

1. Лятошинский Б.Н. Сб. статей / Сост. М.Д. Копица. – К., 1987.
2. Горюхіна Н. Відчуження в музиці // Українське музикознавство. – К., 1998. – Вип. 28.
3. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. – Львів, 2000.
4. Левчук Л. Західноєвропейська естетика ХХ сторіччя. – К, 1997.
5. Підсуха О. До проблеми стильових пошуків Б. Лятошинського у 20-ті рр. ХХ ст. в контексті європейських стильових тенденцій часу // Музичний світ Бориса Лятошинського: Збірка матеріалів Міжнародної теоретичної конференції, присвяченої сторіччю від дня народження композитора. – К, 1995.
6. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. – К., 1999.
7. Романець В., Маноха І. Історія психології ХХ сторіччя. – К., 1998.
8. Еко У. Маятник Фуко. – К., 1995.

Олена КОРЧОВА,
кандидат мистецтвознавства,
доцент

ТВОРЧИСТЬ М. ЛЕОНТОВИЧА В МОДЕРНІСТСЬКИХ ПРОЕКЦІЯХ

Для вітчизняної духовної традиції Микола Леонтович є художньою величиною. Тому його творчість, подібно до творчості інших світових музичних геніїв, повинна служити для нас не тільки самодостатнім об'єктом безперервного поглибленого дослідження історично-монографічного типу, але й певною позачасовою універсалією. Сприйняття музики М. Леонтовича кожним новим поколінням, її сучасні виконавські та аналітичні інтерпретації стають показником сутнісних, принципових змін в самому характері музичної культури, своєрідним науковим інструментом фіксації новітніх соціально-естетичних процесів і, можливо, навіть барометром вимірювання поточного українського культурного тиску.

Проте на сьогоднішній день, за спостереженням однієї з провідних дослідниць спадщини композитора В. Кулик, «в українському музикознавстві стосовно висвітлення творчої діяльності митця міцно закріпився стереотип повного й остаточного її осягнення» [3, с. 208]. Констатуючи винятково високий рівень розробленості монографічної проблематики першого ряду, який, власне, і спричинив до виникнення означеного стереотипу, авторка зазначає, що «... сьогодні цей потужний і всебічний нотографічний і науковий доробок не дає повного і об'єктивного уявлення про творчу діяльність митця у контексті музичної культури ХХ століття» [3]. Зазначимо, однак, що саме завдяки попереднім масштабним напрацюванням М. Гордійчука, Н. Горюхіної, Н. Герасимової-Персидської, А. Терещенко, М. Загайкевич, Т. Бондаренко та інших, що



*Микола Леонтович
фото початку ХХ ст.*

набули вже значення класичних, і стало можливим розгортання подальших векторів дослідження, в тому числі й компаративно-культурологічних в межах всього духовного комплексу гуманістики ХХ століття.

Відтак, спираючись на положення авторитетних сучасних дослідників української музичної культури першої третини ХХ ст. (М. Ржевської, Л. Кияновської, О. Козаренка) та власне дослідників творчості Леонтовича, яких можна назвати «леонтовичезнавцями другої хвилі» (А. Завальнюка, В. Кузик, В. Іванова і Т. Іванової, вже цитованої В. Кулик) і не претендуючи на цілісне висвітлення заявленої теми, спробуємо окреслити її потенційні напрямки.

Одним із найважливіших, на нашу думку, є розгляд творчості М. Леонтовича в контексті сучасної наукової проблематики музичного модернізму. Її нещодавнє становлення і стрімке поширення у вітчизняному науковому середовищі, наявність доволі чітко окресленої музикознавчої модерністської парадигми вимагають певної корекції поглядів і стосовно Леонтовича.

Той неспростований факт, що М. Леонтович був сучасником модерністської доби, змушує шукати доказів того, що він був, до певної міри, і її представником. Відтак у його творчості, виконавській, педагогічній та громадській діяльності, навіть у його приватному житті, знайшли відбиток специфічні естетичні прикмети часу, численні сліди модерністської художньої ідеології.

Слід зазначити, що істотний фактологічний і аналітичний матеріал щодо паралелі «Леонтович та український модернізм» міститься в монографії М. Ржевської «На зламі часів. Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ ст. у соціокультурному контексті епохи» (2005 р.). Водночас значно вужче представлена в сучасних музикознавчих роботах паралель «Леонтович та західноєвропейський модернізм». Поясненням цьому може слугувати загальний, дотепер відкритий і частково дискусійний щодо самого предмету характер музикознавчого висвітлення культурної осі «Західна Європа – Україна першої третини ХХ століття». Тому кінцевою метою даної статті є спроба розгляду творчості М. Леонтовича в контексті західноєвропейського музичного модернізму, в першу чергу, у зв'язку з питаннями стильової атрибуції, а також у площині психологічних мистецьких характеристик.

При знайомстві з нечисленними листами композитора, зокрема, з ліричним циклом любовних послань до майбутньої дружини Клавдії Жовткевич, звертають на себе увагу деякі цікаві особливості його літературного викладу і навіть композиційного оформлення, що дозволяють провести паралелі з музичними «посланнями» Леонтовича. Ці п'ять листів, датованих 1902 роком [1, с. 111–118], відрізняються дивним поєднанням тематичної монолітності і водночас стилістичної рухливості, навіть мінливості стилю. Звісно, мова завжди йде про особисті почуття і виливається у вкрай відвертий, інтимний моно-діалог, але періодично композитор побіжно торкається і більш глибоких, етичних та світоглядних речей. При цьому виникає враження, що кожний новий лист – це договорювання ідеї попереднього, безперервний ланцюг напруженого внутрішнього психологічного процесу.

В листах виходить на поверхню життя те істинне, що постійно нуртує душу композитора: «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» [1, с. 118].

Наведені слова композитора віддалено нагадують відомий вірш Миколи Вороного «Іванові Франкові. Відповідь на його посланіє», написаний у ході гострої естетичної полеміки між «провісником першої хвилі українського модернізму» (як називає Вороного літературна критика) і визнаним духовним лідером нації:



*Композитор Кирило Стеценко.
Фото початку ХХ ст.*

*«До мене, як горожанина,
Ставляй вимоги – я людина.
А як поет – без перепони
Я стежу творчості закони;
З них постають мої ідеї –
Найкращий скарб душі моєї.
Моя девіза – йти за віком
І бути цілим чоловіком!» [5, с. 85].*

Слід наголосити, що ці рядки написані майже одночасно з цитованим листом М. Леонтовича, в 1903 році. Беззаперечна художня близькість поміж М. Леонтовичем та М. Вороним, співзвучність їхніх ідей та спільність творчих позицій, спрямованих на синтез «естетизму та націоналізму» (що, за словами знаного дослідника В. Мазепи, й складає специфіку українського модернізму), знайшла підтвердження пізніше, в останній період творчості композитора, коли ним була написана «Легенда» на слова М. Вороного.

На феномен договорювання як модерністський психологічний нюанс вказує й оригінальна звичка закінчувати листи цілим оберемком постскриптувів: так, наприклад, в листі від 1 квітня 1902 року їх міститься аж п'ять! Подібна психологічна, особистісна процесуальність, напевне, нерозривно пов'язана з інтенсивною процесуальністю композиторського мислення, яка, за визнанням дослідників-джерелознавців, була однією з найпоказовіших рис професійного стилю М. Леонтовича: «... не лише твори, що мають декілька редакцій, а й ті, що представлені єдиним варіантом художнього рішення, характеризуються тривалим розгортанням у часі» [3, с. 210]. Взагалі, наявність у М. Леонтовича великого числа творів, що існують у кількох варіантах, в тому числі виконавських, тобто існування варіантності як складової художнього методу, а також тривалість роботи над тим чи іншим текстом дозволяють провести паралель із аналогічним явищем у М. Раверя.

Ще однією сутнісною рисою митця модерністської доби можна вважати напружений і часом непередбачуваний характер творчої біографії, наявність інтенсивної композиторської еволюції, в тому числі стильової. Звісно, у М. Леонтовича не було, та й не могло бути занадто різких зигзагів, несподіваних відхилень у бік того чи іншого модерністського концепту, однак спостерігався цілеспрямований рух до ускладнення індивідуальної музичної мови. Цілком очевидно, що його роботи пізнього (київського) періоду складають особливий художній ряд, в межах якого відчутно посилюються тенденції до використання символістських та імпресіоністських елементів, тоді як твори центрального періоду, в першу чергу масив хорових мініатюр-обробок, тяжіє до застосування неофольклористичних підходів (у поєднанні з постромантичними).

Серед явних неофольклористичних ознак хорового стилю М. Леонтовича перш за все варто виділити закономірне і в той же час неповторно-індивідуальне поєднання фольклорного матеріалу із арсеналом сучасної музичної мови, що взагалі складає головну технологічну формулу зазначеного стильового явища. Особливо це стосується ладогармонічних та фактурно-тембрових засобів, які набували актуальності в ситуації модерністського перегляду традиційних виражальних пріоритетів і послаблення ролі суто мелодичного компоненту музичної образності.

Неможливо оминати увагою й активну жанрову роботу М. Леонтовича, спрямовану на переосмислення здавна вкоріненої в українську музичну свідомість моделі хорової обробки. Результатом цієї роботи стала модерністська «деканонізація» жанру, що призвела до потужної рецепції подальших жанрових креативів у хоровій музиці ХХ ст., від наближених за стилістикою до обробки хорових мініатюр М. Вериківського та П. Козицького до найсучасніших конструктів фольк-опери у Є. Станковича, «хорових ігор» у І. Шамо, хорової опери у Л. Дичко, вокально-хорового дійства у Г. Гаврилець тощо.

Засадничими елементами неофольклорного мислення М. Леонтовича є психологізація та символізація народної пісні, посилення ролі індивідуального композиторського начала в образотворенні, тобто своєрідна естетична суб'єктивізація фольклору. Зовні це позначилося на домінуванні певних пісенних жанрів – лірично-побутових, дитячих, давніх обрядових. Схожий жанровий відбір та метод

суб'єктивно-психологічних інтерпретацій фольклорних джерел характерний і для фундатора західноєвропейського неофольклоризму Б. Бартока, особливо для його опери «Замок герцога Синя Борода», де старовинна угорська (сікейська) балада тлумачиться в гостро-експресивному емоційному плані. Можна було б принагідно згадати й іншого неофольклориста – Л. Яначека та його оперу «Пригоди Лисички-шахрайки».

В той же час, у леонтовичевських хорових обробках віддзеркалюються численні загально-модерністські жанрові процеси та композиторські тенденції. Тут можна говорити про спільну для багатьох модерністів мініатюризацію вислову, і особливо про специфічне явище жанрової циклізації, яке безпосередньо втілює новітній тип художнього мислення – процесуальний, розлогий у часі та мистецькому просторі, неподільний щодо лабораторної і репрезентативної творчих сфер. В даному аспекті достатньо порівняти унікальне значення хорової обробки для М. Леонтовича і фортепіанної прелюдії для К. Дебюссі або інструментального циклу мініатюр для А. Шенберга і А. Веберна чи циклу «Kammermusik» для П. Хіндеміта.

Виразність і унікальність модерністського стильового візерунку у М. Леонтовича стають ще більш помітними в процесі аналітичних спостережень над пізніми творами композитора, які, безперечно, відкривали абсолютно новий етап його професійної еволюції і, за трагічною іронією долі, могли би насправді сформулювати ще один ранній період творчості нового М. Леонтовича, адже аналогічна еволюційна спіраль «нового початку», щасливо і вичерпно реалізована, прикрашає біографію, скажімо, Карла Орфа. Цікаво, що при цьому в творчості Орфа виникає зворотній жанровий вектор – рух не від, а до хорових жанрів.

«Літні тони», «Льодолом», «Моя пісня», «Легенда» і особливо «На Русалчин Великдень» сумарно демонструють рішучий індивідуально-стильовий зсув, позначений серйозним ускладненням образної і композиційної драматургії, ладотональної мови, метроритміки, фактури тощо, а також і об'єктивно-стильовими нашаруваннями символізму та імпресіонізму. Щодо останнього, то вже саме звернення до поезії «модерніста №1» М. Вороного і визнаного імпресіоніста В. Сосюри промовисто свідчить про посилення модерністських інтересів Леонтовича та про активізацію у нього відповідних «модернізаційних» технологічних тенденцій.

Як приклад можна навести хорову поему «Літні тони». Загальновідомий і, на перший погляд, ординарний факт наявності в середньому розділі твору цитати популярної народної пісні «Вийшли в поле косарі» дає право говорити про виняткову сміливість композитора: адже насправді йдеться про непряму, складно організовану цитату, де народна мелодія озвучує авторський поетичний текст В. Сосюри. В свою чергу цей останній не є повністю «чужорідним», а наближається до смислової варіації народного тексту: «Деся далеко дзвонять коси і спадають на покоси пісні звуки...». Таким чином, виникає комбінація строгої мелодичної цитати і вільної словесно-поетичної алюзії, ускладнена розвитком попередньої хорової лінії, яка структурно не співпадає з цитатною і спричиняє тонку поліфонічну гру, а також «обтяжена» звучанням бурдонного басу символічно-зображального плану. До того ж, в подальшому розгортанні середнього і репризного розділів твору інтонації народної пісні активно інтегруються в основний тематичний контекст. Зазначимо, що найближчий в часі випадок застосування аналогічних технологій – це Скрипковий концерт А. Берга, написаний в 1935 році, заключний розділ якого з бахівською хоральною цитатою зазвичай вважається історично першим зразком тематичного колажу в західноєвропейській музиці.

Останній приклад стосується опери «На Русалчин Великдень», яка ще з часів С. Людкевича була і до сьогодні лишається потужним художнім джерелом для дослідження музично-театральних новацій М. Леонтовича. Серед них і нестандартність жанрового рішення (опера-балет, жанр, який не надто часто привертав увагу європейських композиторів, зокрема, Дж. Пуччіні в його першому творі, «Віллісах»); і звернення до актуального для модернізму легендарно-фантазійного сюжету з елементами символістської утаємниченості і статичності та імпресіоністської пейзажної поетичності, і застосування в гармонії найсучасніших дисонантних комплексів, аж до тональної невизначеності цілих епізодів, і шарм тріольної «дебюссістської» ритміки, і дивний синтез складного, рафінованого, модерного і простого, елементарного, близького до примітивізму шарів музичного тексту

(на останній звертає увагу О. Козаренко). Дещо несподіваним є тлумачення Леонтовичем гармонії збільшеного тризвуку, далеко від втілення традиційної «фантастично-демонічної» семантики і на томість наближене до пуччинівського «акорду кохання» (див., наприклад, розвиток теми кохання в кінці I акту «Мадам Баттерфляй»).

За словами О. Козаренка, представника сучасного композиторського постмодернізму, в українському мистецтві початку ХХ ст. «... «нове» часто приходило під маскою «старого» як рефлексія на глибинні національні архетипи, як модерна репліка на традиційні артефакти (в О. Архипенка, М. Бойчука, О. Довженка)» [2, с. 134]. Цей іменний ряд ми безумовно повинні поширити і на М. Леонтовича, в творчості якого численні модерністські ідеї знаходять відображення в геніальних за своєю сміливістю і в той же час простотою музичних проєкціях. Адже не інакше, як девізом леонтовичевського модернізму звучать заключні рядки «Льодолому»:

*«Б'є і рве зими закови, мов гарматами, грозиво
Криги креше сrebro непокірний наш Дніпро.
На загони шле загони, мов мечі гримлять по броні,
«Все клекоче і рве – на старе іде нове...» [4, с. 179–180].*

1. Завальнюк А.Ф. Микола Леонтович: Листи, документи, духовні твори. До 130-ї річниці від дня народження / Видання друге, доопрацьоване і доповнене. – Вінниця: НОВА КНИГА, 2007. – 272 с., ноти, іл.

2. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. – Львів: Наукове товариство ім. Т. Шевченка, 2000. – 286 с.

3. Кулик В. Текстологія рукописів М.Д. Леонтовича (на матеріалі автографів обробок українських народних пісень) // Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. Вип. 36. Українська та світова музична культура: сучасний погляд. Книга 1. – Київ: НМАУ, 2005. – С. 207–217.

4. Леонтович М. Хорові твори. Упорядкував М. Вериківський. – Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1961.

5. Мазепа В. Український модернізм початку ХХ століття: спроба синтезу естетизму та української ідеї // Філософська думка, 1998. – №2. – С. 81–97.