Жовткевич із села Підлісці, що на Волині. Молодий учитель Леонтович, що кохався в музиці, припав їй до серця. Йому ж розумна і освічена Клавдія Жовткевич сподобалась відразу. Майбутня дружина Леонто-



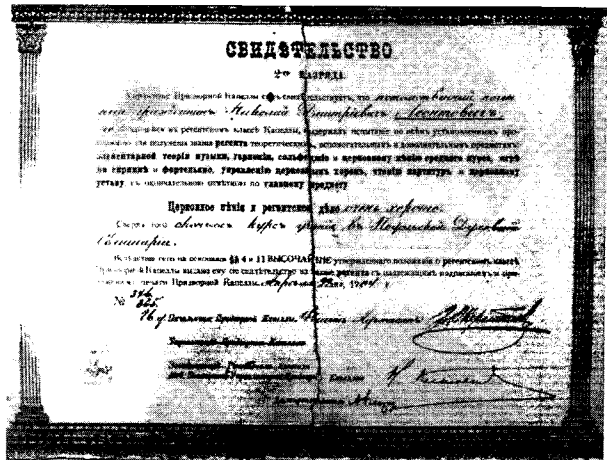
М. Леонтович з дружиною і донькою  
Галиною

Поділлі фахівця хорової справи, в 1902 році запрошують учителем музики до Вінницької церковно-учительської школи. Тут, як і в Кам'янці-Подільському, Чукові, Тиврові, навколо Леонтовича гуртується середовище аматорів та професійних музикантів. Він організовує хори та оркестри, багато концертує, пропагуючи кращі зразки духовної, а також української світської хорової музики. Захопленість Леонтовича народними піснями та його максималістське ставлення до музичного життя в церковно-вчительській школі дратувало керівництво цього навчального закладу. Проте були і радісні події. У 1903 році у молодого подружжя народжується перша донька Галина. Виходить з друку його "Друга збірка пісень з Поділля", яку він присвячує М. Лисенкові. Підбадьорений великим класиком, Леонтович ще з більшою силою вдається до пошуків фахівця, щоб поповнити свої знання з поліфонії та інструментування. Так на обгортці "Положения о регентском классе придворной певческой капеллы" ми читаємо такий проект оголошення Леонтовича для розміщення в газетах: "Кто имеет звание свободного художника по теории композиции, или состоит учеником старшего класса консерватории, или получил аттестат об окончании фуги, приглашается давать мне уроки по контрапункту и фуге. Знаю гармонию, простой, двойной и тройной контрапункт строгого стиля, м. Тульчин с. Белоусовка, свящ. Д. Леонтовичу для Н."<sup>18</sup>.

Оскільки у Вінниці не знайшлося кваліфікованих фахівців з композиції, Леонтович за порадою дружини Клавдії їде за професійними консультаціями до Петербурга. На той час Петербурзька придворна хорова капела (яка відзначалась своїми творчими досягненнями ще з часів Д. Бортнянського, а потім М. Глінки) була найвищою професійною "хоровою академією" – центром духовної музичної культури, де в різні часи творили М. Березовський, Д. Бортнянський, М. Глінка, П. Чайковський, М. Римський-Корсаков та інші.

У 1903 році Леонтович під час відпусток виїжджає до Петербурга, де отримує консультації в регентському класі хорової капели у таких авторитетних теоретиків і практиків, як С. Бармотін, О. Пузеревський. У С. Бармотіна Леонтович бере уроки з теорії музики, гармонії, поліфонії, хорового аранжування та інше. За обсягом навчальної програми Придворної капели 22 квітня 1904 року він успішно складає екзамени і отримує свідоцтво регента високого рівня: **"СВИДЕТЕЛЬСТВО 2-го разряда. Управление Придворной Капеллы** сим свидетельствует, что *потомственный почетнейший гражданин Николай Дмитриевич Леонтович*, не обучавшийся в регентском классе капеллы, выдержал испытание по всем установленным программой для получения звания **регента** теоретическим вспомогательным и дополнительным предметам: **элементарной теории музыки, гармонии, сольфеджио и церковному пению средняго курса, игре на скрипке и фортепьяно, управлению церковным хором, чтению партитур и церковному уставу**, с окончательною отметкою по главному предмету **Церковное пение и регентское**

Дело очень хорошо. Сверх того окончил курс учения в Подольской Духовной Семинарии. Вследствие сего на основании §§ 4 и 11 ВЫСОЧАЙШЕ утвержденного положения о регентском классе Придворной Капеллы выдано ему сие свидетельство на звание регента с надлежащим подписанием и приложением печати Придворной капеллы. Апреля 22 дня, 1904 г. № 365—376. И.д. Начальника Придворной Капеллы Флигель Адъютант Шереметьев, Заведывающий регентским классом Помощник Управляющего Придворною Капеллою ... Делопроизводитель...”<sup>19</sup>.



Свідोцтво регента високого рівня, яке отримав М. Леонтович у Петербурзі

Суперечки з адміністрацією Вінницької церковно-вчительської школи тривали, і Леонтович змушений був шукати роботу в інших місцях. Протягом літа 1904 року він з дружиною перебуває в селі Підлісцях, що на Волині, де до одруження мешкала Клавдія, а також якийсь час працює в Летичеві. У записках Яструбецького зазначено, що про вакансію вчителя музики Леонтович дізнався з Волинських єпархіальних відомостей. В інших свідченнях – І. Годзішевського – знаходимо, що, повертаючись із Петербурга після успішних іспитів у придворній хорівій капелі, в розмові із залізничником Леонтович дізнається про можливість працювати вчителем музики в залізничній школі міста Гришино. Так, з новими оптимістичними сподіваннями на краще матеріальне життя, Леонтович із сім'єю переїжджає на Катеринославщину.

З осені 1904 року Леонтович – викладач співів у залізничній школі станції Гришино (тепер Червоноармійськ на Донеччині). Висока культура Леонтовича, його душевна теплота, лагідність і особлива відданість музиці відразу привернули до нього увагу вчителів та учнів школи. Ось як описували знайомство з Леонтовичем колишні учениці хору: “Коли я була в третьому класі, нас сповістили, що зараз буде урок співів і вестиме його новий учитель М. Д. Леонтович. Одягнений він був просто: в темному костюмі, в українській сорочці. Провівши з нами кілька уроків, він запитав: “Хто хоче співати в хорі?”. Бажаючих було багато. Проте Микола Дмитрович перевіряв голоси і вибрав з нашого класу чотири дівчини. З інших класів відібрав хлопчиків і дівчат, а потім кількох дорослих і утворив аматорський хор... З концертами виступали ми не тільки на станції Гришино, але й на інших станціях: Авді-



Хор робітників станції Гришино, 1905 р. (в центрі – М. Леонтович)

євка, Кринична, Чаплине, Межова тощо. Скрізь нас зустрічали дуже добре, успіх був великий. Миколу Дмитровича викликали, дякували... Співали ми безкоштовно. Микола Дмитрович любив свій хор, піклувався про кожного співака. Ми також любили його і ніколи не підводили свого Батька”<sup>20</sup>.

Леонтович, крім хору, вводить до концертних програм солістів у супроводі інструментальних ансамблів різних складів. Виконувались українські пісні М. Лисенка, А. Коципінського та його власні обробки. Він влаштовує концерти інтернаціональної музики, для яких робить спеціальні обробки – єврейських пісень “Ціон” та “Колискова”, дві вірменські мелодії, марші, пісні польські, російські та інші. “То були чудові, сповнені знаменних подій роки в житті Миколи Леонтовича, дружня товариська атмосфера серед колективу вчителів училища, гарні стосунки з залізничною адміністрацією, налагодженню яких сприяла дочка начальника станції Галина Олександрівна Чумакова, розумна і сердешна молода жінка, та й сам начальник станції Шумаков. Здавалося, що нарешті Микола Дмитрович і Клавдія Ферапонтівна віднайшли тут своє щастя. З хорошими людьми і працювалось легко і охоче. Та найбільше припали їм до вподоби двоє молодих учителів – Лідія Бенедиктівна Доброва та її наречений Дейнега, що сповідували революційні ідеї”<sup>21</sup>.

Та таке безхмарне життя тривало недовго. Хвиля революційних подій 1905 року в Росії докотилась до Гришино і трагічно зачепила сім'ю Леонтовичів: пожежа в домі, загибель новонародженого сина Володимира, загибель друзів-колег по школі – подружжя П. Дейнеги і П. Добрової. Про ці події знаходимо такі свідчення в газетних матеріалах: “1905 рік, буремний час! Шахтарі та робітники депо станції Гришино організували бойову дружину. Але ж не було зброї. І дружина вирішила обеззброїти невеличкі групи військових, що проїздили станцією. Очолили бойовиків учителі, наречені Дейнега та Добрава. І ось робітники на станції повстали. Проти них було послано сюди каральний загін. В одній із сутичок з карателями Дейнегу було вбито, а його наречену – смертельно поранено.

– Микола Дмитрович був важко вражений цією втратою, – розповідала Яструбецькому Клавдія Ферапонтіївна. – Скільки турбот доклав він, щоб поховати Дейнегу у труні, оббитій червоною китайкою! Я була тоді вагітна, останні дні носила сина. Але Микола Дмитрович не зважав навіть і на це, все клопотався тим, щоб віддати належну шану, спорядити як слід і провести останню путь керівників бойової дружини. І таки домігся свого...

Але і для сім'ї Леонтовичів усі ці трагічні події не минулися даремно. На квартирі у них було зроблено обшук. А невдовзі і горе прийшло: померло новонароджене маля.

– Ми поховали нашого маленького, – згадувала Клавдія Ферапонтіївна, – на залізничному кладовищі, поруч з дорогими нам могилами Дейнеги і Добрової...

Ой, як же боліло серце за сина, за невістку у матері Миколи Дмитровича – Марії Йосипівни! Вона ж приїхала сюди не тільки погостити – знала, що потрібна буде невістці допомога, допомога жінки, яка виняньчила велику сім'ю. Вона й допомагала, як тільки уміла, та немовля сконало. Горе, чекання репресій оселилися в сім'ї Леонтовичів. Мати вирішила будь-що вговорити сина змінити місце проживання. А ще ліпше було б, коли б переїхали десь ближче до їхньої родини, що мешкала тоді у Білоусівці поблизу Тульчина. Врешті, це й сталося: з'явилося вільне місце учителя співу в Тульчині, в жіночій еспархіяльній школі”<sup>22</sup>.

Після придушення грудневих революційних подій відбулось оновлення адміністрації школи, і ставлення до Леонтовича погіршилось. Його підозрювали в стосунках з революційною інтелігенцією. Він не мав матеріальної можливості для продовження консультацій із С. Бармотіним у Придворній капелі.

У 1906 році Леонтович гостює в батьківському домі у Білоусівці. Тепло родини приглушає біль втрати сина, Леонтович повертається до творчості. Його увагу привертає збірка народних пісень фольклориста А. Конощенка, з якої він бере до опрацювання народні пісні “При долині мак”, “Над річкою

бережком”, “Ой у полі та туман, димно”. У цей приїзд до Білоусівки він створює ряд духовних пісень, серед яких піснеспів “Світе тихий”.

1907–1908 навчальний рік у Гришинській залізничній школі був найважчим. Не було умов роботи з капелою залізничників. Залишилась можливість працювати лише з учнівським хором, і то із заборонаю співати українські твори. Нове керівництво школи обмежувало його музично-громадську діяльність з усіх сторін. Внаслідок цього в листі до батька композитор повідомляє про свої наміри залишити Гришино. Дмитро Феофанович радить повертатись до рідного Поділля. Весною 1908 року, відразу з настанням канікул, Леонтович із сім’єю переїжджає в Білоусівку.

Із 1908 року Леонтович розпочинає нові пошуки фахівців для самоосвіти. У своїх спогадах С. Протопопов пише: “Уперше М. Д. Леонтович приїхав у Москву для занять з Сергієм Івановичем Танєєвим влітку 1908 року... але Танєєв порекомендував свого учня, чудового педагога, теоретика Болеслава Леопольдовича Яворського. Співпраця з Яворським продовжувалась впро-



М. Леонтович серед викладачів і учениць Тульчинської жіночої єпархіальної школи. 1916 р.  
(другий зліва у третьому ряду)



Н. Танашевич (третья зліва у другому ряду)  
серед випускниць Тульчинської жіночої  
епархіальної школи

довж дванадцяти років, спочатку в Москві, а потім, коли Яворський працював у музичних закладах у Києві.”

Із жовтня 1908 року Леонтович викладає співи в Тульчинській жіночій епархіальній школі, в спеціальному закритому навчальному закладі для дітей священників. Тут Леонтович працює з жіночим хором, робить багато перекладень для однорідного складу власних творів, а також перекладає багато творів російських і українських композиторів – Верстов-

ського, Глінки, Чайковського, Лисенка, Стеценка, Козицького.

В архівних матеріалах Г. Яструбецького знаходимо: “Леонтович у Тульчині мешкав на багатьох квартирах. Наприклад, з дня приїзду з сім’єю із Гришино й аж до 1912 року – у будинку Моржицьких, потім перебрався на Козаччину – це як їхати з Тульчина на Кинашів, а дещо згодом – до будинку Шаховської, що стояв навпроти поштово-телеграфної контори. Жив і біля школи у будинку Кушніренка, і на господі Янушевича. По той бік так званих “дворцових казарм” на вулиці Завалля стояв будиночок міщанина Татомира, Леонтовичі певний час наймали квартиру і у нього. Останньою ж домівкою, де оселився Микола Дмитрович із сімейством, була вже казенна квартира на самісінькому подвір’ї школи, де він учительював.”<sup>23</sup>

Життя у Тульчині було періодом композиторської зрілості і великих творчих звершень Леонтовича. Він знайомиться з К. Стеценком, творчість якого знав задовго до особистої зустрічі. Стеценко тоді жив і працював священником у Голово-Русаві, недалеко від Тульчина. Учень М. Лисенка і великий майстер хорової музики К. Стеценко був однодум-



Будинок у Тульчині, в якому жив М. Леонтович





М. Леонтович із К. Стеценком (крайні зліва)

цем і другом М. Леонтовича. Їх дружба, співпраця і життя трагічно обірвалися майже одночасно.

У цей період Леонтович організовує і готує музично-театральні вистави, зокрема в 1910 році ставить фрагменти опери М. Лисенка "Коза-дереза", надає допомогу ученицям старших класів у постановці п'єси Т. Шевченка "Назар Стодоля", вивчає вокально-хорові твори П. Ніщинського. Бере участь у громадському житті міста – очолює місцеву організацію "Просвіта". У спогадах Я. Греха зазначено: "Не можна собі представити, як я зрадив, коли почув, що в одну неділю недавно організована "Просвіта" читатиме лекції. Головою "Просвіти" був учитель Леонтович. Зібралася

мала аудиторія в кінематографі "Вік" на лекцію "Просвіти". Я прибув немов до своєї рідної хати... Лекції читалися на тему політичну, економічну, літературну. На цю останню читав Леонтович. Він розкрив слухачам очі на красу українського письменства, прочитав великий реферат... Під кінець прочитав коротке оповідання С. Васильченка.

Я пригадую собі, що після лекції веселий, з усмішкою щирої доброти питав Леонтович молодих семінаристів, чи сподобалася лекція. Усі призналися, що він уміє зацікавити навіть таку інфантильну публіку, яка тоді збиралася... Після всяких балачок Леонтович запропонував, щоб публіка не скучала, на другий раз робити лекцію напереміну з піснями"<sup>24</sup>.

Поява високохудожніх творів у цей період стала результатом титанічної праці над удосконаленням власного стилю і консультацій із Яворським. Леонтович створює унікальні хорові шедеври "Пряля", "Піють півні", "Коза", "Ой сивая зозуленька", "Женчичок-бренчичок", "Козака несуть", які бере із збірки народних пісень К. Квітки.

У 1914 році в його доробку з'являється геніальний "Щедрик", який з

тріумфальним успіхом був вперше виконаний 25 грудня 1916 року в Київському університеті хоромим колективом під керівництвом О. Кошиця. Леонтович став відомим і популярним у мистецьких колах, до його творчості зріс інтерес серед фахівців і шанувальників хорової музики.

У жовтні, після революційних подій, Леонтович активізує свої контакти з Києвом. У 1918 році, за наполяганням К. Стеценка і О. Кошиця, він часто буває у Києві, поринає в активну музично-громадську та педагогічну діяльність.

А на початку 1919 року він уже переїжджає до Києва, де з дружиною і двома доньками поселяється на квартирі у своїх родичів по вулиці Боговутівській, 2, що на Лук'янівці. Тут від Стеценка, Кошиця і Яворського він отримує схвальну оцінку своїх нових творів, котрі включаються до репертуарів різних хорів столиці. У цей період він готує п'ять "десятків" обробок українських народних пісень. Його запрошують викладати хорову справу у щойно створеному Музично-драматичному інституті імені М. В. Лисенка. Б. Яворський запрошує Леонтовича до викладацької діяльності в народну консерваторію. На той час там працювали відомі композитори Г. Віршовка і С. Протопопов, з якими він затоваривував.

У Києві Леонтович сприяє становленню музичного життя. Він, як і Лисенко, був організатором і палким пропагандистом української професійної музики. Леонтович – один із організаторів та інспектор першого українського державного оркестру, член музичного гуртка, метою якого було студіювання нової музики. Леонтович захопився цією справою, але громадянська війна перешкодила цьому. Тоді ж він робить спроби писати твори нових музичних форм: дві мелодекламації – "Спомини" та "Все я знаю" – і твір для струнного квартету – переклад однієї частини: "Soufanta" – "Помалу-малу, братіку, грай" із фортепіанної сюїти М. Лисенка. Ці твори характерні для нового спрямування творчості Леонтовича, для його шукань нових звукових засобів (на основі ладового ритму)...<sup>25</sup>. Одночасно з його участю створюється перша українська національна хорова капела, якою керували Я. Калішевський та К. Стеценко. Солісткою капели була славнозвісна співачка Марія Литвиненко-Вольгемут. Леонтович був комісаром цієї капели.



Портрет О. Кошиця



Працівники народної консерваторії в Києві, 1919 р.  
(перший справа – Григорій Вірьовка)

Про дні напруженої діяльності Леонтовича в Києві так згадує донька Миколи Дмитровича: “Батько ніколи, жодної хвилини не бував удень вдома, приходив лише пізніми вечорами, і його повернення додому назавжди лишилося у мене в пам’яті. Ми з мамою не спали, прислуховувались до знайомих кроків по темній, порожній вулиці. Лише почувши його швидку ходу, мама примушувала нас лягати, сама ж намагалася не видати своєї тривоги. Батько, захоплений своїми музичними задумами, не боявся пустельних нічних вулиць у ті неспокійні часи... Батько весь віддавався своїм музичним справам. Це був бурхливий час, але нестатки виснажували нашу сім’ю, ясно було, що треба повертатись до Тульчина. Та всі ми відчували, як йому буде тяжко поривати з Києвом. Тепер, коли його талант входив у розквіт, коли він працював з близькими йому музикантами, мав з ними спільні інтереси, відчував їхню підтримку у своїй творчій роботі, повернення до Тульчина було б найдраматичнішою подією в його житті”<sup>26</sup>.



М. Леонтович серед учасників Першого Українського хору в м. Києві (1919 р.)



Фрагмент фото Першого Українського хору в м. Києві  
(у другому ряду зліва направо:  
М. Литвиненко-Вольгемут, К. Стеценко,  
крайній справа – М. Леонтович)

Дбаючи про музичну національну освіту, М. Леонтович активно спілкувався з дитячими хоровими колективами різних навчальних закладів Києва, писав для них музичні твори. Читав лекції в Першій гімназії м. Києва, учительській семінарії, проводив уроки музики на учительських курсах. Для Першої гімназії пише музику до дитячої сцени Б. Грінченка “На русалчин Великдень”. Хорові мініатюри дуже сподобались дітям. У київський період Леонтович створює праці з педагогіки та методики музичного виховання, в основу яких покладає ідею музичного фольклору. Це “Нотна грамота”, “Підручник для навчання в школах народних”. Пізніше удосконалений варіант – “Практичний курс навчання співу в середніх школах України”. У Києві 1919 року він описує попередній педагогічний досвід роботи в Чуківській школі у статті “Як я організував оркестр у селянській школі”. За неповних два роки в Києві Леонтович зробив стільки, що це, мабуть, переважає все, чого він досяг за свою попередню діяльність. Тут, крім великої громадської та пропагандистської діяльності, Леонтович інтенсивно займався самоосвітою. Про це свідчать нотатки в його “Пам’ятній книжці” – щоденнику. У 1918–1919 роках з’являються оригінальні хорові твори на слова сучасних поетів Білеловського, Вороного, Чупринки.

З поживаленням українського національно-визвольного руху в 1917 році активізується рух за автономію української православної церкви. Цей рух завершився Всеукраїнським Православним Церковним Собором, який відбувся у жовтні того ж року, що сприяло оновленню церковної музики, до якої звернувся і М. Леонтович. У цей період Леонтович пише більшість своїх духовних творів – “Літургію”, “Поддячий молебен”, піснеспіви “На воскресіння Христа”, піснеспіви із “Всеношної служби”: “Хваліте ім’я Господне”, а також нові духовні твори на тексти “Світе тихий”, “Нині отпущаєши” та інші. Така активність у написанні духовних творів, мабуть, не випадкова і була викликана тими змінами, що відбувалися в церковному житті України 1918–1921 років. Створена Леонтовичем “Літургія” та інші твори вже представляють новий стиль української церковної музики з яскравою національною специфікою, яка виникла внаслідок активного використання фольклорних елементів. Перше виконання “Літургії” Леонтовича було приурочене до визначної події в історії Української Автокефальної Церкви – заснування першої української парафії. “Літургія” виконувалась у Миколаївському соборі на Печерську 22 травня 1919 року (закінчив її Леонтович у лютому цього ж року). Сучасники відзначали, що ця Літургія завжди буде одним з найкращих українських церковних творів<sup>27</sup>.

У ті неспокійні часи, коли політичні вітри часто змінювали свої напрями, Леонтович усе ж сподівався, що переїзд до Києва – це назавжди. Та пізньої осені 1919 року він повертається до Тульчина. У матеріалах Г. Яструбецького читаємо: “Осіню в листопаді 1919 році Микола Дмитрович у блаженському

літньому пальтечку на плечах та неоковирній шапочці, геть змарнілий, застуджений, пішки прийшов з Києва до Тульчина і знову оселився тут”<sup>28</sup>.

Нелегко було Леонтовичу після цікавого життя в столиці. Він сподівався на повернення до Києва. Тим часом тут, у Тульчині, він знову повертається до необхідної для нього справи – береться за вчителювання, працює у трудовій школі, яка була створена на базі єпархіального училища, керує самодіяльними хорами, виступає з концертами у військових частинах. У Тульчині Леонтович організовує аматорську хорову капелу. У цей період Леонтович спілкується з талановитим учителем музики Якимом Грехом, уродженцем Галичини. Від Греха Леонтович записав та взяв до опрацювання ряд пісень з Галичини, зокрема, “Гей по світлиці”, “Ішов стрілець”, “Гей ви, стрільці січовії” та інші.

З приходом Радянської влади єпархіальне училище було розформоване. Грех згадує: “З причини переміни влади все учительство стало напередодні формування нової школи, відбувались засідання. Леонтович не пропускав засідань, але виходив незадоволений. Це незадоволення звернуло його на музичну роботу”<sup>29</sup>. Леонтович вимушений був працювати в трудовій школі, оскільки поряд для його родини було надано житло.

1919–21 роки були найбільш злиденними за все життя Леонтовича. Для сім’ї не вистачало харчування, не було одягу. Дочка згадувала: “Батьки часто на різні релігійні свята відправляли мене погостювати до дідуса в Марківку, з надією, що, вертаючись, я принесу сяких-таких харчів”<sup>30</sup>.

У таких складних життєвих обставинах Леонтович повертається до роботи над оперою “На русалчин Великдень”. Його не покидала думка написати великий твір – народно-фантастичну оперу у трьох діях.

Для написання лібрето Леонтович звернувся до колишньої учениці по тульчинському єпархіальному училищу Надії Танашевич. Це звернення було невинуватим. Поетичний дар та знання народних пісень Танашевич він помітив ще в єпархіальному училищі. Поетичного тексту про “Русалчин Великдень” Б. Грінченка вистачало лише на один акт, який згодом за пропозицією Леонтовича вона розширила. Про цю співпрацю з композитором



Лібретистка М. Леонтовича  
Надія Танашевич

автор лібрето пізніше згадувала: “Я не хотіла братися за створення лібрето, не почувавши себе ні драматургом, ні поетесою... Микола Дмитрович так мені відповідав на те: – Ні, ти можеш створити, бо маєш поетичний нахил, а що не знаєш театру, то будеш дотримуватись правдивості, а правда – це головне...”<sup>31</sup>.

Робота йшла складно. Леонтович не мав практичного досвіду в інструментуванні. Разом з написанням опери доводилось самостійно опановувати оркестрування. У листі до Стеценка він пише: “Робота посувається трохи мляво, але йде, навіть оркеструю помаленьку”<sup>32</sup>. Те, що він недосконало володів оркеструванням і що він не мав практичного досвіду в цій галузі, постійно хвилювало його. Він не мав з ким порадитись щодо цього в Тульчині. Його колеги і фахівці залишилися у Києві. Микола Дмитрович звертався за допомогою до них листуванням. У листі до Стеценка він пише: “Прошу вас передати через кого-небудь трохи оркестрових партитур, починаючи з легких – “Свадьба Фигаро” Моцарта – та кінчаючи Чайковським, Римським-Корсаковим, Вагнером та ін. Я знаю, що так багато неможливо, але передайте хоч що-небудь: у вас, наприклад, є симфонії Бетховена та Чайковського. Потім, може, знайдеться що-небудь Скрябіна (з останніх фортепіанних творів), хоч одна річ. Те й друге здалося б мені в справі моєї так званої опери, яка, до речі, має бути в трьох актах. Кінчаю уже перший акт і навіть оркеструю”<sup>33</sup>.

Для прискорення роботи Леонтович передавав у Київ кілька фрагментів свого твору та звертався з проханням: “Прошу вас, Кирило Григоровичу, зробити оркестровку цих номерів. Попросіть Козицького також оркеструвати. Ці оркестровки при нагоді передайте в Тульчин. Я також інструментую ці номери і, порівнявши, буду вчитися цієї науки. Вам у Києві це легко зробити, а мені без знання оркестру і не чуючи його це дуже трудно”<sup>34</sup>.

Коли в 1920 році до Тульчина приїхала на гастролі Друга мандрівна капела Дніпросоюзу, яку очолювали К. Стеценко та поет Павло Тичина, вони виконали і ряд творів Миколи Дмитровича – “Гра в зайчика”, “Щедрик”, “Ой гай, мати, гай”, “За городом качки пливуть” та інші. Земляки тепло вітали свого композитора і захоплено аплодували капелі. Після концерту Леонтович запросив Стеценка й Тичину до себе й програвав їм оперу “На русалчин Великдень”. Ось як описує цю зустріч Павло Тичина: “Микола Дмитрович грає нам із своєї опери “На русалчин Великдень”:

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

– Е, це ми з вами мініатюристи, і коли беремось за велике полотно, то все боїмось, а на двох нотах Вериківський шедевр створив.”<sup>35</sup>

Колеги щиро привітали Леонтовича з успіхом, радили швидше закінчувати оперу і везти її до Києва. Миколу Дмитровича окрилила підтримка визнаних митців, і він з новими силами взявся за продовження роботи над оперою.

Необхідно було готувати лібрето для другого і третього актів, і Леонтович збирається в подорож до лібретистки Танашевич, яка жила досить далеко від Тульчина, в селі Стражгороді та за хлібом до батька, що жив і працював священником у селі Марківка. По дорозі до Стражгорода Леонтович завітав до свого колеги по єпархіальному училищу Я. Греха. Про ці злиденні часи у спогадах Я. Греха, які він записав ще у 1922 році, з боєм у серці читаємо: “Це було після Різдва 1921 року. Я дуже здивувався, коли побачив на подвір’ї пряуючого до мене Леонтовича. Він був убраний в старе пальто, на голові в нього була оригінальна шапка, яку пошила йому дружина з старого одіяла. На руках рукавиці на один палець (також робота його дружини), а штани – сіро-чорного кольору – з великими фіолетовими латками. Та він ще ніс на паличці зав’язаний у великий платок гостинець для мене – калачі. Це був назверх бездомний подорожній, голодаючий, аж ніяк не Леонтович. Я засипав його цілою в’язкою різних запитань: “Що чувати в Тульчині, як поживаєте, що робите?” Він розповідав, що в Тульчині хор співав українські колядки, між тим і деякі його твори. Багацько народу прийшло почути тих колядок. Надзвичайно гарне враження зробили вони на слухачів... Під кінець Леонтович зазначив, що він на короткий час прийшов у ті сторони і через тиждень мусить вертати, бо в Тульчині жде його багацько роботи”<sup>36</sup>.

Але до Тульчина Леонтович уже не повернувся...



## СМЕРТЬ КОМПОЗИТОРА: НЕВИПАДКОВА ТРАГЕДІЯ<sup>37</sup>

Від трагедії, що сталася невдовзі у Марківці, нашу розповідь відділяє усього лише кілька днів. Викладемо ж частину записів про ці події майже дослівно.

Останнього дня грудня 1920 року за старим стилем Микола Дмитрович разом з Чирським вийшли з Тульчина. Проте до Марківки, куди тримав путь у гості до батька, Леонтович потрапив не одразу. І ця деталь, як побачимо далі, дуже важлива.

Вони подорожували пішки два дні, підночували в Ладижинських Хуторах, у домі священника Сергія Смолянського. А далі, аж до 8 січня, композитор гостював у Теплику в Греха та в Стражгороді – у родині Н. В. Танашевич. Отож у Марківці він з'явився тільки 8 січня (21 січня за новим стилем) у другій половині дня. Ніщо не віщувало лиха.

Наступного дня, відпочивши, Леонтович довго імпровізував на піаніно, награвав також уривки з улюбленої опери “Євгеній Онегін”. Сестра Вікторія попросила записати їй на ноти шевченківський “Заповіт”, і Микола Дмитрович залюбки те зробив. Це була субота. Десь о шостій годині вечора, коли вже смеркло, на подвір'я батьківської хати під солом'яним верхом в'їхала підвода, запряжена парою гнідих. Що за гості по пізній дорозі?

На возі було двоє: хазяїн коней, що правив ними, – Федір Грабчак з Кіблича, високий, могутній, років під п'ятдесят, та його пасажир – молодий, середнього зросту. З-під кепки вибивалося світле, трохи кучеряве волосся, обличчя було, сказати б, інтелігентне. Звертали на себе увагу яскраво-червоні губи та холодні сизі очі. Він мав на плечах крите зеленуватим сукном пальто “дудкою” донизу зі смушковим коміром. І хоч надворі стояв холод, на голові приїжджого була якась недоречна для цієї пори, наче чужа, кепка.

– Чи не пустите підночувати? – запитав він. І тут таки вдався у пояснення. Мовляв, має у Марківці чимало справ, зокрема збирається описати речі у Стефана Фідкаленка.

Щойно увійшовши до хати та скинувши пальто, він з помітною цікавістю озирнувся, пильно оглянув господаря. Запитав:

– Ну, то де ж мене покладете спати?

Проїшли разом у кімнату, всілися за стіл, за яким звичайно обідала сім'я старого Леонтовича. Запросили сюди ж і фурмана Грабчака. Сестра Миколи Дмитровича Вікторія та дочка Галина заходились збирати на стіл вечерю.

Гість оцінюючим поглядом блукав по кімнаті. Бідненько усе тут начебто. У протилежних кінцях кімнати – два дерев'яних тапчани з постелями, кожен

під одним з двох вікон. Шафа, комод. У горішній частині вікон – чисті біленькі фіранки...

Врешті, нежданий гість відреккомендувався, хоча й ніхто не питав його про це. Сказав, що, мовляв, проводить боротьбу з бандитизмом, з бандитами. Отож ночувати у самому селі боїться, щоб, бува, не вбили.

Він настійливо пропонував Миколі Дмитровичу “перевірити, роздивитись” і його документи з безліччю печаток. Микола Дмитрович змушений був узяти їх у руки. Недбало поглянув, зауважив знехотя:

– Так, діла у вас, виходить, чимало.

Прибулий похвавішав. Сказав, що, мовляв, звать його Гріщенко, і захопився похапцем “по секрету” оповідати:

– Маю у кожному селі своїх інформаторів. Вони й дають мені знати, що та де діється і де збираються звичайно бандити. Отож завдяки цьому, коли вже я дію, то дію напевне! І не помиляюсь. І бандити мене таки бояться!

Усі за столом мовчали. Пили чай, слухали.

Попоївши, Гріщенко встав з-за столу і тричі перехрестився на образи, чим немало вразив і без того насторожену сім'ю. Потім почав усім по черзі потискувати руки. Згодом Галина Миколаївна висловлювала здогадку, що у такий спосіб бандит хотів довідатись, чи немає у кого з них на пальцях золотих обручок.

У подальшій розмові Гріщенко настійливо все звертав бесіду на бандитизм.

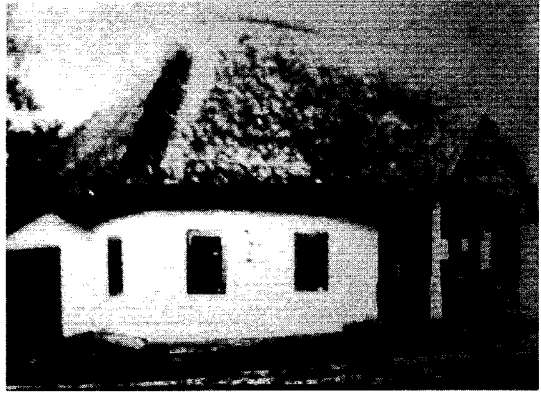
– Нічого, нічого. Все одно ми притлумимо бандитів оружною рукою! – вигукував він, і це виглядало театралью.

Простакуватий фурман з Кіблича, що привіз Гріщенка, поцікавився у нього:

– А ви, добродію, з якого ж ото села будете?

Гріщенко вдав, наче того запитання й не чув. Грабчак повторив його знову і знову: цікавість розбирала селянина. Але Гріщенко мовчав, вдавав, що надто заглибився у розглядання карти Поділля, яка висіла на стіні.

Тим часом ці запитання фурмана перегукувалися ще з тією розповіддю Гріщенка, що точилася за вечерею. Оповідав він, що, мовляв, давно трудиться коло землі. І усі тоді мимоволі звернули увагу на його руки. Та ба! Вони були не селянські – тонкі, випещені.



Хата в селі Марківка,  
де був убитий М. Леонтович



На цій карті, яка була складена Іваном Гонтарем і долучена до його доповіді "Маловідомі сторінки життя та творчості М. Д. Леонтовича" (2002 р.), відмічено шлях Миколи Леонтовича, який він пройшов пішки від Тульчина до села Марківка протягом двох останніх тижнів свого життя (----). Шлях його вбивці теж позначено на карті (-.-.-.-.-)

Не помітивши, очевидно, тих поглядів, Гріщенко тоді назвав таку велику кількість кіп хліба, що може видати десятина поля, що це всіх здивувало, а Грабчака – того просто вразило.

– Не може, добродію, того бути, щоб стільки кіп на одній десятині, – заперечив він. Гріщенко зневажливо не удостоїв його відповіддю. Він увесь вечір раз по раз збентежено позирав на вікна.

– Чого це ви так полохливо на вікна дивитесь? – запитав котрийсь з домочадців.

– Та, знаєте, за нашим братом стежать. Можуть і вбити крізь вікно. Я краще почуваю себе за темної ночі, аніж за отакої, як зараз, місячної. Коли б, приміром, зараз ніч була темна, то тут і не ночував би. Їхав би собі... до Теплика.

– Ет, боятися смерті нічого, – спокійно відповів Микола Дмитрович. – Вона може спіткати зовсім несподівано і там, де найменше її ждуть. Ось ми сидимо зараз тут, нікуди на збираємось їхати. А ніхто ж не відає, хто з нас буде живий завтра: чи той, хто поїде, чи хто сидітиме вдома.

– Правда, правда, – мовив Гріщенко.

– Не відаєш, чи будеш завтра живий чи ні. А все ж таки – береженого і Бог береже.

Тим часом і Галина Миколаївна, і Вікторія Дмитрівна та, мабуть же, й сам Микола Дмитрович помітили в його патяканнях одну істотну і дивну деталь. Їхав Гріщенко з Кіблича, де і “взяв по наряду” коней Федора Грабчака, – і їхав, за його словами, до Теплика через Карабелівку. Отже, Марківка, в такому випадку, була йому не по дорозі. Як же тут опинився?

– Та вони ж наказали мені звернути на Марківку вже тоді, коли ми під’їздили до Степанівки, – озвався на це фурман. Гріщенко скоса зиркнув на нього, але нічого не відповів, у пояснення не вдавався.

...А довкола вже залягла глибока ніч.

Ось Микола Дмитрович підвівся з-за столу, де бесідували, підійшов до тапчана і почав роздягатись. Вкрився він старенькою червоною напівподертою ковдрою.

Вголос позіхаючи, Гріщенко скинув з себе пасок із зброєю на ньому (то був втинок від гвинтівки) та поклав її собі в голови. Батько Миколи Дмитровича турботливо вкрив Гріщенка поверх ковдри ще й своєю шубою, підіткнув одну полу її йому під ноги. Потому прикрутив гнота та хукнув на лампу.

Вклалися в домі Леонтовичів. Поснули.

Це була остання ніч, останні години композитора.

Бралось на ранок, коли раптом у сонній тиші дому пролунав постріл. Звук його зірвав з ліжка батька Миколи Дмитровича. Він схопився на ноги. І перше, що побачили в примарному світлі його очі, – постать сина: Микола Дмитрович напівсидів на ліжку і враженою скоромовкою запитував:

– Тату, тату! Що це? Вибух?

Спитавши те, раптом впав навznak на подушку. І тут тільки батько побачив, що поруч з ліжком сина стояв у одній лише білизні і босий Гріщенко. Він тримав у руці обріз, другою переводив затвор. Викинув стріляну гільзу і дослав новий патрон. Повернувся до сторопілого Дмитра Феофановича, вилаявся і звелів:

– Геть звідси!

Але старий заляк. Тоді Гріщенко захопив його за шию і потягнув до кухні. Тут, біля ліжка, на якому спав, стояв розгублений фурман Грабчак. Одчинилися двері з іншої горниці, Вікторія Дмитрівна визирнула у кухню, вражено запитала:

– Що таке, що діється?

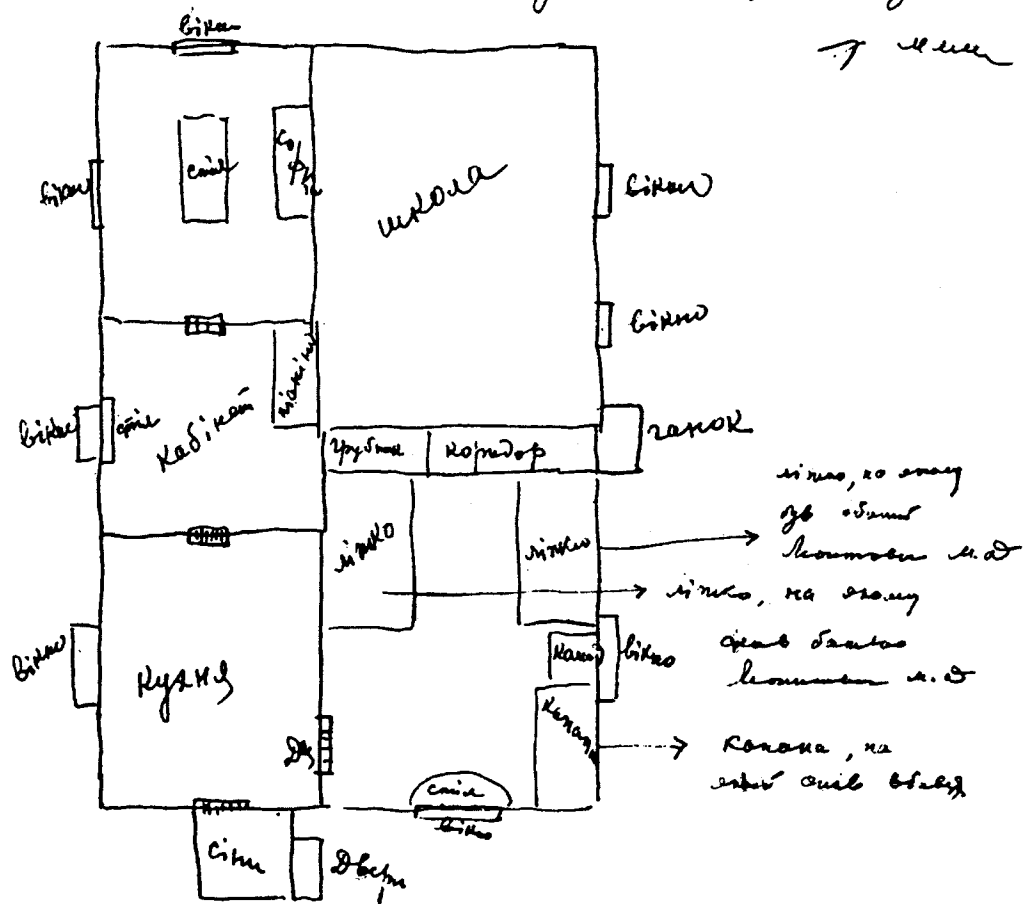
Почувши її слова, батько прийшов до тями і вголос заплакав:

– Доню, Миколу застрелили! – ледь вимовив він крізь сльози.

– Ану тихше! – гримнув Гріщенко.

– А тобі, Грабчак, не бійся, нічого не буде. Йди за мною та в’яжи ось їх, – наказав він Грабчаківі, – а я з старим сам впораюсь! Тю, дурень, – “не

Так будинок свещеника Леонтовича в січні 1921 року  
коли загинув композитор Леонтович М. Д.  
піз 2008 перебував у багата  
у мене



Малюнок сестри Леонтовича із розміщення кімнат у будинку,  
в якому загинув композитор

маю чим в'язати"! Та подери ось цю чи ту спідницю і в'яжи! – Сам же Гріщенко зірвав вишиваний рушник з стіни і туго зв'язав ним батькові Миколи Дмитровича руки.

Тим часом фурман Грабчак усе ніяк не міг справитись з дорученням, – тремтіли руки, смужки відривалися тоненькі. Тоді Вікторія Дмитрівна взяла у нього спідницю і подерла її на широкі пасма. Грабчак завернув дівчатам руки за спину, пов'язав, врешті, обох. Гріщенко тицьнув йому обріз під носа:

– Стережи отут усіх їх! – Сам же знову пішов до кімнати, де конав смертельно поранений композитор.

Щось із злістю говорив йому. Потому неспіхом вбрався, та не у свої шати: зодягнув на плечі куртку Миколи Дмитровича, потім вліз в рукави шуби батька композитора.

Вікторія Дмитрівна нишком благала Грабчака, щоб дозволив гукнути з вікна людей на допомогу.

– Люди добрі, сидіть тихо! – злякано прошепотів він. Для того страху були всі підстави. Адже усього лише кілька хвилин тому, коли в'язали їх, на розпачливі запитання батька та доньки композитора Галини Миколаївни, за що ж, мовляв, убив він Миколу Дмитровича, бандит, лаючись, крикнув: "Мовчать! Застрелю!"

Улучивши мить, коли фурман Грабчак вийшов надвір, до коней, Дмитро Феофанович, спотикаючись від горя, побрів на кухню. Тут і побачив його Гріщенко.

– А ти, старий, чого це тут? – облаяв його убивця. – Ану геть звідси!

Старий мовчки – до кімнати, сів біля столу.

– Не туди! – визвірився Гріщенко. – Гайда, ставай у куток. Стріляти буду. – І почав зводити обріз.

– Не стріляйте! – благала його Вікторія Дмитрівна. – Не стріляйте батька!..

– Ну, глядіть мені, сидіть нишком. А ти, старий, давай гроші!

Гріщенко нишпорив уже у комоді, що стояв біля ліжка вмираючого Миколи Дмитровича. Невдоволено бурмотів, ремствував вголос: радянських грошей виявилось тільки 128 карбованців. Мало! Усі інші – просто мотлох, нікому вже не потрібні царські та керенки. Не соромлячись, вивернув і блаґенький гаманець Миколи Дмитровича, забрав дріб'язок до кишені.

– А де у вас золото? Признавайтесь!

– Немає у нас золота, – стиха мовила Вікторія Дмитрівна.

– Брешеш! Ану покажи свої руки!

Ні обручок, ні інших золотих речей не виявилось, – їх просто не було у цій сім'ї. Та вбивця-грабіжник не заспокоювався.

Тут же заходився виймати білизну домочадців і скидати у мішок. Правда,

знову ж таки виявив невдоволення: білизни було мало. Вікторія Дмитрівна запропонувала взяти й брудну, – не погребував, узяв. Надибав столові ложки – забрав, годинника Миколи Дмитровича – теж. А потім згорьовані домочадці якось і не помітили, коли вийшов з хати.

Першим схопився по цьому Дмитро Феофанович. Сторожко ступаючи, зазирнув до кухні, – нікого немає. Двері у сіни, до кімнати, де конав смертельно поранений син, навстіж. Батько на старечих ногах підбіг до нього.

Очі Миколи Дмитровича були широко розкриті, втуплені у низьку стелю хати. Він мовчав. А проте був ще живий, при повній свідомості.

Батько у розпачі вибіг на вулицю, голосно заволав, кликав на поміч людей. До кімнати вбігли теж досі зв'язані сестра та донька композитора.

– Миколо, що з тобою?! – питала Вікторія Дмитрівна. Він не відповідав. Ковдра була відкинута до стіни, лежав високо на подушці, мало не на бильці ліжка. Лежав, спливаючи кров'ю. Вона була і на подушці, і на матраці, цідилася на підлогу. Білі, мов крейда, руки – складені на грудях, як у мерця. Та ось Микола Дмитрович озвався. Повільно, затинаючись, вимовив по складах:

– Я... вмираю.

Тим часом на подвір'ї швидко розгорталися події. На крики батька Леонтовича учитель місцевої школи Арсен Петрович Сорочинський, що був якраз вдома, підбіг до вікна. Глянув – і злякався. Він вирішив, що Дмитро Феофанович збожеволів. Бо й справді, стужа на дворі, а розпатланий старий стоїть лише в одній білизні, тупцює на снігу босоніж і лементує:

– Люди, допоможіть! Люди, допоможіть!

Та вже наступної миті Сорочинський побачив, що у старого Леонтовича зв'язані за спиною руки, і збагнув: скоїлось щось страшне. Сорочинський вибіг на подвір'я.

– Вбили, вбили... – повторював, ридуючи, старий. Ще нічого до ладу не розуміючи, Сорочинський завів його назад до хати, розв'язав. І тільки тут узнав, що скоїлось.

Тут уже Арсен Петрович не гаявся, кинувся навздогін за підводою. За ним – і люди, що збігалися на крик.

Підводу майже зараз і затримали. Виявилось, що за наказом Гріщенка, фурман попетляв трохи вулицями села, а вже тоді виїхали на дорогу, що вела знову... до Кіблича. Гріценка не було. Як почув крики, миттю зіскочив з воза і десь зник.

...Микола Дмитрович доживав останні хвилини. Ось він попросив:

– Води...

Але напитися вже не стало сил, вода розхлюпалась. Тоді він сказав:

– Світла. Дайте світла! Тату, вмираю...

Була восьма година ранку 10 січня...

Багато людей зібралось біля хати Леонтовичів. Селяни обурювалися вбивством, співчували рідним небіжчика.

Наступного дня з Тульчина приїхали на похорон дружина Миколи Дмитровича і друга дочка його – Євгенія Миколаївна. Ледве добилися крізь заметіль вони сюди. Шаленіла така хурделиця, що за кілька кроків нічого вже не було видно.

Його поклали у нефарбовану, білу труну, зроблену з осокара. Провести небіжчика в останню путь зібралось багато людей. 12 січня о п'ятій годині вечора труну опустили в могилу.

Наступного дня зі Стражгорода привезли і поклали на могилу окремий вінок – від Надії Василівни Танашевич. На стрічці був надпис: "Вічна пам'ять. Спи спокійно".

Це був вінок від автора лібрето "Русалчиного Великодня".

Куди ж подівся після раптового зникнення з Марківки грабіжник і убивця композитора Гріщенко? Чи відомі подальші події? Що сталося з Гріщенком? На ці й чимало інших питань педантичні записи Яструбецького дають детальну відповідь.

У день вбивства дехто бачив Гріщенка вже в Теплику. Однак під вечір чутки про злочин, що він скоїв, поширилися й тут, і Гріщенка, зрозуміло, розшукували. Пізно ввечері він дістався до будинку голови єврейської общини. Зайшов у хату, сказав, що ночуватиме тут. І пригрозив, щоб про це нікому не повідомляли.

Усе ж хазяїну дому вдалося сповістити міліцію, і невдовзі сюди приїхав начальник міліції Костянтин Миколайович Волков з двома вершниками.

– Гріщенко, виходь. Ти заарештований! – наказав Волков крізь замкнені зсередини двері.

Гріщенко кілька разів вистрелив у двері, поранив одного міліціонера, продрявив одяг на Волкові. Доки викликали підкріплення, бандитові вдалося втекти. Він перебрався на той бік річки і сховався у криту зверху яму, що була на подвір'ї однієї жительки Теплика. Зовсім випадково вона побачила його. Тоді Гріщенко увійшов до хати, зв'язав хазяйку та її дочку, забрав кожуха, чоботи і втік.

За словами начальника міліції, він ще недовгий час займався грабіжництвом в околицях Теплика. Якось одного вечора Гріщенко забрів у село Могильну і сховався на ночівлю в клуні тутешнього селянина. Хазяїн виявив його і в сутичці зарубав заступом.

Ось тут постає іще одне цілком природне питання, без якого розповідь обійтись не може. Ким був автор цих записів, на які посилаємось? Чому саме на ньому, Гнатові Васильовичі Яструбецькому, зупинився тоді у Києві



вибір, щоб по свіжих слідах зібрати усе, що стосувалося життя і смерті композитора М. Д. Леонтовича? Чому саме Яструбецькому доручили розслідування і доповідь Товариству вшанування пам'яті М. Д. Леонтовича, яке було організоване відділом політосвіти при Київському губревкомі?

Спробуємо дати детальну відповідь на ці та деякі інші питання. Ось перед нами документи. Народився Гнат Васильович Яструбецький на Поділлі в малозабезпеченій багатодітній сім'ї учителя початкової школи. Легка порівняно можливість навчати сина казенним коштом спонукала батька віддати його у науку до Тульчинської духовної школи. Гнат закінчив її на відмінно. Згодом, як і Леонтович, навчався у Подільській семінарії. І за традицією, що була у цій школі-бурсі, як пише в нотатках він сам, його – знову ж таки на казенний кошт – мали направити до Московської духовної академії, як круглого відмінника. Для сім'ї це було б великим полегшенням з матеріального боку!

Але не про таку кар'єру мріяв юнак. Попри нестатки, Яструбецький за власний кошт вступив до Дерптського (Юр'ївського) університету на юридичний факультет, курс якого і закінчив через кілька років. Зберігся атестат, де вказувалося, зокрема, що Гнат Васильович Яструбецький відмінно знає кілька мов – грецьку, латинську, французьку, німецьку, єврейську. А серед інших практичних занять пройшов курс і з кримінального права та кримінального процесу.

Саме у Подільській семінарії Гнат і познайомився близько та подружив з Миколою Леонтовичем. Обидва кохалися у музиці. Гнат чудово грав на скрипці, разом з Леонтовичем був учасником семінарського хору.

І знову ж таки мало не збіг: по закінченні університету Яструбецький учителює в Сутисках, викладає російську мову та співи. І так аж до кінця грудня 1909 року.

Ну, а далі? А далі – в біографії Яструбецького на нас чекає багато несподіванок. Знову сходяться життєві шляхи його з шляхами Миколи Дмитровича Леонтовича: Гнат Васильович приїздить до Тульчина на посаду вчителя російської мови, словесності та історії російської літератури в епархіальній середній жіночій школі. І тут знову зустрічається зі старим другом Леонтовичем.

Маленький відступ. Здається, року 1966-го, коли записи Яструбецького потрапили мені до рук, я виявив серед них з десяток фотокарток далеких років. Хто ж на них зображений? Склалося так, що коли я зайшов до дочки Леонтовича Галини Миколаївни в Тульчині, у ту ж квартиру, звідки колись вийшов назустріч своїй смерті композитор, я прихопив з собою і ті фотографії. Ми сиділи з Галиною Миколаївною у дуже скромній кімнаті по провулку Лермонтова. За вікнами гомоніли дітлахи. Це вибігли на перерву учні

школи-інтернату, що розташована й нині в приміщенні колишньої жіночої школи, в якій учителював Леонтович.

Спочатку розмова з Галиною Миколаївною не клеїлась. Та ось видобуваю одну з тих фотографій; на ній – ставний молодик з відкритим мужнім обличчям. Невеличкі вуса, кінці яких по-шевченківськи приспущені, на голові – кучеряве волосся. Йому можна було дати років біля тридцяти. Показую фотографію Галині Миколаївні, чи не знає, бува, хто це зображений?

Тільки-но глянувши, вона уся просто розцвіла у посмішці. Схвильовано мовила:

– Боже мій, звідки це у вас? Ще б мені та й не знати, хто це! Та це ж – Гнатик. Ну він же, Гнат Васильович Яструбецький. Господи, скільки років пройшло, скільки ж років відтоді, коли він був таким!..

Я був просто вражений її словами. Адже кілька інших знімків Яструбецького, які стосувалися пізнішого часу, ні краплі не були схожі ось на цю фотографію!

Та фотокартка, той давній спомин відігрів душу Галини Миколаївни:

– Ну, як же мені його не пам'ятати! Гнат Васильович – у нас у сім'ї всі звали його Гнатик – нерідко в Тульчині приходив до нас додому. Приносив з собою скрипку. Моя мама брала гітару, батько сідав за піаніно. Яких тільки пісень не співали вони!

Слухаючи це, я нараз згадав один із записів Яструбецького про те, що, мовляв, один із клавішів піаніно Леонтовича був вищерблений свого часу саме маленькою тоді Галинкою. Те, Леонтовича, піаніно стояло поруч з нами в кімнаті, але кришка його була зачинена. Я розповів і про це Галині Миколаївні. Вона вражено сплеснула руками, усміхнулася:

– Та невже і про це знаєте?! Що ж, я зараз вам розповім, як це сталося. Одного вечора батько та мама збиралися до когось у гості, а мене лишали дома одну. Я капризувала. І коли вони пішли, була у такій досаді, що вдарила камертоном – ось цим, батьковим ще, – по клавіатурі. Ось у цій октаві, – підняла вона кришку піаніно. Помовчала, зітхнула, сумно всміхнулася. – Повірте, мене, коли згадую, і досі мучить совість...

Однак продовжимо розповідь про друга Леонтовича – Яструбецького. Він працював у Тульчинській жіночій школі, коли влітку 1914 року на сім'ю його батька впало горе, а з ним і великі клопоти. Батько помер від туберкульозу, і на руках Гната Васильовича, крім власної сім'ї, лишилися хвора мати та дві малолітні сестри. Батько по собі залишив борги, що перевищували його річну зарплату. І щоб якось прогледувати і зодягти шість чоловік та розрахуватися з батьковими боргами (на мізерне жалювання вчителя годі було й думати зробити це!) – Гнат Васильович вирішив шукати додаткового заробітку. І за сумісництвом пішов полковим священиком 76-го пішого Кубанського полку, що квартирував тоді у Тульчині.

У 1917 році Яструбецький відкрито на солдатському мітингу пориває з релігією. А у грудні солдати з того ж полку вибирають його, недавнього полкового священика, членом свого полкового воєнно-революційного комітету, як це сформульовано у виданому посвідченні. У ньому ж наголошується, що “Г. В. Яструбецький всегда и во всем энергично отстаивал и поддерживал интересы трудового народа”.

Згодом, за станом здоров'я, Гната Васильовича демобілізують з діючої армії і він перебирається, як і Микола Дмитрович Леонтович, до Києва, у саму гущу подій нового життя. Зайве, звичайно, нагадувати, що тут він підтримував з Леонтовичем міцний дружній зв'язок.

Та ось відгомін фатального пострілу у Марківці на Поділлі долинув і до Києва, де ім'я композитора було ще свіже у пам'яті багатьох з того часу, коли був він комісаром капели.

То кого ж, як не людину, що стільки років близько знала Миколу Дмитровича та його рідних, яка до всього ще й була юристом, – кого ж, крім Яструбецького, слід було б відрядити на Поділля для розслідування трагічних подій?

Яструбецький був тоді помічником завідуючого видавничим відділом. На руках у нього – мандати від Київської ЧК, губернського революційного комітету, інших організацій. І в кожному документі – вимога до військової і цивільної державної влади: не чинити перешкод Г. В. Яструбецькому, надавати всіляку допомогу у виконанні дорученої йому важливої і сумної справи.

У липні 1920 року Г. В. Яструбецького було призначено уповноваженим Державної Української Мандрівної Капели – “Думка”. Того ж року разом з капелянами зробив він першу подорож і зберіг об'ємний, нотований день у день, щоденник подорожі капели. Згодом, уже на посаді адміністратора “Думки”, побуває Яструбецький на перших гастролях цього колективу за кордоном у 1929 році. І ось істотні для доповнення нашої розповіді деталі: він ретельно збиратиме і збереже відгуки численних зарубіжних газет, підкреслюючи в газетних рецензіях ті місця, де віддається належна шана творчості Леонтовича, його пісням у виконанні капели “Думка”. Та й у щоденнику подорожі капели ще 1920 року окремо занотовує про виконання у селах Полтавщини творів в обробці тоді ще мало кому відомого композитора Леонтовича. Зважте, як ще у ті роки розумів Яструбецький значення музики Миколи Дмитровича Леонтовича!

Понад чотири з половиною десятки літ пролежали у завше замкнутій скрині в сім'ї Гната Васильовича, а потім його сина, Анатолія Гнатовича Яструбецького, записи його батька.

Цю скриню, – згадує Ю. Бондаренко, – я не раз бачив, доводилось і сидіти на ній. Стояла вона в одному з будинків по вулиці Толстого в Києві,

за десяток кроків від університету. Та про вміст скрині, крім того, що набита вона “якимись нотами”, я, звичайно, й не здогадувався. Коли ж передчасно помер і Анатолій Гнатович, його дружина Віра Романівна, розбираючи цю скриню при переїзді на іншу квартиру, віднайшла ці та інші нотатки. Вона ж, Віра Романівна, і дозволила використати записи Яструбецького.

\* \* \*

Про останні дні життя Леонтовича автором цих рядків знайдені нові спогади Надії Танашевич, які вона записала на обкладинці книжки В. Дяченка (К., 1947), коли Леонтович 23 січня 1921 р. відвідав Танашевичів з метою обговорення подальших планів про продовження другого і третього акту опери.

Так, у кінці книжки Н. Танашевич написала: “Стара Танашевич 6-го янв. (ст. стиль) ворожила по руці Леонтовичу хіромантичним способом, вгадувала довжину лінії життя. Але в цей момент підійшла до них я. Тут же стояв і Грех. Я подивилась і сказала: “Ох, мамо! Та лінія життя зовсім скінчилась, нащо ж ти неправдиво кажеш”. А Микола Дмитрович зареготався, та й каже: “Значить, коли я буду від вас іти, і з лісу вийде бандит мене вбивати, то й я йому скажу: е, ні! Стій. Матушка Танашевич мені ще вгадувала довго жити”. Потім ми зайшли в кімнату (бо це було в коридорі) і я на самоті стала питати, що за жарти. Микола Дмитрович сказав: “На днях я давав концерт у казармах. На піаніно забув свій портфель з різними документами. Мене зараз же запросили на чашку чаю, забрали документи, перевірили. Потім я згадав – повернули. *Чекаю результатів, а може й вб'ють*”<sup>38</sup> (курсив – А. З.).

У портфелі були “...квитки для проїзду за кордон, які Клавдія Ферापонтівна – дружина Леонтовича – у нього знайшла після смерті, і знала про те вся родина...”<sup>39</sup>.

Можливо, що однією з причин убивства було рішення тодішньої влади “зупинити” Леонтовича від еміграції за кордон.

До висновків про ознаки політичного вбивства композитора підводять публікації останніх років, де наголошується, що “...останню крапку над “і” у питанні: хто вбив Леонтовича?”<sup>40</sup> ставить секретний рапорт начальника Гайсинського повітового відділу міліції, з якого ми дізнаємося, що вбивство здійснив представник влади – чекіст<sup>41</sup>.

У.С.С.Р.

Секретно 166

НАЧАЛЬНИК  
ГАЙСИНСКОГО  
Уездной Советской  
Рабоче-Крестьянской  
МИЛИЦИИ

Тов. Начальнику Подольской Губер-  
нской М И Л И Ц И И

9 февраля 1921 года.  
г. Гайсин Под. губ.

*Исх. № 11/92/14*  
*№ 969*  
*3 документа*  
*Гайсин*  
*Р. А. П. О. Р. Т.*

РАПОРТ

В ночь на 23-го Января, агент Уездника ГРИЦЕНКО из района из Винтовки убил сына студента с. Маркови, Кублицкой волости Николая ДРОТОНА 43-х лет, у которого ГРИЦЕНКО ночевал и 26-го Января ГРИЦЕНКО прибывший в м. Галки при преследовании его членами банды выстрелом из винтовки ранил в живот милиционера ТВОРИЩА.

28-го Января на хуторе с. Ташной, Тарновской волости, пестаро восрукавших бандитов убили помещика Начальника Чеховского Угровиска ВАШКИНА, агентов ВОГДАНОВА и ЛМЛЕХИ и бывшего с хутом помещика ЯЦЕНКО.

23-го Января неизвестная банда в 25-человек проехала в с. Слободках, Гривовской волости, Подольской Советской области. В результате, ограбили квартиру красноармейца ТИМА и ограбили и забрали граждан братьев ГРИЦЕНКОВ, скрывшись.

Случаев выступления банды "ДНХО" не было.

Начальник Уездной  
Советской М и л и ц и и

Секретарь

*Синявский*

Копія рапорту (зберігається у Вінницькому державному обласному архіві)

Секретно, 116  
Тов. Начальнику  
Подольской Губернской милиции  
9 февраля 1921 года

**РАПОРТ**

В ночь на 23-е января агент уездчека Грищенко выстрелом из винтовки убил сына священника с. Марковки, Кублической волости Николая Леонтовича 43-х лет, у которого Грищенко ночевал, и 26-го января Грищенко, скрывавшийся в м. Теплике при преследовании его членами милиции, выстрелом из винтовки ранил в живот милиционера Твердохлеба.

Начальник уездной советской милиции. (підпис)<sup>42</sup>

Завершимо розповіді про трагічну смерть Леонтовича коментарем Я. Юрмаса до обробки народної пісні “Смерть”, що подаються у документальних матеріалах В. Кузик: “Протягом літа чи восени 1920 року Леонтович цю пісню (“Смерть”, від авт.) опрацював і дуже любив її наспівувати. Наприкінці грудня 1920 року, готуючись до концерту, він почав був її розучувати з хором, але не встиг вивчити, бо 12 січня 1921 року пішов із Тульчина до с. Марківки відвідати батька і... вже більше не повернувся. Уперше цю пісню виконав Тульчинський державний хор у лютому 1921 року на концерті, присвяченому пам’яті М. Леонтовича. Під час виконання її зала істично ридала ...:

*А вже смерть та по дворі ходить,  
І вже потихеньку до мене приходить,  
Та все потихеньку, та все помаленьку  
До мене приходить.*

*Діти мої, квіти мої, не пустіте смерті  
Та не дайте мені вмерти.*

Чи це не передчуття близького кінця? Які думки роїлися тоді в голові митця? Що йому відкрілося – ми вже ніколи не знаємо”<sup>43</sup>.

## ХАРАКТЕРИСТИКА ТВОРЧОСТІ

Поряд з оригінальними та духовними творами 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 сіяли” і “При долині мак”. У жанрі хорової пісні з найбільшою силою розкрився талант Леонтовича як художника-новатора, блискучого майстра стилю *a cappella*.

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 із 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.

Дехто з біографів композитора вважав “Другу збірку пісень з Поділля” художньо неповноцінною. Однак, очевидно, це несправедливе судження. Звісно, збірку не можна ставити в один ряд з високомайстерними пізнішими творами Леонтовича. Проте її рівень анітрохи не поступається перед тим загальним мистецьким рівнем, яким був позначений жанр обробок українських народних пісень у час її появи. Засвідчують це щойно названі хори, а особливо пісня “Гаю, гаю, зелен розмаю”, що й нині захоплює неповторним художнім ароматом, глибоким проникненням в образ і високою культурою хорового письма. На перший погляд – це звичайне традиційне “аранжування”. Гармонічна будова цілого дуже проста, але ця якість – не від невміння митця наснажити тканину твору якимись хитромудрими звукосполученнями – вона впливає з природності почуттів, які проймають пісню. Простотою фактури композитор досягає значної сили художнього впливу на слухачів. При загальній гармонічній будові твору спостерігається самостійність руху голосів з моментами імітаційності. Крім усього, Леонтович проявив тонке чуття виражальних можливостей хору, обравши для всіх партій природні регістри. Глибоке грудне звучання чоловічих голосів щонайкраще розкриває горе і біль закоханих, яким заважають поєднатися “вороги тяжкі”.

Фольклорна манера гуртового співу характеризується елементом імпровізаційності. Залежно від змісту і настрою кожен нову строфу пісні гурт народних співців прагне тлумачити якимось по-новому. Цю особливість побутової виконавської практики зауважив Леонтович і намагався відобразити її у своїх обробках. Спроби урізноманітнити виклад спостерігаються й у ряді інших творів збірки: “Сивий голубочку, сидиш на дубочку”, “При долині, при окопі”, “Летіла зозуля”, “Ой час, пора до куреня” тощо. У кожному з них композитор подає по кілька варіантів гармонізації основної мелодії, хоч далі звичайних фактурних видозмін вони здебільшого не сягають. Отже, й у цьому варто вбачати первісні начерки варіаційної форми обробок народних пісень, яку Леонтович відкрив в українській музиці і блискучі зразки якої подав у майбутньому.

До того часу переважна більшість хорових розкладок обмежувалася аранжуванням одного куплету. Автор ставив собі за мету віднайти основний настрій фольклорного першоджерела, відтворити й поглибити його своєю гармонізацією. Але передати в одному куплеті образне багатство поетичного тексту, а тим більше розкрити для слухача динаміку сюжету пісні було неможливо. Леонтович відчував потребу розширення вузьких рамок одного куплетності.



“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.

Досягнувши зрілості, Леонтович 22 березня 1919 року в “Пам’ятній книжці” робить такий запис: “Досліди у народній музиці викликають до життя нові форми гармонії та контрапункту, що органічно зв’язані з народною піснею, бо пісня як художній удосконалений твір дає не тільки одну мелодію, але таїть у собі всі музичні можливості (гармонію, контрапункт і т. ін.). Вміти записати її та відчутти все, що вона може дати для музики в широкому смислі слова, – це необхідна чергова справа. Бо гармонічна справа народних пісень, зроблена більшістю композиторів, не відповідає духу цих пісень. Римський-Корсаков, Лядов зробили у цих напрямках багато і передали цю справу новим композиторам... Українська музика мусить пережити такий же перелом”.

Цей лаконічний, але глибокий за змістом вислів зонайкраще характеризує головний принцип Леонтовича в підході до проблеми художнього опрацювання народних пісень: сама пісня, 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.

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, що “дочумакувався”. Іде собі, не журиється 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 плін 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 молодой 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 із 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 смутком 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 невіддільності 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 трапля-

ються 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 тричастинну 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 проводить в останню путь свого оборонця й героя. А ось і друга частина пісні – прояв пекучого людського горя, плач молодій дівчині, 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 випливають 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 одноголосо. Для підкреслення безпосередності почуття, досягнення враження розповідності й вільної декламаційності композитор позбавив мелодію тактування. Вона ллється неви-

мушено, 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 – одинадцять–дванадцять строфи. Як не зійде пісок на камені, так не повернеться до матері син із походу... Головну мелодію проводять тенори, вона скорботно звучить у підголосків над органом 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 самобутньому 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 із кращих творів Леонтовича, де яскраво проявився його талант музичного драматурга-психолога, є славнозвісна “Пряля”. У ній розповідається про гірке життя молодой 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. Своім похмурим, дещо настороженим звучанням він мовби відтворює важкий душевний стан героїні; монотонність же його руху – то образ стомлюючого доквілля 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 баси. Решта ж голосів розходиться в різні боки, створюючи цим значне драматичне напруження.

Третій і п'ятий куплети повторюють слова і музику першого (образ змученої прялі), тим самим у структуру куплетно-варіаційної пісні органічно входять риси рондо. У четвертій строфі, “озвучений” 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 одноголосом (баси). У наступних куплетах природно сполучаються прийоми підголосковості з елементами імітаційності.

“Мала мати одну дочку” – розповідь про трагедію молодої жінки, відданої матір'ю за гіркого п'яницю. У ній також два варіанти куплету, зумовлені образами й настроями, які впливають з тексту. Перший – оповідного харак-

теру; виклад його автор доручив жіночим голосам. Тільки останню фразу на фоні сталого “фа” сопрано й альтів тихенько, як далекий відгомін, доспівають 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 заспівають 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 “невірної 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 заспівають сопрано й альти. Тут автор дотримується принципів народного двоголосся. Журлива, сповнена глибокої туги мелодія – правдиве вираження печучого 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 невірний друг на вас нагая”) мелодію співають баси, ніби втілюючи образ “невірного друга”, котрий нагаєм розмовляє з дружиною. Підголосок, про який мовилося у зв'язку з другим варіантом 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 пляхетно-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-гар-

монічний виклад, за якого верхній голос веде основну мелодію, а решта супроводжують її. Леонтович також дотримується цього принципу. Але й тут він прагне до індивідуалізованого голосоведення, активізуючи цим виразову функцію кожної партії зокрема. Показовим щодо цього може бути другий варіант куплета пісні-танцю “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’еса характеризується іскристістю колориту, динамічною навальністю руху. Вражає легкість звучання й майстерність вокального інструментування. 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’есі 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 сплук 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 Михай-



лівці все хлопці-стрільці, встрелили козу в правеє ушко, в правеє ушко, в саме сердечко". Тут треба відзначити вдалу імітацію зойків "встреленої" кози (заплачкові мотиви у партіях альтів і тенорів, "благаючи" затримання з розв'язанням "на відстані" тощо). У самій техніці розгортання матеріалу, у прагненні до нерозчленованості цілого не можна не побачити деяких спільних рис із такими шедеврами, як "Дударик" і "Щедрик".

Ще чіткіше це проступає у "Три 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 із показових, часто вживаних композитором прийомів – вилучення з мелодії головного інтонаційного зерна і його поліфонізація в процесі розвитку. Тим самим автор підкреслює в пісні найтипніше і досягає необхідного художньо-сміслового узагальнення. Крім "Три 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 уперше 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 дідуса 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 органним пунктом тенорів і басів (сі – фа-дієз).

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

Незважаючи на 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 стале 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 однотоковий – 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, невимовно 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 хорovій літературі інший твір, у якому б з такою силою сполучалися змістовність, художність і майстерність.<sup>44</sup>

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 (попередньо: 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 у світовій музичній літературі”. Це пророцтво видатного радянського композитора й музично-громадського діяча здійснилося. Нині “Щедрик” – широковідомий в усьому світі твір. Він звучить у виконанні хорovих 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 хорovого 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, основана 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 хорovі капели.

Микола Леонтович – композитор неповторний. Сприймавши й глибоко засвоївши традиції, він упевнено пішов своїм шляхом, склавши власним

добробком 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.

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

Вплив естетики і творчого методу Леонтовича відчутний і в хорах багатьох інших композиторів. Проте однією хоровою музикою цей вплив не обмежується. Наприклад, такі високохудожні цикли обробок Л. Ревуцького, як “Сонечко”, “Козацькі пісні”, “Галицькі пісні” (для голосу з супроводом фортепіано) виявляють чимало спільного з тими засадами, яких дотримувався у своїй праці Леонтович. У високомайстерному симфонічному переломленні ці засади проступають у найвидатнішому творі Ревуцького – Другій симфонії.

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.

## ОПЕРА “НА РУСАЛЧИН ВЕЛИКДЕНЬ”

Співпраця Миколи Леонтовича з Надією Танашевич була не випадковою. Поетичний дар та знання народних пісень Леонтович помітив у Танашевич ще в Тульчинському єпархіальному училищі, випускницею якого вона була в 1918р. Один із перших дослідників життя і творчості композитора Я. Юрмас (справжнє прізвище Георгій Масютін), який ще в двадцяті роки зібрав близько 120 спогадів, писав: “Навесні 1919 р. Леонтович відвідав якось 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” (із 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)<sup>45</sup>. 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. ...”<sup>46</sup>, 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 (у Стражгороді). Микола Дмитрович задумав відвідати її і дати завдання. До того ж недалеко від неї жив його батько (с. Марківка), до якого вирішив добиратись пішки за підмогою (хлібом). Літом 1920 року ми помандрували обидва з Тульчина: він – у Марківку, я – в Теплик. По дорозі Леонтович розповідав дещо про Танашевич, казав, що вона стала гарною..., проспівувала йому вже багатько 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. Леонтович злегка доткнувся інтимного почуття Танашевич й одного разу сказав: "Що ж, може, вона полюбила старого-лисого. Нехай любить, буде краще писати текст. Любов – поезія, це найкращі переживання кожної людини." Однак я переконаний, – далі згадує Грех, що ці слова були сказані більш жартома, ніж серйозно. Він задумав зовсім розширити свою оперу. Перший акт закінчений, і деякі пісні для інших актів вже він обробив, але композиція не посувалася 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 обізвався, 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".<sup>47</sup> 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 самобутність 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 почувавши 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, почувавши, що Миколі Дмитровичу не страшно, він творча натура і все мені допоможе"<sup>48</sup>.

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

Людкевич береться до постановки початкових фрагментів опери, яка вперше була здійснена оперною студією Львівської консерваторії в 1947 році. Інструментування окремих фрагментів для малого складу зробив С. Людкевич, він особисто й диригував прем'єрою.

У 1948 році Людкевич у своїй науковій статті “Музична мова в оригінальних хорових творах і опері “На русалчин Великдень” дає глибокий аналіз суті новаторства 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. У цьому зв'язку Людкевич погоджується із словами редактора першого видання опери Я. Юрмаса, який у 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...”<sup>49</sup>. 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 пропаща...” Закінчує статтю Людкевич сподіваннями “зберегти, що тільки можливо, із спадщини геніально талановитого композитора”<sup>50</sup>.

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 безцвітуцвіте?  
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 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, 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. Скорик довершив ті епізоди, які залишились в ескізах, зокрема у сцені появи "лісових страхіть", погоні русалок за козаком, фінал та інші. Завершуючи ці епізоди, Скорик зовсім не залучав стороннього музичного матеріалу, а як художник-реставратор усе виконав на основі авторського матеріалу. Особливо бережливо він поставився до індивідуального музичного стилю, збагативши барвами своєї оркестрівки 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 на початку опери в створенні арії Козака, нагадує побутові народні романси, 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 інші міфічні сили. 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 своєю, індивідуальною характеристикою. Музика арій русалок лірична, мрійлива, споглядальна.

Накреслений автором основний конфлікт опери – протиборство світу реального зі 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 танці-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. У цілому твір видається дещо статичним. Однак недостатність зовнішньої дії повністю компенсується активно-динамічним внутрішнім розгортанням образів і ситуацій. Музична драматургія опери цілісна й логічна. Весь матеріал групується у великі сцени, які природно впливають одна з одної. Дуже важливим виразним компонентом є 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.

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. Шевченка. Нове народження опери відбулося завдяки великій попередній праці професора М. Гордійчука, диригента і постановника опери І. Гамкало, балетмейстера Г. Майорова, хормейстера Л. Венедік-

това, 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 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.

"На русалчин Великдень" – світла печаль української музики... Не судилося!.. Як нездійсненна мрія. Не судилося увійти в Європу з великою формою, з оперою. Але хорові мініатюри завоювали світ. Назавжди. Благословенне народження і пам'ять Великого Митця!

## ПЕДАГОГІЧНІ ІДЕЇ М. Д. ЛЕОНТОВИЧА

Педагогічні праці Леонтовича, які були написані ним у час перебування в Києві у 1919 році, були опубліковані лише в 1989 р.<sup>51</sup> Створюючи ці праці для навчання хорового співу в школі, М. Леонтович був добре обізнаний із сучасним йому станом музичного виховання дітей. Маючи великий педагогічний досвід, він виходив з чітких музично-естетичних і художньо-виховних позицій, вважав, що основою навчання дітей музики повинна бути народна пісня, тобто музичний фольклор.

Ці критерії є органічним продовженням і розвитком творчих принципів передових діячів музичної культури, зокрема М. Лисенка. Великий вплив на формування музично-педагогічних і художньо-естетичних принципів М. Леонтовича мала творча і особиста дружба з К. Стеценком, художнє кредо якого базувалось на поглядах М. Лисенка. Авторитет К. Стеценка як композитора, педагога і хорового диригента для М. Леонтовича був високий і незаперечний.

Педагогічна діяльність М. Леонтовича в Київській українській учительській семінарії (1918–1919 рр.), на диригентських курсах при Музично-драматичному інституті ім. М. Лисенка, театральних та курсах дошкільного виховання сприяла розробці ним стрункої системи і методики викладання. Слід відзначити важливість контактів М. Леонтовича з викладачами співів шкіл і гімназій Києва, що збігалось зі службовим завданням композитора як співробітника Музичного відділу Народного комісаріату освіти України. Особливо тісним був його зв'язок з Першою українською гімназією (пізніше Перша українська трудова школа ім. Т. Г. Шевченка), де вів уроки співів (з 1918 по 1919 р.) і керував хором П. Козицький. М. Леонтович бував на уроках, спостерігав заняття хору. Саме на замовлення дирекції школи він написав музику для дітей за сюжетом Б. Грінченка – “На русалчин Великдень”, яка впродовж кількох років з успіхом виконувалася в концертах під керуванням П. Козицького.

М. Леонтович виявляв постійний інтерес до всього нового. Так, він цікавився методикою навчання ритмопластики за системою Е. Жака-Далькроза, що буча поширена у школах і гімназіях Києва. Особливий інтерес у нього викликала теорія звукового тяжіння – ладовий ритм професора Б. Яворського, в якого він навчався композиції.

Отже, київський період, що був інтенсивним у громадсько-політичній, художньо-творчій, музично-педагогічній діяльності композитора, сприяв появі підручника “Практичний курс навчання співу в середніх школах”.

Переходячи до аналітичного розгляду музично-дидактичного матеріалу підручника, зауважимо, що, складаючи його, М. Д. Леонтович не мав перед собою подібних зразків. Це була перша книга для навчання дітей хорового співу в радянській школі, написана в перші роки після перемоги революції. Незважаючи на це, вона цілком відповідала вимогам того часу, в ній були враховані досягнення вітчизняної, зокрема російської, педагогічної науки. Загальні психолого-педагогічні й методико-дидактичні засади підручника засновані на працях К. Ушинського, Л. Толстого, М. Лисенка, К. Стеценка.

Основою вміщеного в ньому навчального матеріалу складають пісні для хорового співу, пісні-послівки для сольфеджування, канони для виховання навичок багатоголосого співу, які чергуються з розділами з музичної грамоти – поясненням знаків нотного письма, тривалостей, розмірів, знаків альтерації, інтервалів, будови мажорної та мінорної гам. Крім того, багато місця відведено на тренувальні вправи, відповідно до розділів, у яких вивчається той чи інший елемент музичної грамоти (музичні диктанти, задачі для розшукування нот на нотоносці, визначення кількості тонів між звуками, вправи для співу на два голоси, співання триголосних співзвуч, завдання для написання різних нот з використанням знаків альтерації, вправи для читання нот лише за їх називанням, задачі для написання інтервалів від окремих звуків угору і вниз тощо). М. Леонтович у методичних вказівках до підручника писав: “Студювання пісень напам’ять, ритмічні вправи без нот, слухові мелодійні вправи без нот, ритмовий диктант для запису, спів ритмічних зразків по нотах, диктант невеличких мелодій для запису, спів мелодій по нотах, а також самостійна творчість учнів розвинуть слух учнів і зроблять їх більш-менш свідомими в нотній грамоті”<sup>52</sup>.

Треба підкреслити, що поняття з елементарної теорії музики подаються автором у строгій послідовності досить повно. Розглядаючи звуки до-мажорного звукоряду, М. Леонтович не йде традиційним шляхом, усталеним у теорії музики. Відштовхуючись від мажорного тризвука, побудованого на стійких звуках ладу, він далі переходить до характеристики нестійких звуків, дотримуючись такої послідовності: “сі, ре, фа, ля”. Тут неважко помітити, що М. Леонтович бере за основу теоретичні засади свого вчителя – професора Б. Яворського. З цього приводу автор підручника пише: “Треба зауважити, що так звана мажорна і другі гами по новітніх дослідках серйозних вчених музики (проф. Б. Яворський) має в своєму складі звуки неоднакового значення, ваги. Звуки С-dug‘а “до”, “мі”, “соль” (I, III, V ступені) є цілком самостійними, головні звуки (“устої” за термінологією Яворського), консонанси. Решта звуків є додаткові звуки до цих “устоїв”, підпора для них (“неустої”) – дисонанси. Після засвоєння мажорного тризвука – до-мі-соль, М. Леонтович розглядає звук “сі” як верхній ввідний тон, а потім звуки “ре”

і “фа” (III і IV ступені гами), – про які зазначає: “Звуки “ре”, “фа” гуртуються коло звука “мі”, ніби підпирають його знизу і зверху, так, що хід фаре-мі буде більш природний, логічний і зручніший, ніж фаре-до (Строение музыкальной речи Б. Яворского)”. Останній неустой – звук “ля”, що тяжіє до звука “соль”, М. Леонтович трактує так: “Наш слух вимагає після “ля” звука “соль” як свого розв’язання, принаймні ходу донизу (напр., в звук “мі”), але ні в якому разі не в “сі” (VII ступінь), як це робиться в гамі “До мажор”. Про це свідчать народні пісні. Згідно з цим розумінням окремих звуків мажору складено план цього підручника”<sup>53</sup>.

Таким чином, у побудові свого підручника М. Леонтович спирається на теорію ладового ритму Б. Яворського, в той же час використовуючи народну ладову систему. Тут виявилось його новаторство як педагога-методиста.

Спираючись на теорію звукового тяжіння (ладового ритму Б. Яворського), він подає в підручнику відповідні вправи, наприклад, побудовані на тритоні. “Дуже корисно (з голосу, без нот) познайомити учнів з так званним “тритоном”, бо це музичне утворення має дуже характерне розв’язання”<sup>54</sup>



І далі: “Нема чого боятися цього інтервалу: він на практиці легко засвоюється, зацікавлює дітей своєю міцною логічністю, вносить у музику елемент розумовий. Засвоївши розв’язання зменшеної квінти на один голос, як показано вище, учні можуть співати її двоголосно”<sup>55</sup>.



Як бачимо, в підручнику М. Д. Леонтовича пошук і новизна ґрунтуються на практичній доцільності тих чи інших методичних засобів, що дають найбільш ефективний результат у питанні музично-слухового розвитку дітей.

Після опрацювання і засвоєння звуків мажорної гами (в послідовності до-сі-ре-фа-ля) автор переходить до вивчення тону і півтону. У цьому розділі М. Д. Леонтович запроваджує свій оригінальний музичний зразок, спів якого допомагає скоріше опанувати музично-слухове звучання півтону.





Далі пояснюється спосіб підвищення і зниження звука (дієз, бемоль), що підводить до вивчення розділу “Інтервали”. Зауважимо, що М. Леонтович подає всі види інтервалів: чисті, великі, малі, збільшені, зменшені. Сучасні ж підручники з музики для загальноосвітньої школи обмежуються поясненням лише великих і малих інтервалів, обминаючи збільшені і зменшені. Так, наприклад, М. Леонтович докладно характеризує якісні особливості прими (чиста, збільшена), секунди (збільшена, зменшена), кварта (збільшена), квінти (зменшена), септими (велика, мала) Усі поняття про інтервали, крім введеного правила, закріплюються зразками народних пісень, різних нотних прикладів та практичних завдань для учнів. Автор скеровує учня на самостійний аналіз музичних текстів, уміння визначити, з яких інтервалів складається дана мелодія, пісня чи музична вправа. Для систематичного засвоєння теоретичних знань цього розділу автор підручника щоразу ставить учням завдання для самостійної роботи (напр., “Написати чисті квінти від усіх дієзних та бемольних нот”, “Які інтервали між нижнім і верхнім голосами”).

Характерною рисою методики М. Леонтовича у вивченні інтервалів є те, що після прими учні знайомляться з чистою октавою, тобто як обернення прими, а потім переходять до вивчення секунди, терції тощо. У цьому є раціональний смисл, оскільки учні, визначаючи і співаючи основні, стійкі звуки ладу за тризвуком (до-мі-соль) повинні охопити ще один звук – верхнє “до”, що в поєднанні з нижнім утворює інтервал октави.

У підручнику подаються зразки різних видів мінорної гами, характерні мелодії народних наспівів з підвищенням сьомого, четвертого ступеня.

Дуже цікаві дібрані автором зразки для співання канонів, що допомагають дітям опанувати спів на два-три голоси. Починаючи від сліву канон до мажорної гами, далі автор пропонує оригінальні мелодії зі словами, народні пісні, чергуючи з двоголосними вправами із самостійним рухом голосів, секвенційної будови та триголоссям гармонічного викладу.

Варто звернути увагу на дидактичність у побудові триголосих гармонічних вправ. Якщо в першому випадку спільний акордовий звук знаходиться в середньому голосі, то в другому – у нижньому, а в третьому – у верхньому.

Особливу увагу автор приділив методиці розвитку музичного слуху і пам'яті дітей, творчих здібностей та розвитку ладового чуття. З цього погляду

підручник М. Леонтовича випередив сучасні видання з музики для дітей. Цій меті підпорядковані завдання, поставлені перед дітьми, зокрема, музичні диктанти, спрямовані на розвиток слуху, пам'яті, фіксацію руху звуків у часі та інтервальних співвідношеннях.

Методика музичного виховання М. Леонтовича спрямована на розвиток у дітей музично-слухових уявлень, а звідси – струнка і логічно продумана система вправ і завдань, наприклад: “Від даного “до” знайти голосом “фа” (без ноти)”. “Взяти ноту “соль” по даному “до”. Взяти голосом ноту “сі” по даному “до”. Взяти голосом звук, назвати його “мі”, відшукати “фа” та повернутись до попереднього звуку”. “Взяти від якого-небудь звуку (не називаючи ноти) півтон вниз”. “Протягнути голосом звук”, назвавши його “до”, а потім проспівати “ре” і “мі”. Як бачимо, М. Леонтович йшов від ладової залежності звуків, природи їх тягіння, виховував почуття розспіву і фіксації тонально стійких звуків, тобто музично-слуховий розвиток дітей базується на ладовій основі.

Характерно, що М. Леонтович прищеплює навички читання нотного письма за принципом відносності звуковисотності, не зв'язуючи музичне мислення дітей певною тональністю. З цього погляду показові вправи методичного спрямування: “Взяти голосом будь-який звук, назвати його “мі”, відшукати “фа” та повернутися до попереднього звуку”. “Проспівати: (на зразок “фа-мі”). “Проспівати (на зразок “мі-фа”). “Проспівати (на зразок – “до-ре”). У цих зразках йдеться про вивчення і засвоєння співанням вправ півтону вниз, півтону і цілого тону вгору.

Таким чином, у вивченні нотної грамоти маємо приклади використання М. Леонтовичем принципів релятивної системи як усвідомлення відносності висотних положень звуків, сталості інтервальних відстаней. Усе це активізує слухові уявлення учнів і сприяє свідомому й тривкому засвоєнню інтервалів.

Надзвичайно цінною рисою підручника є те, що він орієнтує учнів на розвиток їхніх музично-творчих здібностей. Цій меті служить ціла низка цікавих завдань і вправ, що стимулюють діяльність дітей, викликають у них інтерес до предмету, отже, психологічно настроюють на серйозне вивчення музики. З цього погляду, безумовно, М. Леонтович є піонером, який, по суті, першим у вітчизняній музичній педагогіці радянського часу запроваджує методику оптимального розкриття художньо-потенціальних можливостей дітей, скерує їх зусилля на творчі спроби в композиції. Ось деякі з творчих завдань: “Придумати мелодію та записати її”; “Видумати невелику мелодію на дані слова та проспівати її, записавши”; “Учні складають мелодію на 5”; “Придумати мелодію з секундами”; “Написати власну мелодію з великою терцією” та інші.

Немає сумніву, що М. Леонтович у свою педагогічну практику (а в даному разі і в підручники) переносив принципи, систему навчання і музич-

ного виховання професора Б. Яворського, учнем якого він був. Як відомо, Б. Яворський особливу увагу звертав на розвиток музичної фантазії в процесі слухання музики, залучення дітей до власної музичної творчості.

Таким чином, у вивченні нотної грамоти М. Леонтович звертався до різних методичних прийомів, що дають найбільшу результативність. Навіть побіжне ознайомлення з музично-теоретичною частиною підручника дає можливість відзначити, що його автор скеровує увагу вчителя і учнів на метод евристичного опрацювання і засвоєння дидактичного матеріалу. Варто згадати, що евристичний метод навчання широко висвітлював у своїх педагогічних працях і застосовував у практичній діяльності К. Стеценко. Розвиваючи й активізуючи мислення дітей, учитель спонукає своїх вихованців до самостійного аналізу явищ, узагальнень і висновків. Поставивши перед учнями завдання побудувати на окремих нотах високі сексти, М. Леонтович пропонує “Вивести правило, добре розглянувши попередній рядок нот” (запис секст). У розділах з музичної грамоти в підручнику зустрічаємо завдання на транспонування, складання мелодій на всі опрацьовані інтервали. Як бачимо, до свого підручника М. Леонтович включив основні компоненти елементарної теорії музики, причому подав їх не ізольовано, а в тісному взаємозв’язку з хоровим співом. Пісенно-хоровий матеріал досить різноманітний і також розташований за ступенем складності. Співочі вправи, поспівки, пісні перших розділів прості за будовою, доступні дітям на початковому етапі навчання хорового співу. Вони, як правило, одноголосні, охоплюють вузький співочий діапазон і підпорядковані розділам нотної грамоти (чергування тривалостей восьмих і четвертих з поступовим ускладненням метроритму). Одноголосий виклад пісень мелодій допомагає виховати інтонаційно-чистий унісон, ансамблево-злагоджений спів.

Через канони, двоголосні вокальні вправи учень готується до зорового двоголосся, що спочатку має зручний терцовий рух голосів, або епізодичне двоголосся, яке потім стає більш тривалим із самостійно окресленими хоровими лініями.

Така система подачі хорового матеріалу цілком узгоджується з методикою виховання вокально-хорових навичок у дітей. Цьому також сприяє добір контрастних за змістом, характером, темпом пісень, що навчає запроваджувати різні прийоми звуковедення.

Весь пісенний матеріал викладено в зручній теситурі, що не становить вокальних труднощів. Тут М. Леонтович враховує фізіологічні особливості розвитку співочих голосів дітей шкільного віку. Таким чином, виконання пісень дітьми у класі принесе їм естетичну радість. Серед запропонованих пісень – чимало суто дитячих, веснянок-хороводів, веснянок-ігор, сюжетних, ліричних, жаргівливих, побутових, історичних та інших. Крім українських пісень, у підручнику знаходимо мелодії-поспівки, вправи для вокально-хоро-



вого виховання, основані на російському, білоруському, українському музичному фольклорі. Таке жанрове розмаїття високохудожніх народнопісенних зразків є благотворним джерелом для виховання здорових морально-етичних, художньо-естетичних і патріотичних почуттів дітей. Тут М. Леонтович досягає гармонійної єдності навчання і виховання, прищеплює учням повагу до пісень інших народів. Останнє буде залежати від учителя співів – наскільки він музично-професійно і педагогічно реалізує пісенну програму.

Треба зауважити, що низка пісень розрахована на виконання з участю солістів, солістів і хору, на діалогічний хоровий спів, інсценізовану гру, співання з елементами танцю або організацією певного ритмічного тла. Звичайно, художні якості пісень будуть розкриті лише тоді, коли творчу фантазію вчителя підхоплять і розвинуть його вихованці.

Характерно, що весь вокально-хоровий матеріал підручника подано М. Леонтовичем у акапельному вигляді. Отже, вчителю нема потреби звертатися щоразу до музичного інструмента, і в процесі розучування пісень він може це робити лише час від часу, перевіряючи чистоту інтонування. Такий метод загострює слухову увагу дітей, активізує музичне мислення, розвиває внутрішній музичний слух, дає можливість краще контролювати координацію голосового і слухового апарату. Це, у свою чергу, позитивно позначається на оволодінні культурою хорового акапельного співу, що важливо для виховання музичного розвитку дітей.

У своїй практичній роботі, як учитель співів, М. Леонтович на уроках використовував скрипку, фісгармонію, фортепіано. Проте в багатьох випадках він викладав співи, користуючись лише камертоном. Таким чином, педагогічний досвід композитора знайшов відображення в методичних засадах і структурі хорових розділів підручника. Вміщуючи пісні без супроводу, автор, очевидно, враховував, що серед учителів співів будуть і такі, які професійно не володіють музичним інструментом. Отже, допоможе тут камертон. Адже мова йде про часи становлення трудової школи (1918–1920 рр.), коли ще було мало музично-педагогічних кадрів.

Будуючи підручник на музично-пісенному фольклорі, М. Леонтович тим самим наближав його до потреб викладання співів і музики в загальній, зокрема сільській, школі, маючи на увазі вчителів, які здобули більш-менш достатню музичну підготовку. Власний досвід автора як композитора також позначився на змісті підручника. З великої кількості вміщених народних пісень значна частина є відомими хоровими обробками самого М. Леонтовича. Це зроблено з урахуванням діапазону дитячих голосів, що виключає форсування звуку, вокально-технічних можливостей та ступеня засвоєння понять з музичної грамоти.

Тому деякі пісні мають частково спрощену метроритмічну і мелодичну побудову, що підпорядкована педагогічним завданням. Тут проявляється

ідентичність думок Леонтовича-композитора і Леонтовича-педагога. До свого підручника М. Леонтович ввів народні пісні із збірок М. Лисенка, К. Стеценка, записи К. Квітки і Лесі Українки та інших фольклористів, а також мелодії власних записів.

Чимало пісень підручника, крім уроків співів, можуть бути використані для шкільного хору, зокрема ті, що мають триголосий виклад. Не маючи інструментального супроводу, цей матеріал буде корисний для виховання навичок акапельного хорового співу, що так характерно для народної співочої практики. Природа окремих народних пісень (підголоскового складу) дає можливість відтворити фольклорну манеру виконання. Учитель співів, керівник хору знайде також твори для солоспіву дуетів, невеличких вокальних та хорових ансамблів.

Працюючи викладачем співів у школах, М. Леонтович вивчав з хором, крім українських і російських, білоруські, грузинські, польські, єврейські, чеські, німецькі та італійські народні пісні.

Головним принципом методики навчання музики у школі М. Леонтович вважає розвиток свідомого ставлення дітей до сприймання музичних явищ, пробудження і вдосконалення їх творчих здібностей. Для здійснення цих завдань учитель повинен володіти різними прийомами подачі дидактичного матеріалу і психологічного впливу на своїх учнів. Ця концепція досить виразно проступає в аналізованому підручнику. Передусім автор орієнтує вчителя на аналітико-синтетичний метод викладання – від ознайомлення із загальним цілим до складових його частин і навпаки. У засвоєнні знань М. Леонтович спирався на метод евристичного навчання, активізуючи пошукову діяльність учнів та їх самостійну роботу на уроці. Форма репродуктивної подачі навчального матеріалу (розповідь, пояснення, коментування вчителя) чергується з катехізним видом роботи (поставлені вчителем запитання і відповіді учнів). Застосовуючи різні методичні прийоми, перенесені з практики в теорію, М. Леонтович будує цілісну педагогічну систему, яка знайшла відображення в “Початковому курсі навчання співу в середніх школах”.

Проте М. Леонтович не сковував ініціативу вчителя, а давав йому простір для власного пошуку найкращих засобів оволодіння навчальним матеріалом. Про це свідчать відомості чи пояснення, часом досить лаконічні, які подані до окремих тем. Цим самим автор мобілізує досвід школяра і педагогічну майстерність вчителя.

Треба також відзначити, що М. Леонтович був провісником системи відносної сольмізації, по новому розробленої в наш час Золтаном Кодаї (Угорщина), подібно до того як К. Стеценко першим застосував у вивченні інтервалів “драбинку”, що стала згодом національною музичною системою “столбіце” у школах Болгарії (автор Борис Трічков, 1923 р.).

Можна лише пошкодувати, що підручник М. Леонтовича не був видру-

куваний відразу після його написання, від чого чимало втратило музичне виховання дітей у школах. Адже відомо, що перші підручники з музики для школи (російські, українські) почали з'являтися лише в повоєнні роки. Проте праця М. Леонтовича не втратила свого педагогічного значення і сьогодні, бо може бути доповнюючим матеріалом і посібником для викладання музики й співів та використання в позакласній музично-виховній роботі у школі. Тепер підручник опублікований і має стати настільною книгою вчителя музики, використання якої наповнить музично-естетичне виховання національним змістом.

## ДУХОВНА СПАДЩИНА МИКОЛИ ЛЕОНТОВИЧА

Микола Леонтович уже на початку ХХ століття був відомий у світі як автор геніальних хорових мініатюр, створених на основі фольклорних джерел. Проте в подальшому ідеологічне табу утаємничувало значну частину його творчості – духовну музику, якою він захоплювався ще з кінця ХІХ століття під час навчання у Кам'янець-Подільській семінарії. Ранній інтерес до духовної музики пояснюється тим, що майбутній композитор зростав в атмосфері релігійної обрядовості, церковного піснеспіву та багатого фольклорного середовища. Глибинні витоки духовно-культурницьких традицій роду Леонтовичів сягають ще початку ХVІІІ століття. Отже, Микола Леонтович генетично успадкував музичну обдарованість та прагнення до творчості на царині світської та церковної професійної музики.

Як зазначалося у попередніх розділах, М. Леонтович був добре обізнаний у духовній хоровій музиці ще з раннього дитинства. У 1879 році його батька – отця Дмитрія із сім'єю було переведено у село Шершні Тиврівської волості. Там і розпочалось пізнання величавих церковних обрядів з хвилюючими піснеспівами, які назавжди запали у вразливу дитячу душу майбутнього майстра хорової музики. Подальше знайомство і захоплення церковною музикою поглиблювалось під час навчання у Шаргородській бурсі та Кам'янець-Подільській семінарії. Саме за роки навчання у семінарії під впливом та керівництвом досвідченого теоретика і практика, вихованця Регентських класів Петербурзької хорової капели Юхима Богданова, Леонтович робить перші спроби гармонізацій духовних піснеспівів.

Впродовж усього життя та педагогічної діяльності він постійно займався самоосвітою. У 1903–1904 рр., під час літніх канікул, відбувались поїздки до музичних навчальних класів Петербурзької хорової капели, де під керівництвом композиторів і теоретиків С. Бармотіна, О. Пузеревського та інших Леонтович поповнював музично-теоретичні знання, вивчав твори церковної музики М. Березовського, Д. Бортнянського, О. Архангельського, класичну поліфонію тощо. Ці консультації були успішно завершені іспитом з найвищою оцінкою та присвоєнням йому у 1904 р. управлінням капели високого звання регента (див. "Свідощтво" с. 19).

З прикрістю мусимо констатувати, що більше півстоліття високо майстерна, досконала духовна спадщина Леонтовича була заборонена як до наукового вивчення, так і до виконання хоровими колективами. Прихильникам таланту Миколи Леонтовича була невідома майже половина його творчого спадку. Лише деякі зразки духовних творів зберігалися у приватних архі-

вах, церковних бібліотеках, а також в архіві композитора, який тепер знаходиться у відділі рукописів Центральної наукової бібліотеки ім. В. Вернадського НАН України. В той же час за кордоном широко звучали деякі з цих творів у церквах діаспори. Українці, що жили в інших країнах, добре знали тільки ті церковні твори Леонтовича, які сам композитор передавав у вигляді переписування та гектографічних відбитків. Вільного ж доступу до рукописів Леонтовича регенти з інших країн не мали, через що багато духовних творів залишалися невідомими.

Ще змалку, знаходячись під впливом пісенного побуту, Леонтович захоплювався колядками та щедрівками християнського циклу, кантами і псалмами та іншими релігійними піснями. 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 і стала визначальним фактором у подальшій його творчості.

Перші спроби гармонізації старовинних піснеспівів “Світе тихий”, “Нині отпускаєши”, “Да возрадуються” були зроблені у 1906–1909 роках. Два останні були написані на Поділлі, коли композитор працював у 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 Танеєвим. За його рекомендацією Леонтович 7 березня 1909 року починає заняття по контрапункту, аналізу форм та композиції з Болеславом Яворським<sup>1</sup>. Співпраця з Яворським продовжувалась, з деякими перервами, до 1919 року, коли Леонтовича було запрошено на посаду викладача Народної консерваторії у Києві.

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 створював оригінальні гармонізації у стилі національної духовної музики. Так, наприклад, колядка “Що то за предиво” мелодією і текстом близька до його народних гармонізацій, хоча зовнішньо вона наближається до його стилю аранжування – голосоведенням, підголосковою фактурою, мелодичною виразністю, контрастністю між строфами та ін. Усе це дає підстави вважати цю колядку високопрофесійним оригінальним твором автора.

Більш світла за колоритом колядка “Дивная новина”. Тут Леонтович

подає партитуру у гомофонно-гармонічному стилі, ближче до традицій культових творів. Рухові голосів характерні терцієві 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. Кожне 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 шестиглосною поліфонією, що підсилює відчуття піднесеної святкової урочистості.

Найбільш вдалим, емоційно світлим і радісним вважаються колядки “У нашому дворі” та “Небо і земля”. Перша продовжує традиції акордової гармонізації, але виділяється колоритним зіставленням окремих партій з хоровим *tutti*. У колядці “Небо і земля”, так само як і в попередній, переважає гомофонно-гармонічний виклад, хоч автор прагнув урізноманітнити його барвистими зіставленнями різних груп хору і різних регістрів. Спершу іде спокійний, дещо оповідний рух чвертками, а з десятого такту – мовби передзвін.

Колядки “Як на річці” та “По горах-горах” складені композитором у гомофонно-гармонічній манері, оскільки походження цих мелодій, як за змістом, так і за музично-стильовими ознаками, тісно пов’язане із простими культовими піснями, що виконувалися як у церкві парафіянами, так і у побуті.

В колядці “Зібралися вражі сили”, ніби 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 короткий огляд колядок, відзначимо оригінальне поєднання фольклорних витоків з багатством класичних поліфонічних стилів, якими високопрофесійно володів Микола Леонтович.

Природну близькість до колядок виявляють кілька псалмів і кантів, які частково були взяті композитором зі збірки “Ліра і її мотиви” відомого фольклориста П. Демуцького. Це передусім зумовлюється їх змістом як набожних піснеспівів. У тих зразках проступають певні відмінності від колядок, що спричинені типом фольклорних творів і специфікою їх побутування. Адже основними виконавцями кантів і псалмів були лірники-сліпці, що, безумовно, відбилося на характері мелодій. Співці співали їх у повільному темпі, з елементами декламаційності, з “тягучим” супроводом ліри. Дана обставина також справила певний вплив на гармонізацію. Якщо кант “Од Івана” ще близький до звичайних аранжувань (світлий колорит, акордовий виклад,

спроби усамостійнення голосів), то вже “Через поле широкее” справляє дещо інше враження. У ньому, як і в попередньому творі, опрацьовано один куплет. Але головну увагу композитор приділив мелодії-соло – дещо сумній, заглибленій, повною мірою відстороненій. А каданс вже нагадає ліру з її квінтовым бурдоном. Ще яскравіше це проступає у канті “Потоп”, в основу якого покладено біблійну оповідь про кару Господню, наслану на людей за їх гріхи. Мелодія псалму спокійна, стримана й виважена. Старовинність і легендарність спричинили містичність її звучання. Як і в попередніх творах, Леонтович шанобливо повівся з наспівом, що його виконує сопрано-соло на тлі витриманих квінт альтів і тенорів. У невеликій акордовій кінцівці спостерігається спорадична поява сьомого ступеня, що підкреслює старовинність і певну епічність музики. Немалу роль у цьому відіграє поетичний текст, оснований на народній трансформації давньої української книжної мови.

Псалом “Ой горе мені” автор гармонізував для чоловічого хору (два варіанти куплету). При цьому обидва вони різняться між собою певною індивідуалізацією голосів. Кінцеве ж звучання обох варіантів подане на порожніх квінтах, як і в канті “Через поле широкее”.

Проте центральне місце в духовній спадщині Леонтовича посіло 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 чи 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 із фольклорним мелосом, специфічною інтонаційною лексикою, ладовими особливостями, ритмом і метром, внаслідок чого і сформувався самобутній національний стиль культового співу.

Певна відокремленість регіонів, а також парафій зумовила появу ряду відмінних канонічних наспівів, які заснувалися на близькій, по суті традиційній, інтонаційній лексиці. Це й спричинило ту обставину, що Леонтович зважив на згадане розмаїття і відтворив його у власній творчості, подавши по кілька ідентичних за функціональною природою піснеспівів.

До числа ранніх аранжувань Миколи Дмитровича належить твір “Світе тихий”, який здавна викликав інтерес не одного композитора. Ще не володіючи достатнім творчим досвідом, Леонтович підійшов до проблеми опрацювання цього твору з традиційною міркою, виробленою його попередниками. Фактура його акордова, гармонія позначена класичною ясністю, дещо мало відчутні нововведення, чим так прославились пізніші хори цього автора. Однак уже й тут спостерігається певна тенденція до самостійності голосів. В аналогічному плані подано інший піснеспів з такою ж назвою. “Ангел

вопіяше” (два твори), “Нині отпускаєши” (також два) – зразки церковної мелодекламації. Причому в другому хорі – “Нині отпускаєши” – варто відзначити своєрідний хід рівнобіжними тризвуками (кінцівки п’ятого та передостаннього тактів), що, як можна гадати, запозичені з українського народного багатоголосся. Проте цілком можливо, що походження їх інше. Скоріше всього вони – своєрідне відображення давніх традицій національної церковної музики і, зокрема, нагадують наспіви Києво-Печерської лаври. До зразків хорового речитативу можна віднести також “Царю небесний”, “Бог Господь”, “Спаси, Господи”, “Тебе, Бога, хвалим” та інші. А за типові гармонізації, в яких достатньо виражене індивідуальне голосоведення, треба вважати “Дивное ім’я Твоє”, “Многая літа” та 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.

Кожна з “Херувимських” складена на напівпрозорий текст, що якоюсь мірою ускладнювало їх звичну структурну організацію, у вокальній музиці, як відомо, тісно пов’язану з поетичними строфами й повторюваністю окремих словесних фрагментів. Поряд з тим, той чи інший композитор не відчував скутості заданими ритмами й метричними вимірами в розгортанні мелодичного руху й цілої музичної побудови.

Невеличка за розмірами перша “Херувимська” (соль мажор) – “класична” за звучанням чотириголосна гармонізація з чітко визначеними горизонтальними мелодичними лініями. Природно, що за фактурою вона акордова, а за характером – світла, дещо піднесена.

Такі ж за розміром фа-мінорна, соль-мажорна (з дещо відмінним мелодичним “кістяком”), дорійська сі-мінорна, де “кістяк” більш збережено, сі-бемоль-мажорна і, зрештою, “Заздравна” соль-мажорна. У ряді їх автор дотримувався вже вироблених принципів гармонізації, хоч і з більшими або меншими відхиленнями в бік індивідуалізованого ведення голосів. Але й тут зустрічаються поліфонічні “Херувимські” з імітаційним вступом хорових партій (наприклад, фа-мінорна). В ній традиційний наспів подано в уповільненому темпі. Він позначений вузьким амбітусом, що нагадує знаменні мелодії (те ж саме і в сі-бемоль-мажорній, хоч вона ближча до звичайної гармонізації).



Проте щодо способу викладення (він став значно ширшим), особливостей фактури, охоплення почуттів, виділяються ре-мінорна, сі-бемоль-мажорна (спів починають сопрано), ще одна сі-бемоль-мажорна (починає увесь хор). Їх мелодії теж спираються на старовинні наспіви. Про гармонізацію, в звичайному розумінні слова, у даному випадку говорити не доводиться, бо у процесі праці Леонтович повністю підкорив виразність використаних мелодій власним творчим задумам, через що його композиції з повним правом можна вважати за оригінальні.

Зокрема, з цього погляду 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 принцип фуґи у вступі кожної хорової партії.

Так само поліфонічні за будовою сі-бемоль-мажорна і соль-мінорна “Херувимські”. У вступі партій у другій (послідовно: тенори – сопрано – альт – баси) 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 збагатив фактуру в цілому. Закінчення ж хору на домінанті ре-мінору, мабуть, передбачає безпосередній перехід до іншого піснеспіву. Обидві згадані “Херувимські” 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 національної культури й державності. Незважаючи на обмеження у часі, викликані громадськими, педагогічними й виконавськими (диригентськими) обов’язками, а 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 цілну, продуману в деталях і драматургічно виважену композицію (на зра-

зок 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.

“Літургія Іоанна Златоустого” була завершена Леонтовичем у лютому 1919 р., коли композитор короткочасно перебував у Києві. Цього ж року він написав значну частину духовних творів (піснеспіви на Воскресіння Христове, “Хваліте ім'я Господнє”, “Світе тихий” “Нині отпускаєши” та ін.) Перше виконання Літургії відбулося 22 травня 1919 р. у Миколаївському соборі і було присвячене композитором заснуванню першої парафії Української Автокефальної Церкви.

Національного колориту музиці Літургії додано українським фольклористичним мелосом, зокрема Подільськими та Галицькими церковними наспівами, записаними самим Леонтовичем та його семінарським вчителем Юхимом Богдановим (“Херувимська”, “Єдинородний сину”, “Достойно є”). У написанні інших номерів композитор звертався до традиційних поетичних церковних текстів літургій.

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 “Єдинородний Сину”, але без порушення загальної акордовості.

Виділяється за характером “У царстві Твоім” – розлогий речитатив соліста тенора, заснований на одноритмовому повторенні звуків *ля – сі –до-дієз – 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 “Прийдіть і поклонімося”, як і в “Святий Боже”, поступово накреслюється вільніше поводження композитора з голосоведенням. Він ніби замислюється над виразовим значенням кожної хорової партії і пробує реалізувати це у загальній фактурі п'єси. У подальшому автор знову повертається до акордового викладу, якби наголошуючи, що до молитви прилучаються усі віруючі.

У Літургії не обійдено увагою і такий поширений зразок церковної музики, як “Херувимська”. Їх Леонтович створив декілька. Вони також належать до типу гармонізацій, але акордовість і тут порушена вільним голосоведенням. За тему послужила одна з традиційних мелодій.

Стосовно цілої служби Леонтович, мабуть, мав на меті ввести контрастуючі епізоди. За звучанням “Херувимська”, як і більшість творів такого типу, світло молитовна. Структура її визначається кількарізним варіативним проведенням традиційної мелодії. Щоб темброво збагатити звучання, надати йому більшої різноманітності, автор провів наспів у виконанні то чоловічого, то змішаного хорів.

“Вірую” – також одна з контрастних частин Літургії. Вона збудована за тим же принципом, що й “У царствії Твоїм” – композитор застосував для басової партії рівноритмовий речитатив, який проголошується з глибоким внутрішнім почуттям майже протягом усієї п’єси на звукові *ре* на тлі “тягучих” акордів хору. Серед інших частин Літургії “Вірую” виділяється чистою молитовністю, безпосередністю звернення до Бога, поглибленою настроєністю і загостреною емоційною правдивістю. Спів передає найпотаємніші бажання людини, яка прийшла до Храму, щоб поспілкуватися з Богом. Характерну прикмету хорової партії становлять її репліки-заклички, що мовби стверджують велике слово-гасло “Вірую!”, а також поступове просування акордів угору, що гармонуює з внутрішньою експресією цілої п’єси.

“Отця і Сина”, “Милість спокою” – невеликі, типово гомофонно-гармонічні емоційні розрядки після всеохоплюючого звучання “Вірую”. А вже “Достойно і правдиво є” – поліфонічна п’єса з фугатним вступом голосів. Наступна ж – “Свят, благословен” – знову акордова за фактурою, проте з індивідуальним окресленням окремих партій хору. До того ж типу уступів належить “Тобі співаємо”. Певною звукозображальністю виділяється “Достойно є”, що нагадує святковий церковний передзвін. При цьому композитор вдало відтворив гучність різних дзвонів – і більших, і менших.

У подальшому викладенні дещо переважає контрастне багатоголосся. Досить часто виконуваний “Отче наш” створений автором у манері хорового речитативу. Можливо, це також зумовлено безпосереднім зверненням до Всевишнього й розраховано на спів усіма парафіянами. Решта ж невеличких уступів Літургії (“І Духові твоєму”, “Єдин свят, єдин Господь”, “Хваліте Господа з небес”, “Благословенний той”, “Ми бачили світ”, як видно, розрахована на емоційну підтримку канонічних текстів, виголошуваних священнослужителями. Останні ж піснеспіви (“Нехай повні будуть уста наші”, “Нехай буде благословенне ім’я Господнє”, “Слава Отцю і Синові”) спокійно-урочисті за звучанням і, вочевидь, мають кінцевий характер щодо усієї Літургії. Це й підкреслив автор повним (чотириголосним) викладенням.

Звісно, “Літургія Іоанна Златоустого” Миколи Леонтовича як ціла серія виконувалася тільки в церкві під час урочистої відправи. Її можна також уявити у вигляді запису на магнітних та оптичних носіях. У звичайних умовах піснеспіви, що входять до її складу, часто потрапляють до програм кон-

цертних виступів хору у вигляді окремих п'єс і користуються незмінним успіхом у слухачів. А це і є найкраща атестація усієї музики твору.

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. Тут Микола Дмитрович виступив як митець, який вже досконало оволодів прийомами й засобами творчої праці над народними мелодіями стосовно їх самобутніх аранжувань і вільного 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 української автокефальної церкви. Тут композитор уповні проявив свій громадянський поклик та обов'язок і унікальні творчі здібності. Тільки трагічна загибель великого майстра не дозволила йому повністю розкрити й розгорнути свою обдарованість у сфері духовної української національної музики.

цертних виступів хору у вигляді окремих п'єс і користуються незмінним успіхом у слухачів. А це і є найкраща атестація усєї музики твору.

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. Тут Микола Дмитрович виступив як митець, який вже досконало оволодів прийомами й засобами творчої праці над народними мелодіями стосовно їх самобутніх аранжувань і вільного 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 української автокефальної церкви. Тут композитор уповні проявив свій громадянський поклик та обов'язок і унікальні творчі здібності. Тільки трагічна загибель великого майстра не дозволила йому повністю розкрити й розгорнути свою обдарованість у сфері духовної української національної музики.

## МУЗЕЙ М. Д. ЛЕОНТОВИЧА НА ПОДІЛЛІ В СЕЛІ МАРКІВКА

У 1969 році жителі сіл Марківки та Степанівки Теплицького району, що на Вінниччині, на загальних зборах ухвалили створити меморіальний комплекс славетного українського композитора М. Д. Леонтовича в селі Марківка на території садиби його батька Дмитра Феофановича, де загинув композитор. Керівництво села звернулося з листом про наукову допомогу у створенні експозиції до голови Вінницького обласного товариства охорони пам'яток історії та культури професора В. М. Борщевського, який тоді очолював кафедру української літератури у Вінницькому державному педінституті ім. М. Островського (тепер університет ім. М. Коцюбинського). Збирання матеріалів було доручено автору цих рядків.

Я тоді працював викладачем на нещодавно створеному музично-педагогічному факультеті. На моє запитання, чому звернулися саме до мене (тоді у Вінницькому музичному училищі, яке носить ім'я великого композитора,



Друга зліва у першому ряду – дочка композитора Галина, третя – сестра Вікторія

працювали досвідчені музикознавці, історики, теоретики), Борщевський відповів так: “Адже ви випускник Львівської консерваторії, де творчість Леонтовича вивчалася з особливою увагою. Напевне, ваші професори С. Людкевич, Ф. Колесса, А. Кос-Анатольський дали Вам багато знань про музику Леонтовича.”

Дійсно, про його творчість нам подавалося багато, та про життя ми знали мало. Уроки гармонії, поліфонії, які проводили Людкевич і Кос-Анатольський, постійно супроводжувалися прикладами з хорових творів Леонтовича. У його хорових мініатюрах на 8–12-ти тактах нотного тексту, за їх висловом, “як у краплині води, видно форму, розмаїття поліфонічних викладок, майстерне голосоведення”.

Взявши лист мешканців сіл Марківки та Степанівки, я з великим хвилюванням поїхав у Марківку, сподіваючись побачити там могилу з пам’ятником чи старовинним камінним хрестом, як часто в роки навчання у Львові доводилось мені бачити могили видатних діячів культури на Личаківському цвинтарі. Проте побачене просто вразило. На моє прохання показати могилу Леонтовича старенький дідусь, житель Марківки, привів мене на старий цвинтар, де за кущами і високою сухою травою ледь помітний був вершок обеліска на занедбаній могилі. Розгорнувши траву, я побачив напис: “Видатному українському композитору від спілки композиторів України”. Пізніше дізнався, що у 1953 році металевий хрест був замінений на кам’яний обеліск. Ще більше вразило інше: коли я підійшов до подвір’я священника Дмитра Леонтовича і побачив, що старої хати, де трагічно був убитий Микола Леонтович, не було.

На цьому місці стояв невеличкий дерев’яний фінський будиночок. На моє обурення і запитання, хто й навіщо знищив історичну пам’ятку, голова сільської ради відповів так: “Адже ми хотіли як краще. Ця хата розвалювалась, ми її знесли та поставили для музею новий будиночок, а потім звернулись до Вінницького обласного товариства охорони пам’яток історії та культури по допомогу.” У цей приїзд я намагався поспілкуватися зі старими жителями села Марківки, дізнатися щось про обставини загибелі композитора. Але про це, що було тоді незрозуміло для мене, старий дідусь, який був свідком цих подій, відмовився говорити.

Наступна моя поїздка була до Тульчина, де мешкала дочка композитора, Галина Миколаївна. З особливим хвилюванням я увійшов до кімнат, де жив і працював Микола Леонтович. На той час Галина Миколаївна жила з двома тітками, старими і хворими сестрами Леонтовича. Квартира Леонтовичів була поряд із будівлею колишнього єпархіального училища, де працював композитор. У цій квартирі тепер меморіальний музей з цінними експонатами (піаніно, книги, ноти та меблі Леонтовича). У приміщенні єпархіального училища зараз школа-інтернат.

Галина Миколаївна зустріла мене люб'язно, вислухавши мою розповідь про наміри створити музей біля могили Миколи Дмитровича, якось сумно поглянула і сказала, що це марні намагання: "Адже й раніше уже не раз навідували мене різні журналісти, молоді дослідники творчості Леонтовича, брали матеріали, ноти, документи, та щось почути або прочитати в їх публікаціях мені не доводилось".

Розпочалися пошуки експонатів, особистих речей композитора, документів та матеріалів. Багато у цих пошуках допомагала порадами та консультаціями дочка композитора Галина Миколаївна. Вона передала для меморіального музею сімейний альбом з фотографіями, меблі та деякі експонати. За її порадами мені вдалося знайти старовинні меблі батька композитора, старовинне піаніно, на якому вчилися грати всі діти Дмитра Феофановича, до клавіш якого торкались руки Миколи Леонтовича в останні години його життя. Пошуки матеріалів велися в архівних фондах Вінниці, Києва, Львова, Хмельницького.

Було накопичено чимало матеріалів, документів, особистих речей композитора і родини священника Дмитра Леонтовича. Почалась робота над створенням експозиції. Постало питання пошуку фахівця для оформлення експозиції. Спочатку я звернувся до художників-інтер'єристів Вінницьких художніх майстерень. Вони відмовилися братись за цю роботу, не маючи впевненості, що будуть кошти на оплату їхньої праці.



А. Завальнюк із художником-оформлювачем музею Я. Ульгурським



Під час зустрічі з дочкою М. Леонтовича, Галиною Миколаївною, 1968 р. (справа А. Іваницький з дружиною, зліва – А. Завальнюк)

У розпачі я вирішив звернутись до своїх колишніх викладачів і поїхав до Львівської консерваторії. Професор М. Колесса, уважно вислухавши, відразу направив мене до директора художнього фонду м. Львова, пана Міська, який люб'язно прийняв мене, а на моє прохання відповів: "Таку роботу добре зміг би виконати наш відомий львівський художник-інтер'єрист Ярослав Ульгурський". Після



Page 1



### 1977-1978 UNESCO CALENDAR

By VOLODIMIR FURKALO,  
Secretariat Staff Member of the Ukrainian SSR Commission for UNESCO

The Ukrainian SSR Commission for UNESCO (United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization) actively cooperates with this authoritative international organization which UNESCO is, in acquainting the public in Ukraine with the life and creative endeavors of prominent figures in science, culture and education. In turn, UNESCO commemorates the anniversaries of outstanding representatives of the Ukrainian people whose contribution to the world treasure house of culture received wide recognition.

On the commission's initiative, the names of people are listed in the UNESCO Calendar marking anniversaries of distinguished people. Published once every two years, this calendar is widely circulated in UNESCO member countries.

Such outstanding Ukrainian literati as Taras Shevchenko, Lesya Ukrainka, Ivan Franko, Mikhalio Kotsyubynsky, Olha Kobylivanska and many others were listed in UNESCO's Calendar.

Recently, in conformity with the deci-

sion of the UNESCO General Conference, the secretariat of this organization, acting on the proposals of UNESCO member countries, prepared and sent a 1977-1978 calendar of anniversaries of eminent personalities and major historical dates to national commissions, nongovernmental international organizations, mass media organs.

In compliance with the proposals submitted by the Ukrainian SSR Commission for UNESCO, the jubilees of prominent Soviet statesman, Hero of the Patriotic War, writer Anat Kholivich, composers Maxim Berezovsky and Mykola Leontovich, artists Ivan Maryanenko and Anghin Monastyrsky, sculptor Mikhalio Fatashchuk have been included in the Calendar. They will be marked by UNESCO member countries. The Ukrainian SSR was among the initiators to include into the UNESCO Calendar the jubilees of the great Russian writer Nikolai Nekrasov, explorers Feddei Bellinshausen and Georgi Sedov, well-known Flemish painter Peter Rubens, French philosopher and writer Voltaire and a number of others. ♦

Газета з повідомленням UNESCO та автографами О. Гончара, А. Малишка, С. Чавдар та інших

східцях уже нової сучасної споруди. Меморіальний музей було збудовано за кошти колгоспників. Архітектурний проект споруди теж виконав художник Я. Ульгурський.

З великою приємністю часто згадуємо ми голову колгоспу Івана Дищука, тодішнього завідувача районного відділу культури П. Сорочинського, другого секретаря Теплицького райкому партії В. Криничного та майбутнього директора музею Ніну Рябошапку. Разом з жителями села Марківки вони допомагали у будівництві нового спеціального приміщення музею, розташованого біля могили композитора.

Наближався ювілейний 1977 рік, який був оголошений UNESCO роком М. Д. Леонтовича. Ця подія пожвавила нашу справу з будівництвом музею. У Міністерстві культури УРСР був створений урядовий комітет, куди ввійшли тодішній міністр культури С. Безклубенко – голова комітету, інші посадові особи міністерства, уряду, І. Мостовий – завідувач Вінницького обласного управління культури, а також автор цих рядків.

З'явилися додаткові кошти, за які ми встигли виготовити на Львівській скульптурній фабриці бронзове погруддя Леонтовича за художнім проектом скульптора Галини Кальченко та впорядкувати могилу композитора з навколільською територією.

За період десятилітніх пошуків мені вдалося зібрати для експозиції рідкісні матеріали. Найперше – це оригінальний рукопис партитури Леонтовича

цього він зауважив, що я, напевне, був у львівському музеї І. Франка і бачив прекрасну експозицію, автором якої і був саме Ульгурський.

Ярослава Олексійовича не довелося довго переконувати. З'ясувалося, що він палкий прихильник творчості Леонтовича і навіть постійний учасник аматорської чоловічої хорової капели "Томін" при Львівському університеті імені Івана Франка. У хорі він співав у партії тенорів, маючи чудовий драматичний тенор. Без сподівань на оплату, як справжній патріот української культури, він узявся до роботи.

Почалась багаторічна співпраця. Це були чи не найкращі роки нашого творчого життя, коли ми вечорами з художником після виснажливої роботи над інтер'єром відпочивали, сидячи на

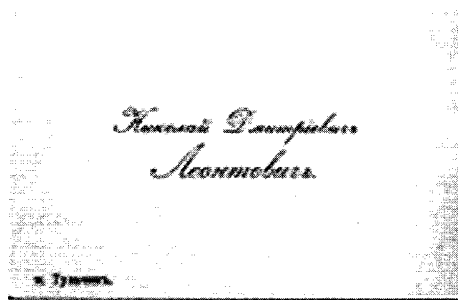


Фото із сімейного альбому. Лібретистка Танашевич з чоловіком у 30-ті рр.

“Козака несуть”, рукопис варіанту обробки “Ой сів-поїхав”, факсимільні відбитки рукописів всесвітньо відомих “Щедрика”, “Дударика”, титульних обкладинок Першої та Другої збірки пісень з Поділля, оригінальні збірки “Десятків” пісень Леонтовича, які видавались у 1920-ті роки “Дніпросоюзом”, партитура опери Чайковського “Черевички” з написом “Майбутньому українському композитору” та автографами хористів капели Кам’янець-Подільської семінарії, якою керував Леонтович.

У музеї велика кількість старовинних фотографій родини Леонтовичів, великий фотопортрет Марії Йосипівни – матері композитора, загальне фото батьків, сестер Миколи. У сімейному альбомі дружина Клавдія з братом Олександром Жовткевичем – відомим скульптором, про якого вона згадує в листах до Леонтовича.

Великий інтерес у відвідувачів викликають збільшені гуртові фотографії, де



Візитка М. Леонтовича



Фото М. Леонтовича з підписом  
на пам'ять учениці Є. Сінькевич

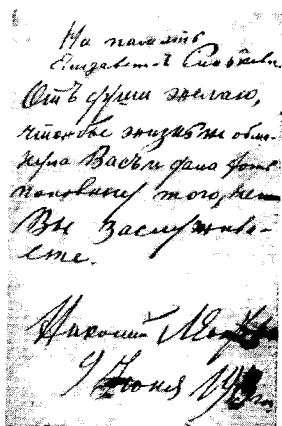
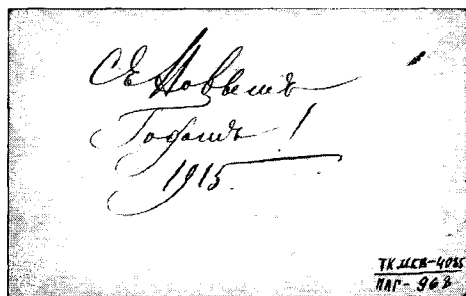
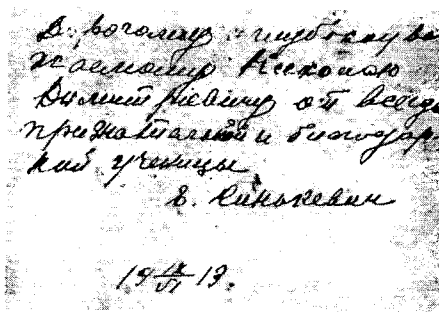


Фото учениці Є. Сінькевич з підписом



Зворотній бік візитки  
М. Леонтовича з його підписом

Леонтович серед інших викладачів і семінаристів єпархіального училища; Леонтович серед учасників учительської конференції 1915 року в селищі Вороновиця; маловідома фотографія Першого українського національного хору, на якій серед хористів М. Леонтович, К. Стеценко та М. Вольгемут-Литвиненко; портрети О. Кошиця, Б. Яворського, Г. Віршовки, П. Козицького та багатьох інших викладачів Народної консерваторії. Тут фото Тульчинської капели, створеної Леонтовичем, з її керівником у 30-ті роки – фольклористом і композитором Р. Скалецьким.

В експозиції скульптурні роботи портрета Леонтовича Львівського скульптора Євгена Дзиндри та скульптурна робота з галереї українських композиторів

згадуваної нами Галини Кальченко.

Тут зібрані майже всі видання творів Леонтовича, які виходили в різні роки в Україні і за кордоном. Зокрема, такі рідкісні видання львівських товариств 1922–1924 років, як “Боян” і “Бандурист” з автографами Ф. Колесси та М. Колесси, що подаровані М. Колессою до музею.

У залах, де розповідається про останні роки життя композитора, експонується кілька варіантів фотографій батьківської хати Леонтовичів (у якій він загинув),

Українська РСР  
227590 Вінницька область,  
Металіцький район,  
Село Марківці

Музею Миколи Леонтовича

Сергійові поїзтові  
з вдячністю музею сергійові  
українського народу, композитору  
Микола Леонтовича.

Радюке охочі ініціатори,  
творили музей - шанувальники  
Коллекціонери на свідданні  
Відомостей податківцю у кварталі  
Андрію Завалитю

З великою повагою  
Андрій Тобілевич

2. 28. 1977  
"Хурт Каді"  
37107  
и Корольова  
Тобілевич  
Андрійовича

Вирішити вера. завдання - музей  
І. К. Тобілевича "Хурт Каді",  
Земельні права на музей  
Українська РСР

Автограф А. Тобілевича

фотографії улюблених місць перебування Леонтовича, зокрема фотографія старого водяного млина.

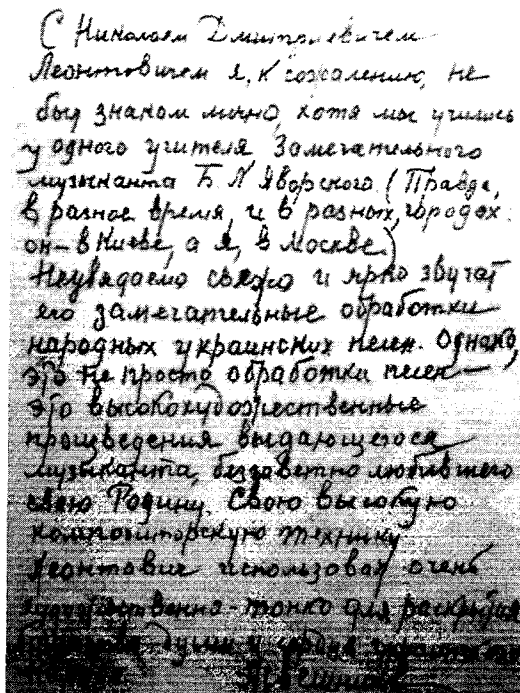
Цінними матеріалами експозиції є три живописні роботи художника Ярослава Ульгурського – це “Леонтович в останні роки життя”, “Леонтович з Яворським, Стеценком у квартирі Кошиця, що біля Софіївського собору” та художня інкрустація по дереву на сюжеті веснянок.

У музеї цікаве зібрання наукових праць, монографій про Леонтовича, видання нот, автографи. Особливо цікавим є автограф видатного російського диригента і композитора, ректора Московської консерваторії Олександра Свешнікова: “С Николаем Дмитриевичем Леонтовичем я, к сожалению, не был знаком лично, хотя мы учились у одного учителя – замечательного музыканта

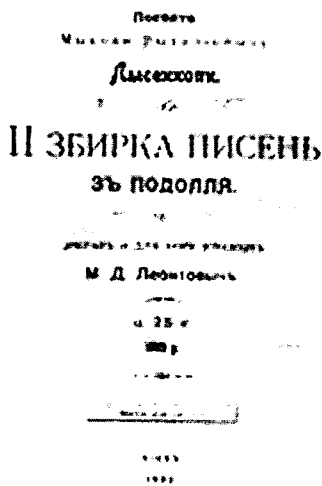
Б. Яворского (правда, в разное время и в разных городах, он – в Киеве, а я – в Москве). Неувядаемо свежо и ярко звучат его обработки народных украинских песен. Однако это не просто обработки, это высокохудожественные произведения выдающегося музыканта, беззаветно любившего свою Родину. Свою высокую композиторскую технику Леонтович использовал очень художественно, тонко для раскрытия богатства души и сердца украинского народа. А. Свешников”.

У меморіальній кімнаті зібрані особисті речі родини Леонтовичів. Тут старовинне піаніно, великий дубовий стіл, настінний годинник, картини, посуд, килими, письмове приладдя та інше.

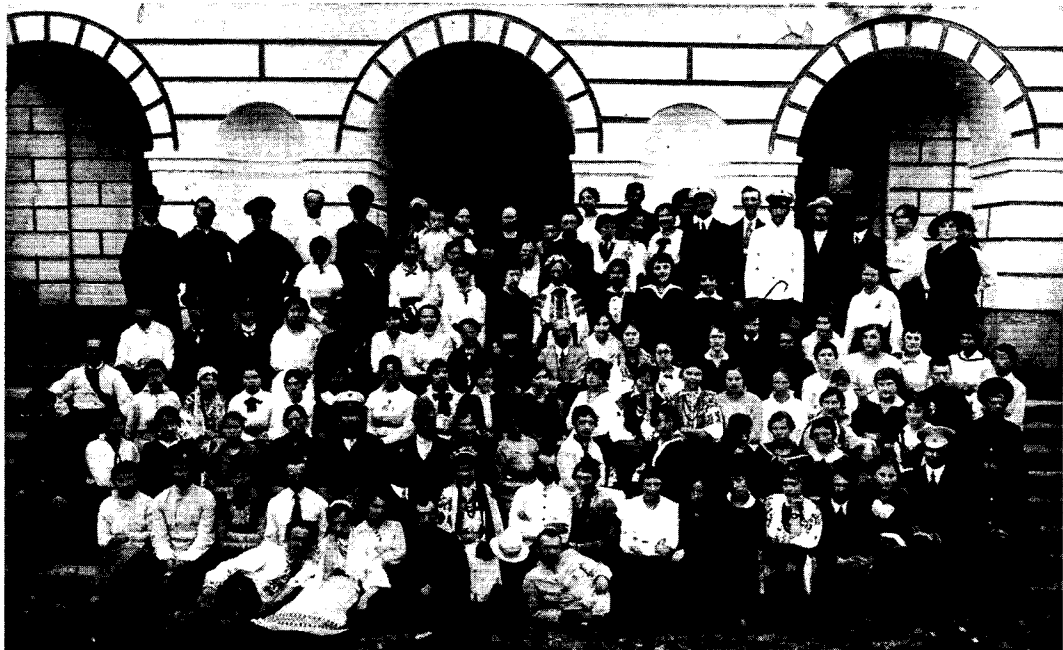
У музеї звучать твори Леонтовича. 36 творів було спеціально записано на грамплатівках до столітнього ювілею студентським хором Київської консерваторії та Українським народним хором ім. Г. Вірówki під керівництвом Народ-



Відгук композитора О. Свешнікова



Обкладинка Другої збірки пісень з Поділля



М. Леонтович серед учасників семінару вчителів у Вороновиці, 1915 р.  
(у верхньому ряду - п'ятий зліва)

них артистів СРСР Павла Муравського та Анатолія Авдієвського. У фондах музею також зберігається партитура опери "На русалчин Великдень" з автором М. Скорика; відгук про музей народної артистки України Ніни Матвієнко; багато фотоматеріалів з дарчими написами хористів діаспори, керівників українських хорових колективів А. Авдієвського, П. Муравського, С. Дорогого, привітання А. Тобілевіча та інших.

Меморіальний комплекс з багатими фондами має стати дослідницьким осередком української музичної культури. Матеріали музею чекають молодих дослідників спадщини ушлявленого митця.



Фрагмент фото "М. Леонтович серед учасників семінару вчителів у Вороновиці, 1915 р." (М. Леонтович – перший справа у верхньому ряду)

## ДОДАТКИ

*С. Людкевич.*

### **МУЗИЧНА МОВА В ОРИГІНАЛЬНИХ ХОРОВИХ ТВОРАХ У ОПЕРІ “НА РУСАЛЧИН ВЕЛИКДЕНЬ” М. ЛЕОНТОВИЧА**

У перших двох десятиріччях ХХ-го століття, під кінець життя М. Лисенка, на обрії музичного руху з'являються імена трьох молодих композиторів, які будили значні надії. Це – К. Стеценко, Я. Степовий і М. Леонтович. Про Стеценка, що був учнем у школі Лисенка, сам Лисенко мав не раз говорити: “Цей повинен замінити мене по моїй смерті”. Яків Степовий, ще будучи студентом консерваторії у Петербурзі, виявив себе як автор низки цікавих солоспівів, в яких фактура супроводу мінилася різними новими барвами. Нарешті, коло 1915 року стало відомим ім'я Леонтовича, якого “Щедрик” був з великим успіхом виконаний у 1916 році на концерті в Києві, коли сам автор жив ще на глибокій провінції в Тульчині. Та, на жаль, жодному з названих композиторів не довелося стати повним заступником Лисенка. Усі вони впали трагічною жертвою передчасної смерті в 1920–1922 рр., саме коли їх талант став найкраще розгортатися. Найбільш яскраво цей трагізм виступає в житті і творчості Леонтовича. Леонтович, хоч майже самоук, є, безумовно, найбільш оригінальною, найяскравіше зарисованою постаттю серед цих композиторів. Його обробки українських народних пісень є найоригінальнішим явищем серед усіх хорових мініатюр, якими так багата українська музична література початку ХХ-го століття. На них звернули увагу всі музиканти і музичні критики на Україні і за кордоном, яким довелося з ними познайомитися.



С. Людкевич і Л. Ревуцький

Справді, коли б Леонтович не написав нічого більше, як тих кілька мініатюр для хору, як “Щедрик”, “Дударик”, “Ой пряду”, “Козака несуть”, “Зайчик” чи ще деякі, його значення в історії української хорової музики

було 6 раз і назавжди запевнене. Але якраз у 1915–1921 рр., тобто під кінець життя, Леонтович перебував значну еволюцію, прямуючи до створення більших розвинених форм як у ділянці хорової музики, так і вокально-інструментальної. Про це свідчать його оригінальні твори для мішаного хору, між якими є два з кожного погляду високохудожні – “Літні тони” та “Льодо-лом” (на жаль, так рідко виконувані нашими капелами); свідчить про це ще більше його незакінчена опера “На русалчин Великдень”.

Правда, поступовий розвиток та еволюція стилю Леонтовича проходили від самого початку його творчості. Леонтович не відразу утворив собі ті засоби і прийоми гармонізації українських народних пісень, що так яскраво характеризують його та відрізняють від інших композиторів, а творив їх поступово, протягом яких десяти перших літ своєї творчості. Про це свідчить порівняння його рукописів різного часу. Найдавніші його обробки виявляють ще деякі стилеві шаблони Лисенка. Деякі обробки мають дві-три редакції, що походять з різного часу, вельми відмінні фактурою, а порівняння їх виявляє виразні сліди еволюції творчих засобів композитора. А все ж таки, коли візьмемо всі обробки народних пісень Леонтовича, то можна сказати, що своїми стилістичними рисами вони разом творять органічну цілість, яку можемо суцільно аналізувати і характеризувати. І дійсно, ця ділянка творчості Леонтовича діждалася вже у нас деякого розбору і належної оцінки. В українських радянських музичних журналах 20-х і 30-х років не раз вміщувалися статті про стиль обробок Леонтовича, а в останніх роках у збірнику “Українська спадщина” з’явилася доволі об’ємиста стаття В. Дяченка, присвячена аналізу музичних засобів Леонтовича в гармонізації українських народних пісень.

Звичайно критики зауважують, що музичний стиль обробок Леонтовича має більш поліфонічний, ніж вертикально-гармонічний характер. І коли Дяченко говорить про гармонізацію Леонтовичем українських народних пісень, то зводить її головню до манери голосоведення, звертає увагу на часті затримання голосів на сильних долях такту, особливо в кадансових фразах. Правильно звертає також увагу на уміле колористичне протиставлення голосових тембрів у розташуванні хорових партій. Але все це трактується чомусь відірвано від гармонічної структури обробок народних пісень, хоч чисто гармонічні ефекти подибуємо у Леонтовича доволі часто. Так, приміром, у пісні “Із-за гори сніжок летить” в останній строфі, при словах “Нема сина із походу”, композитор вводить затримки одночасно в кількох голосах, а дисонанси, які при тому виникають, ведуть в нові, ще твердіші дисонанси; так твориться ланцюг дисонуючих акордів аж до передостаннього, після якого щойно настає розв’язка на тонічній порожній квінті. Це знаменито ілюструє безнадійно-розпачливий настрій співця пісні.



Moderato

Музична партитура для голосів (Сопрано та Тенор) у темпі Moderato. Партитура складається з двох систем. Верхня система (Сопрано) починається з динамічного позначення *f* і містить нотування з акцентами. Нижня система (Тенор) також починається з *f* і містить нотування з акцентами та тривалими нотами. Під нотами вказано українські літери: не ма си на із по хо ду. по хо ду.

У “Грі в зайчика”, зараз-таки в другій строфі, при словах “не скачи по городчику” хід тенора від квінти вгору на септиму при рівночасному низхідному ході сопрано на тоніку спричиняє нарочитий характеристичний дисонанс великої секунди, який служить гарною характеристикою недозволених стрибків зайчика в капусту хазяїна.

Con moto

Музична партитура для голосів (Сопрано та Тенор) у темпі Con moto. Партитура складається з двох систем. Верхня система (Сопрано) починається з динамічного позначення *p* і містить нотування з акцентами. Нижня система (Тенор) також починається з *p* і містить нотування з акцентами. Під нотами вказано українські літери: не ска чи, не ска чи.

Таких суто гармонічних явищ в обробках Леонтовича знайдеться більше.

Голосоведення у Леонтовича органічно виростає з почуття та потреб гармонічно-функційного процесу. Особливо яскраво і наочно можемо це спостерігати в таких шедеврах хорової мініатюри, як “Щедрик” і “Дударик”, побудованих на остінатному повторенні однотоктового мотиву в якомусь голосі при гармонічному обрамуванні його рештою голосів. Мелодійна лінія голосів, які супроводять головний мотив та обрамляють остінатну тему, не є наслідком якихось поліфонічних чи імітаційних міркувань, а виключно гармонічно-функціональних. І такі протяжні ноти альту і тенора на початку “Щедрика” (*соль, фа, мі-бемоль, ре*) – і такі ж ноти альту і баса в закінченні (*фа, мі-бемоль, ре, до*) творять чисто гармонічну основу, в якій функції розкішно переливаються одна в одну. Те ж саме бачимо в кінці “Дударика”.

Також деякі фігураційні прикраси в сопрано органічно пов’язані з гармонічним процесом та збагачують гармонію натяком на бракуючу в тих місцях доміную.

mf

S. A.  
Вте- хоч не гро- ши, бе жін- ка то по- ло- ва,  
mf

T. B.  
Вте- бе

D S D T

Суто гармонічно-функціональною, а не поліфонічною проблемою треба вважати ходи по ступенях верхнього тетраходу мінорної гами в “Прялі” (сі, до-дієз, ре-дієз, мі), що так точно зображують сонну втому невістки, як і ходи сопрано, тенора й баса в пісні “За городом качки пливуть”, що так розкішно перескакують через звуки головних функцій тональності.

Leggiero con moto

S. A.  
не-хай знають, не-хай знають, як бід- ні гу-ля-ють!  
f

T. B.  
не- хай зна- ють,  
f

D II II<sub>2</sub> D<sub>5</sub> (II) D

Трохи інакше стоїть питання гармонії в оригінальних хорових творах Леонтовича, зокрема, у двох прекрасних його хорових картинах: “Літні тони” і “Льодолом”. Гармонія в обох цих творах проста, але яскрава і своєрідна. У “Льодоломі” гармонічна лінія переважно тверда, сконцентрована в гомофонному чотириголоссі, яке деколи зливається навіть в унісон (при словах “він бореться, живе”). Є тут і давні виразові засоби Леонтовича – часті затримання окремих голосів на сильних долях такту в моментах імітації теми (при словах “царство сонне...”, “хто могутній...”).

Але з’являються також нові прийоми: затримання, проведені рівночасно в кількох голосах на органному пункті баса, що створюють гострий гармонічний ефект дисонансу, який розв’язується водночас усіма голосами (при словах “встати й нам од сна”).

Ще більш новим і характерним явищем у розвитку стилю Леонтовича є в

цих хорових творах довга лінія динамічної градації (напр., від слів “крига кригу” аж до “Дніпро реве”) та вільне розгортання модуляційного плану в межах форми. Модуляційна схема тут доволі тонка, а притім смілива. Так, на слова тексту “Царство сонне тоне, тоне, бо прийшла весна” маємо ось таку модуляційну лінію:  $h-D-d-F-A$ . А як знамените при тому початковій непевній модуляційній ходи в поліфонній тканині спершу зображують сонний настрій царства темряви, а безпосередньо після того у вертикально-гомофонній фактурі ілюструють силу свіжого леготу весни.

Ще сміливіше й ширше проведено велику модуляційну лінію в знаменито схоплених “Літніх тонах”. Тут уся середня частина (56 тактів), від слів “В вербах горлиці воркочуть” до “упиваюсь...” – одна суцільна модуляційна лінія за планом  $E-e-a-C-F-A-cis-E$ . Цей модуляційний процес в’яжеться з тонко мережаною фактурою, здебільшого поліфонною, пронизаною то фігураційними, то тематичними, то навіть канонічними імітаціями (напр., при словах “Полудневим подиханням” в сопрано і тенорі). Притому композитор для характеристики літніх звуків на косовиці зручно користується темою народної пісні про косарів (“Вийшли в поле косарі”), яку органічно і дуже майстерно влітає в загальну композицію.

Обидва згадані хори Леонтовича є з кожного погляду правдивими шедеврами української музики та заслуговують якнайпильнішої уваги і плекання хоровими колективами. Хочеться тут повторити слова пушкінського Сальєрі, якими той висловлює свій подив щодо музики Моцарта: “Какая глубина! Какая смелость и какая стройность!”.

Ще більше “наліво” пішов Леонтович у гармонічній мові своєї незакінченої опери “На русалчин Великдень”, над якою почав працювати в останні роки життя. У первісній своїй концепції вона мала бути дитячою оперетою для шкільних гуртків. Однак згодом композитор, захочений признанням своїх товаришів – Стеценка і Степового, серед нових можливостей, які розкривалися на Україні після Жовтневої революції, знайшовши талановиту поетесу Н. Танашевич для написання лібрето, з запалом взявся до переробки твору на оперу в двох або і трьох діях.

Зміст лібрето такий. Козак, відбившись у поході від своєї частини, блукає, зачарований місячним сяйвом, понад Дніпром. З води виринає русалка і скликає товаришок на нічне гуляння. Русалки починають хоровод, а в цей час з’являються нові, недавно потонулі русалки та розповідають про своє трагічне життя. Козак з цікавістю підслухує цю розповідь, аж поки його помічають русалки, обступають з усіх боків та примушують розгадувати загадки. Коли ж Козак не відгадує загадку, вони кличуть собі на допомогу лісовиків та іншу нечисту силу, щоб покарати сміливця, який зважився підглядати їхні ігри. Життю Козака загрожує небезпека. Від неминучої, здавалося, смерті його рятує нова русалка, в якій ще не згасла пам’ять про земне життя. Вона

зраджує своїх товаришок і розв'язує загадку, яку задали русалки Козакові.

Як бачимо, сюжет лібрето фантастичний, побудований на народному повір'ї, і трохи нагадує тему "Утопленої" Лисенка, "Майської ночі" Римського-Корсакова та "Лісової пісні" Лесі Українки.

Гармонічна мова цього останнього твору Леонтовича рішуче відрізняється від гармонії всієї попередньої творчості композитора. Уже редактор друкованого видання цієї опери Юрмас у 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. Замітка ця цілком правильна, але на чому конкретно ґрунтується ця "гострота вислову" композитора, редактор не вказує. Постараємось це зрозуміти.

Мабуть, тим новим, що з'явилося в стилі композитора, є не бачені у нього досі суто гармонічні прийоми, що йдуть глибоко в напрямку хроматики і енгармонізму, а також в напрямку функційно-тональних зв'язків. Уже у вступі, в якому Козак, зачарований місячним сяйвом, блукає над Дніпром, в його мелодекламації на тлі оркестрового супроводу ми маємо музику зовсім сучасного типу. Головну тематичну основу становить тут тріольна фігурація в об'ємі великої секунди, яка, настійливо повторюючись, безупинно підноситься вгору (від  $h^1$  до  $c^3$ ). Рівночасно раз у раз змінюються органні ноти в різних голосах, створюючи мінливі гармонічні сполучення, переважно дисонантні, з еліптичними розв'язками, функційно-тональне значення яких хитке, непевне. Усе це створює настрій загадковості й непевності, що яскраво ілюструє блукання зачарованого Козака.

Дальше інструментальне інтермецо (анданте, розмір  $\frac{3}{4}$ ), яке попереджає появу з Дніпра першої русалки, в гармонічному відношенні також затуманене та сповнене хроматичного напруження. Те ж саме можна сказати про друге подібне інтермецо, яке приводить до появи з води інших русалок.

Композитор ніби старається музикою відтворити душевні муки русалок у процесі трансформації їх внутрішнього ества. Спів русалки, що кличе своїх товаришок, як і хор русалок, хоч і свіжий своєю наївною мелодією, все-таки спирається на гострі, напружені гармонічні сполучення (напр., на збільшені тризвуки) і через те справляє враження чогось не зовсім природного, а гроtesкового.

Особливим, зовсім новим і суто гармонічним явищем у музиці опери "На русалчин Великдень" є хроматичне пересування якогось дисонуючого акорду або інтервалу великої терції, збільшеної кварта тощо 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 якийсь консонанс.

Далі звертають на себе увагу деякі довгі тематичні остінато у верхніх голосах при хроматичному пересуванні баса, з чого також постає довгий ланцюг дисонансів з “еліптичною” розв’язкою, яка несподівано опиняється у зовсім новій тональності.

The image displays four systems of musical notation for piano, arranged vertically. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The first system begins with a dynamic marking of *f* (forte) in the bass staff. The music features a series of chords in the bass staff, with the bass line moving chromatically. The treble staff contains melodic lines with triplets of eighth notes. The second system continues this pattern, with the bass staff showing a long, sustained chord. The third system shows further chromatic movement in the bass and complex triplet patterns in the treble. The fourth system concludes the sequence with a final chord in the bass staff and a melodic phrase in the treble staff.

Варто згадати також напружену дисонансову гармонію в супроводі до співу Шостої русалки, що відображає настрій розгубленості: русалка не забула ще давнього реального життя, не пристала ще до мертвого світу русалок, а тому й хоче за всяку ціну врятувати Козака, або розпачливий вигук П'ятої русалки, яка розповідає про своє душогубство, витриманий в дусі “неоромантичної” гармонії.

Шоста Русалка

Музична партитура для шостої Русалки. Вона складається з двох систем. Кожна система має голосну партію (верхня нотація) та фортепіанне супроводження (нижня нотація). Текст пісні: Де сон\_це го\_ рить, де кві\_ ти, спі\_ ва\_ ють пташ\_ ки і ді\_ ти... так

П'ята Русалка

Музична партитура для п'ятої Русалки. Вона складається з двох систем. Кожна система має голосну партію (верхня нотація) та фортепіанне супроводження (нижня нотація). Текст пісні: На\_ ді мно\_ю пташ\_ ки лиш спі\_ ва\_ ли.

Поруч з цими сучасними гармоніями в опері “На русалчин Великдень” часто виступають прості наспівні партії, гармонічно чітко оформлені, що стоять на ґрунті давньої гармонії.

Давнє лице Леонтовича-хоровика можна доглянути в контрапунктичних прийомах, а саме в численних коротких канонічних імітаціях теми в інструментальному супроводі. Але вони виступають тут на фоні вельми колоритної гармонії з частими змінами не раз далеких тональностей, високих і ясних, то знов низьких і темних регістрів. Усе те надає музиці опери “На русалчин Великдень” специфічного мінливого та строкатого характеру.

Цікаво було б нам тут прослідкувати, які музичні зразки і впливи сприяли формуванню оперного стилю композитора. У бібліотеці Леонтовича зна-

йшлися клавiри “Черевичкiв” i “Євгенiя Онегiна” Чайковського (цю оперу Леонтович мав дуже любити), “Iвана Сусанiна” Глiнки i “Русалки” Даргомижського, а з захiдноєвропейських – “Аїда” Вердi i “Тангейзер” Вагнера; крiм того, дитячі опери – “В лiсі” Нiкольського та “Кiт у чоботях” Кюї. Вiдомо також, що в останнi роки життя Леонтович живо цікавився також новiтньою музикою, особливо Скрябiним, “Сатанiчна поема” якого також знайшлася в бiблiотецi композитора, а в 1920 р. в листi до Стеценка просив, щоб йому прислали з Києва що-небудь з фортепiанних творiв Скрябiна. Отже, якiсь музичнi впливи мусили тут мати місце. Але, слухаючи музику з опери, ми не помічаємо виразних слiдiв впливу якогось одного спецiального напрямку чи композитора. Вiдгуки тематики Чайковського чи новiтнiх композиторiв, як Скрябiна, зустрічаються час вiд часу, але вони можуть бути випадковими, i їх замало для того, щоб на їх основi робити якiсь далекосяжнi висновки. Творча натура Леонтовича була не еклектичною, тобто не такою, що легко засвоює собi рiзнi чужi стилi, а наскрiзь синтетичною, тобто такою, що будь-якi впливи мусила спершу органiчно перетопити в своїй душі вiдповiдно до свого почуття та ставлення.

Усi наведенi вище приклади з опери ясно свiдчать, що Леонтович був на найкращому шляху до здiйснення своєї мети – утворення власного iнструментально-вокального стилю, бо в раннiй добi творчостi утворив свій оригiнальний стиль хорових обробок народних пiсень. Леонтович був надто великий, “з ласки богiв”, музичний таланти, щоб мiг навiть у найбільш некорисних умовах зовсiм занепасти. Ще живучи в глибокiй провiнцiї, учителюючи серед сiльських дiтей, він шукав i знаходив собi правильну мистецьку дорогу, хоч тiльки в жанрi мiнiатюри. Беручи це до уваги, можна було сподiватись, що він зумiв би досягти такого ж синтезу мистецьких засобiв i в творах бiльшого масштабу, коли б його життя так трагiчно несподiвано не обiрвалося i не ударемнило творчої роботи. Мимоволi приходить на думку скорботна рефлексiя, чому Леонтович, як i багато iнших наших талантив, не народився хоч на чверть столiття пiзніше, щоб у нашiй радянськiй дiйсностi, в якiй марнування музичних талантив немислиме, всебiчно виховати свій таланти та виявити свій питомий стиль у творах бiльшого масштабу.

Опера “На русалчин Великдень” залишилася незакiнченою. У друкованому виданнi під редакцiєю Юрмаса партiї дедалi стають менш повними i картини не досить пов’язанi мiж собою. Вiд сцени, в якiй русалки помічають Козака, оточують його та задають загадки, партiї тiльки накиненi. З закiнчення опери взагалi нiяких фрагментiв не залишилося.

Тут, природно, може постати питання: чи доцiльно було аналізувати незакiнчений музичний твір, коли висновки аналізу можуть бути тiльки приблизнi?

Вiдповiдь, на нашу думку, може бути тiльки одна: коли б навiть неза-

кінчений твір Леонтовича не міг бути використаний у практиці та мусив залишитися тільки в архівах, то для нашого музикознавства надзвичайно цікаво буде дослідити сам верстат праці композитора тої міри, що Леонтович. А, може, і справа закінчення опери не зовсім пропадає. Історія музики знає приклади, коли незакінчені опери по смерті автора докінчувалися та інструментувалися іншими композиторами, які з пієтетом намагались відгадати та реалізувати задуми композитора і не раз робили це зовсім вдало.

У 1947 році силами Львівської державної консерваторії був здійснений показ початкових картин опери “На русалчин Великдень”, інструментованих для малого оркестрового складу. Хоч враження і оцінка характеру музики Леонтовича не у всіх слухачів були однаковими, та все-таки цей показ свідчить, що деякі фрагменти опери можна виставляти. І хочеться мати надію, що він дасть поштовх до деякої дальшої акції, щоб зберегти, що тільки можливе із спадщини геніально талановитого композитора.

*(Мова оригіналу збережена. Прим. автора.)*



*Микола Леонтович***ЯК Я ОРГАНІЗУВАВ ОРКЕСТР У СЕЛЯНСЬКІЙ ШКОЛІ**

У 1901 році довелося мені одержати посаду вчителя второкласової школи. Молодим хлопцем дістав я цю першу для мене посаду, повний не вичерпаної ще енергії і бажання попрацювати. Придивляючись до життя моїх учнів, що мешкали в шкільному інтернаті, я мав змогу спостерегти деяку любов серед них до інструментальної музики. Виявилось, що кілька учнів мають власні скрипки. Один із них досить навіть правильно й гарно грав легкі пісні та мелодії до танців. Його музика горнула до себе слухачів, які неодмінно оточували його навкруги, часом висловлюючи йому своє задоволення грою. Після гри вони в розмовах зо мною раз у раз виявляли побажання самим навчитися грати.

Сам я трохи грав на скрипці та флейті й мав невелике знайомство з аплікатурою гами на мідних інструментах. Теоретичні мої знання обмежувалися елементарною теорією та печатками гармонії. Із області оркестровки мені відомо було дещо про транспонуючі інструменти. З таким невеликим музикальним вантажем, але з великим молодим запалом приступив я до організації небагато-немало – цілого оркестру.

З'ясувавши кількість скрипок серед учнів і в школі, я на власні кошти ще придбав щось коло п'яти скрипок, так що, либонь, всіх інструментів набралося більше десяти.

Розпочав я працю з хлопцями-школярами, більш-менш здатними до музики, себто з музичним слухом і з великою охотою до неї.

З огляду на те, що дехто з учнів вже грав на скрипці, мені з перших же кроків прийшлося поділити бажаючих вчитись на дві частини з окремими лекціями для кожної. Звичайно, що перша група відбирала найбільш часу, бо їй треба було показати все, починаючи з того, як тримати смичок, скрипку та ін.

Чи моя власна енергія, чи особисті здібності учнів (які вже трохи знали ноти, хоч були школярі, що і не знали їх) зробили те, що через тижнів три вони потроху стали опановувати своїми інструментами, давши мені надію, що при моїй допомозі будуть грати досить порядно.

Лекції спочатку провадилися майже щоденно. Такі вказівки, що торкалися того, як тримати скрипку, якими пальцями держати смичок, демонструвалися на одному учневі. Другі ж учні спостерігали мої уваги і зараз же засвоювали їх на практиці. Ходячи від учня до учня, я поправляв їм положення скрипки, смичка, пальців та ін.

Для того, щоб хутніш провадити навчання, я на перших кроках вчив грати тільки на одній струні (я вибрав струну "А"), бо це давало мені змогу швидко настроювати всі скрипки і значно полегшувало справу первісного навчання,

коли учні не тямлять самі ні настроїти скрипки, ні підтягнути струни. На цій одній струні, не звертаючи жодної уваги на другі, учні практикувалися грати звуки “сі”, “до”, “ре” і “мі”, а також, трохи потім, – “сі-бемоль”, “до-дієз” і “ре-дієз”. Вчив я спочатку без нот, аж доки вони не почали досить правильно давати вищеназвані звуки і тримати скрипку та смичок.

Гра з нот на перших кроках провадилася теж на тій струні “А”. Але за браком в підручникові для скрипки (Альбрехта) таких спеціальних вправ доводилося самому писати такі екзерциції та студіювати з учнями. Користь від такого методу навчання виявилася тоді, коли учням довелося перейти до гри на других струнах скрипки: тут вони не зустріли нічого нового, побачивши, що і на інших струнах гра провадиться так само, як і на струні “А”, змінюється тільки висота звука та назви нот.

Через півтора приблизно місяці ми вміли вже грати такі легкі пісні, як “Діду мій, дударіку”, “Умри, мій індику”, “Чоботи”, “Ой розвився”, зо дві частини “Шумки” Завадського і т. ін. Хоч методика і забороняє відсутність строгої послідовності при навчанні, але в такій не спеціально музичній школі я вважав можливим не додержуватись всіх правил систематичного навчання, бо часу було небагато і всім нам хотілося якнайскорше досягнути реальних результатів у грі на скрипці. От через що, залишивши гами, арпеджіо, різні види ритму та інше, ми приступили до студіювання різних легких п’єсок, тільки мимоходом, поверхово знайомлячись із пропущеним. Брак певного, твердого знання гри на скрипці я гадав усунути в будучому часі шляхом систематичної праці з учнями.

Поки що я був задоволений працею моїх учнів і став мріяти про оркестр. У невеликому провінціальному місті я придбав за 40 карбованців віолончель досить доброго тону, а незабаром – тенор-тромбон за 25 карбованців, забракований в полковім оркестрі. Через деякий час я купив флейту і корнет in B. За всі ці інструменти я заплатив власні гроші. Тромбон, віолончель і флейту взяли три учні, а корнет – вчитель Б., мій співробітник по школі, який на протязі недовгого часу вивчився на ньому грати. Учень, що взяв тромбон для свого навчання, теж не відібрав у мене багато часу. Хоч він і мало тямив нот, бо був у 1-му класі, але хутко запам’ятав аплікатуру пальців і вивчив гами на своєму інструменті. Хоч жив він у сусідньому селі, але акуратно відвідував репетиції та лекції, швидко опанував своїм тромбоном і був корисним членом нашого музичного гуртка. Гірше склалася справа з флейтистом. Учень К-п, який спочатку подавав, на мій погляд, досить гарні надії, через два-три тижні якимось раптово виявив регрес у своїй грі; звуки його флейти стали хриплими, слабкими, а деякі зовсім не видавалися з його інструмента, так що колишня його охота до флейти стала зникати; та і я махнув на нього рукою, але флейти від його не відняв. Незважаючи на ці негоди, він вчився грати, хоч і на глухій флейті. Так воно тяглося коло двох місяців, поки він не догадався заліпити хлібом невелику щілочку в його флейті, яка

була в однім місці розколена. Полагодивши таким примітивним чином свій інструмент, він здивував своїх товаришів досить пристойною грою. Перший після цього виступ його в оркестрі явився для всіх повною несподіванкою: здавалося, що К-п цілком ніде не вчився, а зразу став виконувати такі мелодії, яких від його флейти ніхто перш не чув. Учні, жартуючи, казали: “Щоб навчитися на флейті, треба спочатку її розколоти”.

Не мав я великої замороки і з віолончелістом К., який, навчившись гама, скоро мав змогу виконувати свою партію в оркестрі, бо партії для всіх інструментів були дуже легкі.

До кінця шкільного року праця по навчанню музики провадилася, головним чином, так: розписавши партії, я роздавав їх учням, які самостійно студіювали їх. Як траплялися ноти більш-менш трудні, то я ще до загальної репетиції, проходив їх з учнями. На загальній же репетиції під час спільної гри виявлялися хиби окремих музик, помилки яких тут же виправлялися. Тому що речі для оркестру були легкі, то ці репетиції подобалися учням, і вони охоче грали часом по дві години без великої перерви.

Перед Пилипівкою молодому оркестрові довелося взяти участь у літературно-музичній вечірці. Грали вищезгадані п'єски: деякі як самостійно музичні номери, а деякі – як акомпанемент для хору. Наслідком цього першого виступу було загальне зацікавлення нашим оркестром і підвищення інтересу до музики серед учнів. Таке відношення до нас підбадьорило мене і моїх оркестрантів для дальшої праці. В питанні про репертуар для мого оркестру я опинився в скрутному становищі, бо мені прийшлося стати перед фактом повної відсутності музичного матеріалу в обробці, підходящій для мого оркестру. Ті друковані оркестрові партії видання “Одеон” і писані ноти провінціальних оркестрів, які я мав, прийшлося визнати цілком непридатними через їх трудність для моїх музикантів. Довелося мені самому складати оркестрові партитури, користуючись фортепіановими п'єсами різних авторів. Ці перероблені для оркестру п'єси увійшли в наш репертуар. Невеличкі твори Гуммеля, Діабеллі, Завадського, Штрауса, Глінки стали об'єктом моїх інструментовок. Вибрати відповідну для оркестрантів річ бувало часом нелегким ділом: то мелодія складна, то бас дуже трудний, то середні голоси не під силу моїм другим скрипачам і альтистові. Тому-то доводилося звертатися до моїх власних аранжировок народних пісень, аби дати учням хоч який-небудь матеріал музичний. Ці оркестровки з розвиненням інструментальної техніки школярів ускладнювалися, а з збільшенням мого досвіду в подібній праці робилися більш-менш удосконаленими. Пам'ятаю, що дуже невдалою вийшла у мене оркестровка арії з “Черевичок” Чайковського, де мені прийшло в голову пустити труби терціями на низьких нотах. Так цю арію і не довелося виконати. Але ці спроби мого, так сказати, “композиторського” пера, часом занадто невдалі, були абсолютно необхідними, бо іншого матеріалу не було де дістати. Або залишити гру з учнями, або аранжувати та

інструментуї п'єси своїми силами. Я став на цей останній шлях, жалкуючи, що музики-фахівці до того часу не утворили хоч якого-небудь пристойного матеріалу, пристосованого для оркестрів у первісній стадії розвитку. Потім, коли на другий рік кількість інструментів у нас поповнилася новими (альтом, двома кларнетами, трубою "F" і цілком випадково – другим тромбоном, теж тенором), більшість моїх розкладок для оркестру я був примушений переробити. Але тепер ця справа пішла значно легше, бо у мене був уже якийсь досвід у цій роботі.

Перші розкладки для моїх музикантів я писав так: верхню мелодію фортепіанової речі я доручав першим скрипкам, басову давав віолончелісту і тромбону, а середні голоси розподіляв між другими скрипками та альтом. Флейтою та І-м кларнетом я подвоював першу партію, а для другого кларнета та мідних інструментів або придумував інші мелодії, або подвоював ними середні партії.

Повинен зазначити, що формуванню нашого оркестру дуже допомогли два кларнетисти – учні нашої школи, обидва бувші полкові музиканти, один дорослий, а другий ще хлопець. Цих не треба було вчити, і участь їх в оркестрі зразу добре посунула справу вперед. Звуки їх інструментів додали моїм скрипкам більше густоти і ясності в тоні.

У нашому музичному гурткові грали, крім двох учителів, виключно учні школи. Правда, дехто з місцевих музик-селян звертався до мене за дозволом взяти участь у нашій грі, але з прийомом їх до нашого гуртка я не поспішав, чекаючи того моменту, коли учні більш певно опанують своїми інструментами і утворять міцний своїми знаннями музичний гурток.

На будучий рік я гадав утворити оркестр виключно з селянської поза-шкільної молоді, але думки цієї мені так і не довелося здійснити.

Щодо враження, яке робила наша музика на слухачів і самих виконавців, то, не помиляючись, я можу сказати, що вона, либонь, цілком задовольняла їх. Перш за все, акуратне відвідування репетицій нашого оркестру всіма його учасниками; далі, як постійне необхідне явище, – присутність багатьох других учнів, які з пильною увагою ставилися до всього того, що грали наші музиканти; потім – однодушне реагування їх на гарно виконані речі; нарешті, часті приватні балачки зі мною на теми по музиці – все це ясно свідчило, що ця остання робить на них вплив, і я гадав і гадаю, що вплив цей був добрий. Правда, звичайно, не всі однаково відчували музику, про що довідався я з особистих розмов. Траплялися тут і курйози.

“Що ти тут робиш, Грушка? – запитав хтось учня, який дивився крізь шкляні двері канцелярії, де часто провадилася гра. – Чи подобається тобі музика?” – “Подобається, – відказав Грушка, – але найбільше мені подобається дивитися на ті смички, які всі враз то підносяться догори, то спускаються донизу”.

Щодо селян, котрим доводилося чути нашу гру на так званих “комедіях” (яку назву вони дали нашим літературно-музичним вечіркам), то треба констатувати, що більшість їх слухала музику з явним захопленням, ділючись зі мною своїми враженнями, увагами і думками з приводу гри нашого оркестру.

Немалу кількість слухачів-селян збирав наш музичний гурток під час його гри на відкритому повітрі в садку нашої школи або на подвір'ї. Тут було навіть досить гарне помешкання для музикантів – щось вроді “раковини”, збите з дощок. Хоч не так часто траплялися нагоди чути селянам шкільну музику, але майже вся селянська публіка, що перебувала у нас, знала в обличчя і по прізвищу кожного оркестрового музиканта, маючи певні відомості про те, як зветься його інструмент і чого варт гра окремих “артистів”. Кожен новий успіх учня в грі селяни неодмінно помічали і зазначали в своїх репліках.

Коли К-п, полагодивши свою флейту, досить пристойно загравав на ній, то цей факт зараз підкреслили наші слухачі з селян. Один з них, дядько Захарко, прямо сказав: “А він-таки навчився грати на флейту: диви, як гарно висвистує”. Часом доводилося чути цікаві діалоги вроді слідуючого: “От добре грають школярі, – казала одна дівчина до другої. – Чом не прийшла на “комедію”? Почула б, як Митько грає на трубу. Я стояла близько коло його. Він як заграє, а у мене аж всередині гуде”.

Щодо мене особисто, то я не можу пожалуватися, щоб учні та селяни ставились до мене неприхильно, хоч через мою недосвідченість та молодість гарним вчителем у школі я не міг бути. Певне, мої хиби та помилки в загальноосвітній діяльності компенсувалися в якійсь мірі моєю щирістю в музичній практиці.

Повинен зазначити, що й інші шари суспільства цікавилися нашою школою взагалі і її музикою зокрема. Принаймні наші літературно-музичні свята притягали до себе чималу кількість інтелігентних гостей з околиць. Сталося раз, що серед таких гостей був один скрипач, М-о, тепер відомий артист. Я з учнями попросив його заграти що-небудь. Хоч про скрипку, яку йому подали наші школярі, він і висловився, що це не скрипка, а “какое-то полено”, але його виконання “Колискової пісні” викликало в моїх музик справжнє захоплення: вони довго потім згадували чудовий тон його скрипки.

Завідуючий нашою школою, панотець Р., закоханий у церковний спів, до перших моїх спроб улаштувати оркестр ставився не то що негативно, але і без співчуття. Але з часом, побачивши, що справа з музикою стоїть не цілком зле, змінив своє відношення до неї і пропонував мені віддати всі мої інструменти у власність школи. Всі видатки на інструменти він мені повернув, і на руках у мене опинилася сума коло 100 карбованців, одним словом, немалі кошти, особливо при бюджеті в 27 з половиною карб. на місяць, – платня,

яку одержували вчителі тої привілейованої школи. З початку слідуєчого шкільного року він відшукав засоби асигнувати досить значну кількість грошей на придбання нових інструментів.

Тепер, оглядаючись на мою півторарічну працю в цьому селі по організації оркестру із селянських дітей-школярів, мушу зазначити деякі мої хиби і помилки, а також висловити побажання, здійснення яких значно б поліпшило справу утворення шкільних і селянських оркестрів.

1. На підготовку скрипачів і взагалі виконавців на струнних інструментах треба організаторові звертати більш уваги, ніж це зробив я: здавалося б з ними пройти хоч три позиції, познайомити їх з різними видами ритму і т. ін. Таким чином утворився б певний ґрунт, осередок для майбутнього музичного гуртка. У всякому разі, не варт поспішати – малопідготовлений елемент вливати в склад оркестру, бо потім не завжди знайдеться час поповнити брак знання окремими заняттями із струнною групою. Справа з цілим оркестром так захоплює, так цікавить малодосвідченого дирижера, що він мимоволі забуває про неудоконаленість струнного складу його оркестру, покладаючи всю надію на духову групу. Це цілком зрозуміло, взявши під увагу те спостереження, що музиканти на духових інструментах своїми успіхами переважають музикантів струнної групи, так сказати, завжди переганяють їх, що вже помітно на протязі перших неділь навчання. Оця відсутність рівноваги між знаннями тих та других музикантів потроху схиляє дирижера (не кожного) до думки цілком обходитися без смичкових інструментів, з якими так багато мороки. Нарешті, мішаний оркестр перетворюється в духовий, приклад чого мені доводилося бачити. Сприяти цьому явищу було б необачністю і легковаженням музичної справи, бо духовий оркестр, порівнюючи його з мішаним і навіть струнним, не має того кольору, краси та ніжності – цих ознак гарної музики. Для шкіл можна було б рекомендувати виключно струнні оркестри, які так підходять для ніжного слуху дітей і для гри в закритих помешканнях. До цього треба додати, що стрій струнних інструментів чистіш за темперовану гаму духових. Питання про шкоду для здоров'я від гри на духових інструментах я не зачіпаю, тримаючись погляду, що поміркована гра на цих інструментах не зчинить жадних збитків міцному хлопцеві. У всякім разі, шкоди буде без порівняння менш, чим від співу в період мутації голосу підлітка.

2. Друге спостереження, яке я виніс із своєї дирижерської практики, торкається початкового репертуару для молодих оркестрів. Приходиться рішуче триматися тої думки, що відсутність у музичній літературі відповідних оркестрових розкладок стала не раз на перешкоді організації та існуванню багатьох шкільних і селянських оркестрів. Тому-то щиру подяку заслужить той, хто складе хоч невеликий репертуар, пристосований для оркестрів різних типів, але з необхідною умовою, щоб партії були надзвичайно легкими для виконання новоутвореним оркестром.

3. Треба також зауважити те, що вчителю, обтяженому силою всяких обов'язків по школі, дуже нелегко бути організатором-дирижером оркестру, особливо без всякої грошової допомоги йому. Тільки молодий запал може примусити такого вчителя після цілого ряду годин праці по школі проводити з охотою теж нелегку роботу по навчанню гри на інструментах з починаючими. Треба поставити організатора оркестру в нормальні життєві умови, забезпечивши йому роботу окремою платнею, а не цілком покладатися на добру охоту окремих аматорів-музик. В таких країнах, як Німеччина, це зрозуміли у свій час...

4. Само собою очевидно, що чим більше знає дирижер, тим краще для всієї справи. Мало того, що йому доводиться студіювати готові партії на різних інструментах, часом обставини вимагають від нього умінь складати інструментовки хоч би й легких п'єс, як це трапилося не тільки зі мною. Найдокладніше він мусить знати гру на струнних інструментах (принаймні, на скрипці); щодо інших інструментів, то досить з нього, на мій погляд, невеликого знайомства з ними, напр., умінь програти гаму на кожному інструменті. Часто учні, перейнявши від такого вчителя ці мінімальні знання, потім самі собою в справі свого інструмента хутко посуваються вперед і через недовгий час опережають свого вчителя. Так сталося і зі мною: всі вісім так званих "духовиків" мого оркестру знали свої інструменти і грали на них значно ліпше за мене, їх вчителя. Таке явище я спостеріг і в других оркестрах, які мені довелося утворювати по інших місцях.

Врешті, оповім дещо про власне моральне задоволення своєю працею в цьому напрямкові, коли я бачив, що молода людина не тільки не нудиться своєю роботою, але з великою приємністю провадить її, віддаючи навіть години свого спочинку для музики, коли молоді обличчя учнів під час вдалого, по їх розумінню, виконання музичних речей робилися ще кращими, а в очах світилася радісна гордість чоловіка-творця. Приємно мені було чути, як школярі підбирають на своїх інструментах якісь мелодії, і я тішився, що вони люблять музику, неначе зростаються з нею. Крім того, наша спільна робота в оркестрі з'єднувала нас, розвивала почуття товариської солідарності та при звичаювала до самодисципліни.

По виході моєму з тої школи мені випадково траплялося зустрічатися з деякими моїми вихованцями, котрі охоче згадували наш оркестр, підкреслюючи всякі, навіть дрібні, епізоди його життя. Від них я довідався, що оркестр без мене ще автоматично існував до кінця року. Що потім почався його занепад, бо частина учнів, кінчивши школу, залишила й оркестр, а нових музикантів не було кому готувати, що труби з оркестру брав хто хотів, що хтось, пустуючи, грав на них під чиймись вікнами, так що завідуючий школою мусив забрати від учнів інструменти і зачинити на колодку.

*(Мова оригіналу збережена. Прим. автора.)*

и. Шведова 10 Января  
1892 года

Глубокоуважаемая Клавдия  
Серпанитовна!

Начинаю писать, спрашивая, кому  
для меня очень интересно, вопро-  
саю в состоянии Вашего здоровья.  
Напрямую же, что Вы до-  
рогой не только и прости-  
нулись, но по приезде домой и  
совершенно оправившись носив  
болезни, было бы для меня



## ЛИСТИ

## 1. Лист М. Д. Леонтовича до К. Жовткевич

*м. Тывров 10 февраля  
1902<sup>го</sup> года*

Глубокоуважаемая Клавдия Ферাপонтовна!

Начинаю письмо вопросом, который меня очень интересует, вопросом о состоянии Вашего здоровья. Получить известие, что Вы дорогой не только не простудились, но по приезде домой и совершенно оправились после болезни, было бы для меня громадным удовольствием, если не больше. Исчезла ли причина Вашей тревоги о Вашем брате или попрежнему Вы находитесь в неизвестности. Дай Бог, чтобы всё устроилось хорошо.

Теперь перехожу к Тыврову. У нас две новости, если Вы их любительница. Умер ученик и как необходимое следствие его смерти явилось отставление от должности Александра Семёновича. Последний, впрочем, нисколько не унывает.

Не выходя из области Тывровской жизни, о самом себе могу заметить, что любовь моя к Вам растёт и вследствие невозможности видеть Вас, говорить с Вами, быть вблизи Вас у меня явилось чувство тоски и одиночества... Привычки прежней жизни я оставил: разумею дурные привычки. Антонина Ферапонтовна не получила от Вас письма и поэтому немного беспокоится.

Возвращаясь домой из вокзала, я, закутавшись шубой, всё время спал на дне брички. На другой день я не испытывал никакой радости о возвращении ко мне мнимой свободы (помните мои разговоры о прелести воли и т.п.). Наоборот, в моей душе, как я уже сказал, поселилось чувство грусти, почти новое для меня, так как в Сентябре прошлого года оно было только слабым подобием теперешнего.

Ваша бабушка благополучно ли доехала?

Письмо моё я писал начерно, а затем переписывал и, как видите, оно не обладает особыми литературными достоинствами.

Вы меня, может, не узнали бы: я остригся.

Отвечать ли на моё письмо или нет Вы лучше знаете, чем я.

Глубокоуважающий Вас Николай Леонтович и горячо любящий дорогую для него Клавдию.

P. S. Что больше писать, я не знаю, но говорить с Вами я мог бы очень много.

P. S. Теперь три часа ночи и я сейчас отношу это послание на почту.

P. S. Во всяком случае я желал бы узнать — дошло ли моё письмо к Вам.

До свидания, Клавдия Ферапонтовна.

## 2. Лист К. Жовткевич до М. Д. Леонтовича

Заславль  
15 Феврала

Зачем такое недоверие, Николай Дмитриевич? – Вы сомневаетесь даже, отвечу ли я на Ваше письмо, или, может быть, оставлю Вас в неизвестности, получила ли его.

Как видите, я совсем не такая уж дурная – сегодня только получила Ваше письмо и сейчас же отвечаю.

Благодарю от души за участие и заботу о моём здоровьи и настроении. Я здорова совсем; получила телеграмму от брата и почти успокоилась.

Но зачем хандрите Вы?

Обещали зажить хорошо, иначе, чем прежде (не знаю, в чём состоит это иначе) успокоиться, а, как чувствуется по тону письма Вашего, Вы далеко не спокойны.

Отчего это?

Если причиной тому сомнение и желание видеться со мной, то ведь причины эти совсем уж не так непреодолимы.

Подсказало же Вам Ваше чувство, как выйти из сомнения, и написали Вы... Если оно не пройдёт, то подскажет также, как устранить и вторую причину.

Вы так легко произносите “люблю”. Я, как видите, более осторожна. Я много думаю о Вас, мне грустно, хочется Вас видеть.

Люблю ли я?

Может быть, я давно сказала бы Вам это, если бы не моё тревожное настроение. Если бы не это всепоглощающее, не оставляющее меня ни на минуту сознание, что так жить нельзя, надо хоть когда-нибудь устроить свою жизнь, пожить по-человечески – кому-нибудь на что-нибудь нужной жизнью.

Я ждала брата. С каким жгучим нетерпением я ждала его! И теперь жду, но к этому чувству ожидания примешалось что-то другое – мысль о Вас.

Иногда мне кажется, что это мысль берёт верх, и я как будто забыла о брате и тогда, простите, мне делается так совестно – прямо до слез!

Ну довольно писать – пора отправить письмо, а то будет поздно и Вы его не скоро получите.

Я писала сестре. Удивляюсь, почему она не получила, как Вы говорите.

До свидания! Пишите, если у Вас есть желание писать.

**Клавдия Ж.**

Зашлаві  
 15. Февр.

Закляў такое недобрыя  
 Миколай Димитравіч, вы самі  
 вазіцеся да гэтага пачынаючы з таго  
 ма тэплым, імі, і д., оставілі факт  
 ў незвычайнасці, пачынаючы з яго  
 Мама вядзіце, я саветам не так  
 уцягнуты дурная - ескадыя толькі полу  
 чла. Вам тэплым і сёння ма  
 отвасаю

Бабушка упрекала мяня в невежливости, что я не пригласила Вас к себе тогда в Гнивани. Конечно, как хозяйка я могла пригласить и Вас, как других приглашаю, но мне хотелось, чтобы вы были совсем, совсем свободны от всяких обещаний.

### 3. Лист М. Д. Леонтовича до К. Жовткевич

м. Тывров,  
17 марта 1902 года.

Дорогая Клавдия!

Не дожидаясь очереди, шлю ещё письмо. Образовалась новая потребность – говорить с тобою. Хотя, по-видимому, и нет о чём писать тебе, но я знаю, что если мне чрезвычайно приятно получать от тебя письма, то должно быть приятно тебе.

Сегодня Антонина Ферапонтовна получила от тебя письмо, вызванное преимущественно ея вопросами тебе. Догадываюсь, что часть этих вопросов касались и моих отношений к тебе.

Я узнал, что ты, может быть, будешь теперь у нас, в Тыврове. Вероятно, скоро? (Кстати, Ант. Ферапонтовна думала, что из Шепетовки в Киев путь лежит через Гнивань). Сегодня Мария Кирилловна высказывала передо мной удивление, что такая девушка, как ты, могла заинтересоваться мною. (Я сейчас чувствую, что спокойный тон письма, взятый мною сначала, хочет перейти в порывистый, страстный). Да и для меня удивительно, за какие такие достоинства ты меня любила. Что и говорить, когда я сам не даю себе ясного отчёта, что ж ты так мне полюбилась. И красивых, и умных, и добрых я встречал и без тебя. Между тем ты мила мне и мила всем.

Как я иногда в мыслях критически не отношусь к тебе, обаяние твоей личности не исчезает, да и не исчезнет. Иногда я отгоняю самую мысль о тебе, стараюсь стать на объективную точку по отношению к тебе, испытываю самого себя и своё чувство и всё-таки от желания быть с тобою я сгораю. Когда же наступит пора полного нашего счастья?

Сегодня мне кто-то сказал: “Помните: будете жалеть”. Предсказание это, моя хорошая, никогда не исполнится. Крепко люблю тебя.

Я в тебе нашёл свою долю, лучше которой не желаю, да и не хочу желать.

Приезжай, моя дорогая, приезжай: мне тяжело тебя не видеть.

*твой М. Леонтович*

P. S. Недавно я читал, что любовь – стремление одного индивидуума к другому из-за следующих инстинктивных побуждений: сохранение вида в потомстве и желание слабейшего индивидуума стать под защиту более сильного. С первым я почти не согласен, со вторым – да. Но этими двумя, по моему, не исчерпывается сущность этого чувства.

и Мельполь В. Марса.

Дорогая Клавдия!

Не дожидаюсь переписки, много еще писем. Сформировалась новая потребность — поговорить с тобой. Хотел, повидимому, и писать о тебе писем тебе, но я знаю, что если мне чрезвычайно приятно получать от тебя письма, то действительно будет приятно и тебе.

Сестра Антошина Вернопольская получила от тебя письмо, вызвавшее преимущественно ее вопросы тебе. Посоветуйся, что писать этим вопросам касаясь и моего отношения к тебе.

Я узнаю, что ты, может быть

Нужно предположить что-нибудь третье. Когда-нибудь, мы, дорогая, почувствуем, что и эта загадка разрешена.

До свидания. Целую тебя, моя будущая жена.

Буду любить тебя неизменно.

P. S. Поклон твоему отцу.

#### 4. Лист М. Д. Леонтовича до К. Жовткевич

м. Тывров

22 марта 1902<sup>го</sup> года

Дорогая Клавдия!

Я буквально осаждаю тебя своими письмами. Может быть, ты, убедившись, что ничего нового они не приносят, и не дочитываешь их до конца (в чём я, впрочем, сильно сомневаюсь). Правда, в них я часто повторяю о своей любви к тебе, но чтобы они были совсем безсодержательны, я не думаю.

Ты мало пишешь. Но это меня не печалит. Такой человек, как ты, мне кажется, не будет писать без особенной нужды.

Мне кажется, ты вот как думаешь: "Теперь он часто пишет и постоянно помнит обо мне, потому что переживает первый и самый сильный период любви; но пройдёт эта пора и обратится он к другой крайности; а лучше б было, чтобы он чрезмерно не увлекался сначала, чтобы меньше испытать разочарования впоследствии. Разочарование ж, по соображениям здравого смысла, рано иль поздно наступит".

Согласен, что острый период любви скоро минует, но сама любовь никогда не пройдёт.

Конечно, рассуждение твоё не лишено нравственности, именно, что не вечно же то лишь и делать, что восторгаться друг другом и объясняться друг другу в любви. Но зачем же насильственно ставить преграды, хотя бы во имя разсудка, естественному обнаружению своего чувства.

Думаешь, что потом будет смешно, что писала лишь бы писать. Если у тебя истинная любовь, то это никогда не случится.

Ни я, ни ты никогда не решишься впоследствии смеяться над этим, потому что любовь моя к тебе основана не на страсти, а на уважении к твоей личности.

А почему ты меня любишь, ты ещё мне не говорила.

Недавно я читал, как узнать, что любишь действительно чистой любовью. "Если одна мысль о любимой особе наполняет твою душу счастьем и восторгом, если ты представляя её в опасности, готов, защищая её, с радостью отдать самую жизнь свою, то любовь твоя высока и глубока." (Конечно, воспроизвожу по памяти).

Так люблю я.

Чувствую, что доводы мои не убедят тебя и ты не напишешь ранее, чем нужно.

Всё, что ты не делаешь – хорошо. Преклоняюсь перед тобой и на всё согласен ради тебя.

Целую твои руки.

Крепко любящий тебя

**Н. Леонтович**

P. S. Видимо, какой характер принимают мои письма. Тот же.

P. S. Я даже в разсуждения пускаюсь. Целую тебя.

### 5. Лист М. Д. Леонтовича до К. Жовткевич

*М. Тызров*

*1 Апреля*

Моя дорогая!

Писать ничего нового не буду, потому что такового нет.

О тебе я думаю так часто, что это похоже на помешательство (помешательство это никогда не пройдет, тихое). Нет ничего такого, чего бы я не сделал, на что бы я не пошёл ради тебя. Может, чем-нибудь я был бы тебе или кому-нибудь другому полезен. Говори, приказывай. Всё исполню с величайшей радостью.

Не увлекаюсь я. Что же касается противоречий в моих письмах, то их на самом деле нет. Объяснить тебе этого хорошо не смогу, но ты сама знаешь, что ты для меня всё и не будет никогда того времени, когда бы моё чувство к тебе изменилось.

А чувство это хорошее. И говорят, что на земле не может быть счастья. Я его нашёл и не нужно мне небесного, если оно состоит в чём-нибудь ином, а не в полном единении двух душ.

Как мне хочется тебя видеть!!

Я живу одной тобою. Буду смеяться, когда ты будешь весела, а плакать тебе не позволю. Всё сделаю, чтобы не видеть твоих слёз.

Часто говорят: аксиома – что всякая любовь недолговечна.

Клавдия! Это не аксиома: мы это докажем. Береги свою любовь, а я буду тебя любить.

Если бы ты знала, как мне тяжело, – невыносимо тяжело допустить хоть на одно мгновение мысль, что любовь пройдёт. Правда, любовь пришла как бы независимо от меня, но я её буду держать и не пущу.

Родная моя! Всю душу мою, если захочешь, открою тебе и дурных сторон не скрою. И перед тобой не будет мне стыдно. Если же с твоей стороны найду такой же силы чувства...

Нет, я кажется, не достоин такого полного счастья.

Я ничто перед тобой (конечно, немного преувеличил). Но я нахожу особого рода блаженство в сознании этого.

Целую твои руки.

Люблю тебя больше самого себя.

Всегда буду только так любить.

Р. S. Не увлекаешься ли ты?

Р. S. Буду у тебя в Подлесцах на третий день праздников. Целую тебя один раз, да крепко.

Р. S. В Четверг (а не в пятницу) я выезжаю из Тыврова домой. Пиши непременно, если представится удобный случай.

Р. S. Буду говеть. Надо покаяться в грехах прежних. Я наполовину делать ничего не могу. Так и тут. Теперь полная противоположность тому, что раньше было. А причины такой перемены – мы.

Не смотря на то, что я тебя люблю так, у меня является мысль, что хорошо было бы сейчас умереть. Очень уж я счастлив.

Боюсь ли я потерять своё счастье?

По правде сказать, да. Но это в твоей власти.

Я безсилен, моя милая, выразить своё чувство на словах. Узнаёшь на деле, в жизни.

Знай, что в целом свете, я уверен, нет, кто бы так любил тебя.

Бог даст, всё будет хорошо.

А теперь мне без тебя плохо.

Хоть пожалей меня.

Целую ещё один раз (больше ты, наверно, не позволишь: ты у меня такая) и ещё крепче. Твой милый для тебя.

Р. S. Письмо это по счёту 9. Так или нет?

## 6. Лист М. Д. Леонтовича до К. Жовткевич (фрагмент)

<...> случае к осени мы бы должны себя иначе чувствовать.

Дорогая, мне ничуть не хочется рвать это письмо, хотя я в нём много о себе написал.

Полного доверия ко мне прошу у тебя. Тебе же я доверяю и всегда буду доверять, как никому на свете; в этом одном же моё счастье, в сознании, что я не одинок.

А ты, недобрая, предполагаешь Бог знаешь что. “Если чувство изменилось” пишешь. Да я до смерти тебя зацеловал бы. Впрочем, может быть, это для тебя неинтересно. Тогда нечего вводить меня в заблуждение моя ... Уже не знаю, как и назвать тебя, моя несравненная.



“Правду пиши” слышу я от тебя.

В таком деле я никогда бы не произнёс бы слова лжи. Ты, как женщина, могла бы из непосредственного чувства об этом узнать. Я готов от радости и смеяться, и плакать, и Бог знает что делать. А вы, милостивая государыня, закружились там в вихре удовольствий. Вот как? Развлекайтесь, только меня не забывайте.

А нельзя ли тебе наведаться в Тывров. А то я приеду к тебе.

Счастливый любовью своею и твоею твой Николай Леонтович /извини за нескладную речь/.

P. S. Теперь у меня моей фотографической карточки нет.

P. S. Пиши не медля, с первой почтой. Во Вторник жду ответа, с тем, чтобы написать сейчас же тебе. В крайности жду в Пятницу.

P. S. Письмо заказным не успею подать.

P. S. Духи очень реально напоминают мне о тебе, моя милая, хотя далеко не заменяют тебя. Какие им названия. У меня в голове мутится от них. Я желал бы, что бы следующее письмо было тоже надушено. P. S. Вот те и раз! Да я по уши влюблён (прости за пошлое выражение).

P. S. Ещё раз повторяю: твоё письмо доставило мне громадную радость. Если бы ты знала это, ты бы посылала бы письма с каждой почтой.

## 7. Лист І. Годзішевського до Г. М. Леонтович

Добрий день, шановна Галино Миколаївно!

Хотілося мені зразу ж, по одержанню Вашого листа, докладно відповісти на нього про все, що з'ясувало б мою тривалу мовчанку: і про теперішнє нерадісне моє життя, і про те, що зробив для здійснення задуманих та, як вам відомо, спланованих спогадів про Миколу Дмитровича. Але щось мені завадило своєчасно це зробити, а відповісти кілька слів, аби тільки відписатися, мені не хотілося. Нарешті, відклав усі інші справи, набрався духу й сів відповідати. Хочеться розповісти про все докладніше, щоб внести ясність у нашу справу та порадитись, що робитимемо далі.

Після останньої нашої зустрічі (це було два роки тому) я взявся було за виконання наміченого плану, повний надії, що за два-три роки доведу справу до кінця, і дещо таки зробив, та раптом трапилась у мене біда – тяжко захворіла дружина... А вже коли в хаті лежить хвора людина, з якою в співдружності прожив без малого піввіку, то до роботи, яка вимагає спокою й зосередженості, вже не потягне. У такій біді хватає клопоту й роботи буденної, – і по догляду за хворою, і по господарству.

Щодо шукачів матеріалів про Миколу Дмитровича, то такі мене відвідують, особливо в той час, коли їм потрібно писати кандидатську дисертацію. Вишнева з Ніжина, про яку Ви мене запитуєте, приїжджала: сиділа у мене

майже цілий день, перечитувала мої матеріали; щось занотувувала, багато чим цікавилася із життя Миколи Дмитровича та все розпитувала й морочила мені голову. Дівчина симпатична, і я, чим міг, їй допоміг, – може, вона й скористає що з того. Роман Семко з Вінниці не приїжджав, але може, ще приїде. Приїжджав з Кам'янця-Подільського викладач музики, хормейстер – ІВАНОВ Володимир Федорович, з Педінституту. Цей розкопав в Кам'янецьких архівах семінарські справи тих років, коли там навчався Ваш батько і дещо підшукав для себе. Між іншим, знайшов списки випускників семінарії, серед яких згадується Микола Дмитр.

Серед інших списків учнів семінарії знаходив і прізвище Олександра Дм. Леонтовича. Я просив Іванова надіслати мені копії списків випускників – товаришів Мик. Дмитр. І він мені їх надіслав. Це за 1898та 1899 роки. Між іншим, з'ясовано, що Мик. Дмитр. два роки перебував у 6-му класі, тобто у випускному. З якої причини – невідомо. Мабуть, так потрібно було адміністрації семінарії, щоб мати диригента. За надіслані мені списки я Іванову дуже вдячний, бо тепер мені не доведеться вгадувати ті прізвища. Іванов взяв у мене чимало потрібного йому матеріалу, і думаю, що напише солідну дисертацію.

На час його приїзду я закінчував свої спогади про роботи Миколи Дмитр. над піснею “Дума про Нечая”, яку мені довелося почути у виконанні Як. Дм. Греха під акомпанемент уперше Ніни Борзаківської, а пізніше й самого Миколи Дмитровича. Ця пісня не обнародована, бо в друкованих творах її нема й не було. Можливо, що Микола Дмитр. на той час ще виношував її в собі, збираючись її написати, та не встиг, а може, якісь чернетки тої пісні попади до рук Греха й Борзаківської та загубилися. Пісню цю я записав по пам'яті, (бо й сам не раз співав її, навчившись від Греха), і, записуючи свої спогади про приятельські відносини Вашого батька з Грехом, описав ту подію.

Іванов, ознайомившись з цим матеріалом (я дав йому прочитати), взяв у мене ноти і текст цієї пісні, – десь-то хоче включити до своєї дисертації. А ще він дуже цікавився Як. Дм. Грехом і галичанськими піснями та весь час морочив мені голову своїми розпросами. Чим зміг, я йому допоміг, а там – хай сам шукає, що йому потрібно.

Між іншим, хочу вам доповісти, що в спогадах про приятельство Вашого батька з Грехом я записав цікаву подію, (звичайно, зі слів Греха) про створення ними тексту до пісні “Гей, у світлиці”. Як ці спогади, так і про Нечая я об'єднав у одну розробку і хочу надіслати до журналу “ВІТЧИЗНА”. Гадаю, що Вам цікаво з тим ознайомитись, то копію тої розробки я незабаром Вам надішлю для прочитання.

Опрацьована мною і перша тема сюжетного плану задуманого твору, частина вже передрукована з чернеток, та в одному місці я “заштопорився” бо не знаю, на скільки років Ваш дядько Олександр молодший за Миколу Дмитр.

ровича, а це може порушити правдивість розповіді. Отже прошу допомогти мені розібратися в цьому питанні. Зупинився, і все залишається в чернетках, бо не хочу потім переробляти.

А тепер я питаю Вас, – що далі будемо робити? Чи буде що з того, що задумали, чи так, – погрузнемо у тих “хатніх роботах” та на тому й кінець. Чи може скажемо:

*“Суждены нам благие порывы,  
Но свершить их пока не дано!”*

Не пам’ятаю, чий це вираз...

Отже: писати великий твір-хроніку, як це задумано, за існуючих тепер обставин – просто неможливо. Не під силу. Потрібно перепланувати на щось менше. Хай це будуть окремі, розрізнені розповіді, епізоди з життя Миколи Дмитровича, що висвітлювали б якісь риси його характеру чи події з життя.

Признаюся Вам, що не хочеться ще опускати руки, нічого вже не писати, бо щось підказує моему сумлінню, що то мій обов’язок: поки ще живу та маю якийсь запас сил, треба писати, а не стане мене, то обірветься останнє кільце, що зв’язує минуле з сучасністю.

За кілька днів почнеться зима, а з нею скінчаться осінні роботи. Сподіваюся, що зможу викраяти кілька щоденних годин, щоб зрушити з місця ту свою працю.

А як у Вас?

На цьому буду кінчати, – пізно вже, й притомився я...

Бувайте здорові! Тіткам Вашим передавайте мій щирий привіт.

На все добре!

З пошаною



**Ів. Годзішевський.**

29 листопада 1968 року

*Л а д и ж и н*

## ЙОГО РОЗУМІЛИ ВСІ

Мій дід Дмитро Феофанович (батько Миколи Дмитровича) був людиною освіченою, дисциплінованою, точною. Мама говорила, що він добре пам'ятав свого діда, який жив у селі Бабино, куди переїхав з іншого села – Рогинців, де колись мешкали найстарші діди Леонтовичі.

Музика в нашій сім'ї здавна займала не останнє місце. Сам Дмитро Феофанович не тільки любив співати, а й добре грав на цитрі, балалайці, гітарі, скрипці. Маленький Микола часто слухав гру свого батька, а згодом сам почав співати і підбирати народні мелодії на музичних інструментах, зокрема на скрипці. За безмежну закоханість у музику Миколку дуже поважали його сестри Олена та Вікторія. Олена згодом навчалась у Київській консерваторії по класу фортепіано, Вікторія теж деякий час займалась музикою в Одесі, а в Петербурзі – малюванням. Були ще сестри – Марія та Єлизавета. Остання померла в дитинстві. Згадаю також брата Миколи Дмитровича – Олександра, який мав непоганий голос і дуже любив співати романси. Він часто бував на народних гулянках, брав участь у діяльності різних хороших товариств, пробував себе навіть в опері.

Микола мало куди ходив і більше приділяв уваги самостійним музичним заняттям. Особливо багато часу віддавав він їм у період навчання в Кам'янець-Подільській семінарії. Його музичні здібності одразу привернули увагу місцевих спеціалістів, його навіть запросили співати в архієрейський хор.

Обидва брати закінчили семінарію, однак Микола став сільським учителем, а Олександр пішов служити у військо і деякий час перебував у Польщі (в Лодзі). Олександр неодноразово просив брата переїхати з сім'єю до нього, щоб покращити своє матеріальне становище, але тато відмовлявся, бо не міг залишити рідних місць.

Як розповідав мій дід Дмитро, дитячі роки батька пройшли в селі Шершні, де він вчився грамоти у тамтешнього вчителя Павла Сильвестровича Тарноградського. 1887 року він вступив до Немирівської гімназії, а наступного року продовжив заняття у Шаргородському училищі. Вчився добре. Під час канікул читав зі своєю мамою твори Шевченка та співав з нею народні пісні.

Під час семінарських канікул Микола Дмитрович приїздив у Новоселиці, а потім – Білоусівку, де жили його батьки. Саме в Білоусівці він записав від селян багато пісень, які згодом використав у своїй творчості.

Одружився Микола Дмитрович у с. Підлісцях на Волині 1902 року з дочкою революціонера. Удвох працювали спочатку в Тиврові, а потім у Вінниці, де 1903 року народилася я. Після Вінниці наша сім'я мешкала в Летичеві, та, не поладивши з начальством, батько залишив роботу і переїхав

на станцію Гришино. Там ми жили в робочому бараці для залізничників, довгому одноповерховому будинку, в якому займали окрему кімнату.

Незабаром народилася ще дочка, якій дали ім'я Женя. Батько намагався прищепити нам музичні знання. Ми навчалися гри на фортепіано, а уроки давала нам одна місцева вчителька. Повернувшись додому, батько питав, що вивчили його діти, й уважно слухав нашу гру.

Сам Микола Дмитрович був дуже зайнятий. Багато працював над обробками пісень, і, коли сидів за фортепіано, ніхто не повинен був йому заважати. У сім'ї це розуміли і намагалися створити йому сприятливі умови для роботи.

До цього часу зберігся інструмент марки "Шредер", на якому грав батько. Деякі клавіші на ньому побиті: ще в дитинстві я вдаряла по них камертоном, а потім порівнювала звучання камертона й інструмента. Після таких "експериментів" і залишились відмітки на клавішах.

Літом, коли батько одержував відпустку, ми всією сім'єю їздили до Києва, де жили наші родичі, знайомі. Батько відвідував багато концертів, під час яких він весь поринав у музику, віддавався її звукам, а мені доводилося сидіти поруч і терпіти, бо я не вміла так слухати музику, як він. А якось він пішов на концерт і весь день слухав музику, а я сиділа в готелі.

У Гришино тато керував хором залізничників, які його поважали й любили. Одного разу влітку, коли ми всі поїхали, наш будинок згорів. Але про це батькові не писали, щоб не хвилювати його і маму. Встигли винести всі речі, навіть фортепіано. Дізнавшись, ми були схвильовані такою турботою про нас. А мама тільки охала й ахала.

В Єкатеринославі батько купив фортепіано. 1906 року ми сфотографувалися: тато, мама і я. З цієї фотографії потім зробили портрет батька. Окремі його фотографії не збереглися.

У Гришино батько підтримував тісний зв'язок з учителями-революціонерами Дейнегою Прохором Семеновичем та Дібровою Лідією Вікторівною, які під час подій 1905–1906 років очолили бойову дружину місцевих робітників. Обоє вони загинули, а мій батько клопотався про почесний похорон своїх товаришів. За співчуття робітникам і нелегальну революційну роботу Микола Дмитрович деякий час переслідувався жандармами. Умови для нас склалися важкі. До того ж помер мій брат Володимир, який прожив усього два тижні. Ми були змушені покинути Гришино.

Після Гришино ми переїхали до Тульчина. Батько працював там у жіночому епархіальному училищі. Всі дуже поважали його. Уроки співів проходили в нього цікаво. Він ніколи не починав уроку одразу з теми, а спочатку створював хороший настрій, завжди жартував. Я дивувалась, з якою серйозністю ставилися його учениці до цих музичних занять. Він усіх захопив піснею.

Батько цікавився всіма подіями, що відбувались у світі. Багато його друзів по семінарії були революціонерами. Він діставав десь заборонену революційну літературу і у вільний час читав її. Любив математику і художні твори. З життєвих захоплень його пам'ятаю їзду на велосипеді.

Батько взагалі був демократом, турбувався про селян, які вчилися у школах. Багато з них виявляли любов до хорового співу. Під час канікул вони приїздили до нас, щоб вивчати музику, їм він віддавав весь свій вільний час і робив це зовсім безплатно. Одним з таких його учнів був М.Покровський, відомий тепер диригент, народний артист УРСР.

Крім того, тато багато вчився сам. Грав етюди К. Черні, сонати Й. Гайдна, частини з сонат Л. Бетховена та ін. Коли ж приходили знайомі, він переставав грати. Дома рідко бували концертні вечори. Більш за все батько любив досліджувати музичні твори, вивчати особливості їх стилю.

Збирались тільки на іменини. Бувало, й співали за столом. Особливо подобалось нам виконання "Гірських вершин".

Улюбленим заняттям батька була обробка народних пісень. Часто він записував їх з голосу співаків, сидячи у глибині училищного парку на горбочку, де часто вечорами збиралась молодь. У своїй творчості він використовував і пісні, які вже були у збірниках. У той час він писав багато, але композитором ніколи себе не називав. Якось (уже після його смерті) мама розповідала, що тільки раз він сказав їй: "Ти не хвилюйся, ми будемо жити краще, адже я стану композитором".

У Тульчинському музеї зберігається багато речей Миколи Дмитровича, в тому числі й маленький стіл, за яким він писав свій останній твір "Смерть".

Починаючи від Жовтневої революції, батько весь час думав про переїзд до Києва, куди його запрошували К. Стеценко, П. Козицький, О. Кошиць та ін. Кілька разів він їздив туди сам, зупинявся у родичів на Богоутівській вулиці, 2. Там, у квартирі з двох кімнат, жила сестра мами з чоловіком та дочкою. 1918 року ця сестра написала нам, що вони виїдять до родичів у село і залишають квартиру. Мама довго вагалась, але батько, для якого не існувало ніяких труднощів, умовив її, і на початку 1919 року ми переїхали до Києва.

Квартира містилась на самому кінці Лук'янівки. Треба було пройти з центру всю Львівську вулицю, нескінченну Дорогожицьку, стрімку Богоутівську. Трамваї не ходили. Пам'ятаю, що окремі будинки на Дорогожицькій були порожні, бо пани повтікали від революції.

Наш будинок був останнім на Богоутівській вулиці. За ним ішли хатинки робітників, а потім починалися яри, з весни повні пташиного щebetу, квітів. Ми відважувались на прогулянки по цих ярах.

Батько ніколи жодної хвилини не бував удень вдома. Приходив лише пізніми вечорами, і його повернення додому назавжди лишилися у мене в

пам'яті. Ми з мамою не спали, прислухаючись до знайомих кроків по темній порожній вулиці. Лише зачувши його швидку ходу, мама примушувала нас лягати, сама ж намагалась не видати своєї тривоги. Батько, захоплений своїми музичними задумами, не боявся пустельних нічних вулиць у ті неспокойні часи. Лише іноді, дуже рідко, попереджав, що залишиться ночувати у знайомих.

Один раз я ночувала з ним на квартирі в О. Кошиця, який тоді вже виїхав, залишивши свою квартиру в будинку на площі проти пам'ятника Б. Хмельницькому. Того вечора тато взяв мене на якийсь концерт, а повертатися пішки вночі я не могла. Батько весь віддавався своїм музичним справам. Це був бурхливий час. Але нестатки виснажували нашу сім'ю. Ясно було, що треба повертатися до Тульчина. Та всі ми відчували, як йому тяжко буде поривати з Києвом. Тепер, коли його талант входив у розквіт, коли він працював з близькими йому музикантами, мав з ними спільні інтереси, відчував їхню підтримку у своїй творчій роботі, повернення до Тульчина було б найдраматичнішою подією в його житті.

Вирішили, що мама поїде одна з дітьми. Влітку 1919 року ми виїхали з Києва в товарному поїзді. Цілу ніч наш товарняк стояв на вокзалі. Мама умовила батька не чекати, не проводити, і він побіг до своєї праці, залишивши нас... Лише пізньої осені того ж 1919 року він приїхав до Тульчина...

## ПЕРЕЛІК ПРИМІТОК

- <sup>1</sup> С. Людкевич. Дослідження і статті. – К., 1976, с. 179.
- <sup>2</sup> М. Д. Леонтович. Збірка статей та матеріалів. – К., 1947, с. 100.
- <sup>3</sup> М. Д. Леонтович. Збірка статей та матеріалів. – К., 1947, с. 100.
- <sup>4</sup> Микола Леонтович. Спогади, листи, матеріали. – К., 1982, с. 159 – 160.
- <sup>5</sup> М. Д. Леонтович. /Упорядник і ред. В. Д. Довженко. – К., 1947, с. 6.
- <sup>6</sup> М. Д. Леонтович /Упорядник і ред. В. Д. Довженко. – К., 1947, с. 6.
- <sup>7</sup> М. О. Грінченко. Вибране. – К., 1959, с. 401.
- <sup>8</sup> М. Д. Леонтович. Збірка статей і матеріалів. – К., 1947, с. 7.
- <sup>9</sup> Ж-л “Музика”, 1923, № 1, с. 13.
- <sup>10</sup> С. Людкевич. Дослідження і статті. – К., 1976, с. 179.
- <sup>11</sup> М. Д. Леонтович. Спогади, листи матеріали /Упорядник В. Іванов, с. 206.
- <sup>12</sup> М. Д. Леонтович. Духовні твори. – К.: Музична Україна, 1993.
- <sup>13</sup> З архіву автора.
- <sup>14</sup> З архіву автора.
- <sup>15</sup> З архіву автора.
- <sup>16</sup> Микола Леонтович. Спогади, листи, матеріали /Упорядкування В. Іванова. – К., 1982, с. 155.
- <sup>17</sup> Микола Леонтович. Спогади, листи, матеріали /Упорядкування В. Іванова. – К., 1982. Там же.
- <sup>18</sup> М.Грінченко. Вибране. – К., 1959, с.471
- <sup>19</sup> З архівів автора.
- <sup>20</sup> М. Гордійчук. Микола Леонтович. – К., 1972, с. 18.
- <sup>21</sup> З архівів автора.
- <sup>22</sup> З архівів автора.
- <sup>23</sup> З архівів автора.
- <sup>24</sup> Микола Леонтович. Спогади, листи, матеріали /Упорядкування В. Іванова. – К., 1982, с. 125–126.
- <sup>25</sup> Микола Леонтович. Спогади, листи, матеріали /Упорядкування В. Іванова/. Я. Юрмас. Музичні твори М. Д. Леонтовича. – К., 1982, с. 199.
- <sup>26</sup> Микола Леонтович. Спогади, листи, матеріали /Упорядкування В. Іванова. – К., 1982, с. 14–15.
- <sup>27</sup> Л.Корній. Музичний архів М. Д. Леонтовича. – К.: НБУВ, 1999, с. 9.



- <sup>28</sup> З архіву автора.
- <sup>29</sup> Микола Леонтович. Спогади, листи, матеріали /Упорядкування В. Іванова. – К., 1982, с. 126.
- <sup>30</sup> З архівів автора.
- <sup>31</sup> Микола Леонтович. Спогади, листи, матеріали /Упорядкування В. Іванова. – К., 1982, с. 59.
- <sup>32</sup> М. Гордійчук. Микола Леонтович. – К., 1972, с. 25.
- <sup>33</sup> М. Гордійчук. Микола Леонтович. – К., 1972, с. 25.
- <sup>34</sup> М. Гордійчук. Вказана праця, с. 27.
- <sup>35</sup> М. Гордійчук. Вказана праця, с. 26.
- <sup>36</sup> Микола Леонтович. Спогади, листи, матеріали /Упорядкування В. Іванова. – К., 1982, с. 132.
- <sup>37</sup> Ю. Бондаренко. Свідчення поживтілих сторінок. Документальний нарис. // Вінницька правда, 1976 р., 8, 10 грудня.
- <sup>38</sup> З архівів автора.
- <sup>39</sup> З архівів автора.
- <sup>40</sup> Український музичний архів. Вип. 2. – К.: Центрмузінформ, 1999, с. 20.
- <sup>41</sup> Український музичний архів. Вип. 2. – К.: Центрмузінформ, 1999, с. 20.
- <sup>42</sup> Державний архів Вінницької області. Ф. 195, – Оп. 4, – Спр. 28, – Арк. 116.
- <sup>43</sup> Український музичний архів. Вип. 2. – К.: Центрмузінформ, 1999, с. 21.
- <sup>44</sup> М. Д. Леонтович. Творчі портрети, – К.: Музична Україна, 1982.
- <sup>45</sup> Микола Леонтович. Спогади, листи, матеріали /Упорядник В. Іванов. – К., 1982, с. 192.
- <sup>46</sup> Микола Леонтович. Спогади, листи, матеріали /Упорядник В. Іванов. – К., 1982, с. 192.
- <sup>47</sup> Микола Леонтович. Спогади, листи, матеріали. /Упорядник В. Іванов. – К., 1982, с. 130.
- <sup>48</sup> Микола Леонтович. Спогади, листи, матеріали. /Упорядник В. Іванов. – К., 1982, с. 59.
- <sup>49</sup> С. Людкевич. Дослідження і листи. – К., 1979, с. 179.
- <sup>50</sup> С. Людкевич. Дослідження і листи. – К., 1979, с. 179.
- <sup>51</sup> М. Д. Леонтович. Практичний курс навчання співу в середніх школах України /Упорядник Л. О. Іванова. – К.: Музична Україна, 1989.
- В.Уманець. Методико-педагогічні принципи М. Д. Леонтовича. “Народна творчість та етнографія”, 1985, № 4.

- <sup>52</sup> М. Д. Леонтович. Необхідні вказівки до користування підручником. – Відділ рукописів ЦНБ НАН України. Ф. 50.1513
- <sup>53</sup> М. Д. Леонтович. Необхідні вказівки до користування підручником. – Відділ рукописів ЦНБ НАН України. Ф. 50.1513
- <sup>54</sup> М. Д. Леонтович. Практичний курс навчання співу в середніх школах України / Упорядник Л. О. Іванова. – К.: Музична Україна, 1989.
- <sup>55</sup> М. Д. Леонтович. Практичний курс навчання співу в середніх школах України / Упорядник Л. О. Іванова). – К.: Музична Україна, 1989.
- <sup>56</sup> П. П. Мироносицкий. Нотная певческая грамота для школ и самообучения. – СПб, 1906.



Музей М. Леонтовича в селі Марківка,  
який був збудований до 100-річчя  
від дня народження композитора



Церква в селі Шершні, де служив батько М. Леонтовича, священник отець Дмитрій

Кам'янець-Подільська духовна семінарія, де навчався М. Леонтович



Хата Леонтовичів у селі Шерпінні

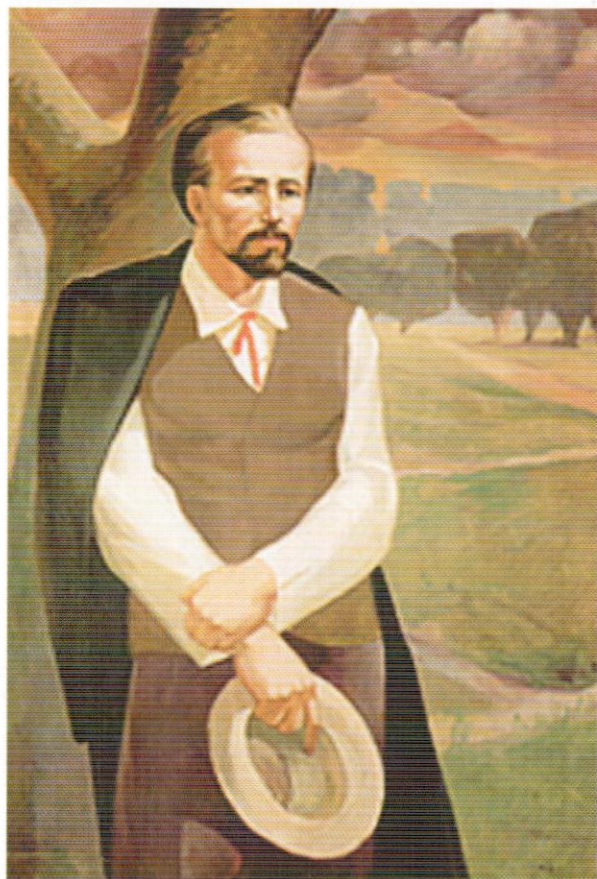




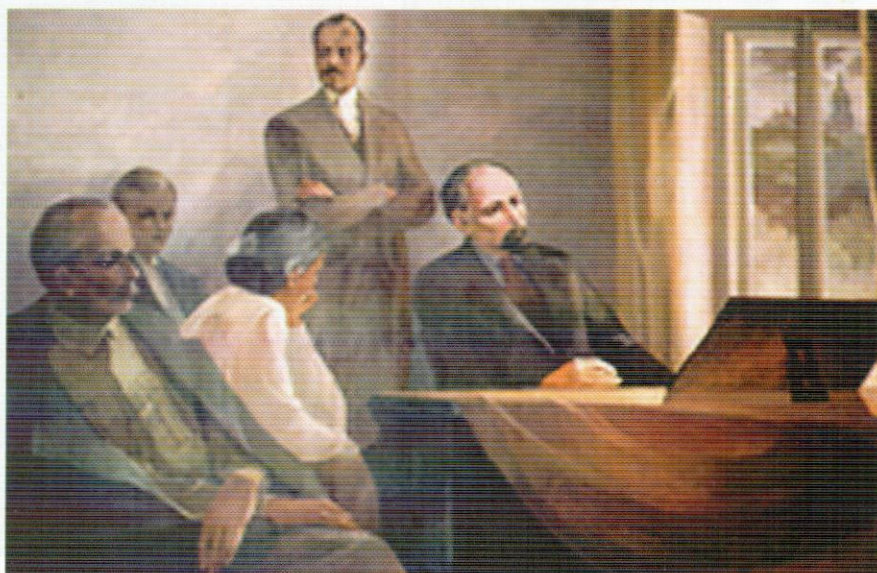
Фрагмент меморіальної кімнати родини Леонтовичів у селі Марківка



Піаніно родини Леонтовичів у селі Марківка



*Роботи художника  
Я. Ульгурського: “М. Леонтович  
в останні роки життя” та  
“М. Леонтович із Б. Яворським,  
Г. Вірвовкою, К. Стеценком  
у квартирі О. Кошиця”*







М. ЛЕОНТОВИЧ

НА РУСАЛЧИН ВЕЛИКДЕНЬ



Опера на одну дію

клавір

Лібретто М. Леонтовича на казки Е. Грігоровича

Літературна редакція Д. Бибера

Музична редакція М. Скорика

*Музеєві М. Д. Леонтовича  
в селі Мерківка Вінницької області  
від композитора Олександра М. С.*

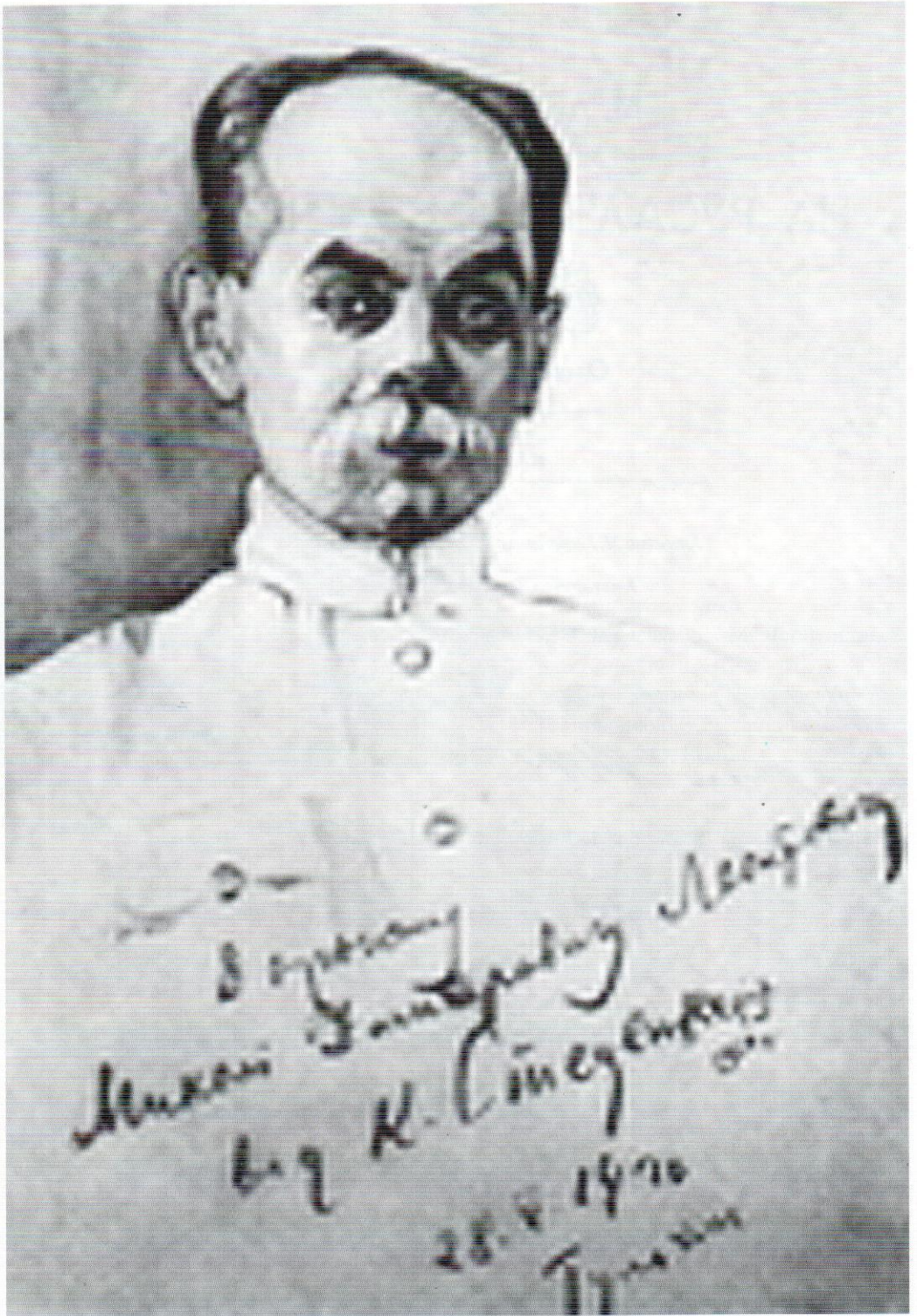
*12. IV. 89*

КИЇВ

Музична Україна

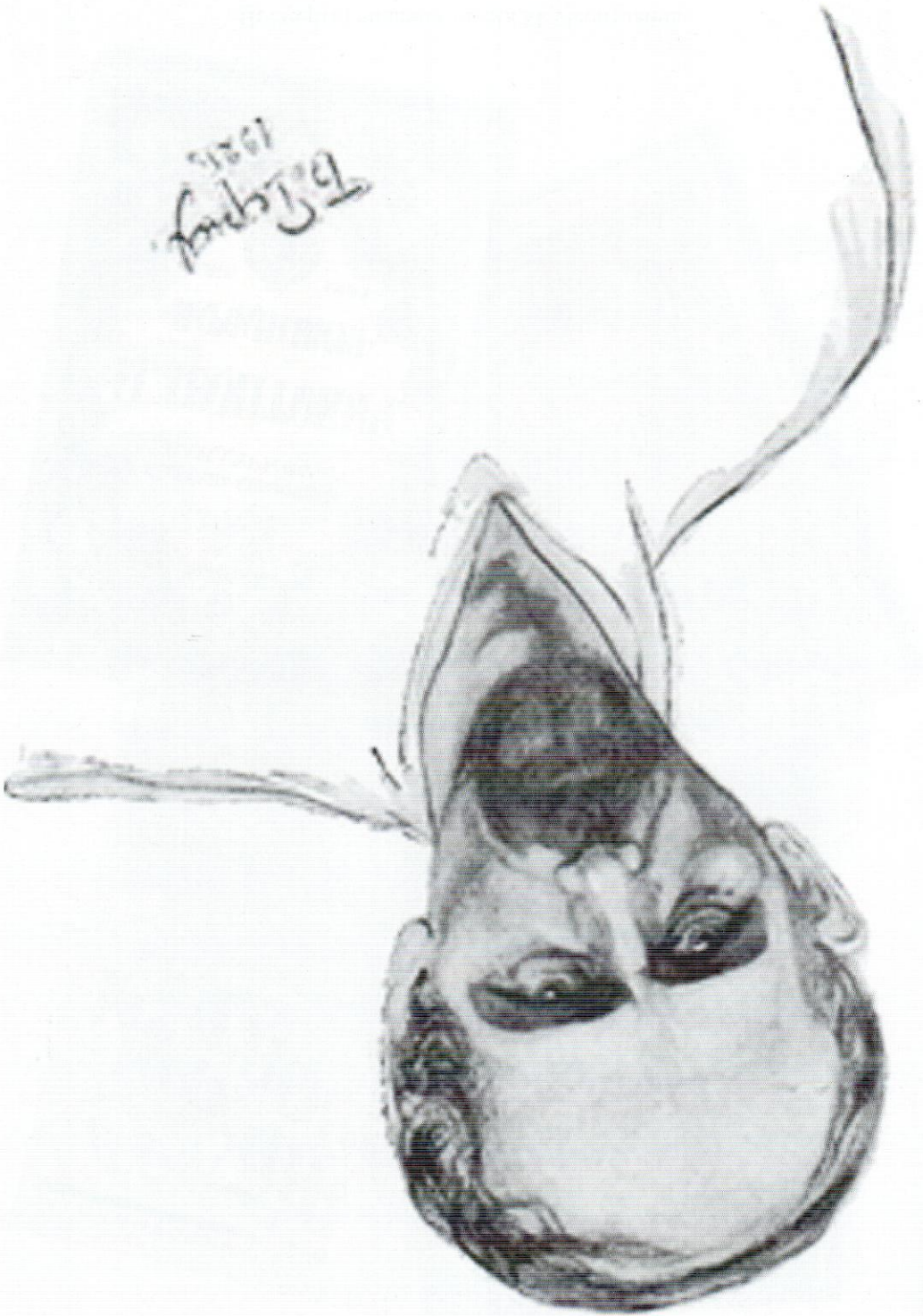
1980

Обкладинка опери "На русалчин Великдень" з дарчим написом М. Скорика



К. Стеценко. Малюнок художника Б. Реріха

М. Леонтович. Малюнок художника В. Періха

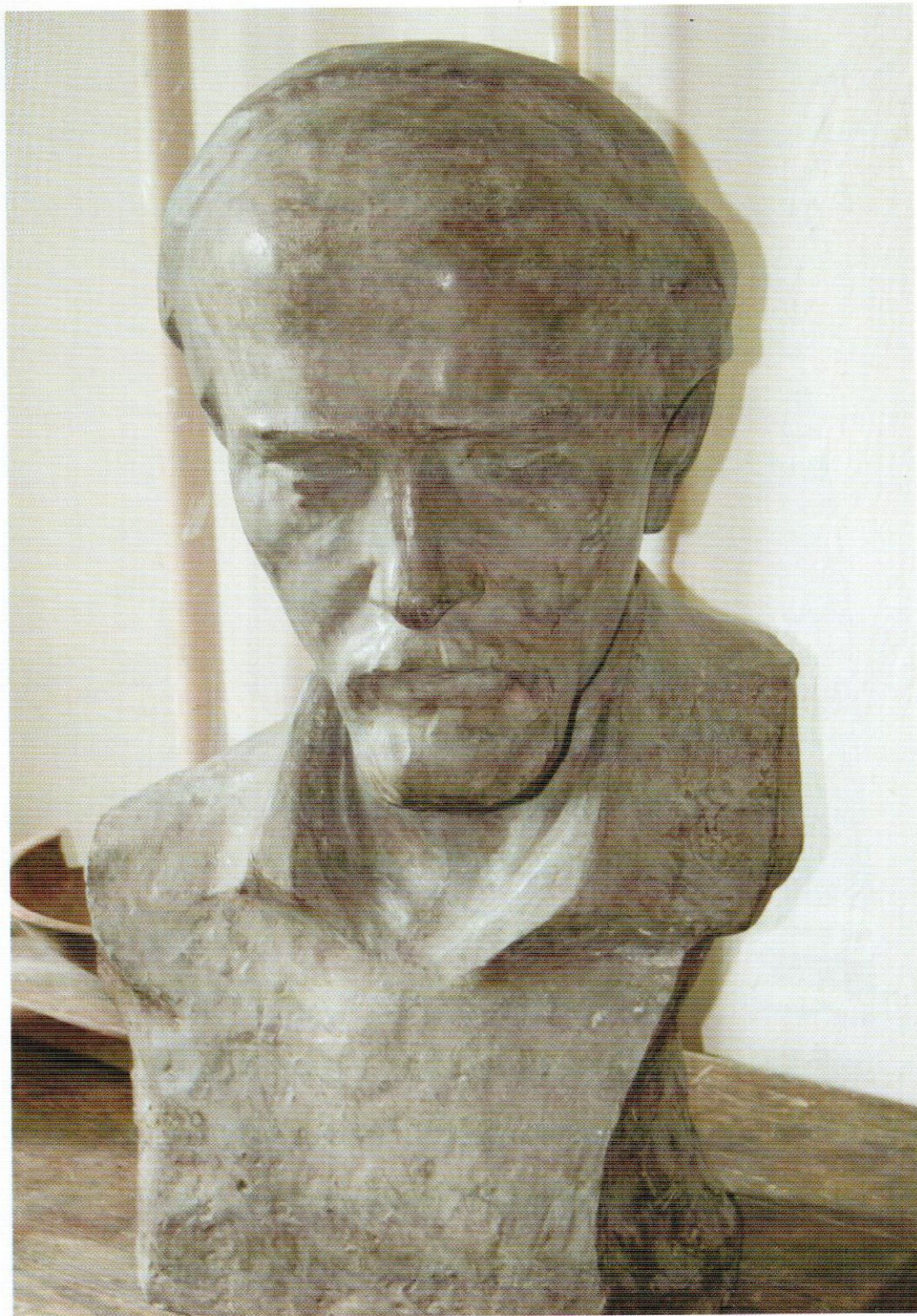




Посмертні видання творів М. Леонтовича

Портрет М. Леонтовича, викладений із зерен злаків. Робота В. Дмитрієва





Погруддя М. Леонтовича. Скульптор Г. Кальченко



Могила М. Леонтовича в селі Марківка



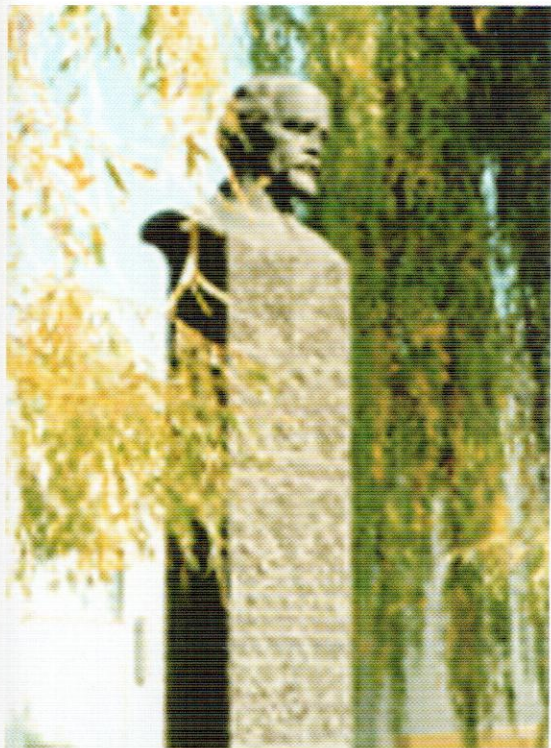
Фрагмент пам'ятника М. Леонтовичу  
в селі Марківка біля музею композитора

М. Д. ЛЕОНТОВИЧ



Скульптурний портрет М. Леонтовича. Робота Є. Дзіндри





Пам'ятник М. Леонтовичу  
в Тульчині. Скульптор Г. Кальченко



Співробітники видавництва "Нова книга" разом з автором А. Завальнюком  
біля музею М. Леонтовича в селі Марківка



Піаніно, на якому грав М. Леонтович в останній день свого життя

## НОТНІ ІЛЮСТРАЦІЇ

### Народно-хорові твори

### ОЙ З-ЗА ГОРИ КАМ'ЯНОЇ

Andantino  
1(2, 3) Ой з-за го-ри ка-м'я-но-ї го-лу-би лі-та-ють,

C  
А

mf  
Ка-м'я-но-ї

f  
Го-лу-би лі-та-ють,

T  
Б

не за-зна-ла роз-ко-шонь-ки, вже лі-та ми-ня-ють.

mf  
вже лі-та ми-ня-ють.

2. Запрягайте коні в шори, коні воронії,  
Та й поїдем здоганяти літа молодії.

3. Догнали літа мої на кленовім мості:  
«Ой верніться, літа мої, до мене хоч в гості!»

«Не вер-не-мось, не ма-єм до ко-їс»

mf  
«Не вер-не-мось, не ма-єм до ко-їс»

dim.

T  
Б

mf  
«Не вер-не-мось, не ма-єм до ко-їс»

dim.

4(5) «Не вер-не-мось, не вер-не-мось, не ма-єм до ко-їс»

не вмі-ла нас ша-ну-ва-ти,

cresc.  
не вмі-ла нас ша-ну-ва-ти,

dim.

T  
Б

cresc.  
не вмі-ла нас ша-ну-ва-ти, як здо-ро-в'я сво-го.

dim.

cresc.  
не вмі-ла нас ша-ну-ва-ти, як здо-ро-в'я сво-го.

dim.

5. «Ой верніться, ой верніться, літа молодії,  
Буду я вас шанувати, літа золотії!»

## ЩЕДРИК

**Allegretto**  
Solo Щедрик, щедрик, щед- рі-воч-ка, Хор при- ле- ті-ла ла- сті-вочка, ста- ла со- бі ро- до- стезь.

С.  
А.  
Т.  
Б.

ше- бе- та-ти, гос- по- да-ря ви- кли-ка-ти: «Вий- ди, вий-ди, гос- по- да-рю.

-ла со- бі ще- бе-

по- дн- ви- ся на ко- ша-ру, — там о- веч-ки по- ко- ти-лись, а яг-нич-ки

-та- ти, там о- веч-ки по- ко- ти-лись, а яг-нич-ки

на- ро- дн- янсь. В те- бе то-вар весь хо- ро-ший, бу- деш ма-ти вар

на- ро- дн- янсь. В те- бе то-вар весь хо- ро-ший, бу- деш ма-ти вар

Музыкальный фрагмент с нотами и русскими текстами. Система содержит две стaves. В начале системы есть динамический знак *pp*. В конце системы — *pp* и номер 12. Текст: Шле-рик, шле-рик, шле-рик, шле-рик, шле-рик, шле-рик, шле-рик, шле-рик.

Музыкальный фрагмент с нотами и русскими текстами. Система содержит две стaves. Динамические знаки *pp* и *mf*. Текст: Хоч не про-ши, то по-ло-ва, в те-бе жи-ва. Чоп-но-во-ва, чоп-но-во-ва. Шле-рик, шле-рик.

Музыкальный фрагмент с нотами и русскими текстами. Система содержит две стaves. Динамические знаки *mf* и *pp*. Текст: Хоч не про-ши, то по-ло-ва, в те-бе жи-ва. Чоп-но-во-ва, чоп-но-во-ва.

Музыкальный фрагмент с нотами и русскими текстами. Система содержит две стaves. Динамические знаки *dim.*, *f*, *smile* и *ten.*. Текст: Мир-ку ро-шек, в те-бе то-ва-р, вещь хо-по-ши-ва, гу-леу ма-ти, мир-ку ро-шек.

## ДУДАРИК

Moderato

С.  
А.  
Т.  
Б.

Діду мій, дударику, ти ж, було, се лом і деш,  
те пер тебе не має, дудатво я гуляє.

Діду мій!

ти ж, було, в дуду граєш, ка зна ко му до ста ли ся,  
і пн ши ки зо ста ли ся.

Діду мій, дударику, ти ж, було, се лом і деш,  
те пер тебе не має, дудатво я гуляє,  
і пн ши ки зо ста ли ся.

ка зна ко му до ста ли ся.

Діду мій, дударику, ти ж, було, се лом і деш,  
ти ж, було, в дуду граєш,

ду!



ІЗ-ЗІ ГОРИ СНІЖОК ЛЕТИТЬ

Moderato

Соло



1. Із-за го-ри сні-жок ле-тить, а в до-ли-ні ко-зак ле-жить,  
 2. Що в го-ло-вах во-рон кри-че, а в ніженьках ко-ник ска-че,  
 7. «Ой, ко-ню мій во-ро-венький, а де ж мій син мо-ло-день-кий,

Хор

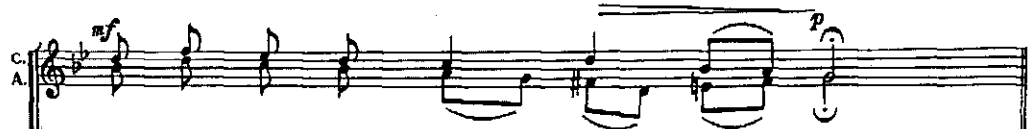


а в до-ли-ні ко-зак ле-жить,  
 а в ні-жнх ко-ник ска-че,  
 а де ж мій син мо-ло-день-кий.

Соло

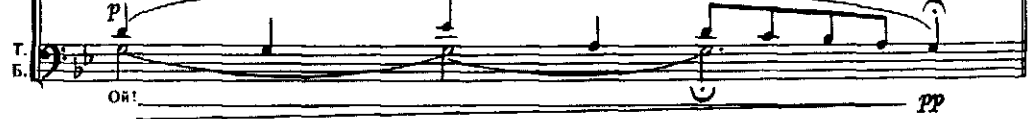


3. «Не смач, ко-ню, на-до мно-ю, не бий зем-лі під со-бо-ю,  
 4. Не бий зем-лі під со-бо-ю, бі-жи, ко-ню, до-ро-го-ю,  
 5. Щоб та-та-ри не здо-гна-ли, сі-де-леч-ка не здій-ня-ли,  
 6. Вий-де бать-ко роз-сід-ла-є, а ма-тін-ка роз-пи-та-є,



не бий зем-лі під со-бо-ю.  
 бі-жи, ко-ню, до-ро-го-ю.  
 сі-де-леч-ка не здій-ня-ли.  
 а ма-тін-ка роз-пи-та-є.

Хор





11. Як той ні, що то-гі ай, де, то-лі тай син з ні-ська прні-де.

12. Не, ма ніс-ку, не-ма сн-на із по-хо-ду.

13. Не, ма сн-на із по-хо-ду.

14. Не, ма сн-на із по-хо-ду.

15. Як той ні, що то-гі ай, де, то-лі тай син з ні-ська прні-де.

16. Не, ма ніс-ку, не-ма сн-на із по-хо-ду.

17. Не, ма сн-на із по-хо-ду.

18. Не, ма сн-на із по-хо-ду.

19. Як той ні, що то-гі ай, де, то-лі тай син з ні-ська прні-де.

20. Не, ма ніс-ку, не-ма сн-на із по-хо-ду.

21. Не, ма сн-на із по-хо-ду.

22. Не, ма сн-на із по-хо-ду.

23. Як той ні, що то-гі ай, де, то-лі тай син з ні-ська прні-де.

24. Не, ма ніс-ку, не-ма сн-на із по-хо-ду.

25. Не, ма сн-на із по-хо-ду.

26. Не, ма сн-на із по-хо-ду.

ГРА В ЗАЙЧИКА

*Con moto*  
*tr*

1. Зай\_ чи\_ ку. зай\_ чи\_ ку, мій брат\_ чи\_ ку! Не хо\_ ди.

росо а росо *cresc.*  
не хо\_ ди по го\_род\_ чи\_ ку: з'ї\_ си ка\_ пуст\_ ку, зробиш до\_ риж\_ ку.

вий\_ де ха\_ зя\_ їн.

вий\_ де ха\_ зя\_ їн, пе\_ ре\_ б'є ніж\_ ку. 2. Зай\_ чи\_ ку, зай\_ чи\_ ку, мій брат\_

*p* — *p* *cresc.*  
\_чи\_ ку! Не ска\_чи, не ска\_чи по го\_род\_ чи\_ ку! Ди\_ вись: ха\_ зя\_ їн

вий\_шов із ха\_ ти. Зай\_чи\_ ку, сі\_ рий, тре\_ ба ті\_ ка\_ ти! 3. Зай\_ чи\_ ку.

зай\_чи\_ку, мій брат\_ чи\_ку! Чом ти не ска\_чеш вже по город\_ чи\_ку?

Зай\_чи\_к не ска\_че, бідненький пла\_че, сі\_рий куль\_га\_є, ніж\_ки не  
Ой, ой!

ма\_є. Ой! Не бу\_деш ма\_зи\_ти

4. Зай\_чи\_ку, зай\_чи\_ку, мій брат\_ чи\_ку!

по город\_ чи\_ку, бу\_деш куль\_га\_ти, ніж\_ки не ма\_ти, ніж\_ки не

*rosso a poco cresc.*

*rosso a poco cresc.*

ма\_ти з ві\_ку до ві\_ку! Зай\_чи\_ку, брат\_чи\_ку, бу\_деш ка\_лі\_ка!  
Бу\_деш ка\_лі\_ка!

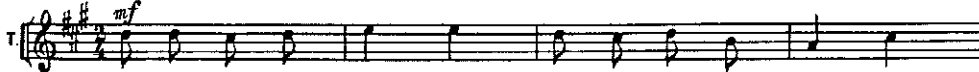
ка\_лі\_ка!

## ОЙ ТАМ, ЗА ГОРОЮ

**Allegro**

Соло

*mf*



1. Ой там за го-ро-ю та за ка-м'я-но-ю.  
 2. Там пан Во-ло-ди-мир ко-ни-ка сід-ла-є.  
 3. Ко-ни-ка сід-ла-є, на го-ру всту-па-є.  
 4. На го-ру всту-па-є, на ця-рів стрі-ля-є.

C. A. *mf* *mf*

1-4 Шел-рий ве-чир, доб-рий ве-чир! 5. Ой ви-нес-ли йо-му  
 6. А ні на той дар  
 7. І ша-поч-ки не зняв,

T. *mf*

1-4 Шел-рий ве-чир,

B. *mf*

доб-рий ве-чир!

по-лу-ми-сок сріб-ла. Шел-рий ве-чир, доб-рий ве-чир!  
 а-ні по-дм-ив-ся.  
 а-ні по-кло-нив-ся.

*mf*

Музыкальная система с нотами и текстом: Шла- рня ве- чир, доб- рня ве- чир, ре- чир.

Музыкальная система с нотами и текстом: 11. Он вил на той дор- ну, 12. А вже вил на той дор- ну, 13. І ша-ноч-ку із на-в, пиль-но по-ди-ни-но-ч-ко вкло-ни-в-ся.

Музыкальная система с нотами и текстом: 8. Он вил на той дор- ну, 9. А вже вил на той дор- ну, 10. І ша-ноч-ку із на-в, по-лу-ми-сок зно-та, вил-ся, Шла- рня ве- чир.

ПІЮТЬ ПІВНІ

*Andante*  
*pp*

С. А.

1. Пі\_ють пів\_ні, пі\_ють дру\_гі, а я в корш\_мі  
6. Пі\_ють пів\_ні, пі\_ють дру\_гі, знов до корш\_м'я

*Fine*

п'ю, пі\_ють тре\_ті, ще й чет\_вер\_ті, я до\_до\_му йду.  
йду. пі\_ють тре\_ті, ще й чет\_вер\_ті, а я п'ю та й п'ю.

С. А.

2. Пі\_ють тре\_ті, ще й чет\_вер\_ті, я до\_до\_му йду.  
4. «Ді\_ве\_роч\_ку, мій бра\_ті\_ку, про\_шу до\_мо\_я те\_бе,

*mp*

Т. Б.

*Agitato*  
*mf*

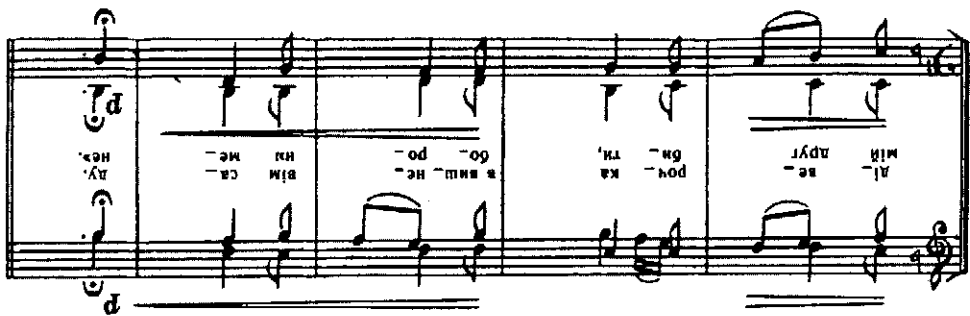
зу\_стрі\_чаю ді\_ве\_роч\_ка в анш\_не\_нім са\_ду.  
к бу\_де м'я мій друг би\_ти, бо\_ро\_ни ме\_не.

3. «Ой бра\_ту, ва\_мо\_я, жу,  
5. «Ой бра\_ту, ва\_мо\_я, жу,

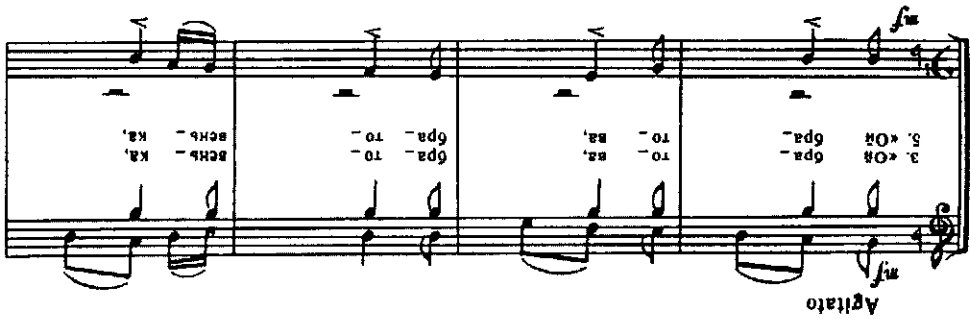
тв\_ри\_ти, на\_га\_жу.

вн\_го\_то\_вня не\_вір\_ний друг на\_вас на\_га\_жу.  
як бу\_де вас мій брат би\_ти я ще й по\_дер\_жу.

*Da Capo ul Fine*

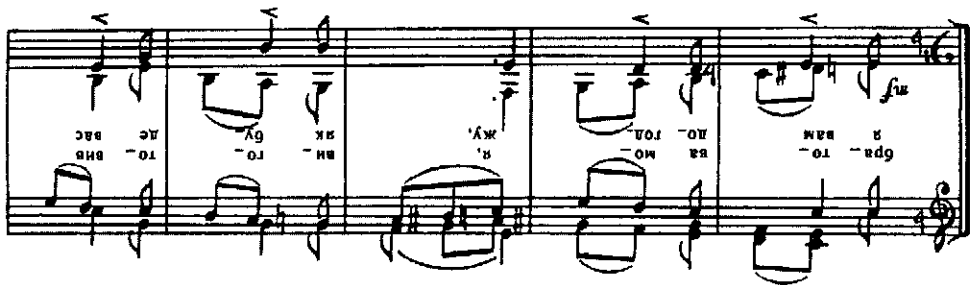


Музыкальный фрагмент с нотами и текстом. Текст: *Al- re- миh апыг* / *поу- ка да- тн,* / *а нмн- не- го- по-* / *бим ца- нн ме-* / *ду. нн.*

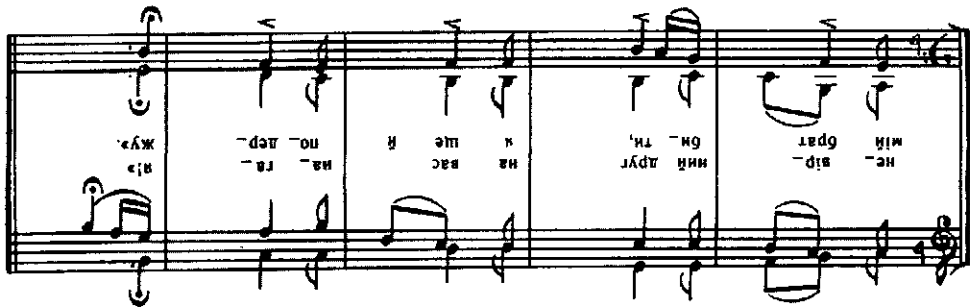


Музыкальный фрагмент с нотами и текстом. Текст: *3. «OH gpa- 3. «OH gpa-* / *то- ба, то- ба,* / *gpa- то- gpa- то-* / *бчнб- ка, бчнб- ка,*

*mf* *Agitato*



Музыкальный фрагмент с нотами и текстом. Текст: *gpa- то- а нан* / *ра мо- до- тоа,* / *а, кы,* / *нн- то- бн- то-* / *то- ннб до- баб*



Музыкальный фрагмент с нотами и текстом. Текст: *не- сип- миh gpat* / *ннн апыг да- тн,* / *нн баб а ме б* / *нн- та- но- деп-* / *нн.*

*Da Capo al Fine*

ПРЯЛЯ

Moderato

1. (3. 5) Ой пряду, пряду.

*p* Ой, *p* 1. (3. 5) Ой,

спя\_ тонь\_ ки хо\_ чу.

*cresc.* спатоньки хо\_чу.

*sf pp* Ой скло\_ ню я го\_ лі\_ вонь\_ ку

мо\_ же, на бі\_ лу\_ ю по\_ сті\_ лонь\_ ку, мо\_ же я й за\_ сну.

мо\_ же *pp* я й за\_ сну.

3. Ой пряду, пряду, спатоньки хочу.  
 Ой склоню я голівоньку  
 На білу постілоньку,  
 Може, я й засну.
5. Ой пряду, пряду, спатоньки хочу.  
 Ой склоню я голівоньку  
 На білу постілоньку,  
 Може, я й засну.

як змі\_ я гу\_ пе, гу\_ де, гу\_ де, гу\_ де,  
 як ві\_ тер гу\_ де, гу\_ де, гу\_ де,  
 як змі\_ я гу\_ де, гу\_ де, гу\_ де,  
 як ві\_ тер гу\_ де, гу\_ де, гу\_ де,

2. Аж свек\_ ру\_ ха йде,  
 4: Аж све\_ кор\_ ко йде,

як змі\_ я гу\_ де, гу\_ де, гу\_ де,  
 як ві\_ тер гу\_ де, гу\_ де, гу\_ де,



ні шра за мік мо но да я не вні спа ла сра

як го айд гу де: <Ов сн мн ая хо по ша с

ва я не вст ка мо я  
в а мн мн лнй аде

до по го ти лі нн ва я  
до по го ти лі нн

### ЗА ГОРОДОМ КАЧКИ ПЛИВУТЬ

*Leggiero, con moto*

С. А. 1. (2.4.8) За го\_ро\_дом кач\_ки пли\_вуть, ка\_че\_ня\_ та кра\_чуть,  
Гей, *mf*

Т. Б. вбо\_гі дів\_ки за\_між і\_дуть, а ба\_га\_ті пла\_чуть.

2. Вбогі дівки заміж ідуть

З чорними бровами,

А багаті дівки сидять

З кінями та з волами.

4. «Ой хоч чула, хоч не чула,

Не обзивалася:

Темна нічка-петрівочка,—

Вийти боялася».

6. «Ой не хоче твоя мати

Мене, бідну, знати,—

Хоче собі багатую

Невістку шукати».

Т. Б. 3. (5.7) «Чи чу\_ла ти, дів\_чи\_нонь\_ко, як я те\_бе кли\_кав

С. А. гей, та на тво\_є под\_ві\_р'яч\_ко си\_вим ко\_нем і\_хав?»

Т. Б.

5. Ой не бійся, дівчинонько,  
Не бійся нічого,  
Бо я хлопець молоденький,  
Не зрадив нікого».

7. «Нащо мені на подвір'ї  
Воли та корови,  
Як не буде в моїй хаті  
Любої розмови».

8. (9) Ой десь гу\_ де, ой десь гра\_ е скрип\_ ка ви\_ ти\_ на\_ е:

о\_ це вдо\_ ва сво\_ їй до\_ ні ве\_ сіл\_ ля справ\_ ля\_ е.

9. Нехай знають, нехай знають,  
Де музики грають,  
Нехай знають, нехай знають,  
Як бідні гуляють.

### ЗАШУМІЛА ЛІЩИНОНЬКА

Moderato  
*mf espressivo*

Б. 1. За\_ шу\_ мі\_ ла лі\_ щин\_ онь\_ ка, за\_ шу\_ мі\_ ла лі\_ щин\_ онь\_ ка.

С. 2. (3.5.6) За\_ пла\_ ка\_ ла дів\_ чи\_ нонь\_ ка, за\_ пла\_ ка\_ ла

А. *p*

Б. *P*

дів\_ чи\_ нонь\_ ка, за\_ пла\_ ка\_ ла, за\_ ту\_ жи\_ ла, —

*dim.*

не\_ ма\_ то\_ го, не\_ ма\_ то\_ го, що\_ лю\_ би\_ ла, не\_ ма\_ то\_ го, що\_ лю\_ би\_ ла, та\_ й\_ не\_ бу\_ де.

шо\_ лю\_ би\_ ла, не\_ ма\_ то\_ го, та\_ й\_ не\_ бу\_ де.

3. Розрадили чужі люди, (2)  
Розрадили, розсудили,  
Щоб ми в парі не ходили, (2)  
Одне друге не любили.
5. «Сідлай коня вороного (2)  
Та й поїдем в чисте поле,  
Там дівчина просо поле, (2)  
Там дівчина гречку в'яже.
6. Вона тобі правду скаже». (3)  
А ми таки ходить будем,  
Одне друге любить будем! (2)

4. Крикнув ста\_ рий на ма\_ ло\_ го, крикнув ста\_ рий на ма\_ ло\_ го;  
7. За\_ шу\_ мі\_ ла лі\_ ши\_ нонька, за\_ шу\_ мі\_ ла лі\_ ши\_ нонь\_ ка.

КОЗАКА НЕСУТЬ

*Larghetto, Mesto. Marciale*

ко\_ за\_ ка

Г. Ко\_ за\_ ка не\_ сунуть, ко\_ за\_ ка

не\_ сунуть і ко\_ ня ве\_ дуть.

Кінь го\_ ло\_

во\_ нь\_ ку кло\_ нить, кінь го\_ ло\_ во\_ нь\_ ку кло\_ нить.

го\_ ло\_ во\_ нь\_ ку кло\_ нить. *Fine*

2(3.4)А за ним, за ним йо\_ го дів\_ чи\_ на

А за ним, за ним

чен\_ ки ло\_ мить, бі\_ лі ру\_ чень\_ ки ло\_ мить.

Гей!

бі\_ лі ру\_ чень\_ ки ло\_ мить, ло\_ мить.

*mf* Гей! *Da C. al Fine*

3. Ой ломи, ломи білі рученьки  
До одного пальця. (2)

4. А не знайдеш ти, дівчинонько,  
Над козака кохання. (2)

## МАЛИ МАТИ ОДНУ ДОЧКУ

Andantino

1. (2.3.5) Ма\_ ла ма\_ ти од\_ ну доч\_ ку, ма\_ ла ма\_ ти од\_ ну доч\_ ку, та й ку\_ па\_ ла у ме\_

Ма\_ ла ма\_ ти од\_ ну доч\_ ку, та й ку\_ па\_ ла у ме\_

доч\_ ку. Ой п'є, п'є, гу\_

4. (6.7) П'є п'я\_ ни\_ ця, п'є, гу\_

та й ку\_ па\_ ла у ме\_ доч\_ ку.

2. Та й купала, поливала, (2) 3. Щастя-долі не вгадала, (2)  
Щастя-долі не вгадала. (2) За п'яниченьку оддала. (2)

5. «Ой я буду мандрувати, (2)  
Лиху долю покидати». (2)

п'є п'я\_ ни\_ ця.

та й п'я\_ ни\_ ця. ой п'є, гу\_ ля\_ є, йде до\_ до\_ му

ля\_ є.

б'є тай ла\_ є.

ла\_ ла\_ є.

йде до\_ до\_ му б'є тай ла\_ є.

6. «Ой не роби ти сваволі, (2)  
Не покидай свої долі. (2) 7. Як в калини білі квіти, (2)  
Так у тебе дрібні діти». (2)

ОЙ ЗІЙШЛА ЗОРЯ

Со́ло  
Барито́н *Lento*

1. Ой зійшла зо-ря ве-чо-ро-на-я,  
над По-ча-е-вом ста-ла,  
як та чор-на хма-ра.  
Ви-сту-па-ло ту-рець-ке-є вій-сько, чор-на хма-ра.

2. Турки з татарами брами облягли,—  
Монастир воювати.  
Матір божая почаївська  
Буде нас рятувати.

3. Отець Залізо з келії вийшов,—  
Сльозами умліває:  
«Ой рятуї, рятуї, Божая мати,  
Монастир загинбає!»

4. Ой не плач, не плач, отче Залізо,  
Монастир не загине.  
Мусимо встати, чуд показати,  
Монастир рятувати.

5. Ой вийшла, вийшла Божая матір  
Та й на хресті вона стала.  
Кулі вертала, турків вбивала,  
Монастир врятувала.

## ГЕЙ, ВИ, СТРІЛЬЦІ СІЧОВІЇ

*Marciale*

1. (3.5.) Гей, ви, стрільці січовії, раз, два, три.

Раз, два, раз, два, раз, два, раз, два, раз, два, три.

В ваших дівчат серце мліє, раз, два, три. Ви вперед все по-сту-пайтесь, раз, два, раз, два, три. Раз, два, раз, два, три.

ні на що не о-гля-дай-тесь, раз, два, раз, два, раз, два, три. Раз, два, три. Раз, два, раз, два, раз, два, три.

3. Пане сотник, що то сталося, раз, два, три.  
 Що в нас грошей дуже мало, раз, два, три.  
 Три дні хліба вже не їли, лиш холодну воду пили,  
 Раз, два, раз, два, раз, два, три.

5. Пане сотник, чи ви чули, раз, два, три.  
 Як музики в корчмі були, раз, два, три.  
 За чий ж ви гроші пили і циганок любили,  
 Раз, два, раз, два, раз, два, три.

2. (4) По-пе-ре-ду сотник іде, раз, два, три. Він до неск-ла з вами піде, раз, два, три.



Сам іт се, бе хлопець бравий, під ним ко\_ник ду\_же жвавий, раз, два, раз, два, раз, два, три.

Раз, два, раз, два, раз, два, раз, два, раз, два, три.

4. Не кажіть же нам у очі, раз, два, три.  
 Що не брали наших грошей, раз, два, три.  
 Скажіть, скажіть, що то стало, що в нас грошей ауже мало,  
 Раз, два, раз, два, раз, два, три.

раз, два, три, раз, два, три, Раз, два,

6. Па\_м'я\_тай\_те, ко\_ман\_дя\_ри, раз, два, три, щоб не зле\_ті\_

раз, два, три, раз, два, три, Раз, два,

три, раз, два, три, *pp cresc.* Раз, два, раз, два,

ди ков\_ні\_ри, раз, два, три.

три, *pp cresc.* Бо стріль\_ці асі тай\_ки зна\_ють,

раз, два, раз, два, раз, два, раз, два, раз, два, три.

а\_ле вас ще по\_ва\_жа\_ють, раз, два, раз, два, раз, два, три.

## СМЕРТЬ

Moderato

С. А.

1. А вже смерть та по дво-рі хо- дить, а вже по-ти-хень-ку  
 2. А вже смерть та по сі-нах хо- дить, а вже по-ти-хень-ку  
 3. А вже смерть та до хя-ти вхо- дить, а вже по-ти-хень-ку

Т. П.

pp

М...

до ме-не при-хо- дить, та все по-ти-хень-ку,  
 до ме-не при-хо- дить, та все по-ма-лень-ку,  
 ме-ні ру-ки зво- дить.

1-3

до ме-не при-хо- дить.  
 до ме-не при-хо- дить.  
 ме-ні ру-ки зво- дить.

mf

Ді-ти мо-ї, кві-ти мо-ї, не пус-ті-те смер-ті

Coda

Ді-ти мо-ї, кві-ти мо-ї,

та не дай-те ме-ні вмер-ти. Ді-ти мо-ї, кві-ти мо-ї.

не пус-ті-те смер-ті та не дай-те ме-ні вмер-ти

ДУХОВНІ ТВОРИ М. Д. ЛЕОНТОВИЧА

КОЛЯДКИ

ДИВНАЯ НОВИНА

Перша редакція

3 Поділля

[Moderato]

C.  
A.  
T.  
B.

1 (4, 5). Див\_ на\_ я но\_ ви\_ на: ни\_ ні Ді\_ ва  
 Си\_ на, Ді\_ ва Си\_ на по\_ ро\_ ди\_ ла,  
 Ді\_ ва Си\_ на по\_ ро\_ ди\_ ла,  
 Ма\_ рі\_ я Є\_ ди\_ на. -ди\_ на.  
 Ма\_ рі\_ я Є\_ ди\_ на. -ди\_ на.  
 2 (3, 6). Не в цар\_ ськім па\_ ла\_ ці, а в у\_ бо\_ гій

хат\_ ці, во пус\_ ти\_ ні, во яс\_ ки\_ ні,  
а всі бу\_ дуть зна\_ ти, во пус\_ ти\_ ні,  
во яс\_ ки\_ ні, а всі бу\_ дуть зна\_ ти.

Дивная новина: нині Діва Сина,  
Діва Сина породила, Марія Єдина. (2)

Не в царській палаці, а в убогій хатці,  
Во пустині, во яскині, а всі будуть знати. (2)

На руках тримає, Його сповиває,  
Всемогушим Создателем своїм називає. (2)

Яко Діва чиста, Марія Пречиста  
І тримає, і питає Його, як невіста: (2)

— Скажи, Правосудне, де хто з вірних буде,  
Де зі мною пред Тобою стануть ці люди? (2)

Будем Тя молити, усердно просити  
Даровать нам в своїм царстві во вік віку жити. (2)

во пус - ти - ни, во яс - ки - ни, а вси гу - дуть

Ма - ри - я, Е - ди - на, а в у - бо - ги хат - ш.

Ма - ри - я, Е - ди - на. 2. Не в цар - ских на -

Ди - ва Си - на, но - по - ли - на.

1. Див - на - в но - ви - на: ни - ни Ди - ва

[Moderato]

ДРУГА ПЕКАТУЯ  
ДИВНАЯ НОВИНА

зна ти. 3. На ру ках три ма с.

зна ти.

Йо го спо ви ва є, Все мо гу щим

Соз да те лем сво їм на зи ва є.

Созда те лем своїм на зи ва є.

4. Я хо Ді ва Чис та, Ма рі я Пре  
5. Ска жи, Пра во суд не, де хто з вір них

но про- си- ти да- рят нам

6. Бы- дем. Их мо- жим, у- сепи-

е- мо- ро, як не- вич- та: ста- ют: ро- сти- нуть: не- вич- та: та:

чис- бы- та- ле- та- ле- та- ма- е, мно- го, мн- и, та- ле- та- мн- и, та-

в Тво-ім цар-стві во-вік ві-ку жи-ти.

ПРЕЧИСТА ДІВА

Від Н. Танашевич

[Allegretto]

*mf*

C.  
A.

1. Пре-чис-та Ді-ва Си-на ро-ди-ла. ра-луй-

*mf*

T.  
B.

-ся!

2. Зра-до-ва-ли-ся, то всі лю-ді-ї Рождест-у тра-

3. Си-на ро-ди-ла, в траві спо-ви-ла, у тра-

-вом.  
-ві.

4. Та й пі-шов о-дин Си-на шу-ка-ти,  
5. -Пресвя-та Ді-ва, де Си-на ді-ла?



9. Спа-ло-ва-ни-ца-ми-сто-ри-и-пож-дест-ром.

-гра-но-ни-на-за-бра-но-па-рых-са-па-рых-си.

в-си-не-е-мо-пе-у-мо-пе-за.

7. За-не-с-ла-ни-ло-ни-ца-на.

6. Шу-ка-ле-ни-ти-за-не-с-ла-ни-на-в-тем-и.

ЩО ТО ЗА ПРЕДИВО

Andantino

5 вересня 1916 р.

1. Що то за пре-ди-во,

1. Що то за пре-ди-во,

в сві-ті но-ви-на, ой Ді-ва Ма-

в сві-ті но-ви-на, ой Ді-

-рі-я в сві-ті но-ви-на, Си-на ро-ди-ла.

-ва Ма-рі-я Си-на ро-ди-ла. Си-на ро-ди-ла.

Ой як Йо-го спо-ро-ди-ла, то-ді Йо-го

Ой як Йо-го спо-ро-ди-ла, то-ді Йо-го

у-ви-ді-ла Пре-чис-та Ді-ва.

Що то за предиво, в світі новина,  
 Ой Діва Марія Сина родила.  
 Ой як Його спородила, тоді Його увиділа  
 Пречиста Діва.

Ішли тріс царі з подарунками,  
 А ясна зоря за хмароньками.  
 Вийшов один та й питає, ще й до себе звертає:  
 — Куди ви йдете?

— К Рожденому йдемо, дари несемо,  
 К Рожденому йдемо, дари несемо.  
 — Прошу я вас потрудитися, Рожденому поклонитися,  
 До мене вступити.

К Рожденому прийшли, дари принесли,  
 К Рожденому прийшли, дари принесли.  
 Слава, слава, слава буде Рожденому,  
 Най радість буде!

ЯК НА РІЧЦІ

Перша редакція

[Moderato]

С. А. Т. Б.

*pp*

1 (2-6). Як на річці ти ха во да

сто я ла, там Пре чис та

Ді ва Ма рі я там Пре чис та

Си на ку па ла.

Ді ва ку па ла.

Ді ва ку па ла.

7. То не квіт\_ка, то Свя\_те\_є Рож\_дест\_во,  
по всім сві\_ті, всьо\_му ми\_ру ра\_діс\_но.

ЯК НА РІЧЦІ  
Друга редакція

[Moderato]

1. Як на річ\_ці ти\_ха во\_да  
2. А ску\_пав\_ши, в бі\_лу ри\_зу

сто\_я\_ла, там Пре\_чис\_та Ді\_ва Ма\_  
спо\_ви\_ла, вив\_ши, та в я\_се\_.

(1) там Пре\_чис\_та Ді\_ва  
(2) а спо\_вив\_ши, Йо\_го

- рі\_ я Си\_на ку\_па\_ ла. 3. Десь взя\_ ли\_ ся  
 - лєч\_ ки Йо\_го по\_кла\_ ла. 4. Десь взя\_ ли\_ ся

Си\_ на ку\_ па\_ ла.  
 в я\_с\_ ла по\_ кла\_ ла.  
 від схід сон\_ ця три во\_ ли, всі ж три  
 від схід сон\_ ця три ца\_ рі, всі ж три

во\_ ни над тим Ди\_ тят\_ ком ди\_ ха\_ ли.  
 во\_ ни над тим Ди\_ тят\_ ком ра\_ду ра\_ди\_ ли.  
 (2) ди\_ ха\_ ли.  
 (2) ра\_ ди\_ ли.

Як на річці тиха вода стояла,  
Там Пречиста Діва Сина купала.

А скупавши, в білу ризу сповила,  
А сповивши, та в яселечки Його поклала.

Десь взялися від схід сонця три воли,  
Всі ж три вони над тим Дитятком дихали.

Десь взялися від схід сонця три царі,  
Всі ж вони над тим Дитятком раду радили.

А перший цар Йому срібло дарував,  
А другий цар Йому злата надавав.

А другий цар Йому злата надавав,  
А третій цар червону квітку дарував.

То не квітка, то Святеє Рождество,  
По всім світі, всьому миру радісно.

У НАШОМУ ДВОРІ

с. Паланка, 12 грудня (без року)

Moderato

І. У на\_шо\_му дво\_рі ка\_мінь ла\_ма\_ють.

C. A. T. B.

First system of the musical score, featuring four vocal parts: Soprano (C.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The music is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: "І. У на\_шо\_му дво\_рі ка\_мінь ла\_ма\_ють." The dynamic marking is *mf*.

Second system of the musical score, featuring Soprano (C.) and Bass (B.) parts. The lyrics are: "Ра\_луй\_ся, зем\_ле, Син твій на\_ро\_див\_ся." The dynamic marking is *mf*.

Один

4. А в перших вра\_тах

Third system of the musical score, featuring Soprano (C.) and Bass (B.) parts. The lyrics are: "-ся. Син твій на\_ро\_див\_ся." The dynamic marking is *f*.

Fourth system of the musical score, featuring Soprano (C.) and Bass (B.) parts. The lyrics are: "Син твій на\_ро\_див\_ся. Сам той Син сто\_їть. Ра\_луй\_ся, зем\_ле, Син твій." The dynamic marking is *mf*.

Fifth system of the musical score, featuring Soprano (C.) and Bass (B.) parts. The lyrics are: "на\_ро\_див\_ся. Син твій на\_ро\_див\_ся." The dynamic marking is *f*.

Син твій на\_ро\_див\_ся. 7. Пе\_ред всі

вспри- ми Y - ci MO - ли, Y - ci MO - ли, Pa - лын - ца.

зем - ле, ЧиИ твИИ на - по - див - ца. 12. Там HO - TO

10. ОИ з то - иИ кВит - ки. Pa - лын - ца.

10. ОИ з то - иИ кВит - ки на - по - див - ца. ЧиИ твИИ

ли - ле. АИ ре - лиИ сИИ ва - ют. ЧиИ твИИ на - по - див - ца. Pa - лын - ца. зем -

земле, Син твій на-ро-дв-ся. Син твій на-ро-дв-ся.

Син твій на-ро-дв-ся.

*simile*

Син твій на-ро-дв-ся.

У нашому дворі камінь ламають.  
 Радуйся, земле, Син твій народився\*.  
 Ой камінь ламають, хорони мурують.  
 Та с трома верхами, та с трома вратами,  
 А в первих вратах Сам той Син стоїть.  
 А в других вратах Пречистая Діва.  
 А в третіх вратах Іван Креститель.  
 Перед всі люди Ангели співають.  
 Перед Іваном свічечки палають...  
 Перед Марією квітка розцвітає.  
 Ой з той квітки вилетів птах.  
 Та й полетів він попід небеса.  
 Там його встріли усі люди.

\* Повторюється після кожного рядка.

НЕБО І ЗЕМЛЯ

5 вересня 1916 р.

Andante

Небо і земля, небо і земля

*f*

C.  
A.  
T.  
B.



ни - ні тор - же - ству - ють, ан - ге - ли лю - дям,

ан - ге - ли лю - дям ра - дість по - віст - ву - ють,

*p* бо Син на - ро - див - ся, в ле - ле - ни спо - вив - ся, з да - вен по - жа - ла - ний бо Син на - ро - див - ся,

од Пре - чис - той Пан - ни - ся, в яс - лах по - ло - жив - ся.

*pp* От в не - бі зо - ря, от в не - бі зо - ря

чу до во сі я є, доб рим лю дям,

шлях всім у яв ля є.  
доб рим лю дям шлях всім у яв ля є.

Ой ми ве се лі, ой ми ве се лі піс ню за спі вай мо,  
піс ню за спі вай

На рол же но го Си на при ві тай мо.  
- мо.

5(6.7). Прий - шла к Ню - му  
 Мо - го Ма - тіп.

як би нам  
 Мо - го у - ло - ви - ти?

— як би нам  
 Си - на Ма - пі - і.

1 (2-4) 3i - бра - ли - ся  
 1 (2-4) 3i - бра - ли - ся  
 впа - жи - ли: впа - жи - ли:

mf

Tranquillo

A. C. B. T.

ЗІБРАЛІСЯ ВПАЖІ СИЛИ  
 Віа Гривська Маркнича та Миколи Митенка

та Йо\_ го Ма\_ тір, та Йо\_ го Ма\_ тір.

та Йо\_ го Ма\_ тір, ще й Ма\_ рі\_ я.

Зібралися вражі сили:  
— Як би нам Сина, Сина Марії,  
Як би нам Його уловити?

Уловили, ізмучили,  
Терновий вінцець надівали.

Били ж Його, катували,  
В червону сорочку одягали.

Глузували й кешкували,  
Ще й гірким зіллям напували.

Прийшла к Ньому Його Матір,  
Та Його Матір, ще й Марія.

— Ой Сину, ти, мій Сину,  
За кого, Сину, смерть приймаєш?

Прийняв, Сину, муку й рани,  
Та за всі люди, за миряни.

Од Івана Борогосла е лектора стичная мова:  
 «Достойно еста», можем пісню ніти та й Івана восхвалити.  
 Чистою найчеснішото над шніт, над пух,  
 Найблїшото над літно та й над усі квітн борогослава восхвалити.

pp ти - ми - ва - вос - хва - та й І - ва - на вос - хва - ти - жем піс - ню ні - ти

«До - сто - й - но еста», на - я мо - ва: сль - то - да є лек - то - ра

mf Оу І - ва - на Го - ро - сло - ва

mf mf

Andante

Запис П. Демурького  
 Гармонізація М. Леонтовича

(Кант)  
 ОД ІВАНА

КАНТИ І ПСАЛЬМИ

Орел к небу возлітає, сонце правди возглядає,  
Та й пише він вначалі бі слово восхвалення богослова.

Сто двадцять літ жив Іван в мирі, утвердив нас усіх в вірі,  
Та велів землю копати, місце тілу готувати.

Вченики його присіли, тіла в гробі не узріли,  
Найшли квітку світлішого раю, де тепер він пробуває.

ЧЕРЕЗ ПОЛЕ ШИРОКЕЄ

(Кант)

[Andante]

Тенор соло

Через по\_ ле ши\_ ро\_ ке\_ е,  
а че\_ рез мо\_ ре гли\_ бо\_ ке\_ е,  
а че\_ рез мо\_ ре гли\_ бо\_ ке\_ е,  
а че\_ рез мо\_ ре гли\_ бо\_ ке\_ е.

Через поле широкее,  
А через море глубокее-

Туди ішла Пречистая,  
А Пречистая Діва Марія.

Де Сина взяли, на хрест розп'яли,  
Терновий вінець на главу склали.

— Ой Сину ж мій, Спасителю,  
А терпиш муки великій.

Славимо тебе, Пречистая,  
А Пречистая Діва Марія!

ПОТОП  
(Кант)

Запис П. Демуцького  
Гармонізація М. Леонтовича

Сопрано соло

Andante

Ска\_ зав Гос\_ подь сво\_ їм ду\_ хом:

С. А.

Т. Б.

— Слу\_хай, Но\_ ю, сво\_ їм ву\_ хом,

строй ков\_ чег,

строй ков\_ чег, стрй ков\_ чег.

строй ков\_ чег, стрй ков\_ чег, стрй ков\_ чег.

Сказав Господь Своїм Духом:  
— Слухай, Ною, своїм вухом,  
Строй ковчег, строй ковчег. (2)

— Нашлю води превеликі  
Вигубити род навкі  
Од людей, од скота. (2)

Усім людям стало дивно,  
Під водою землі не видно,  
Тільки світ і вода. (2)

З хатів своїх вибігали,  
В круті гори утікали —  
Там спастись, там спастись. (2)

Друг із другом всі прощались,  
Із цим світом розставались,  
Всемирний той потоп. (2)

В ті дні потоп той продовжався,  
Нюю ковчег зберігався  
Сорок день, сорок ніч. (2)

З хатів своїх вибігали,  
В круті гори утікали:  
— Строй ковчег, строй ковчег. (2)

Сизий голуб пролітає,  
З дерева листа приношає,  
З масличного дерева. (2)

Ввечері зоря з'явилась,  
Голубиця возратилась,  
Суша бить, суша бить. (2)

Увійшла вода у землю,  
Отверались в ковчегу двері,  
Вийшов Ной, вийшов Ной.

За ним звіри вибігали  
Та всі птаці вилітали  
З радістю, з радістю. (2)

### ВОСКЛИКНЕМ ДНЕСЬ

(Псальма)

[Moderato]

1. Вос\_клик\_нем днесь всі я\_зи\_ці  
об Ми\_ко\_ла\_ю, все вла\_ди\_ці  
при\_бі\_гай\_мо, а всі хри\_сти\_я\_ни, по\_ка\_зуй\_те  
сво\_ї пла\_ни, дасть Бог по\_бі\_ду над вра\_гом.



Воскликнем днесь всі заці об Миколаю,  
 Все владиці прибігаймо,  
 А всі християни, покажуть свої плани,  
 Дасть Бог побіду над врагом.

Миколай на морі керує,  
 Він дорогу прямо вказує,  
 Од вогня він всіх нас боронить,  
 Од розбійників захоронить  
 Тих, хто щиро Богу ся молить.

Сироти, вдови всегда плачущі,  
 Помощи тобі завжди требующі,  
 Святий отче, святий Миколаю,  
 Нехай кожний ласки дознає,  
 Ласки твоєї святої.

Миколаю, святителю,  
 Будь на ворогів побідителю,  
 Готуй здрав здоровіє телісноє  
 Та спасення превічноє,  
 Ласку бери від Бога.

ОЙ ГОРЕ МНІ

(Псальма)

Запис П. Демуцького від Михайла Глуценка  
 Гармонізація М. Леонтовича. Слова В. Мусатова

[Andante]

1 (2, 5, 6, 10). Ой го\_ ре мні, гріш\_ ни\_ ку су\_ шу.

Т. II

В.

ой го\_ ре мні, гріш\_ ни\_ ку су\_ шу.

ой го\_ ре,

го-ре бла-гих діл не ї-му-щу.

3(4,7-9). Од-ступив од Бо-га зло-бо-ю,

3(4,7-9). Од-ступив од Бо-га зло-бо-ю.

од-ступив од Бо-га зло-бо-ю.

од-ступив од Бо-га зло-бо-ю.

при-го-лубив сам, сам со-бо-ю.

при-го-лубив сам, сам со-бо-ю.

Ой горе мні, грішнику сушу, (2)  
Горе благих діл не їмушу.

Як пред Суд Божій я явлюся, (2)  
Як со святими я вселюся?

Одступив од Бога злобою, (2)  
Приголубив сам, сам собою.

Темно, наче світа кохаю, (2)  
Світа благодаті не маю.

Дому тут Небесного Владики, (2)  
Недостойн жить з чоловіком.

Одійду далече на страну, (2)  
Од рожець питатися стану.

Що бідним я маю чекати, (2)  
Як прийшов Господь нас судити.

Заплачу гіркими сльозами, (2)  
Боже, будь Твоя милость з нами.

Піду раніш страшного суда, (2)  
Ізловим діла мої блудна.

Ох, прешили заблудного сина, (2)  
Як наймита така єдина.

### СЛАВА

(фрагмент закінчення якогось псалма)

[Moderato]

С.  
А.

Сла \_ ва, сла \_ ва, сла \_ ва, сла \_ ва.

сла \_ ва, сла \_ ва, сла \_ ва, сла \_ ва, сла \_ ва.

С.  
А.

сла \_ ва, сла \_ ва!

Г.  
Б.

АРАНЖИРОВКИ СТАРОВИННИХ ПІСНЕСПІВІВ

СВІТЕ ТИХИЙ

16—19 червня 1906 р.

*Allegro moderato*

С. А.  
Сві\_ те ти\_ хий, свя\_ ти\_ я сла\_ ви Без\_ смертно\_ го От\_

Т. Б.  
\_ця Не\_ бес\_ но\_ го, Свя\_ то\_ го, Бла\_ жен\_ но\_

го і\_ і\_ су\_ са Хрис\_ та: при\_ шед\_ ши на

за\_ хід сон\_ ця, ви\_ дів\_ ши світ ве\_ чер\_ ній, по\_ см

по\_ ем От\_

свѣтъ та сра - вить

Бо - жий жи - во - твор - никъ

глаголюще по - доб - ни, сн - не

ра - до - сто - ин - е - цу всѣ - вре - мя на нѣ

сн - ца Бо - га, ро - то - му - хъ, на - свѣ - таго

СВІТЕ ТИХИЙ

3 Поділля

[Allegro moderato]

*mf* *p*

С. А.  
Т. Б.

Сві\_ те ти\_ хий, свя\_ ти\_ я сла\_ ви Безсмерт\_ но\_ го

От\_ ця Не\_ бес\_ но\_ го. Свя\_ то\_ го, Бла\_ жен\_ но\_ го

*mf* *pp*

І\_ і\_ су\_ са Хрис\_ та: при\_ шед\_ ши на за\_ хід

*pp*

сон\_ ця, ви\_ дів\_ ши свіг ве\_ чер\_ ній, по\_ бм От\_ ця.

Си\_ на і Свя\_ то\_ го Ду\_ ха. Бо\_ га. До\_ сто\_ їн с.

-сі во всі вре-ме-на, піт би-ті

гла-си пре-по-доб-ни-ми, Си-не Бо-жій

жи-во-твор-ний тим же світ Тя сла-вить.

АНГЕЛ ВОПІЯШЕ

3 Поділля

[Moderato]

Ан-гел во-пі-я-ше бла-го-дат-ній, Чис-та-я Ді-во,  
ра-дуй-ся! І па-ки ре-ку, ра-дуй-ся!  
Тво-ї Син вос-кре-се три-дне-вен от гро-ба і мерт-ви-я

воз\_ дві\_ мув\_ ши: лю\_ ді\_ є, ве\_ се\_ ли\_ ти\_ ся.

С. А. *mf* Сві\_ ти\_ ся, сві\_ ти\_ ся, но\_ ве\_ міс\_ то, но\_ ве\_ міс\_ то,  
Т. Б.

сла\_ ва\_ всі\_ виш\_ ня\_ я на\_ то\_ бі воз\_ си\_ я,

ли\_ куй ни\_ ні і ве\_ се\_ ли\_ тись, лю\_ ді\_ є, *f*

*pp* ти\_ же, Чис\_ та\_ я Ді\_ во, кра\_ суй\_ ся, ра\_ дуй\_ ся *pp*



о воз\_стан\_ ні\_ї Рож\_дест\_ ва Тво\_є\_ го.

НИНІ ОТПУЩАЄШИ

14—16 серпня 1908 р.

[Модерато]

С. А.  
Т. Б.

Ни\_ні от\_пу\_ща\_є\_ ши ра\_ба Тво\_є\_ го, Вла\_ди\_ко,

по гла\_го\_лу Тво\_є\_ му з ми\_ром: я\_ко ви\_дїсть

о\_чи мо\_ї Спа\_се\_ні\_є Тво\_є,

є\_же є\_сі у\_го\_то\_вал пред\_лицем

всіх лю\_дей, світ во\_ткро\_ве\_ні\_є\_я\_зи\_ков

і сла\_ву лю\_дей, і сла\_ву лю\_дей Тво\_їх, лю\_

\_лей Тво\_їх.

НИНІ ОТПУЩАЄШИ

З Поділля, 30 травня 1919 р.

[Moderato]

Т.  
Ни\_ні от\_пу\_ща\_є\_ши ра\_ба Тво\_є\_го, Вла\_ди\_ко,

Б.

по гла\_го\_лу Тво\_му з ми\_ром:

I сла - вы мо - леб - ны Тво - их, мо - леб - ны Тво - их.

Сит - во от - кро - ве - ни - е в - зи - ков

и - то - ва - я на - шея не - ба и зем - ли мо - леб - ны

Сла - ва - си - на - Тро - е - е - же - е - ci - у - ро - '

я - хо - ви - ни - дить о - чи мо - '

ХВАЛІТЕ ІМ'Я

[Allegretto]

С.  
А.  
Т.  
Б.

*f*  
Хва - лі - те і - м'я Все -  
*f*  
- виш - не, хва - лі - те, хва - лі - те і -  
- м'я Все - виш - не. А - лі - лу - я,  
М...  
*pp*  
а - лі - лу - я, *pp* а - лі -  
- лу - я.

ХВАЛІТЕ ІМ'Я

Києво-Печерська Лавра, 22 червня 1919 р.

[Allegretto]

C. А. Т. Б.

*mp*

Хва\_ лі\_ те І\_ м'я Все\_ виш\_ не. а\_ лі\_ лу\_ я.

*mf*

Хва\_ лі\_ те І\_ м'я Все\_ виш\_ не. І\_ м'я Все\_ виш\_ не.

*mf*

А\_ лі\_ лу\_ я. а\_ лі\_ лу\_ я. а\_ лі\_ лу\_ я.

ДИВНОЕ ИМЯ ТВОЕ

З Поділля, запис Ю. Богданова

[Tranquillo]

C. А. Т. Б.

*mf*

Див\_ но\_ е. див\_ но\_ е. див\_ но\_ е. И\_

*mf*

...мя Тво... е, див... но... е И... мя Тво... е, И... и... су...

...се. Ан... ге... лы, Ан... ге... лы...

Ан... ге... лы, Ан... ге... лы, Ан... ге... лы по... ют, по... ют

на не... бе... си и мы...

на - с. ми - луи по -

на - с. луи ми - по - ли ра - же ро Е -

Detailed description: This system contains the first two measures of the piece. The vocal line (top staff) begins with a half rest, followed by a quarter note 'на - с.', a quarter note 'ми - луи', and a half note 'по -'. The piano accompaniment (bottom staff) starts with a half rest, followed by a quarter note 'на - с.', a quarter note 'луи', and a half note 'ми -'. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Dynamics include *mf* and *p*.

ем. не - ва - рос - ми та - ми ми та - ми

Detailed description: This system contains measures 3 and 4. The vocal line continues with a half note 'ем.', a half note 'не - ва -', a half note 'рос -', a quarter note 'ми', a quarter note 'та -', a quarter note 'ми', a quarter note 'ми', a quarter note 'та -', and a quarter note 'ми'. The piano accompaniment continues with a half note 'ем.', a half note 'не - ва -', a half note 'рос -', a quarter note 'ми', a quarter note 'та -', a quarter note 'ми', a quarter note 'ми', a quarter note 'та -', and a quarter note 'ми'. Dynamics include *p* and *f*.

ем. не - ва - рос - ми та - ми ми та - ми

Detailed description: This system contains measures 5 and 6. The vocal line continues with a half note 'ем.', a half note 'не - ва -', a half note 'рос -', a quarter note 'ми', a quarter note 'та -', a quarter note 'ми', a quarter note 'ми', a quarter note 'та -', and a quarter note 'ми'. The piano accompaniment continues with a half note 'ем.', a half note 'не - ва -', a half note 'рос -', a quarter note 'ми', a quarter note 'та -', a quarter note 'ми', a quarter note 'ми', a quarter note 'та -', and a quarter note 'ми'. Dynamics include *p* and *f*.

ем. не - ва - рос - ми та - ми ми та - ми

Detailed description: This system contains measures 7 and 8. The vocal line continues with a half note 'ем.', a half note 'не - ва -', a half note 'рос -', a quarter note 'ми', a quarter note 'та -', a quarter note 'ми', a quarter note 'ми', a quarter note 'та -', and a quarter note 'ми'. The piano accompaniment continues with a half note 'ем.', a half note 'не - ва -', a half note 'рос -', a quarter note 'ми', a quarter note 'та -', a quarter note 'ми', a quarter note 'ми', a quarter note 'та -', and a quarter note 'ми'. Dynamics include *f* and *p*.

## ХЕРУВИМСЬКІ ПІСНІ

### ХЕРУВИМСЬКА 1

[Andante]

С. А.  
Т. Б.

*mf*

И\_ жє Хє\_ ру\_ ви\_ ми, Хє\_ ру\_

- ви\_ ми, тай\_ но об\_ ра\_ зу\_ ю\_

- ще, и жи\_ во\_ тво\_ ря\_ щей.

и жи\_ во\_ тво\_ ря\_ щей Трой\_ це трисвя\_ ту\_ ю пєсь

при\_ ле\_ ва\_ ю\_ ще.



Вся ко е ны не, ны не жи

тей ско е от ло жим по пе че ни е.

Иже Херувимы, Херувимы,  
Тайно образующе,  
И животворящей, и животворящей Троице  
Трисвятую песнь припевающе.  
Всякое ныне житейское отложим попечение.

Яко да Царя всех подыдем  
Ангельскими невидимо,  
Дориносима чинми.  
Аллилуйя, аллилуйя, аллилуйя.

ХЕРУВИМСЬКА 2

[Andante] *mf*

C. *mf*

1. И\_же Хе\_ру\_ви\_ мы, Хе\_ру\_ви\_ мы,  
2. И жи\_во\_тво\_ря\_ шей,

A. *mf*

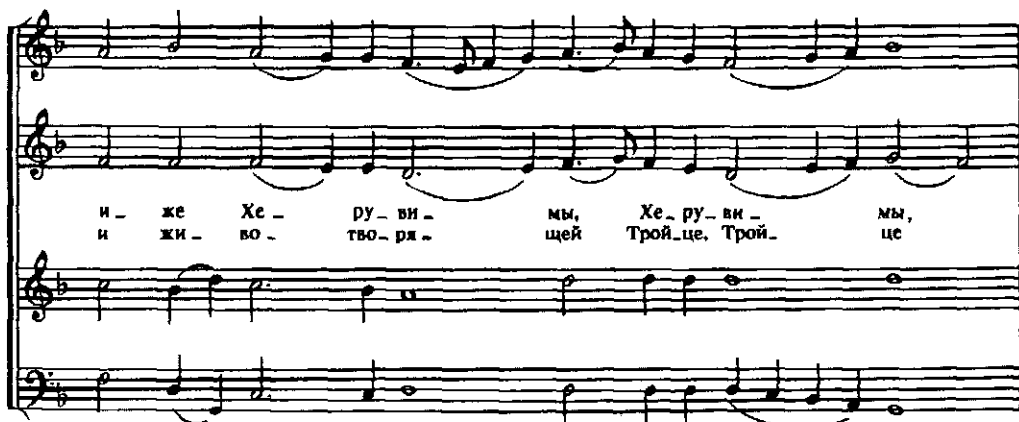
1. И\_же Хе\_ру\_ви\_ мы,  
2. И жи\_во\_тво\_ря\_ щей

T. *mf*

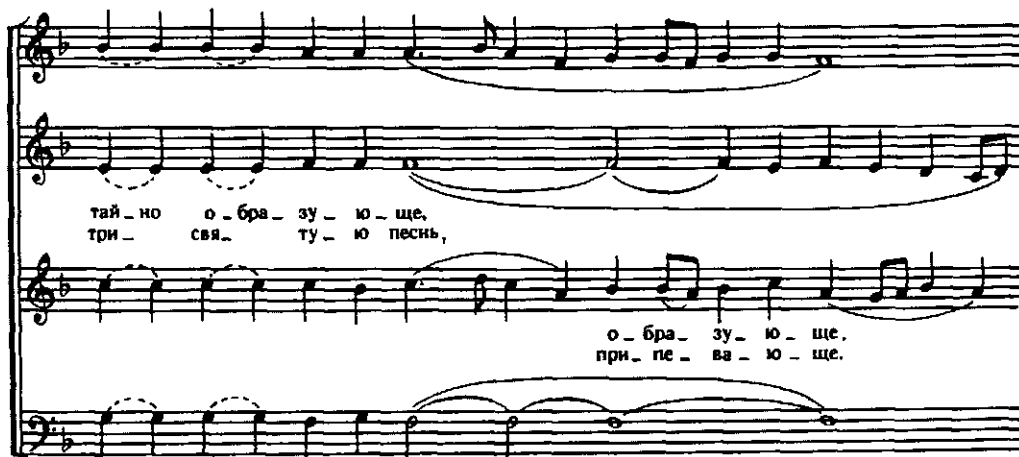
1. И\_же Хе\_ру\_ви\_ мы,  
2. И жи\_во\_тво\_ря\_ щей

B. *mf*

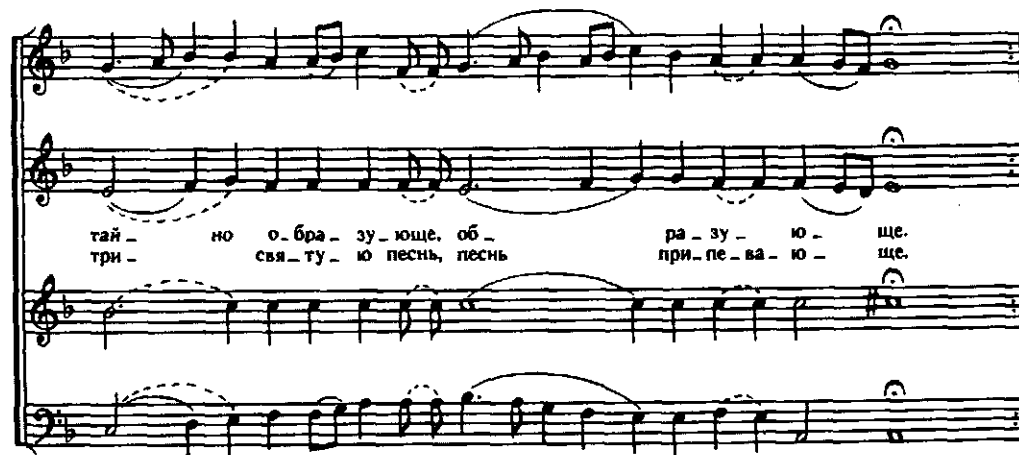
1. И\_же Хе\_ру\_ви\_ мы,  
2. И жи\_во\_тво\_ря\_ щей



и - же Хе - ру - ви - мы, Хе - ру - ви - мы,  
и жи - во - тво - ря - щей Трой - це, Трой - це



тай - но о - бра - зу - ю - ще,  
три - свя - ту - ю песнь,  
о - бра - зу - ю - ще,  
при - пе - ва - ю - ще.



тай - но о - бра - зу - ю - ще, об - ра - зу - ю - ще.  
три - свя - ту - ю песнь, песнь при - пе - ва - ю - ще.

Музыкальный фрагмент с нотами и текстом: от - ло - жин по - не - че - ни - е,

Музыкальный фрагмент с нотами и текстом: все - ко - е мы - не жи - тет - ско - е,

Музыкальный фрагмент с нотами и текстом: Все - ко - е мы - не жи - тет - ско - е, Все - ко - е мы - не жи - тет - ско - е,

от - ло - жим по - пе - че - ни - е.

ХЕРУВИМСЬКА 3

[Moderato]

1. И - же Хе - ру - ви - мы, Хе - ру - ви - мы,  
2. И жи - во - тво - ря - щей Тро - и - це,

С. I  
II  
А.

*mf* И - же Хе - ру - ви - мы,  
*mf* И жи - во - тво - ря - щей

*p* и - же Хе - ру - ви - мы, Хе - ру - ви - мы,  
*p* и жи - во - тво - ря - щей Тро - и - це,

*mf* тай - но о бра зу -  
три - свя - ту ю зу -  
тай - но об ра зу -  
три - свя - ту -

по - не - че - ни е, по - не - че - ни е.

не - жи - тей - ско - е, жи - не - жи - тей - ско - е.

жи - тей - ско - е, жи - тей - ско - е, жи - тей - ско - е, жи - тей - ско - е.

всѣ - ны - е, всѣ - ны - е, всѣ - ны - е, всѣ - ны - е.

о - пра - вы - ра - не - ны - е, о - пра - вы - ра - не - ны - е.

ХЕРУВИМСЬКА 4

Софронівська

[Andante]

C. *mf* И\_ же Хе\_ ру\_

A. *mf*

- ви -

\_мы, Хе\_ ру\_ ви\_ мы,

тай\_ но, тай\_ но о\_ бра\_

\_зу\_ ю\_ ще, о\_ бра\_ зу\_ ю\_ ще. А\_ минь.

Иже Херувимы Херувимы,  
Тайно образующе, образующе. Аминь.

И животворящей Троице трисвятую песнь  
Припевающе, припевающе.

Всякое ныне житейское отложим  
Попечение, попечение.

Яко да Царя всех подымем  
Ангельскими невидимо, невидимо,  
Дориносима чинми, дориносима чинми.

ХЕРУВИМСЬКА 5

[Maestoso]

S. II

A. II

*mf*

И\_ же Хе\_ ру\_ ви\_ мы, Хе\_ ру\_ ви\_ мы, и\_ же

Хе\_ ру\_ ви\_ мы, Хе\_ ру\_ ви\_ мы,

тай\_ но о\_ бра\_ зу\_ ю\_ ще, о\_ бра\_ зу\_ ю\_ ще,

тай - но о - бра - зу - ю - ще.

о - бра - зу - ю - ще.

Т

ХЕРУВИМСЬКА 6

[Moderato]

*mezzo voce*

И - же Хе - ру - ви - мы, и - же Хе - ру - ви - мы,

и - же Хе - ру - ви - мы, Хе - ру - ви - мы

тай - но о - бра - зу - ю - ще, о - бра - зу - ю - ще,  
тай - но



при - не - ва - ю  
при - не - ва - ю - шь, ты - ю песнь - сь - три - це -

Трой - це, и жи - во - тво - ра - шь Трой - це,  
Трой - це, и жи - во - тво - ра - шь Трой - це,  
це

И жи - во - тво - ра - шь, И жи - во - тво - ра - шь, И жи - во - тво - ра - шь,  
И жи - во - тво - ра - шь, И жи - во - тво - ра - шь, И жи - во - тво - ра - шь,  
И жи - во - тво - ра - шь, И жи - во - тво - ра - шь, И жи - во - тво - ра - шь,  
И жи - во - тво - ра - шь, И жи - во - тво - ра - шь, И жи - во - тво - ра - шь,

Та - кой но о - бра - зу - ю - шь

три - свя - ту - ю песь при - пе -

С. А.

- ще, три - свя - ту - ю песь при - пе -

Т. Б.

- ва - ю - ще.

*pp* *p*

- ва - ю - ще. Вся - ко - е ны - не,

*pp* *p*

ны - не,

ны - не жи - тей - ско - е,

вся - ко - е ны - не жи - тей - ско - е

от - ло - жим по - пе -

- че - ни - е, от - ло - жим жим

по - пе - че - ни - е. А - минь.

[Allegro] *mf* Я - ко да Ца - ря, да Ца - ря

*mf* Я - ко да Ца - ря всех, да Ца - ря.

*mf* Я - ко да Ца - ря

всех, Ца-ря всех по-ды- мем,  
я-ко да Ца-ря по-ды- мем,  
всех, Ца-ря всех по-ды- мем,

The first system consists of four staves. The top staff is a vocal line with lyrics. The second and third staves are also vocal lines with lyrics. The bottom staff is a piano accompaniment line. The music is in a minor key and features a steady rhythmic accompaniment.

ан-гель-ски-ми не- ви- ди-мо

The second system consists of four staves. The top staff is a vocal line with lyrics. The second and third staves are also vocal lines. The bottom staff is a piano accompaniment line. The music continues with a similar rhythmic pattern.

до-ри-но-си-ма чин-ми.

The third system consists of four staves. The top staff is a vocal line with lyrics. The second and third staves are also vocal lines. The bottom staff is a piano accompaniment line. The music concludes with a final cadence.

[Maestoso]

Ал-ли-лу-йя, ал-ли-лу-йя.

Ал-ли-лу-йя, ал-ли-лу-йя, ал-ли-лу-йя.

ХЕРУВИМСЬКА 7

[Andante] [Allegro]

А-минь, Я-ко да-ко да Ца-ря

ко да Ца-ря всех по-ды-мем,

Ца-ря всех по-ды-мем,

Я-ко, я-ко да-ко да

Я-ко да Ца-

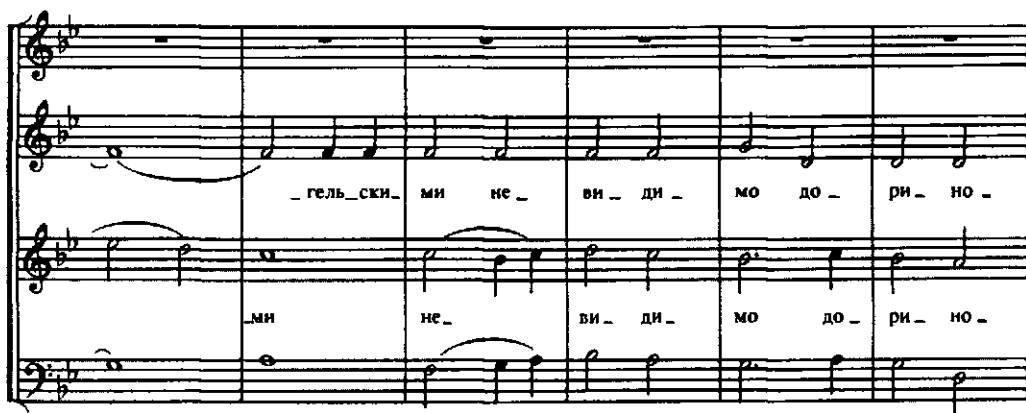


Музична партитура першого системного з'язку. Вона складається з чотирьох голосів: сопрано, альт, тенор/баритон та бас. Сопрано та альт мають ліричні мелодії з довгими нотами та фірмами. Тенор/баритон та бас виконують ритмічні партії. Підлітери українською мовою розташовані між голосами.

по\_ ды\_ мен, ан\_

Ца\_ ря\_ всех по\_ ды\_ мсм, ан\_ гель\_ ски\_

- ря



Музична партитура другого системного з'язку. Структура та інструментальні партії аналогічні першому з'язку. Підлітери українською мовою розташовані між голосами.

\_ гель\_ ски\_ ми не\_ ви\_ ди\_ мо до\_ ри\_ но\_

ми не\_ ви\_ ди\_ мо до\_ ри\_ но\_



Музична партитура третього системного з'язку. Структура та інструментальні партії аналогічні першому з'язку. Підлітери українською мовою розташовані між голосами.

\_ си\_ ма чин\_ ми.

\_ си\_ ма чин\_ ми.

First system of musical notation. It consists of four staves. The top staff contains the vocal line with lyrics: "яв - ля - ют - ся", "лу - ми", "лу - ми", "яв - ля - ют - ся". The second and third staves contain piano accompaniment. The bottom staff contains a bass line. The music is in 4/4 time and G major.

Second system of musical notation. It consists of four staves. The top staff contains the vocal line with lyrics: "яв - ля - ют - ся", "лу - ми", "яв - ля - ют - ся", "яв - ля - ют - ся", "лу - ми", "яв - ля - ют - ся". The second and third staves contain piano accompaniment. The bottom staff contains a bass line. The music is in 4/4 time and G major.

Third system of musical notation. It consists of four staves. The top staff contains the vocal line with lyrics: "яв - ля - ют - ся", "лу - ми", "яв - ля - ют - ся", "яв - ля - ют - ся", "лу - ми", "яв - ля - ют - ся". The second and third staves contain piano accompaniment. The bottom staff contains a bass line. The music is in 4/4 time and G major.

ХЕРУВИМСЬКА 8

[Andante]

C. II

*pp*

І. И - же Хе - ру - ви - мы,

A. II

*pp*

и - же Хе - ру - ви - мы, Хе - ру -

- ви - мы, Хе - ру - ви -

- мы, тай - но о -

- бра - зу - ю - ще,



о бра зу ю ще. Ал ли  
 лу ия, ал ли лу ия,  
 ал ли лу  
 ия, ал ли лу ия.

ХЕРУВИМСЬКА 9

(Заздоровна)

З Поділля, запис Ю. Богданова  
 Гармонізація М. Леонтовича

[Maestoso]

С. А.  
 Т. I  
 Б. II

и же Хе ру ви мы, Хе  
 и же Хе ру

Музыкальный фрагмент в G-мажоре, 4/4 такта. Включает две системы нот (верхняя и нижняя) с украинскими текстами. В начале второй системы нот стоит динамическое обозначение *mf*.

ру - ви - мы, и - же Хе - ру - ви - мы,  
- ви - мы, и - же Хе -

Музыкальный фрагмент в G-мажоре, 4/4 такта. Включает две системы нот с украинскими текстами. В начале второй системы нот стоит динамическое обозначение *mf*.

Хе - ру - ви - мы, Хе - ру - ви - мы,  
- ру - ви - мы,

Музыкальный фрагмент в G-мажоре, 4/4 такта. Включает две системы нот с украинскими текстами. В начале второй системы нот стоит динамическое обозначение *mf*.

тай - но, Хе - ру - ви - мы, тай - но о - бра - зу - ю - ще.  
Хе - ру - ви - мы, тай - но о - бра - зу - ю - ще.

Музыкальный фрагмент в G-мажоре, 4/4 такта. Включает две системы нот с украинскими текстами.

тай - но о - бра - зу - ю - ще.

МОЛЕБЕН БЛАГОДАРСТВЕННЫЙ ГОСПОДУ БОГУ

ЦАРЮ НЕБЕСНЫЙ

[Andante]

C. A. *mf* *p*

А\_минь. Ца\_рю Не\_бес\_ный, У\_те\_ши\_те\_лю, Ду\_ше

T. B. *mf* *p*

и\_сти\_ны, И\_же вез\_де сый и вся ис\_пол\_ня\_яй,

Со\_кро\_ви\_ше бла\_гих и жиз\_ни По\_да\_те\_лю,

*p* при\_и\_ди и все\_ли\_ся в ны, и о\_чи\_сти\_ны

*p*

от вся\_ки\_я сквер\_ны - я, и спа\_си, Бла\_ же,  
ду\_ ши на\_ ши. ду\_ ши на\_ ши.

БОГ ГОСПОДЬ

(Ведущая мелодия четвертого гласа греческого распева)

*Allegretto*

*mf*  
С. Бог Господь, и я\_ ви\_ ся нам, бла\_ го\_ сло\_ вен Гря\_ дый во  
А. *mf*  
Т. *mf*  
Б. и\_ мя Го\_ спод\_ не, бла\_ го\_ дар не\_ су\_ ще не\_ до\_ стой\_ ны\_ и  
ра\_ бы Тво\_ и, Го\_ спо\_ ди, о Тво\_ их ве\_ ли\_ ких

ем Ты, Благороде - те - лю, Сла - се ма - шу, сла - ва Те - бе.  
 Благороде - ты, и ра - б - ский лю - бо - ви - ю ро - ни -  
 и ве - ли - ча - ем, Тво - е по - ем и ве - ли - ча - ем.  
 сла - ва - ще Ты хва - лим, гла - ро - сном, гла - ро - да - рим,  
 хва - лим, гла - ро - де - я - ни - в - на - нас бы - ших

СПАСИ, ГОСПОДИ

[Andante]

S.  
A.  
T.  
B.

Спа - си, Го - спо - ди, спа - си, Го - спо - ди,  
лю - ди Тво - я, и бла - го - сло - ви до - сто - я - нн - е Тво - е,  
по - бе - ди Бо - га, хра - ни мой у - кра - ин - ский на - род,  
по - бе - ди и во - ин - ству - е - я, на су - про - тив - ни - я  
да - ру - я и Тво - е со - хра - ня -

- я кре - стом Тво - им жи - тель - ство.

ВОСПОЮ ГОСПОДЕВИ  
(Прокимен. Перед Апостолом)

[Moderato]  
*p*

Во - спо - ю Го - спо - де - ви, бла - го - де - яв - ше - му мне

*p*

и по - ю и - ме - ни Го - спо - да выш - ня - го,

*mf* *f*

Бо - га. Бо - га, Бо - га выш - ня - го.

*mf* *f*

Бо - га выш - ня - го.

АЛЛИЛУЯ

(После Апостола на молебни)

[Maestoso] *mf*

С. А. Ал\_ли\_лу\_йя, ал\_ли\_лу\_йя, ал\_ли\_лу\_йя! Яя!

Т. Б. Ал\_ли\_лу\_йя! -ня!

[Moderato] *p* (Три раза)

Го\_спо\_ди по\_ми\_луй. А\_минь. Вся\_ко\_е ды\_ха\_ни\_е да

хва\_лит, Го\_спо\_ди. Го\_спо\_ди, по\_ми\_луй,

Го\_спо\_ди, по\_ми\_луй, Го\_спо\_ди по\_ми\_луй.

Слава те\_бе, Го\_спо\_ди, сла\_ва Те\_бе, Го\_спо\_ди, по\_ми\_луй,



Te-be Пpебвеч-но-ro От-ца вся зем-ля ве-ли-ча-ст.

Te-be Bo-га хвалим, Те-бе To-сно-да ис-по-ве-ем.

Allegretto

ТЕБЕ БОГА ХВАЛИМ

А-минь. То-сно-ди по-ми-луй.

А-минь. То-сно-ди, по-ми-луй, То-сно-ди, по-ми-луй.

А-минь. То-сно-ди, по-ми-луй, То-сно-ди, по-ми-луй.

Те\_бе все Ан\_ге\_лы, Те\_бе не\_бе\_са и вся си\_лы.

Те\_бе Хе\_ру\_ви\_мы

и Се\_рафи\_мы, не\_при\_стан\_ны\_ми гла\_сы взы\_ва\_ют:

свят, свят, свят, свят, Го\_сподь, Бог

*rit.*

Са\_ва\_оф, пол\_ни суть не\_бе\_са и зем\_ля, пол\_ни суть

*rit.*

Са\_ва\_оф,

Meno mosso

ве\_ли\_че\_ство сла\_вы Тво\_е\_я. Те\_бе у\_бо про\_

*p*

Сно - би со сра - ты ми Тво - и - ми в вечной сла - ве

*mf*

Tempo I

ис - ку - пил е - ся ис - ку - пил е - ся их же чест -

*f*

Тво - и - ми, их же чест - но - ю кро - ви - ю

*d*

по - мо - ги па - гам: - сим: Те - бе у - бо - гро - сим:

*pp*

Тво\_ ей цар\_ ство\_ ва\_ ти,  
спа\_ си лю\_ ди Тво\_ я, Гос\_ по\_ ди,

и бла\_ го\_ сло\_ ви до\_ сто\_ я\_ ни\_ е Тво\_ е,  
и спра\_ ви\_ ся

и воз\_ не\_ си их во ве\_ ки, спо\_ до\_ би,

Гос\_ по\_ ди, в день сей без гре\_ ха со\_ хра\_ ни\_ ти\_ ся

У - по - ва - хом, да не по - сты - дим - ся бо ве - ки, а - минь.

я - ко же у - по - ва - хом на Тя, на Тя, Гос - по - ди,

Бу - ди ми - ло - сти Тво - я, Гос - по - ди, на нас,

нам, по - ми - луй нас, Гос - по - ди, по - ми - луй нас, нам,

МНОГАЯ ЛЕТА  
Первая редакция

Maestoso

S.  
A.

Мно\_ га\_ я ле\_ та, мно\_ га\_ я ле\_ та, мно\_ га\_ я

T.  
B.

ле\_ та, мно\_ га\_ я ле\_ та, мно\_ га\_ я ле\_ та,

мно\_ га\_ я ле\_ та, мно\_ га\_ я, мно\_ га\_ я,

мно\_ га\_ я ле\_ та. Мно\_ га\_ я,

МНО\_ га\_ я ле\_ та, МНО\_ га\_ я ле\_ та.

МНОГАЯ ЛІТА  
Друга редакція

[Maestoso]

Мно\_ га\_ я лі\_ та, МНО\_ га\_ я лі\_ та, МНО\_ га\_ я

лі\_ та, МНО\_ га\_ я лі\_ та, МНО\_ га\_ я лі\_ та,

МНО\_ га\_ я лі\_ та, МНО\_ га\_ я, МНО\_ га\_ я,

мно-га-я лі-та, мно-га-я, мно-га-я.

мно-га-я лі-та, мно-га-я лі-та.

ХРИСТОС ВОСКРЕС

**Maestoso**

С.  
А.  
Т.  
Б.

*mp* *mf* *mp* *mf*

А-мінь. Хри-стос во-скре-се із мерт-вих, смер-тю

смерть поправ і суц-ни во гро-бі жи-вот да-ру-вав.



ГОСПОДЬ, ВОЦАРИСЯ

[Andantino]

С. А. Т. Б.

*mf*

Го - сподь, во - ца - ри - ся, Го - сподь, во - ца -

*mf*

- ри - ся, в ле - по - ту об - ле - чи - ся.

*p*

ПОМОЛИТЕСЯ

[Moderato]

С. А.

*p*

По - мо - ли - те - ся и воз - дай - те Го - спо - де -

*p*

- ви Бо - гу на - ше - му.

## ЛІТУРГІЯ ІОАННА ЗЛАТОУСТОГО

### ВЕЛИКА СКТЕНІЯ

Поважно

1

С. А. Т. Б.

А\_ мінь. Гос\_ по\_ ди, по\_ ми\_ луй,

2

3

Гос\_ по\_ ди, по\_ ми\_ луй, Гос\_ по\_ ди, по\_ ми\_ луй,

4

5

Гос\_ по\_ ди, по\_ ми\_ луй. Гос\_ по\_ ди, по\_ ми\_ луй.

6

Гос\_ по\_ ди, по\_ ми\_ луй, То\_ бі, Гос\_ по\_ ди. А\_ мінь!

БЛАГОСЛОВИ, ДУШЕ МОЯ, ГОСПОДА

Антифон I

С. *mp*  
А.  
Т. *mp*  
Б.

Бла\_ го\_ сло\_ ви, ду\_ ше мо\_ я, Гос\_ по\_ да,

бла\_ го\_ сло\_ вен\_ ний Ти, Гос\_ по\_ ди.

*mf*  
*mf*

Бла\_ го\_ сло\_ ви, ду\_ ше мо\_ я, Гос\_ по\_ да

і вся і\_ сто\_ то мо\_ я, І\_ м'я свя\_ те\_ с Йо\_ го.

Бла\_ го\_ сло\_ ви, ду\_ ше мо\_ я, Гос\_ по\_ да

і не забувай всіх добродійств його.

МАЛА СКТЕНІЯ

Гос\_ по\_ ди, по\_ ми\_ луй. Гос\_ по\_ ди, по\_ ми\_ луй.

То\_ бі, Гос\_ по\_ ди. А\_ мінь.

СЛАВА ОТЦЮ І СИНУ

Антифон II

[Largo]

Сла\_ ва От\_ цю і Си\_ ну, і Свя\_ то\_ му Ду\_ ху

СНА СІН - НА ЗВО - ЛИБ ТІ - ЛОМ НА - ПО - ДИ - ТИ - СЯ

*cresc.*

ТІ БЕЗ - СМЕРТ - НИЙ Є - СИ. ЗА ДІЯ НА ШО - РО БЕЗ - СМЕРТ - НИЙ Є - СИ.

*pp*

Є - ДИ - НО - РОД - НИЙ СІ - НУ І СЛО - ВО - БО - ЖЕ, СІ - НУ

*p*

ЄДИНОРОДНИЙ СІНУ

І НІ - НІ І ПО ВСЯК ЧАС І НА ВІ - КИ ВІ - НІ. А МІНЬ. А - МІНЬ.

*A - МІНЬ.*

від свя-то-ї Бо-го-ро-ди-ці і Все-ді-ви

Ма-рі-ї, став чо-ло-ві-ком без змі-ни

Бо-же-ства. Ти ж і розп'я-тий, Хри-сте Бо-же,

смер-ті-ю смерть пе-ре-міг, Є-дин Ти з свя-то-

Музыкальный фрагмент с нотами и текстом: То - би, Гос - по - ди, А - ми - ны!

Музыкальный фрагмент с нотами и текстом: Гос - по - ди, по - ми - луй, Гос - по - ди, по - ми - луй.

Музыкальный фрагмент с нотами и текстом: | Свѣ - то - му Духу - хо - би, сла - си нас!

Музыкальный фрагмент с нотами и текстом: - 1 Твои - цѣ, спрѣ - слав - ля - емъ От - цю

У ЦАРСТВІ ТВОЇМ

Антифон III

**Sostenuto**

*p*

C.  
A.  
у цар\_ стві Тво\_ їм зга\_ дай про нас, Гос\_ по\_ ди,

*p*

T.  
Б.  
ко\_ ли при\_ йдеш Ти у цар\_ ство Тво\_

*tr*

ко\_ ли при\_ йдеш, ко\_ ли при\_ йдеш Ти у цар\_ ство Тво\_

*tr*

у цар\_ ство Тво\_

*f*

Один  
Щас\_ ли\_ ві у\_ бо\_ гі\_ ї ду\_ ком, бо тих є царство не\_ бес\_ не.

Щас\_ ли\_ Щас\_ ли\_ ві ті, що пла\_ чуть, бо во\_ ни вті\_ шаться.

Щас\_ ли\_

Щас\_ ли\_ ві ти\_ хі, бо во\_ ни о\_ па\_ ну\_ ють зем\_ лю.

*f*



Щас - ли - ви

Щас - ли - ви ти, що зро - лу творити, бо во - ни си - на - ми

Щас - ли - ви

Щас - ли - ви чис - ті сер - цем, бо во - ни бо - ра по - ба - чуть.

5

Щас - ли - ви

Щас - ли - ви ми - лос - ти - ві - ти, бо во - ни по - ми - лу - ва - ні бу - дуть.

4

Щас - ли - ви

Щас - ли - ви та - ко - за - ло - вить - ся.

3

Щас - ли - ви

Щас - ли - ви ти, що жа - ла - ють прав - ли, як і жи - вуть.

2

6

Бо жи ми на зо вуть ся. Щас ли ві ви гна ні за прав ду.

7

бо та ких є цар ство не бес не. Щас ли.

Шас ли ві, ко ли вас гань би ти муть та гна ти муть, та.

ши ри ти муть про вас у ся ку не прав ду та на кле пи.

че рез ме не. Ра дій. Всі Ра дій. Ра дій.

- те. Один Ра-дій- те і ве- се- лить- ся, бо ве- ли- ка

- те.

на- го- ро- да бу- де вам на не- бе- сах. Всі

*ff*

ПРИЙДІТЬ І ПОКЛОНІМОСЬ

Largo

S.  
A.  
T.  
B.

При- йдіть і по- кло- ні- мось, спа- си нас, Си- не

При- йдіть і по- кло- ні- мось спа- си нас, Си- не

і при- па- де- мо до Хри- ста. спа- си нас, Си- не

Бо\_ жий, спа\_ си нас, спа\_ си нас,

Бо\_ жий, спа\_ си нас, спа\_ си нас, нас, що

вос\_крес із мерт\_ вих, спі\_ ва\_ є\_ мо То\_ бі.

*ff* А\_ лі\_ лу\_ я, а\_ лі\_ лу\_ я, а\_ лі\_ лу\_ я!

*ff* А\_ лі\_ лу\_ я!

А\_ лі\_ лу\_ я!

СВЯТИЙ БОЖЕ  
Перша редакція

**Maestoso**

*mf* А\_ мінь..

*p* Свя\_ тий Бо\_ же, Свя\_ тий Кріп\_ кий.

*mf*

*p*

C. A. T. B.

А - миль.  
Свя - тий Бо - же, Свя - тий Крин - кий.

[Maestoso]

СВЯТИЙ БОЖЕ  
Друга перакція

Свя - тий Божерт - ний, по - ми - луй нас!

Свя - тий Бо - же, Свя - тий Крин - кий.

Свя - тий Божерт - ний, по - ми - луй нас!

Свя - тий Без - смерт - ний, по - ми - луй нас!

Сла - ва То - бі, Гос - по - ди. А - мінь. Свя - тий Безсмерт - ний, по -

- ми - луй нас! Свя - тий Бо - же. Свя - тий Кріп -

- кий, Свя - тий Безсмертний, по - ми - луй нас!

АЛІЛУЯ  
(Після Апостола)

Meno mosso

C.  
 А.  
 Т.  
 Б.

*mf*  
 А - лі - лу - я, а - лі - лу - я,  
 а - лі - лу - я, а - лі - лу -  
 - лу - я,  
 я, а - лі - лу - я,  
 а - лі - лу - я,  
 а - лі - лу - я, а - лі - лу - я!  
*p*

І ДУХОВІ ТВОЄМУ  
(Перед Євангелієм)

Музична партитура для сопрано (С.) та тенора (Т.) з басом (Б.). Тональність: дві дізми (D major). Темп: *mp*. Динаміка: *mf*. Текст: і ду-хо-ві тво-є-му. Сла-ва то-бі, Гос-по-ди, сла-ва то-бі.

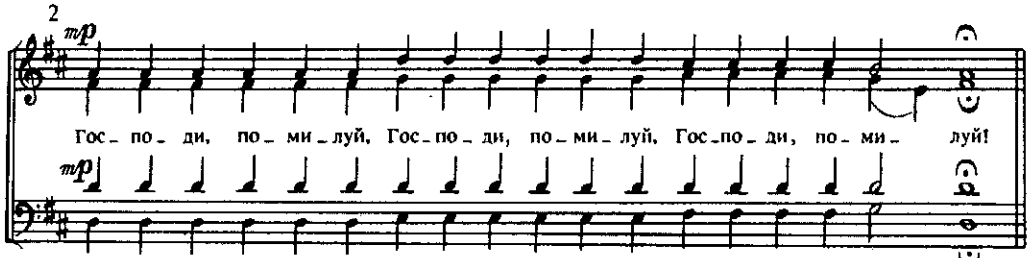
ЕКТЕНІЯ  
(Після Євангелія)

ТРОЙНЕ

Музична партитура для сопрано (С.) та тенора (Т.) з басом (Б.). Тональність: дві дізми (D major). Темп: *p*. Динаміка: *p*. Текст: Гос-по-ди, по-ми-луй. Гос-по-ди по-ми-луй.



2 *trp*



Гос - по - ди, по - ми - луй, Гос - по - ди, по - ми - луй, Гос - по - ди, по - ми - луй!

3



Гос - по - ди, по - ми - луй, Гос - по - ди, по - ми - луй, Гос - по - ди, по - ми - луй!

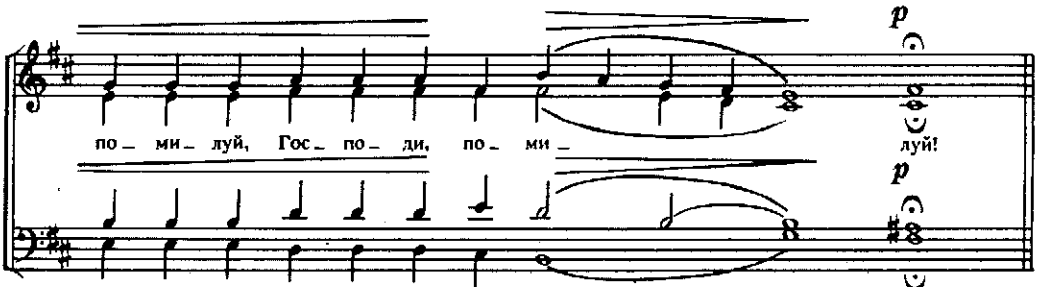
ЗА УПОКОЙ

*p*



А - мінь. Гос - по - ди, по - ми - луй, Гос - по - ди, по - ми - луй!

*p*



по - ми - луй, Гос - по - ди, по - ми - луй!

*p*



По - дай, Гос - по - ди! Гос - по - ди, по - ми - луй!

ЗА ОГЛАШЕННИХ

Музична партитура для голосу та фортепіано. Темпозначення: *mf*. Ключ: два дізми (F# і C#). Ритм: 4/4. Текст пісні:

А - мінь. Гос - по - ди, по - ми - луй, Гос - по - ди, по - ми - луй!  
По - дай, Гос - по - ди, по - дай, Гос - по - ди.  
То - бі, Гос - по - ди. А - мінь.

ХЕРУВИМСЬКА ПІСНЯ

Музична партитура для голосу та фортепіано. Темпозначення: *Lento*. Динаміка: *p*. Ключ: два дізми (F# і C#). Ритм: 4/4. Текст пісні:

Ми та - єм - но з се -  
- бе Хе - ру - ви - мів.

Музыкальный фрагмент с нотными записями для сопрано (Soprano) и альт (Alto). Сопрано поет: «Жи - во - твоя - чин». Альт поет: «Жи - во - тво - я - чин». Динамика *p*.

Музыкальный фрагмент с нотными записями для сопрано (Soprano) и альт (Alto). Сопрано поет: «-е мо - ви - ря - ли - е - мо». Альт поет: «-е мо - ви - ря - ли - е - мо».

Музыкальный фрагмент с нотными записями для сопрано (Soprano) и альт (Alto). Сопрано поет: «Хе - ру - ви - ми - ви - ля - ви - ля». Альт поет: «Хе - ру - ви - ми - ви - ля - ви - ля». Динамика *mf*.

Музыкальный фрагмент с нотными записями для сопрано (Soprano) и альт (Alto). Сопрано поет: «Хе - ру - ви - ми - ви - ля - ви - ля». Альт поет: «Хе - ру - ви - ми - ви - ля - ви - ля».

Музыкальный фрагмент с нотными записями для сопрано (Soprano) и альт (Alto). Сопрано поет: «ми - та - ем - но - а се - бе». Альт поет: «ми - та - ем - но - а се - бе».

Трой \_ ці,

С. А. і Жи \_ во \_ твор \_ чий

Т. Б.

Трой \_ ці три \_ свя - ту - ю

піс \_ ню,

піс \_ ню, три \_ свя - ту - ю

три \_ свя - ту - ю

піс \_ ню, спі - ва - є - мо, спі - ва - є - мо.

The musical score is written for voice and piano. It consists of six systems of music. The first system shows the piano accompaniment with the lyrics 'Трой \_ ці,'. The second system introduces the vocal line with lyrics 'і Жи \_ во \_ твор \_ чий'. The third system continues the piano accompaniment with lyrics 'Трой \_ ці три \_ свя - ту - ю'. The fourth system shows the vocal line with lyrics 'піс \_ ню,' and 'три \_ свя - ту - ю'. The fifth system continues the piano accompaniment with lyrics 'три \_ свя - ту - ю'. The sixth system shows the vocal line with lyrics 'піс \_ ню, спі - ва - є - мо, спі - ва - є - мо.' The score includes dynamic markings such as *mf* and *f*.

Від - кла - ді - мо ж ни - ні,

від - кла - ді - мо ж

ни - ні вся - кі жит -

- те - ві пі - клу - ван -

Від - кла ді - мо ж

ня. А - мінь.

Пі - ді - ме - мо ж ми Ца -  
Пі - ді - ме - мо ж і ми Ца -  
- ря всіх, що Йо - го, як  
пе - ре - мож - ця ан - гель - ські чи - ни не -  
- ви - ди - мо не - сь, а - лі -  
- лу - я, а - лі - лу - я,

а - лі - лу - я!

*f* *rit.*

ПРОХАЛЬНА ЄКТЕНІЯ  
(Після Херувимської пісні)

*Allegretto*  
*mf* (Три рази)

С. А.  
Т. Б.

Го - спо - ди, по - ми - луй. По - дай, Го - спо - ди,  
То - бі, Го - спо - ди. А - мінь.

*mf*

ВІРУЮ

[Rubato]

С. А.  
Т. Б.

Ві - ру - ю.

Один *mf* >

Ві - ру - ю в є - ди - но - го Бо - га От - ця

Все\_ дер\_ жи\_ те\_ ля, Твор\_ ця не\_ ба і зем\_ лі і всьо\_ го ви.  
Ві\_ ру\_ ю.

ди\_ мо\_ го і не\_ ви\_ ди\_ мо\_ го. і в\_ є\_ ди\_ но\_ го

*pp*  
Гос\_ по\_ да і\_ і\_ су\_ са Хри\_ ста, Си\_ на Бо\_ жо\_ го,

Єди\_ но\_ рол\_ но\_ го, що від От\_ ця на\_ ро\_ дивсь по\_ пе\_ ре\_ ду  
Ві\_ ру\_ ю,

*f*  
всіх ві\_ ків, Світ\_ ло від Світ\_ ла, Бо\_ га іс\_ тин\_ но\_ го від

Бо\_ га іс\_ тин\_ но\_ го, рож\_ ден\_ но\_ го, не\_ со\_ тво\_ рен\_ но\_ го.



Лон-тин-сько-му Ти-ла-то-ві, і стра-жан, і був по-хо-ра-ний,

і стан чо-ло-ві-ком, і поз-и'я-тий був за нас  
ду-ю, ві-

з не-бес і ві-ля-є ві-ля-є ві-ля-є ві-ля-є ві-ля-є ві-ля-є ві-ля-є ві-ля-є  
ду-ю, ві-

що за ра-ли нас, мо-ле, за д'я на-шо-го ста-єн-ня при-тило

е-ли-носуш-но-го з Оте-к, че-рез Кот-по-го все ста-ло-єн,

ві - ру - ю,  
і воскрес на тре тій день, як бу ло на пи - са - но.

ві - ру - ю.  
і зіштов на не бо і си дить пра во - руч От - ця,

ві - ру - ю,  
*mp* і зно - ву при - йде з сла - во - ю су - ди - ти жи - вих і

мерт - вих, і цар - ству Но - го не бу - де кін - ця. І в Ду - ха

Свя - то - го, Гос - по - да, Жи - во - твор - чо - го, що від От - ця

Музыкальный фрагмент с нотами и украинскими текстами. Система состоит из двух стaves: верхнего (сопрано/альто) и нижнего (тенор/бас). Текст: «Спо-... ти-ва-ко-ся нос-кре-... сін-ня мерт-них».

Музыкальный фрагмент с нотами и украинскими текстами. Система состоит из двух стaves. Текст: «Спо-... ти-ва-ко-ся нос-кре-... сін-ня мерт-них».

Музыкальный фрагмент с нотами и украинскими текстами. Система состоит из двух стaves. Текст: «Спо-... ти-ва-ко-ся нос-кре-... сін-ня мерт-них».

Музыкальный фрагмент с нотами и украинскими текстами. Система состоит из двух стaves. Текст: «Спо-... ти-ва-ко-ся нос-кре-... сін-ня мерт-них».

Музыкальный фрагмент с нотами и украинскими текстами. Система состоит из двух стaves. Текст: «Спо-... ти-ва-ко-ся нос-кре-... сін-ня мерт-них».

і жит-тя май-бут-ньо-го ві-ку. А-мінь.

ОТЦЯ І СИНА

[Largo]

С. *mf*  
А. От-ця і Си-на, і Свя-то-го

Т. *mf*  
Б.

Ду-ха. Трой-цю Є-ди-но-суш-

-ну не-роз-діль-ну.

МИЛІСТЬ СПОКОЮ

Moderato

С. *mf*  
А. Ми-лість спо-ко-ю жерт-ву хва-

Т. *mf*  
Б.

- ли! і з Тво\_їм Ду\_ хом.

Під\_ не\_сем до Гос\_ по\_ да!

ДОСТОЙНО І ПРАВДИВО Є

Largo

C.  
A.

Дос\_ той\_ но і прав\_

Т.  
Б.

Дос\_ той\_ но і прав\_

Дос\_ той\_ но і прав\_

прав\_ ди\_ во є прав\_ ди\_

ди\_ во є, і прав\_

Дос\_

Музична партитура першого системного блоку. Включає дві партії: верхню (голос) та нижню (орган). Ключові знаки: дві дізми (F# і C#). Темпознак: *p*. Ліричні лінії: *-ли -*, *-во*, *є,*, *є*, *От -*, *-той -*, *но*. Слова: *-ли - во є, є От - той - но*

Музична партитура другого системного блоку. Ліричні лінії: *-цю*, *і*, *Ся -*, *но -*, *ві*, *і*, *Свя -*, *то -*, *му*. Слова: *-цю і Ся - но - ві і Свя - то - му*

Музична партитура третього системного блоку. Темпознаки: *p*, *mf*. Ліричні лінії: *Ду -*, *хо -*, *ві,*, *Трой -*, *ці*, *є -*, *ди -*, *но -*, *сущ -*, *ній*. Слова: *Ду - хо - ві, Трой - ці є - ди - но - сущ - ній*

Музична партитура четвертого системного блоку. Темпознак: *p*. Ліричні лінії: *і*, *Не -*, *роз -*, *діль -*, *ній.*. Слова: *і Не - роз - діль - ній.*

СВЯТ, СВЯТ, СВЯТ

[Maestoso]

**С. А.**  
Свят, свят, свят, Гос... подь Са... ва...

**Т. Б.**  
- оф, пов... ні не... бо і зем... ля,

сла... ви, сла... ви тво... є...

- є... ї, спа... сін... ня в не...  
- ї, спа... сін... ня в не...

- бі.

Бла-го-сло-вен-ний той, хто прихо-дить в і- м'я Гос- м'я Гос- в і- м'я

- под - не, *f*

- под - не, спа - сін - ня. спа - сін - ня, спа - сін - ня

в не - бі. А - мінь! А - мінь!

ТОБІ СПІВАЄМО

*Andantino* *p*

С. А. Т. Б.

То - бі спі - ва - є - мо, Те -

То - бі спі - ва -

- бе бла - го - сло - ви - мо, То - бі дя - ку - є - мо,

- є - мо,



The musical score is presented in five systems, each with a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The lyrics are in Russian and are printed below the vocal line.

System 1:  
Lyrics: Бо - ги, мо - щь, жи - ве, на - ши, же, на - ши.  
Piano accompaniment: Treble clef, F# major, 4/4 time. The right hand plays a melody with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady bass line.

System 2:  
Lyrics: Бо - ги, мо - щь, жи - ве, на - ши, же, на - ши.  
Piano accompaniment: Continues the melody from the first system.

System 3:  
Lyrics: Бо - ги, мо - щь, жи - ве, на - ши, же, на - ши.  
Piano accompaniment: Continues the melody from the first system.

System 4:  
Lyrics: Бо - ги, мо - щь, жи - ве, на - ши, же, на - ши.  
Piano accompaniment: Continues the melody from the first system.

System 5:  
Lyrics: Бо - ги, мо - щь, жи - ве, на - ши, же, на - ши.  
Piano accompaniment: Continues the melody from the first system.

ДОСТОЙНО Є

Andante, sostenuto

The musical score is written for Soprano (S.) and Bass (B.) voices. It consists of four systems of music. The first system shows the beginning with a forte (f) dynamic. The lyrics are: До - стой - но є сла - . The second system continues with: - стой - но є і це є іс - ти - на, сла - ви - ти Те - . The third system includes: - ви - ти Те - бе, - бе Бо - го - ро - ди - це - ю, сла - ви - ти Бо - го - ро - ди - це - ю, зав - жди . The fourth system concludes with: Слав - но - ю і Пре - не - по - роч - но - ю. і . Dynamics include forte (f) and mezzo-forte (mf).

С.  
А.  
Т.  
Б.

До - стой - но є сла -

- стой - но є і це є іс - ти - на, сла - ви - ти Те -

- ви - ти Те - бе,

- бе Бо - го - ро - ди - це - ю, зав - жди

- ви - ти Бо - го - ро - ди - це - ю, зав - жди

Слав - но - ю і Пре - не - по - роч - но - ю. і

на - ст - ми - без - що  
 на - ст - ми - без - що  
 - шу, Се - ра - фи -

*mf* *mf* *mf*

сла - ви - шу в да - не - зря - ня - но  
 сла - ви - шу в да - не - зря - ня - но  
 - шу, [слав -]

*mf*

ш - ви - не - ви - ви - шу  
 ш - ви - не - ви - ви - шу  
 - шу, че - ни -

*mf*

че - ни - на - ра - ти - Бо - го - ро - що - на - ра - ти - Бо - го -

*mf*

Бо-га Сло-во, Бо-га Сло-во, Бо-га Сло-во

Сло-во

по-ро-ди-ла. Дійс-ну Бо-го-  
Дійс-ну Бо-го-  
Те-бе ве-ли-

-ро-ди-цю, Те-бе ве-ли-ча-  
-ро-ди-цю, Те-бе

-ча-є-мо.  
-с-мо. І всіх і все!

Хри-ста на-шо-го шо-лен-но-го даш-нам спо-род-ни

як на не-бї, так і на зем-лї.

Лад-ство Тво-є, не-хай Gy-де ро-дї Тво-є.

не-хай при-кле-бї-ть Тво-є, М'я Тво-є.

От-че наш, що є-си на не-бї-сах, не-бї-скаго Царя не-бї-скаго, не-бї-скаго.

ОТЧЕ НАШ

Moderato

й про\_сти нам про\_ви\_ни на\_ші.

як і ми про\_ща\_є\_мо, ви\_ну\_ват\_цям на\_  
як і ми про\_ща\_є\_мо

- шим, і не вве\_ди нас у спо\_ку\_су.

а\_ле ви\_зво\_ли нас від лу\_ка\_во\_го. А\_міль.

І ДУХОВІ ТВОЄМУ

Moderato

C. *mf*

A. *mf*

І Ду-хо-ві Тво-є-му. То-бі, Госпо-ди. А-мінь!

T. *mf*

B.

ЄДИН СВЯТ, ЄДИН ГОСПОДЬ

[Maestoso]

C. *f*

A. *f*

Є-дин свят, є-дин Гос-подь і-і-сус Хри-

T. *f*

B.

-стос во сла-ву Бо-га, во сла-ву

Бо-га От-ця. А-мінь.

Andante

ХВАЛІТЕ ГОСПОДА З НЕБЕС

Музична партитура для голосів Соло (С.), Альта (А.) та Тенора (Т.) з басом (Б.). Темпозначення: Andante. Значення динаміки: *mf* та *f*. Музика написана в тональності G-dur (два дізми) та 4/4 ритмічному розмірі. Текст пісні:

Хва-лі-те Гос-по-да з не-бес, хва-  
лі-те Йо-го в не-бі. А-лі-лу-я,  
а-лі-лу-я, а-лі-лу-я!

БЛАГОСЛОВЕННИЙ ТОЙ

(Після з'явлення Святих Дарів)

Largo

Музична партитура для голосів Соло (С.), Альта (А.) та Тенора (Т.) з басом (Б.). Темпозначення: Largo. Значення динаміки: *f*. Музика написана в тональності G-dur (два дізми) та 4/4 ритмічному розмірі. Текст пісні:

Бла-го-сло-вен-ний той, хто при-хо-дить І м'я Гос-  
-под-не. Бог Гос-подь і-з'я-вив-ся нам.



МИ БАЧИЛИ СВІТ

[Moderato]

*mp*

С. А. Ми ба-чи-ли Світ іс-тин-ний, прий-ня-ли  
 Ду-ха не-бес-но-го, знайшли ві-ру іс-тин-ну.  
 не-роз-діль-ній Трой-ці по-кло-ня-є-мось,  
 бо Во-на спас-ла нас. А-мінь.

*mp*

*più largo*

[Moderato] НЕХАЙ ПОВНІ БУДУТЬ УСТА НАШІ

*mf*

С. А. Не-хай пов-ні бу-дуть ус-та на-ші

*mf*

Т. Б.

*p*  
по-хваль-ні до Те-бе, Гос-по-ди, щоб ми о-спі-ву-ва-ли

сла-ву Тво-ю за те, що Ти спо-доби нас при-да-ста-ти-ся

свя-тих Тво-їх Бо-же-ствен-них без-смерт-них і

жи-во-твор-чих та-їх. О-хо-ро-ни нас

у Тво-їй свя-ти-ні, щоб кож-ний день ми нав-ча-ли-ся

правди Твоєї. Алілуя, алілуя,

алілуя. *mf* Зіме-нем Господнім.

*p* Господи, помилуй. Амінь.

НЕХАЙ БУДЕ БЛАГОСЛОВЕНІЄ

S. *mf*  
A. Нехай буде благословенно імя  
T. *mf*  
B.

Господне і довіка. Амінь.

СЛАВА ОТЦЮ І СИНОВІ

[Maestoso]

*f*

C.  
A.

Сла\_ ва От\_ цю і Си\_ но\_ ві і Свя\_ то\_ му

*f*

T.  
B.

Ду\_ хо\_ ві, і ни\_ ні, і по всяк час, і на

*pr*

ві\_ ки віч\_ ні. Гос\_ по\_ ди, по\_ ми\_ луй.

*f*

Бла\_ го\_ сло\_ ви на дов\_ гі лі\_ та. А\_ мін\_ь.

*f*

## ЛІТЕРАТУРА

## Музичні твори

1. *Вибрані* хорові твори. – К.: Муз. Україна, 1985. – 92 с.
2. *Хорові* твори /Упоряд. М. Вериківський. – К.: Держ. вид-во образотворч. мистецтва і муз. літ., 1961. – 234 с., портр.
3. *Хорові* твори. – К.: Муз. Україна, 1970. – 243 с.
4. *Хорові* твори /Упоряд. М. Гордійчук. – К.: Муз. Україна, 1977. – 204 с.
5. *Леонтович М. Д.* Вибрані хорові твори. – К.: Муз. Україна, Будапешт – Київ, 1977.
6. *На русалчин* Великдень: Опера на 1 д.: Клавір /Лібрето авт. за казкою Б. Грінченка, муз. редакція М. Скорика. – К.: Муз. Україна, 1980. – 117 с.
7. *Хорові* твори на народнопісенні теми з неопублікованого. – К.: Муз. Україна, 1987. – 22 с.
8. *Женчичок-Бренчичок*: Обр. укр. нар. пісень для дітей серед. та ст. шкіль. віку. – К.: Муз. Україна, 1988. – 39 с.
9. *Духовні* хорові твори. /Упорядкування та вступна стаття В. Ф. Іванова. – К.: Муз. Україна, 1993. – 125 с.
10. *Практичний* курс навчання співу у середніх школах України: (З пед. спадщини композитора) /Упоряд. Л. О. Іванова. Передм. М. М. Гордійчука. – К.: Муз. Україна, 1989. – 134 с.

## Про М. Д. Леонтовича

11. *Дяченко В. Д.* М. Д. Леонтович. – К.: Мистецтво, 1941.
12. *Леонтович М. Д.* Збірка статей та матеріалів. /Упорядкування та редакція В. Д. Довженко. – К.: Вид-во АН УРСР, 1947.
13. *Український* музичний архів. Документи, матеріали з історії української культури. Вип. 2. – К.: Центрмузінформ, 1999.
14. *Музичний* архів М. Д. Леонтовича. Каталог. /Укладання та вступна стаття Л. П. Корній. – К.: НДУБ, 1999.
15. *Гордійчук Н.* Николай Леонтович. – К.: Муз. Україна, 1977. – 134 с.

16. Грінченко О. Вибране. М. Д. Леонтович. – К., 1959.
17. Микола Леонтович. Спогади; Листи; Матеріали: [В т. ч. статті, зап. кн. і листи композитора] / Упоряд. В. Ф. Іванов. – К.: Мистецтво, 1982. – 238 с.
18. Дяченко В. П. М. Леонтович. – 4-те вид. – К.: Муз. Україна, 1985. – 134 с.
19. Яремченко Б. Микола Леонтович // Історія України в особах; ХІХ–ХХ ст. – К., 1995. – с. 150–154.
20. Королюк Н. І. Микола Дмитрович Леонтович (1877–1921) // Королюк Н. І, Корифеї української хорової культури ХХ століття. – К., 1994. – с. 5–28.
21. Леонтович М. Щасливий твосою любов'ю: [Листи до майбут. дружини К. Жовткевич] // Україна, – 1984. – № 50. – с. 18–19.
22. Документ-свідчення [про загибель М. Д. Леонтовича] / Публ. В. М. Верховлюка, Н. М. Лещенко, В. С. Мазурика // Комс. плем'я, – 1990. – 18 жовт.
23. Барик С. Пам'яті М. Д. Леонтовича; З приводу 5-ліття його смерті // Життя й революція, – 1926. – № 1. – с. 100–101.
24. Творчість М. Леонтовича: Зб. ст. / Упоряд. В. Золочевський. – К.: Муз. Україна, 1977. – 200 с. з нот.; 1 арк. портр.
25. Орфеев С. Д. М. Леонтович і українська пісня. – К.: Муз. Україна, 1981. – 76 с.
26. Історія української музики; В 6 т. Т. IV: 1917–1941. – К.: Наук. думка, 1992. – 615 с. Із змісту: [Про М. Д. Леонтовича]. – сс. 7, 8, 13, 15, 37–39, 46, 47, 52, 54, 55, 78, 80–85, 88, 90, 93, 102, 106, 108, 109, 112, 114, 120–123, 138, 141, 142, 144–146, 149, 160, 178, 180, 198, 242, 252, 263, 266, 349, 350, 378, 429, 431–435, 451, 455, 486–489, 528–533, 535, 541, 549, 551, 565, 576, 587, 591.
27. Історія української музики; В 6 т. Т. III: Кінець ХІХ – початок ХХ ст. – К.: Наук. думка, 1990. – 423 с. Із змісту: [Про М. Д. Леонтовича]. – сс. 8, 25, 26, 51, 60, 66, 70, 73, 79, 80, 81–83, 85, 87, 110, 141, 211, 261, 315, 316, 353, 355, 358, 359, 405.
28. Леонтович Микола Дмитрович // Митці України: Енцикл. довід. – К., 1992. – с. 357.
29. Витвицький В. Леонтович Микола // Енцикл. українознавства. – Львів, 1994. – Т. IV. – с. 1285.

Документи

Ф. Р-195, оп. 4, спр. 28, арк. 116;

ф. Р-865, оп. 1, спр. 32а, арк. 115а;

ф. Р-2233, оп. 2, спр. 3, арк. 231–238; спр. 21, арк. 51.

## Зміст

Від автора.....	3
Вступ.....	4
Життєвий шлях Миколи Леонтовича .....	10
Смерть композитора.....	32
Характеристика творчості .....	46
Опера “На русалчин Великдень” .....	60
Педагогічні ідеї М. Д. Леонтовича.....	66
Духовна спадщина Миколи Леонтовича .....	75
Музей М. Д. Леонтовича на Поділлі в селі Марківка .....	84
Додатки	
<i>С Людкевич. Музична мова в оригінальних хорових творах у опері “На русалчин Великдень” М. Леонтовича.....</i>	93
<i>М. Леонтович. Як я організував оркестр у селянській школі .....</i>	103
Листи .....	111
<i>Г. Леонтович. Його розуміли всі.....</i>	122
Перелік приміток.....	126
Нотні ілюстрації.....	129
Народно-хорові твори М. Д. Леонтовича	
<i>Ой з-за гори кам'яної.....</i>	129
<i>Щедрик .....</i>	130
<i>Дударик.....</i>	132
<i>Із-за гори сніжок летить.....</i>	134
<i>Гра в зайчика .....</i>	136
<i>Ой там, за горою .....</i>	138
<i>Піють пісні .....</i>	140
<i>Пряля.....</i>	142
<i>За городом качки пливуть .....</i>	144
<i>Зашуміла ліщинонька .....</i>	145
<i>Козака несуть.....</i>	147
<i>Мала мати одну дочку.....</i>	148



<i>Ой зійшла зоря</i> .....	149
<i>Гей, ви, стрільці січовії</i> .....	150
<i>Смерть</i> .....	152

Духовні твори М. Д. Леонтовича

<i>Колядки</i> .....	153
<i>Канти і псалми</i> .....	171
<i>Аранжировки старовинних піснеспівів</i> .....	178
<i>Херувимські пісні</i> .....	180
<i>Молебен благодарственный Господу Богу</i> .....	209

Літургія Іоанна Златоустого.....	224
----------------------------------	-----

Література .....	267
------------------	-----

<i>Ой зійшла зоря</i> .....	149
<i>Гей, ви, стрільці січовії</i> .....	150
<i>Смерть</i> .....	152
Духовні твори М. Д. Леонтовича	
<i>Колядки</i> .....	153
<i>Канти і псалми</i> .....	171
<i>Аранжировки старовинних піснестівів</i> .....	178
<i>Херувимські пісні</i> .....	180
<i>Молебен благодарственный Господу Богу</i> .....	209
Літургія Іоанна Златоустого.....	224
Література.....	267

*Наукове видання*

**ЗАВАЛЬНЮК Анатолій Федорович**

**МИКОЛА ЛЕОНТОВИЧ**

**Листи, документи, духовні твори**

Видання друге, доопрацьоване і доповнене

Редактор *Є. Д. Колесник*

Коректор *Л. Я. Шутова*

Комп'ютерна верстка: *Г. А. Пешков*

Дизайн: *Г. А. Пешков*

Підписано до друку 12.02.06 р. Гарнітура Peterburg  
Формат 70×100<sub>1/16</sub> Папір офсетний. Друк офсетний.  
Ум. друк. арк. 22,1. Наклад 1000 прим.

**ПП «НОВА КНИГА»**

м.Вінниця, вул. Квятека, 20

Свідоцтво про внесення до державного реєстру видавців,  
виготівників і розповсюджувачів видавничої продукції

ДК № 2646 від 11.10.2006 р.

Тел. (0432) 52-34-82, 52-34-80. Факс 52-34-81

E-mail: [zbut@novaknyha.com.ua](mailto:zbut@novaknyha.com.ua)

Віддруковано з готових діапозитивів  
на ВАТ "Вінницька обласна друкарня"  
21050, м. Вінниця, вул. Київська, 4.