

Г.О. Тюменєва



**Микола
Коляда**

*Життя і
творчість*



Г.О. Тюменева

МИКОЛА КОЛЯДА

Життя і творчість



Видавництво „Глас“
Харків - 2002

ББК 63.3 (4УКР)6
К76

Г.О. Тюменева

Микола Коляда. Життя і творчість.

Харків, 2002 р., 176 стор. 15 фото- і 42 нотн. ілюстр.

Наукове видання.

Монографія Г. О. Тюменєвої - перша докладна розвідка життя і творчість самобутнього українського композитора Миколи Коляди (1907-1935).. Спадщина М. Коляди, яка представлена симфонічними, камерними, хоровими творами, обробками народних пісень, залишила помітний слід в історії вітчизняної музичної культури. Кандидат мистецтвознавства, професор Г. О. Тюменєва була живим свідком історії 20-30-х років ХХ ст., товаришкою Коляди по навчанню у Харківській консерваторії. У книзі широко використано архівні матеріали й особисті спогади.

Видання призначається музикантам-фахівцям і всім тим, хто цікавиться українською музичною культурою.

Друкується за рішенням Вченої ради Харківського державного інституту мистецтв ім. І. П. Котляревського

Рецензенти:

Т. С. Кравцов, доктор мистецтвознавства, професор Харківського державного інституту мистецтв ім. І. П. Котляревського.

М. Р. Черкашина-Губаренко, доктор мистецтвознавства, член-кореспондент Академії мистецтв України, професор Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського.

Редактори:

Н. А. Очеретовська

А. І. Шубіна

Видання здійснено Фондом національно-культурних ініціатив ім. Гната Хоткевича за підтримки Міністерства культури і мистецтв України та Харківської обласної державної адміністрації.

У підготовці книги до видання брали участь *І. А. Калашник, Л. І. Донник*

ISBN 5-7707-6386-X

© Г.О. Тюменєва

Український композитор Микола Коляда, проживши вкрай коротке життя (загинув під час альпіністського походу у горах Кавказу), своєю яскравою творчістю сприяв утворенню одного з найцікавіших напрямків сучасної української музики, який відомий як харківська композиторська школа.

Характерною рисою його творчості було спирання на українську народну пісню й сучасні засоби музичної виразності. В народній пісні він шукав неповторні особливості, притаманні саме українській музиці. Ця позиція витікала прямо з творчості М. Леонтовича. Народившись у селі, прекрасно знаючи першооснови, джерела українського мелосу, він у Харківському музично-драматичному інституті у класі проф. С. С. Богатирьова природно тягся до широких знань і творчо сприймав досягнення світової композиторської школи, в першу чергу французького імпресіонізму. Творчі результати були просто вражаючими. Його музика хвилює вже кілька поколінь слухачів своєю яскравою виразністю.

Творчість Коляди ще за роки його життя визначила й творчі пошуки його друзів співучнів, в першу чергу А. Штогаренка (який по праву може вважатися продовжувачем творчої лінії Коляди), В. Борисова, В. Нахабіна, Ю. Мейтуса, А. Лазаренка, В. Рибальченка, Д. Клебанова, П. Гайдамаки та ін. Цей напрямок живе і зараз у творчості багатьох поколінь композиторів, що вчилися у Харкові та їх численних учнів.

Вельмишановна наша вчителька, старіший професор Харківського інституту мистецтв, Галина Олександрівна Тюменєва вчилася разом із М. Колядою. Все своє життя вивчала його творчість й писала про нього. Результатом багаторічної праці стала книга про Миколу Коляду, значення якої для історії української музики в наш час українського духовного відродження, тобто для творення сьогоденної української музичної культури — неоцінне.

Щиро плекаю надію, що книга Г. О. Тюменєвої про видатного українського композитора Миколу Коляду сприятиме відкриттю найширшим колам шанувальників музики світлу творчість великого українського маестро.

21 жовтня 1999 р.

Л. Колодуб Левко Колодуб,

Член-кореспондент Академії мистецтв України,
професор Національної музичної академії України,
народний артист України, композитор

ДИТИНСТВО Й ОТРОЦТВО

Роки навчання

Ім'я Миколи Коляди, одного з найобдарованіших українських композиторів, який рано пішов з життя, довго лишалося майже невідомим широкій музичній громадськості. Тільки останнім часом, після опублікування ряду творів композитора, його постать привернула до себе загальну увагу.

Це був талант яскравий, і щедрий, істинно національний. За своє коротке життя Коляда написав чимало творів у різних жанрах. Це соната для скрипки і фортепіано, фортепіанний квінтет, фортепіанне тріо, п'єси для фортепіано, симфонічна поема, музика до театральних п'єс і кінофільмів, пісні, романси, хори та ін. На жаль, небагато збереглося з цієї дорогоцінної спадщини. Але й те, що лишилося, свідчить про небуденну особистість Коляди.

Коли 1924 року юний Микола приїхав на навчання до Харківського музично-драматичного інституту, він не мав ніякої теоретичної підготовки. Але його здібності так вразили професора С. С. Богатирьова, що той, не задумуючись, прийняв його на композиторське відділення, хоч починати треба було з нуля. А вже за кілька років Коляда упевнено лишив позаду своїх однолітків.

Довго було загадкою, як міг простий селянський хлопчина в такий короткий строк оволодіти складною технікою і сучасним композиторським мисленням. Багатьом, у тому числі й професорові Богатирьову, це здавалося неймовірним. Однак чудес не буває. Вивчення архівних матеріалів, свідчення родичів та колишніх односельців, численні дослідницькі пошуки допомагають розкрити цей дивовижний феномен.

На Полтавщині між двома старовинними українськими містами Ромни й Прилуки розкинулося велике село Березівка. До революції воно належало поміщикові й кіннозаводчику В. Трифонов-

ському. Багата й прекрасна природа цього поетичного куточка. Невипадково художники М. Врубель, брати Маковські та ін. сюди приїздили писати етюди, пейзажі, картини. Саме сюди, у рідне батькове село, й привезли з Москви маленького Миколу.

...Рано-вранці ходить по росяній траві підліток. Він захоплено вбирає в себе новий небачений світ. Вже відшуміла струмками вєсна з широкими розливами й ніжним цвітінням садів. Прийшло літо, яке вкрило землю зеленими плахтами, виткавши на них племіючі маки, лимонно-жовті соняшники; розкинуло безкрайні золотаві пшеничні ниви, настояло повітря на медових пахошах гречки й лугових трав. Над усім цим духмяним простором розкрився величезний купол глибокого синього неба, де неугавно дзвенять жайворонки. А може, то подзвонюють кришталеві росинки чи райдужні павутинні ниточки?

З ближнього поля долітає мелодія пісні — її ніжно виводить молодий жіночий голос, і вона здається невіддільною від цієї краси і простору. Хлопчик мружить від щедрого сонця, п'яніє від радості, що заповнює його до краю, від западного різноцвіття. А ввечері він знову приїде сюди і довго дивитиметься, як догоряє вечірня зоря й на небі спалахують іскристі зірочки.

Відчуття краси української природи, багатства її барв і звуків збуджує в юнакові потяг до творчості. Ним оволодіває бажання перекласти па музику цю розкішну палітру природи — і пронизати сонцем далину, і гудіння джмелів, і флейтові переливи іволги, й дівочі пісні. Ця музика має бути святковою, урочистою, дзвінкою, як прекрасний літній день. Про це він захоплено говорить матері і своєму другові — дядькові Сидору Трохимовичу Коляді. Відтоді його вже не полишають думки про музику.

Спілкування з українською природою, з народною піснею, яка постійно звучить у Березівці після трудового дня або під час гулянь молоді, назавжди западають у душу юнака, стають живлячим джерелом його таланту.

Та навколишня дійсність владно вривається в життя і диктує свої теми...

Микола Коляда народився 4 квітня 1907 року в Москві¹. Мати його — Марія Миколаївна — була талановитою художницею з ро-

¹ У подвірній книзі Москви за 1915 рік записано, що Терентій Трохимович Коляда мешкав на Великій Серпуховській вулиці в будинку № 29.



Марія Миколаївна, мати композитора

ду підмосковних майстрів-іконописців. За свідченням дядька Миколи, Сидора Трохимовича Коляди, після навчання у Строганівському художньому училищі вона розписувала фініфтью медальйони в залах Кремля.

Для матеріального підтримання родини Марія Миколаївна брала приватні замовлення на виготовлення виробів фініфтью. Для цього в її маленькій квартирці на Серпуховці було збудовано спеціальну піч. У Березівці Марія Миколаївна займалася художньою керамікою. Останні роки її життя проминули в Києві.

Талант матері перейшов до синів. Микола успадкував любов до природи, тонке відчуття барв, хист до малювання; Борис став професійним художником. У нього зберігається невелика емалева брошка, розписана Марією Миколаївною.

Талановитою, неординарною людиною був батько Миколи — Терентій Трохимович. Не захотівши наймитувати у поміщика, він у ранній молодості пішов з рідної Березівки «шукати правди на землі». Доля закинула його в Новий Афон, де він дістав освіту в



Терентій Трофимович і Марія Миколаївна із синами Миколою, Борисом і Анатолієм (1914)

духовній семінарії, а потім до Туреччини, звідки разом з російськими друзями він перекочував до Москви. Не бажаючи приймати духовний сан, Терентій Коляда стає вчителем співу. Він викладає у міському ремісничому притулку й жіночому міщанському училищі, виступає зі зведеними хорами на московських площах у дні офіційних урочистостей. Водночас удосконалює свою освіту в Петербурзі на регентських курсах. Терентій Коляда добре грав на скрипці, не пропускав жодного концерту за участю видатних скрипалів; постійно шліфував свою власну техніку, розширював репертуар. У нього вдома часто збиралися співаки, музиканти, виконувалися ансамблі, звучали російські й українські пісні, до яких він був дуже охочий.

Первісток у сім'ї — Микола — змалечку жив у атмосфері музики, мистецтва. Завдячуючи батькові, він навчився грати на скрипці, домрі, часто збирав домашній хор і оркестр, в яких брали участь молодші брати і сусідські діти; приохотився до гри на піаніно.



Микола Коляда у віці 7 років (м. Москва)

Шестилітнім його вирішили показати відомому професорові Гольденвейзеру, який виявив у хлопчика великі здібності і запропонував безкоштовно вчити його. Відтоді тітка Миколи — Валентина Миколаївна, яка дуже любила свого обдарованого племінника, — почала возити його на уроки музики до Олександра Борисовича та його дружини-піаністки у Гнєздківський провулок.

Подальші дитячі та юнацькі роки Коляди минули на Україні в Березівці. Сюди, на свою батьківщину, після Жовтневого перевороту повернувся з родиною Терентій Коляда. Ще 1905 року, в період першої російської революції, Т. Коляда, який відмовився від чернечої ряс, бентежив ченців крамольними речами, спрямованими проти гніту самодержавства. В Березівці він здружився з фронтівиками, скоро вступив до лав Червоної армії. Помер від тифу під Царицином.

Марія Миколаївна Коляда залишилася в селі з чотирма малолітніми синами.

То були важкі роки. Ішла громадянська війна, сім'я жила дуже нужденно. Мати вибивалася з сил, з ранку до ночі не розгинаючи



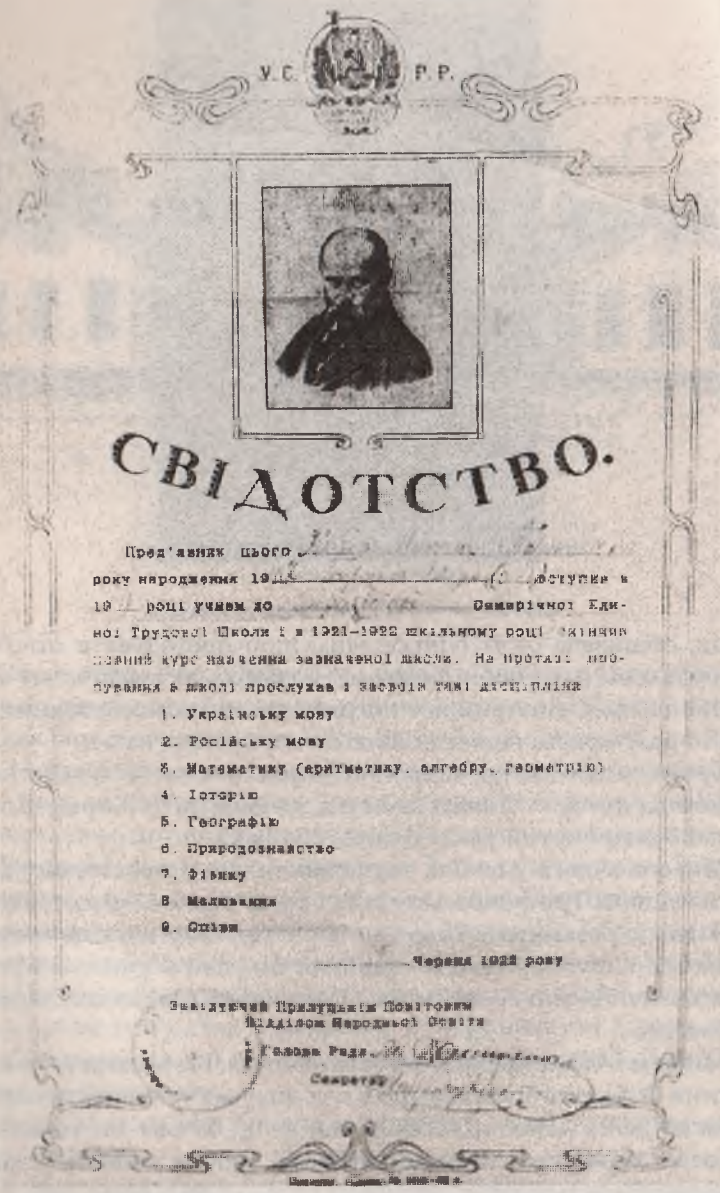
Школа у Березівці, в якій навчався М. Коляда
(малюнок Б. Коляди)

спини, обшивала своїх односельців, щоб прогодувати дітей. На всіх була одна пара чобіт. Березівці згадують, як «позичали» чоботи Миколі, щоб він прийшов пограти на музичних вечорницях, а одного разу просто віднесли його до клубу на руках.

Брати, ледь встигши підросли, наймалися пасти худобу по навколишніх хуторах. Тяжко захворів молодший — Борис. Довгий час він був прикутий ревматизмом до ліжка.

Микола вчився у школі, яка розмістилась у просторому будинку поміщика Трифоновського. Тут були рояль і багата бібліотека. Навколо розкинувся тінистий парк. Першим наставником, вихователем і другом Миколи став його шкільний учитель Микола Васильович Лисенко, любитель і знавець української народної творчості.

Микола вчився прекрасно, багато читав. Колишній його однокласник Ф. Співак згадував, що Коля дивував усіх недитячою серйозністю, хоча й любив веселий жарт. Від батька він успадкував вольовий характер і музичні здібності, любив співати. У школі Миколою Васильовичем Лисенком було організовано хор, до репертуару якого входили українські народні обрядові пісні, а та



Свідотство про закінчення М. Колядою школи

кож пісні-романси, дуети (серед них — популярні «Де ти бродиш, моя доле» і «Коли розлучаються двоє»), деякі хорві твори українських композиторів, зокрема хор Ніщинського «Закувала та сива зозуля» та ін. Школярі часто виступали в Березівці та сусідніх селах.

Хоровий гурток налічував 50 учнів. Микола був його справжнім ентузіастом. Жодна репетиція не відбувалася без його участі. Він допомагав розучувати нові твори, акомпанував.

По суті, увесь свій вільний час Микола віддавав музиці. За свідченням С. Лісовицького, який свого часу був репетитором у Трифоновського, останній постійно запрошував до себе Миколу, щоб розважати гостей грою на фортепіано. Згодом Коляда розповідав А. Штогаренку, як хвацько підбирав він на слух популярні твори (так йому дуже вдався вальс «Дунайські хвилі», одного разу почутий ним у виконанні духового оркестру).

Вдень Микола зачинявся в клубі і годинами грав на реквізованому в поміщика фортепіано, підбираючи знайомі пісні й танцювальні мелодії та створюючи «свої». М. Лисенко непогано грав на скрипці, і часто учитель і учень музикували разом. Саме Лисенко зорієнтував Миколу на серйозне заняття музикою.

Після смерті вчителя Коляда почав сам керувати хоровим гуртком, був ініціатором усіх молодіжних вечорів. Часто, оточений односельцями, він з ентузіазмом грав веселі танці для сільської молоді. Жодне молодіжне зібрання або святковий вечір не обходився без його участі.

Так уперше талант Коляди знайшов стихійне застосування в рідній Березівці. Тут же народились і перші музичні імпровазації Миколи, які він намагався записати у шкільному зошиті. Мрія стати професійним музикантом не давала йому спокою.

Рідні наполягали на його вступі до Полтавського сільськогосподарського технікуму для одержання спеціальності агронома. Коляда витримав іспити, і лише нещасний випадок (він зламав ногу) змусив його залишитися на зиму в Березівці. Це й вирішило його подальшу долю. Він вступив до Роменської музичної школи. Вчителі одразу помітили самотнє обдаровання юнака і вже через рік запропонували йому вступати до музичного вузу. Це повністю збігалось з бажаннями самого Коляди. Але треба було ще переконати своїх рідних у тому, що іншої дороги для нього немає і бути не може. Восени 1923 року Микола Коляда поїхав складати вступні іспити до Харківського музично-драматичного інституту

(згодом – консерваторія, нині – інститут мистецтв ім. І. П. Котляревського).

Харківський музично-драматичний інститут був на той час столичним вузом, і вимоги до вступників були досить високими. Зрозуміло, що Коляда не мав теоретичних знань у потрібному обсязі й не міг змагатися з іншими абітурієнтами. Однак його природна музична обдарованість не залишалася непоміченою. С. Богатирьов згадував пізніше: «Коляда прийшов майже босий, у старенькій заштопаній сорочці... Цей сільський хлопчина вільно грав свої твори. Мене здивувала безпосередність та оригінальність його мислення, відчуття гармонічної барви» [З бесіди з автором цих рядків].

Після попереднього прослуховування його було зараховано на підготовчий відділ, де теоретичний курс вів І. Чернов. Протягом року юнак так швидко оволодів теорією, що міг уже вільно записувати свої музичні думки на папері. Він остаточно вирішив стати композитором і почав навчатися в класі С. Богатирьова, який очолював тоді композиторський факультет інституту.

Ім'я Семена Семеновича Богатирьова, одного з теоретиків та музичних діячів, сьогодні є широковідомим. Він виростив цілу плеяду талановитих композиторів України і створив харківську композиторську школу. Закінчивши відділ теорії та композиції Петербурзької консерваторії по класу професорів Я. Вітола, В. Калафаті та М. Штейнберга, Богатирьов повернувся до рідного Харкова, де розпочав свою плідну педагогічну діяльність.

Завдяки глибоким знанням, широкій, майже енциклопедичній освіченості, великому педагогічному таланту молодий професор уже в ті роки завоював повагу музикантів та учнів і безмежний авторитет, який залишався непорушним до останніх днів його життя¹. Поборник реалістичної естетики, прогресивних тенденцій у музичній освіті, переконаний у необхідності вивчення народної музики і класичної спадщини, він чутливо сприймав свіжу новаторську думку. Високо цінуючи й усіяко підтримуючи вияви національно-самобутнього, він повставав проти національної обмеженості в мистецтві. Усі ці якості приваблювали до нього учнів та колеґ-музикантів.

¹ Після Другої світової війни С. Богатирьова запросили на роботу до Московської консерваторії, де він очолював кафедру теорії та композиції. Помер він у 1960 році.

С. Богатирьов був суворим і вимогливим педагогом. Проїшовши дядовсько-корсаковську школу, він нікому не прощав дилетантизму й однією з основних умов композиторської творчості вважав вільне володіння технікою. Не заперечуючи віру в «геній» та «інтуїцію», часто наводив приклади з життя великих музикантів, доводячи необхідність постійного шліфування таланту. Однодумець М. М'яковського, С. Богатирьов виступав у 20-ті роки за високопрофесійну, технічно озброєну музичну школу.

Водночас він застерігав композиторів од захоплення лише формальною стороною музики, від «мистецтва для мистецтва». У статті «З творчого фронту», надрукованій у журналі «Радянська музика» № 4 за 1934 рік, він писав: «...Техніка в мистецтві, зокрема в музичній творчості, <...> це вміння найяскравішого перетворення засобами, властивими музиці, музичних образів, такого перетворення, що дає максимум емоційного впливу на слухача».

У ті роки закладались естетичні основи музичного мистецтва республік, йшли гарячі дискусії про суть музики, її призначення й суспільну роль. Природно, що виникали різні, часто полярні, точки зору. Якщо теоретики ультралівого фронту, прибічники формотворчості заперечували будь-який зміст у музиці, то інші, навпаки, нехтували формою, ототожнюючи її з ідеєю, яка мусила спокутувати всі недоліки художнього твору. С. С. Богатирьов різко виступав проти подібних обмежених, примітивних тверджень. «...Не можна цілковито відривати технологію від ідеології, як це роблять і ті, хто голосує за «техніку» взагалі, і ті, хто далі розмов про ідейну спрямованість композитора не йде... – зазначав він. – Лише розглядаючи у взаємодії ці два моменти, можна розкрити суть творчого процесу в усій його складності та різноманітності» [там само].

С. Богатирьов вів у своєму класі всі предмети: гармонію, поліфонію, оркестровку, аналіз музичних творів і композицію. Це давало йому можливість викладати їх не відірвано одне від одного, а у взаємозв'язку. Таке комплексне виховання дуже розширювало та збагачувало знання учнів і водночас допомагало йому всебічно пізнавати своїх вихованців, уміло спрямовувати їх навчання. Багато часу віддавав Богатирьов слуханню музики. Він часто повторював, що композитор має добре володіти усією музичною літературою, щоб не відкривати вже відкритої Америки.

У програмах тих років навчальний матеріал викладався у хронологічній послідовності: спочатку студенти опановували старовинну класику, потім — музику романтиків і лише в кінці навчання наближалися до нової музики.

Не те було в класі Богатирьова. Дотримуючись певної історичної послідовності у викладі, Семен Семенович для підкріплення своїх положень сміливо наводив приклади з музики різних епох і шкіль, вважав за необхідне знайомити студентів з новинками сучасної європейської та вітчизняної музики, завжди звертаючи увагу на їх стильові якості. Поряд із творчістю зарубіжних класиків й особливо шанованих ним композиторів російської школи, у класі Богатирьова вивчалися твори Малера, Гіндеміта, Крішенека, Бартока, Онегера, Шенберга, Стравинського, М'яковського, Прокоф'єва, Шостаковича, Ревуцького, Косенка, Лятошинського. З його ініціативи студенти теоретико-композиторського відділу організували цикли концертів сучасної музики, де вперше виконувалися твори зарубіжних і вітчизняних композиторів.

С. Богатирьов завжди приносив із собою на урок багато творів, збірники народних пісень — українських та інших. Усі теоретичні предмети вивчалися не за підручниками, а на «живій» музиці. Окремі прийоми показувалися на інструментах, супроводжуючись яскравою, глибокою інтерпретацією. Так осмислювалося якісне, змістове й драматургічне призначення різних виражальних засобів музики різних шкіль та напрямів. Після прослуховування нерідко спалахували суперечки, обговорювалася кожна сторінка твору, інколи кожний такт. У класі аналізувалися домашні завдання, йшли бесіди про нові книжки і музикознавчі праці.

Велике значення для творчого зростання Коляди мала і музична атмосфера Харкова, тодішньої столиці України. Тут було зосереджено кращі артистичні сили республіки, вирувало музичне життя. В оперному театрі йшли опери російських та українських класиків у прекрасному виконанні ушлюблених співаків: І. Козловського, М. Рейзена, І. Паторжинського, М. Литвиненко-Вольгемут. Тут можна було почути «Князя Ігоря» О. Бородіна, «Бориса Годунова» М. Мусоргського, «Тараса Бульбу» М. Лисенка.

У бібліотеці ім. В. Короленка регулярно відбувалися камерні концерти, де співали З. Лодій, В. Духовська, М. Біхтер, А. Доливо, О. Колюдуб. Тут виступало харківське тріо та чолі з талановитим скрипалем О. Гільевичем. Цей ансамбль пропагував камерну твор-

чість харківських композиторів: він став і першим виконавцем творів Коляди.

У місті було кілька концертних естрад. Крім вечірніх симфонічних концертів у театрах ім. Т. Шевченка та Музичної комедії, по неділях провадилися симфонічні ранкові концерти. Вони були більш доступними студентству, як і літні концерти в університетському саду.

Концерти відбувалися під орудою видатних диригентів — А. Штейнберга, А. Пазовського, М. Малька, В. Сука, А. Маргуляна, Г. Адлера. Крім того, симфонічні концерти давалися в Радіотеатрі (диригент Я. Розенштейн), де, крім класичних, виконувались і транслювалися нові твори харківських композиторів. Частими гостями Харкова були такі видатні гастролери, як Е. Петрі, А. Рубінштейн, В. Горовиць, Я. Мільштейн та інші знаменитості.

Програми концертів приваблювали своєю різноманітністю: тут звучала музика Вагнера, Р. Штрауса, Равеля, Брамса, Чайковського, Скрябіна, Стравинського, Прокоф'єва, Шостаковича. Вони були святом для музичної молоді і прекрасною школою для композиторів. Щоправда, не всі концерти були доступними для студентів, і все-таки музичних вражень у Харкові було доволі.

Часто студенти-композитори відвідували концерти разом із Семеном Семеновичем — це було подвійним святом. Після цього гаряче обговорювалися прослухані твори і, звичайно, всі проблеми музично-громадського життя.

З приходом до класу Богатирьова для Коляди почалося нове життя. Кожний день приносив йому нові відкриття прекрасного світу музики. Його захоплювало багатство звуків, барв, чарували нові, незнайомі мелодії. Тепер Микола менше писав сам, заглиблюючись у таємниці творчості великих музикантів. До того ж йому треба було наздогнати своїх товаришів, які мали солідну музичну підготовку. Він був переповнений новими творчими враженнями. Усвідомлення того, що він набагато відстав у своєму професійному рості, подвоювало його енергію, отож навчався і працював з якимось відчайдушним запалом і настирливістю, не пропускаючи жодного уроку, віддаючи увесь свій вільний час музиці. Допомогали йому досить добре володіння фортепіано і музична практика його шкільного життя. Потроху Коляда почав переганяти своїх однокурсників і вже з кінця першого року навчання одержував підвищену стипендію ім. Івана Франка.



Мешкав Микола у студентському гуртожитку. Його товариші, які жили поруч, говорили про його надзвичайну старанність і терпіння в роботі. Цілі дні, а то й ночі він просиджував за роялем чи за книжкою. «Від рояля його не можна було відірвати. З надзвичайною жагою він вбирав у себе музичні знання, з винятковою допитливістю намагався проникнути у складний, невідомий і одночасно прекрасний і привабливий світ звуків. У цьому світі все для нього було новим. Кожне слово, відкрите музичне явище, чи то яскравий музичний образ із класичних партитур, чи то незвичайні гармонічні барви, створені в процесі імпровізаційних шукань, надовго приковували його увагу. Він годинами заглиблювався в свою знахідку, повторював багато разів, шукав шляхів її подальшого природного розвитку, нових можливостей... Улюблені музичні ц'еси Коляда одразу виучував напам'ять, грав кожного дня, а часом і кілька разів на день»¹.

Одного разу Семен Семенович приніс на заняття до першкурсників оперу М. Римського-Корсакова «Снігуронька». Почали грати вступ, потім — танець птахів. Коляда був вражений. Він онімів від почуттів, які переповнювала його: адже колись у дитинстві йому так хотілося передати в музиці картини і звуки природи². Він почув крик півня, щебетання птахів, а в їхніх танцях вловив знайомі мотиви і ритми народних танцювальних мелодій. Таку ж насолоду дістав він і від інших уперше почутих програмних фрагментів з творів Римського-Корсакова, зокрема картини занурення Садка на морське дно, й особливо музики до другої дії опери «Казка про царя Салтана», де живописно втілено у звукових образах хвилювання моря, блиск зірок, плач цариці, святковий передзвін.

Одного разу, ще на першому курсі, Коляда одержав завдання в класі фортепіано розучити вальс із опери Ребикова «Ялинка». Швидко освоївши п'єсу, він почав перебирати в різних тональностях свої улюблені кварто-квінтові послідовності, які складають чарівність двоголосної мелодії цього вальсу, прислухатися до їх передзвону в різних регістрах. На уроці Коляда грав вальс у «сво-

¹ Арнаутов А. М. Коляда. — ДВОУ, 1930. — С. 14.

² Б. Т. Коляда у листі до автора цих рядків від 15 вересня 1970 року згадує, як ще маленький Микола пробував відтворити на фортепіано свої враження від картини Васнецова «Іван-Царевич та сірий вовк»: «Слухайте, — захоплено вигукував він, — це ніч, це ліс гомонить... А це сірий вовк стрибає... А це царевич поспішає до царівни, ненаглядної краси».

ті» редакції: він так замилювався переливом співзвуч, що забув оригінал. Коли викладач звернув увагу на незвичне вільне трактування вальсу, Коляда радісно сказав: «Це музика дзвонів».

Семен Семенович часто приносив до класу твори Дебюссі і Рахмєніна. Коляда дуже захопився музикою імпресіоністів. Це було тривале, серйозне, болісне захоплення. Він годинами грав «Затонулий собор» Дебюссі, вслухався в педальний стогін нонакордів, відгуки їх звучань. Імпресіоністи назавжди лишилися улюбленими композиторами Коляди і дуже вплинули на формування його стилю.

Чимдалі він усе більше розумів, що світ музики багатий і безмежний. Його вже не так тішили твори з зображальними і колористичними ефектами: адже музика здатна втілити не лише біг струмка, а й рух думки, найтонші людські почуття й переживання, грандіозні епічні картини.

Перші його глибокі враження в цій сфері були пов'язані з музикою Бетховена. Його схвилювали увертюри «Коріолан», «Етмонт», Третя, П'ята і Дев'ята симфонії. Образ великого композитора, який сміливо вступив у двобій з долею, його заклик «Обніміться, мільйони!», справили надзвичайне враження на нього. Сповнена суворой мужності і могутньої сили музика Бетховена потрясла його.

Слідом за цим почалося серйозне вивчення музики російських класиків і передусім композиторів «Могучей кучки». В її ідейній спрямованості, глибокій народній основі, епічності, барвистості Коляда знайшов відповідність усім своїм музичним прагненням.

Особливо близьким був йому Мусоргський, у музиці якого підкоряло все — сповнені життєвої сили хорові сцени опер «Борис Годунов», «Хованщина», відчуття жанру, дивовижно тонке проникнення в ладовий настрій народної пісні. Вражала яскрава темпераментна музика «Ісламея» Балакірева, розкіш ладових барв і гострота ритмів «балакіревського» Сходу.

Надзвичайно привабила Коляду епічно-величава, яскраво-соковита музика О. Бородіна. Деякі мелодії Бородіна нагадували йому українські пісні, він любив «Плач Ярославни», Andante з Першої симфонії з його українським колоритом, думними награваннями.

Незмінно притягувала Коляду справжня російська мелодика Римського-Корсакова, прозорість його письма, тонкий звукопис, багатство оркестрового колориту, «світіння барв». Згодом оце «світіння барв» зацікавило його в партитурах Стравинського. Але,

ставши вже студентом останнього курсу, Коляда зазнав впливу ідей АГМУ¹, де музику Стравінського вважали явищем занепадницьким, і Коляда перестав вивчати його партитури.

До музики Чайковського й особливо популярного в ті роки Скрябіна Коляда залишився байдужим. Вплив революційних ідей тимчасово відтіснив лірику і психологізм музичних драм Чайковського. А розгорнута кампанія проти музики Чайковського, організовані в стінах інституту «диспути» й «суди» над Чайковським як результат вульгарних пролеткультівських теорій, що вкорінювалися, не могли сприяти серйозному вивченню творчості геніального композитора. Що ж до Скрябіна, то його музикою молодь продовжувала захоплюватись. Його гармонічна мова мала значний вплив на творчість деяких українських композиторів (Ревуцький, Косенко та ін.). Коляду вражала грандіозність творів Скрябіна, а складність його мови заважала вникненню в його музику. За складом свого обдаровання, світосприйняття, мислення Коляда був антиподом Скрябіна, тому й музика його не знайшла відгуку в його творчості.

Через почуте, засвоєне, усвідомлене, близьке в українській пісні, російській музиці Микола Коляда прийшов до сприйняття творчості своїх сучасників — Ревуцького, М'яковського, Прокоф'єва. В ті роки вийшли з друку обробки народних пісень Льва Ревуцького. Вони чарували багатством ладових барв. Коляда був буквально закоханий у цей збірник. Як свідчать спогади С. С. Богатирьова, так само вразила Миколу музика молодого Прокоф'єва, особливо Перший концерт для фортепіано з оркестром і Друга соната. Дуже полюбилася Коляді і світла П'ята симфонія М'яковського з пружними ритмами української колядки — тоді вона була йому дорожча за трагедію Шосту. При всій своєрідності стилю цих композиторів їх вирізняла глибоко національна природа творчості, звернення до витоків народного музичного мислення, що завжди становило істотну особливість новаторської творчості самого Коляди. З української класики найбільше він цінував обробки народних пісень Миколи Леонтовича.

С. Богатирьов одразу розпізнав талант Колоди і відзначив його як зірку першої величини в своєму класі². Роботи Коляди зав-

жди виходили за рамки академічних вимог та завдань. Інколи він приносив лише кілька неоформлених музичних начерків, та Семен Семенович завжди радів творчій ініціативі свого неординарного учня, цінував його прагнення до пошуку. Все у нього було несхожим на інших. У кожному акорді, такті відчувалася самобутність думки, національна своєрідність. Богатирьов обережно вів юнака, виявляючи його творчі схильності, допомагаючи йому розправити крила, знайти себе.

Про Коляду заговорили як про особливо обдарованого музиканта. Цікавили щодо цього є спогади одного з молодих композиторів, якому захотілося познайомитися з музикою Коляди: «Помітивши його на перерві під час занять у проф. Богатирьова, я природно зацікавився ним як новим студентом і звернувся до нього з проханням програти що-небудь з власних вправ. Коляда неохоче пробурмотів щось і вперто відмовлявся. Нарешті, упросив-таки. Що б ви думали? Оригінальність музичного мислення одразу впала в око. От тобі й класна вправа, і все так несподівано-хороше, органічно, виразно. Ну, далеченько нам, старшим студентам, до «провінціала», — подумалося мені»¹.

Завдяки непересічним природним здібностям та посиленним заняттям Коляда робив величезні успіхи і швидко обігнав своїх товаришів. На четвертому курсі він уже приносив яскраві, цікаві твори. Поступово у нього вироблялись естетичні погляди; він сміливо висловлював свої думки про музику, про твори своїх однокурсників. Хтось із композиторів навіть образився на його критику і сказав про це Богатирьову. А той відповів: «Будемо розмовляти з Вами на цю тему після того, як Ви напишете хоч один каданс, більш оригінальний, ніж у Коляди»².

Він був сповнений сміливих задумів і фантазій, насолоджувався знайденими барвистими гармоніями, забуваючи часом про логіку розвитку музичної думки. «Я сприймаю дисонуючі поєднання як тонічні консонанси», — говорив Микола своєму однокурсникові й другові Д. Житомирському, згодом музикознавцеві, доктору мистецтвознавства. Він ревниво стежив за олівцем педагога, який часом безжалісно виправляв у його роботах надто екстравагантні ходи. Він пробував захищати своє право на творчу смі-

¹ АГМУ - Асоціація пролетарських музикантів України.

² Сироткін О. Микола Коляда // Радянська музика. — 1936. — № 6-7.

¹ Там само.

² Повідомив А. Штогаренко, співучень Коляди по класу Богатирьова.

дивість і раз навіть сказав викладачеві: «Я вважаю, що можна й так» (повідомив А. Штогаренко). Він уже усвідомлював свою силу.

Закінчуючи інститут, Коляда подав на випускний іспит Сонату для скрипки і фортепіано. Цей твір був його іспитом на художню зрілість. Тепер за стінами інституту почалося його коротке, але повнокровне творче життя.

На жаль, в архівах збереглася лише незначна частина рукописних творів Коляди, написаних ним у період навчання¹. Немає великого зошита з творами 1924 року («За байраком байрак», «Загиблим борцям», «Коліскова», «Пісня», «Село», «Полька», «Заповіт»). Нема збірки «Бандура», на яку посилався Арнаутов як на збірку ранніх студентських творів Коляди. Відсутній хор з фортепіано «Кохайтесь, чорноброві» (1924), fuga для квартету (1927–1928), симфонічна сюїта на дві українські теми, музика до спектаклю «Гаврилея», з фрагментів якої Коляда склав другу сюїту для симфонічного оркестру (за відгуками сучасників, вона приваблювала яскравістю гармонічної мови, барвистими піснями й танцями).

З поименованих в опису дев'яти учнівських зошитів Коляди зберігся лише один, а також кілька студентських робіт, подарованих ним Д. Житомирському. Це «Коліскова» для фортепіано, обробка народної пісні «Благослови, мати» для фортепіано в чотири руки; обробка народної пісні «Стоїть лобода вище города» для фортепіано в чотири руки; ескіз фортепіанної п'єси в лідійському ладу; п'єса для скрипки і фортепіано. Але навіть те, що збереглося, дозволяє виявити творчі уподобання початкуючого композитора і риси його своєрідного музичного мислення.

Учніський зошит²

...Учніський нотний зошит Миколи Коляди з поживками від часу сторінками. На полинялій витертій палітурці з коричневого коленкору витиснено маленьку ліру, під нею — щось

¹ Їх назви значаться у списку творів покійного Коляди, складеному комісією у справах його спадщини.

² Учніський зошит зберігається у музичному архіві: Київ-15, Києво-Печерська Лавра. Театральний музей діячів науки і мистецтва України.

на зразок екслібрису. Ліворуч згори монограма «К. М.», обведена візерунчастим напіввінком. У центрі навкіс великими літерами написано «пiкколо І», внизу — ініціали «І. Щ.». Розшифрувати це не вдалося — очевидно, зошит призначався його колишнім власником-музикантом для запису оркестрової партії флейти пікколо. На внутрішньому боці палітурки значиться: «№ 3».

Зошит почато навесні 1925 року — про це свідчать позначки в кінці деяких виконаних завдань (одне з перших датовано 2 березня 1925 року). Оскільки після завдань з гармонії продовжуються записи лекцій і завдань з поліфонії та інструментовки, можна припустити, що зошит відноситься до 1925–1926 років, тобто другого року навчання Коляди на композиторському факультеті Музично-драматичного інституту в класі проф. С. Богатирьова.

Усі роботи написано олівцем, досить охайно, гумка часто гуляла по сторінках зошита; де-не-де залишилися виправлення, зроблені, очевидно, рукою С. Богатирьова.

На останніх сторінках записи окремих лекцій з інших предметів: психофізіології проф. З. Чучмарьова, анатомії (будова ока) проф. П. Кравцова. Тут же відгороджено куточок, де по порядку розміщено назви церковних ладів. На берегах поряд із вправами у строгому стилі трапляються віньєтки, нехитрі фігурки, різні інші малюнки.

Зошит пронумеровано олівцем рукою М. Коляди — усього 144 сторінки¹. На жаль, багатьох сторінок у ньому не вистачає — з 144-х лишилося тільки 53! Деякі безжалісно вирвано, інші вирізані пожицями. Хто вчинив таке варварство, сьогодні з'ясувати неможливо.

Перша частина зошита містить різні вправи й завдання з гармонії, хорали, гармонічні фігурації, модуляційні прелюдії, начерки різних схем, які найчастіше носять іще неоформлений характер. У більшості з них відчувається недосвідченість автора, що виявляється в незграбності голосоведення, несподіваних, нелогічних обривах руху мелодії чи перекиданнях голосів в інші регістри, фактурних незручностях; деякі прелюдії чи п'єси не доведено до кінця.

Однак навіть у цих учнівських спробах можна простежити народження творчої думки, певні художні схильності Коляди, тен-

¹ На першій сторінці значиться порядковий номер «38», проставлений червоною олівцем членами комісії, що займалася архівом композитора.

денцію до пошуків інтонаційних образів у багатій сфері української народної пісні. З кожною наступною сторінкою все більше відчувається своєрідність творчого почерку початкуючого автора.

Перші спроби Коляди в галузі композиції свідчать про вплив «кучкистів», адже, як ми пам'ятаємо, С. Богатирьов приділяв багато уваги вивченню творчості композиторів нової російської школи. Так, мелодія однієї з ранніх мелодій Коляди пронизана типово «корсаковськими» зворотами: лірична тема з квінтовими ходами, оспівуванням інколи нагадує партію Марфи в «Царевій нареченій», інші асоціюються з темами Бородіна.

Відомо, що Коляда любив Мусоргського. Тим часом у його зошиті ніщо не вказує на пряме наслідування цього композитора. Хіба що епізод з Варіації на тему соль мажор віддалено нагадує Мусоргського.

В однім із завдань загальний колорит музики і склад фактури (насичений акордовий виклад мелодії на квінтовому органному пункті в ля-бемоль мінорі, мірні повторювання тонічного баса, яким передує тремоло на квінті на зразок форшлагу) викликають у пам'яті траурний марш з четвертої дії опери «Хованщина».

В цілому згадувані вище роботи дозволяють побачити незаперечний вплив принципів «Могучей кучки», що знайшли у творчості Коляди самобутнє відбиття й розвиток¹.

Найважливіше й найцікавіше в цих самостійних розвідках молодого композитора — його зв'язки з українським фольклором. Коляда прагне передусім відчутти й виявити національний ґрунт, після чого думка його наче прояснюється і дістає логічне розгортання. Це особливо підтверджує розробка теми в одному з ранніх учнівських творів. Після непевних «блукань» мелодичного голосу оформлюється «бородінська» поспівка, її секвентні повтори скоро змінюються новим епізодом з улюбленими Колядою хроматичними сповзаннями затриманих голосів, і раптом з уривка попередньої поспівки викристалізовується, запульсовує мелодія українського пісенно-танцювального складу. Спочатку вона розвивається

¹ Очевидно, відчуття українського пісенного строю зближувало Коляду з «кучкистами». Цікавим щодо цього є один ескіз на с. 65, де український за характером наспів (і його гармонізація) сприймається як аналог мелодії думки Грицька з опери «Сорочинський ярмарок» Мусоргського. В усякому разі однакові витоки обох мелодій безсумнівні.

за принципом повторності і ще нічим не примітна, як і її традиційна гармонізація. Та ось композитор переводить мотив у нове інтонаційне русло: синкопований хід на збільшену секунду, що утворює IV альтерований ступінь, лірна квінтова педаль у баса надають мелодії яскраво національного характеру, зближуючи її з піснями-жаліями або думами.



Своєрідність теми — в асиметричному ритмі: рух шістнадцятими підкреслює то першу, то третю долі тактів, то влітається в кінцівку. Ця риса є також досить характерною для української пісенно-танцювальної творчості. В народному дусі зроблено і гармонізацію теми на 7/4. Мінорна мелодія близька до наспівів українських народних пісень, її початок нагадує пісню «Ішла дівка лужками», яку згодом Коляда обробив для голосу з фортепіано.

Юний композитор відчував нездоланне тяжіння до української пісенності. Звертає на себе увагу його почуття ладової барви, що йде від сприйняття народної музики. Найчастіше у Коляди зустрічаються дорійські, фрігійські, міксолідійські лади з переміщенням тонік. У невеликому Andante (с. 14)¹, названому «вправо з імітації», тема, подана в дорійському ладу, завершується фрігійський кадансом; зіставлення ладів, гармонічних послідов-

¹ Нумерація сторінок далі подається за «Учнівським зошитом».

ностей на квінтовій педалі (вона відтінює дорійську послідовність і зміну гармонічних рядів I – V_{нат.}; VII – I – VI_{нат.}; V_{нат.} – VII – I) виявляють колористичну природу цієї нехитрої на вигляд мелодії, її незвичну гармонічну інтонацію. У подальшому розвитку тема розцвічується новими акордами в народному дусі.



Тривалу органну педаль Коляда використовує в усіх своїх учнівських роботах. Найчастіше вона імітує лірне звучання, але її виражальна роль значно ширша і глибша і відкриває невичерпний світ ладо-гармонічних барв.

Тяжіючи до колористичних звучань, Коляда віддає перевагу багатознаковим бемольним та дієзним тональностям, які повсюдно зустрічаються в його творах. Як ми знаємо, це було характерним і для музики таких тонких колористів, як Балакірев, Скрибін, Косенко та ін.

Водночас Коляда прагнув до повнозвуччя, до широкого розташування акордів і своєрідної поліфонічної структури. Цікавими щодо цього є маленькі варіації на власну тему в українському дусі. Ця тема близька до русинської колядки, використаної М'яковським у Скерцо П'ятої симфонії. Її перше проведення в ля мінорі і друге – у фа мажорі, «стягнуті» лірними квінтами, утворюють періодичну форму питально-відповідального типу.

Третє проведення теми в ре мінорі (тут звертає на себе увагу свіжий ладо-гармонічний зсув через фрігійський каданс) передається басовому голосу в октаві. У вигляді контрапункту до нього, розсуваючи звуковий простір, пружно спрямовуються вгору по сходінках натуральної мінорної гами могутні акорди з підкресленими порожніми квінтами. Друга половина тяжіє до мінорної домінанти.

У четвертому проведенні (ля мінор) виникає триарусна структура: тема йде у високий «челестовий» регістр фортепіано, в

середньому («валторновому») важко ступають по хроматичних сходінках секстакорди спочатку вниз, а потім угору. Вони утворюють самостійний, «базисний» план на низькій педалі, даючи нові «підсвічування» теми.

П'ята варіація виконує функцію коди – тема «опускається» в нижній регістр, де звучить на фоні незмінного тонічного баса і глухого рокотання остинатної фігурації.





Отже, навіть у цих невеликих варіаціях проступають уже типові для зрілого Коляди прийоми — секундові й терцієві ладо-гармонічні зсуви, квінтові педалі, що відтворюють вигадливу гру ладових барв, багатоярусність композиції.

Друга частина зошита містить переважно вправи з поліфонії та інструментування. Зразки п'ятирозрядного контрапункту чергуються тут із записами лекцій з інструментування, схемами групового розташування інструментів та їх використання в оркестрі (в дужках подано приклади різних поєднань інструментів та стислі пояснення типу: «не чути», «пропало»); тут є поряд — окремі спроби оркестрування для струнної та дерев'яної груп, ще позбавлені будь-якої винахідливості, хоч фортепіанна фактура учнівських робіт Коляди виявляє риси оркестральності завдяки широкому використанню регістрових барв.

Зошит дає можливість простежити, як Коляда поступово й успішно оволодівав поліфонією. Починав він з дописування нескладних контрапунктичних голосів до *Cantus firmus* та їх перестановок з акуратними ремарками: «недобре», «добре», «не можна», «можна». Після ряду вправ у стилі строгого письма Коляда перейшов до освоєння три- й чотириголосних фуг.

Тут ми знаходимо ескіз теми для майбутньої фуги в характері української колискової (с. 112). Іншу тему засновано на мелодії народного характеру; поліфонічна розробка обох тем лишилася незавершеною.

В ескізних начерках фугет явно відчутна цільова установка, підказана педагогом: в них багато різних проведеннь тем з перестановками голосів у вертикально-рухливому контрапункті. Водночас у деяких темах, призначених, очевидно, для фугет, спостерігаємо улюблене Колядою використання несиметричної і складної ритмічної організації в різних голосах. Задержуватий характер мелодичної поспівки однієї з тем передбачає звороти й поспівки, типові для масових пісень Коляди.

Не дотримуючись традиційних правил, композитор часто вдається до більш вільної форми твору. Так, в одній із робіт, початий за правилами фуги на українську тему (до мінор), у п'ятому проведенні з'являється розмірене повторюваний остинатний бас, а далі вільний рух поліфонічних голосів несподівано переривається вторгненням своєрідної інтерлюдії у вигляді акордових вигуків у ля-бемоль мажорі, яка відкриває новий розділ: спочатку скромно, а потім у більш пишному акордовому «вбранні» звучить тема народного складу.



В кінці зошита є кілька варіацій на спокійну ліричну тему (с. 143). За стилем і характером, інтонаційними і гармонічними зворотами вони близькі до музики М'яковського, почасти Скрябіна, але мало характерні для Коляди. Показово, що в подальшій розробці теми у вигляді варіацій саме ці стильові ознаки були

вання згідно зі своїми сміливими, ще не до кінця усвідомленими задумами. Звідси прагнення відійти від правил, дещо імпровізаційний характер шкільних прелюдій, фугет, п'ес, словом, жадібний творчий пошук. Його нездоланно вабили нові гармонічні знахідки, яскрава палітра барвистих ладових звучань, сприйнятих від української народної музики, масштабність, оркестральність, світлі, святкові звучання.

Серед учнівських робіт знаходимо характерні для майбутнього Коляди багатшарові композиції, що виявляють особливості його творчого мислення. Ось один із ранніх прикладів такої багатшаровості (1926 рік): на двох рядках нотного стану одночасно проходять чотири самостійні лінії розвитку, з них сопранова й басова партії відіграють роль фону, у верхньому голосі остинатний дзвінкий фон творить повторення секундного мотиву; у нижньому — опорний квінтовий бас; середні голоси об'єднуються в контрапунктичному русі (с. 39). Таким чином, два самостійні голоси мають остинатне значення, два всередині — рухаються в контрапункті.

Перші спроби студента Коляди в галузі гармонізації мелодій увічнюються написанням невеликої п'еси (для 4-ручного виконання на фортепіано), яку можна вважати одним з найраніших закінчених творів композитора: він дав їй назву «Веснянка». Тут Колядою застосовано майже всі найхарактерніші для нього згодом творчі прийоми.

П'есу витримано у світлому колориті. Основу її складає кілька коротких тем у вигляді послівок та її варіантний розвиток. Розмірені акорди вступу намічають гармонічний стрижень і основний ладовий колорит фону (мінорна тоніка, мажорна субдомінанта, мажорна тоніка, мажорна субдомінанта і знов мінорна тоніка). На цей фон накладається тема кличного характеру, типова для весняних хороводних пісень: мі мінор надає їй міксолідійського відтінку. Подібні веснянкові теми не раз зустрічаються і в зошиті Коляди, і в його пізнішій творчості, наприклад, у відомому романсі «Весняний день».

Друга послівка сприймається як новий варіант теми, близький до наспівів «Снігуроньки» Римського-Корсакова, — вона повторюється як луна в низькому, «фаготовому» регістрі. Тризвуки змінюються септакордами й нонакордами.

У кожному новому варіанті міняється ладове забарвлення послівок (гра лідійського та фрігійського ладів). Над ними у високому скрипковому регістрі фортепіано дзвенить тремоло, відтіняючи квінто-квінтові співзвуччя акордового фону. Та ось зазвучали квінтові фігурації, і веснянковий мотив переливається у вальсову тему, близьку іншим вальсовим наспівам зошита. Послівка веснянки набула тепер пентатонного характеру (в акомпанементі — I і V ступені в міксолідійському ладі). Усе пересунулося з мі мінору в дві-бемоль мажор. Здається, наче дівчата закінчили гру і закружляли у плавному танці. Повтори послівок облітаються прозорими челестовими фігураціями, які вбирають пентатонні звороти теми.

Коляда писав «Веснянку» 22 травня 1925 року, в пору буяння природи. Може, згадав він сонячний травневий ранок в Березівці, дівочі пісні, дзвін жайворонків у полі. Це була перша спроба втілити у звукових образах враження дитинства, картини ранкової природи, весняних дівочих гулянь. «Веснянка» дещо статична, в ній є розтягненість, відчувається професійна недосвідченість автора (наприклад, невміло здійснено модуляцію з мі мінору в

ля-бемоль мажор). Дещо випадає з загального контексту п'єси і вальсовий рух у підкреслено пентатонному строї. Велика кількість органних пунктів свідчить тут про скутість, несміливість творчої фантазії, разом з тим є й цікаві знахідки, що згодом закріпились як стильові ознаки музики Коляди.

У «Веснянці» виявився потяг молодого композитора до коротких тем із старовинного обрядового фольклору, що приховують у собі велику виражальну силу; показано їх ладову й гармонічну багатобарвність, підкреслено роль кварто-квінтових і нонакордових співзвуч, органної педалі.

«Веснянка» свідчить також про тяжіння до оркестрового мислення й викладу. Звертає на себе увагу багаточаровість фактури: у високому регістрі фортепіано дзвенять квінти і квартові тремоло, низький і середній регістри заповнюють витримані акорди, і на цьому фоні мелодичний голос виспіває тему.

Багато що у п'єсі приваблює своєю новизною, незвичністю прийомів, завдяки чому, незважаючи на явні творчі недоліки, «Веснянка» має самостійне художнє значення.

СТАНОВЛЕННЯ СТИЛЮ (Творчість другої половини 20-х років)

Друга половина 20-х років – час серйозного навчання Коляди, який прагнув оволодіти основами композиторської техніки. Його доробок цієї пори (здебільшого рукописний) – це зразки різних поліфонічних творів (фугета, подвійна фуга), кілька п'єс для фортепіано («Колискова», ескіз, Етюд), серія обробок українських народних пісень (їх записано в Березівці) для фортепіано у дві й чотири руки, переважно у вигляді варіацій (серед обробок – одна татарська мелодія «Аркай-кайла»); нарешті, ряд інструментальних п'єс для скрипки та фортепіано, віолончелі та фортепіано і для інструментальних ансамблів. Чимало з них (фортепіанний квінтет, Скерцо і Соната для скрипки та фортепіано) вже за життя композитора, тоді ще студента старшого курсу, завоювали широке визнання й донині виконується в концертних програмах.

Твори цього періоду дозволяють простежити формування й становлення стилю композитора, сміливий рух його творчої думки, яка породила дивовижні знахідки в галузі ладо-гармонічної мови, своєрідність багаточарової поліфонії й архітекtonіки.

Фугета

В архіві композитора виявлено закінчену триголосну фугету в до мажорі. Можливо, це була залікова робота з поліфонії, бо автор позначив на ній дату «13 червня» – час екзаменаційної сесії в навчальних закладах¹.

Тема фугети – малообсягова, не досить розгорнута, але потенційно динамічна завдяки характерному ритмічному складу.

¹ Поліфонія на відділі теорії та композиції вивчалася на III курсі, отже, цю фугету написано на третьому році навчання, тобто у 1925/26 навчальному році.

Пружність мелодії врівноважено більш м'яким хроматичним спадом із тріллером перед розв'язанням¹.

В експозиції — три традиційних проведення теми з утриманим протискладенням $T - D - T$ ($c - G - c$), відділених невеликою кодетою перед третім проведенням, де рух поживляює вільний голос. Невелика інтермедія приводить до трикратного проведення теми в мінорі ($T - D - T: a - e - a$) також з утриманим протискладенням: два проведення теми в репрізі завершуються стретою. Такою є загальна схема фугети.

У фугеті звертають на себе увагу інтермедії — тут композитор більше міг віддатися своїй творчій фантазії, не скутий ніякими правилами. Так, у короткій інтермедії перед проведенням теми в мінорі вражає сміливий розгін до кульмінації верхнього й нижнього голосів, що розходяться, утворюючи з середнім акордову вертикаль $D - C - a$.

Цікавими є короткі інтермедії перед репрізою, стретою і кода: вони побудовані за одним принципом у вигляді струнких секвентних ланок з обов'язковим низхідним хроматичним рухом басового голосу (в першому і другому випадках обох нижніх). У першій інтермедії — кроки мелодії по низхідних квартах нашаровуються на низхідні хроматичні терції в нижніх голосах, утворюючи чергування простих і збільшених тризвуків. У потрійному секвентному ряду перед стретою по вертикалі виростає ланцюжок секунд і квартсектакордів. У коді ланки утворюють хід — каданс по низхідному цілотону — $E - D - C$.

Фугету можна вважати вдалою спробою сил композитора в оволодінні поліфонічною формою з певною тенденцією до розширення гармонічних засобів і прийомів згідно з індивідуальними творчими схильностями. Заздалегідь обдуманий і витриманий план секвентного розвитку голосів з використанням збільшених і цілотнових гармоній узгоджується з художнім результатом.

Подвійна фуга

Це приклад більш складного завдання, поставленого перед майбутнім композитором у рік завершення курсу поліфо-

¹ Очевидно, її запропонував С. Богатирьов, який давав теми для фуг.

нії. В опису значаться три поліфонічних твори Коляди: 1) фуга для квартету, позначена як учнівська робота 1927/28 навчального року; 2) партія фуги для квартету (разом з чорновою партитурою і чорновими голосами); 3) фуга — класна робота.

Оскільки тональності цих фуг невідомі, важко сказати, чи є ця подвійна фуга саме тією класною роботою, на яку вказано в опису. В усякому разі немає сумнівів, що ця фуга є учнівською роботою. Про це свідчить автограф, на якому є окремі виправлення, зроблені рукою С. Богатирьова (він закреслював ноти характерним знаком, що нагадував четвертну паузу, дописуючи їх дрібним нотописом). До того ж Коляда явно не встиг виправити деяких місць, про що свідчать недописані голоси і та недбалість у голосоведенні, з якими б не міг примиритися його вимогливий педагог. Оскільки Коляда часто практикував переробку деяких п'єс для різних складів та інструментів, можна також припустити, що ця фуга згодом було перекладено для квартету.

Тема першої фуги — рухлива, жвава, з трьома висхідними секвентними ланками. Істотним тематичним елементом є тут чотиривратне «постукування», що утворює початковий тонічний шук мі мажору.

Далі все розвивається за законами фуги: відповідь у домінанті, третє проведення в тоніці, четверте — в домінанті; всюди утримується протискладення.

Розробка теми почалася ще за третього її проведення. Головні роль відіграють тут імперативні постукування. Відповіді звучать у різних інтервальних співвідношеннях; в репрізі головна тема утверджується в домінанті.

Друга тема фуги (соль мінор) маловиразна (очевидно, композитор брав до уваги майбутнє поєднання тем). Це компенсується тематизмом протискладення. Злети теми на септиму, сексту, збільшену кварту відбивають характерний динамічний профіль теми першої фуги. У наступному спаді превалює низхідний рух ламаними секстами з прихованими мелодичними голосами.

Відповідь теми в домінанті ре мінору завершує експозицію. Розробка будуватиметься у вигляді хвиль; друга, масштабніша, містить напружену кульмінацію. Об'єднання двох тем відбувається при вільному розвитку третього голосу. Перед кодою в усіх голосах поживляється розробковий рух. Кода йде на інтенсивному сек-

вентному розвитку тематичного матеріалу обох фуг з поступовим енергійним розширенням.

Перед нами — твір студента, що є безсумнівним кроком уперед на шляху до освоєння поліфонічного письма. В ньому ще багато відступів од норм, неприпустимих вільностей щодо поліфонічних канонів, зайве нагромадження голосів (перед третім проведенням у першій фугі), ходи паралельними септимами (8-й такт від кінця фуги), незграбність голосоведення. Фугу недописано, рух голосів обривається.

Водночас не можна заперечувати багатьох вдалих моментів (особливо у другій частині) — це скорботні секвенції в розвитку другої теми, підйоми до кульмінації у розробці, виразна кода. Порушення ж правил неважко виправдати не лише недостатністю технічної підготовки автора, а й відчутною вже індивідуальною логікою його мислення: багато що виграло завдяки відступу від строгого стилю.

Найперші композиторські спроби Коляди були пов'язані з фортепіано — він добре володів цим інструментом, любив його, фортепіано пробудило в ньому почуття тембрової барви і найбільше відповідало його потягу до оркестрового мислення.

На жаль, вже після опису з архіву зникли окремі рукописи, варіанти деяких обробок народних пісень, ескізи начерки. Так, композитори, які добре знали твори Коляди, пам'ятають, що в нього була п'єса під назвою «З бандури», побудована на обробках народних мотивів. Очевидно, вона належала до найранішого періоду його творчості. Це підказує й сама назва циклу, адже саме в першій половині 20-х років усюди організовувалися ансамблі бандуристів. У хорових капелах, самодіяльних колективах часто виконувалися «Вінки» пісень Г. Давидовського, вийшла з друку і його сюїта «Бандура». Могли бути й інші стимули. Наприклад, подібна п'єса мислилася як певна данина романтиці старовини; вона могла бути також нав'язана близьким композиторові музичним побутом Березівки, де найближчим другом Коляди був бандурист Федір Співак. Навряд щоб у пізніші роки Коляда, який зазнав впливу ідей АПМУ, міг звернутися до створення цієї п'єси.

Втрачено безповоротно й іншу фортепіанну обробку, в основу якої покладено українську народну мелодію «Високо, високо...».

З фортепіанних творів Коляди до нас дійшло лише кілька. Ці композиції мають завершений характер і виявляють тяжіння до українського пісенного фольклору. Почерк автора тут більш упевнений, почуття форми — рельєфніше, тематичний розвиток — активніший.

В архіві Д. Житомирського зберігається рукопис п'єси для фортепіано, названої автором «Колисковою». Коли 1928 року вийшов із друку «Прелюд», то виявилось, що це і є та сама «Колискова» в її первісному вигляді, створена, якщо вірити описові, 1924 року. Ця дата викликає сумнів, адже в текстах обох п'єс немає ніяких розходжень чи хоча б редакційних правок. А вони мусили бути, якщо припустити, що перша п'єса з'явилася у перший рік навчання Коляди. Очевидно, «Колискова» в цій редакції належить до пізнішого часу («Прелюд» видано 1928 року, коли Коляда вже завершив свою композиторську освіту).

З іншого боку, є живий свідок — колишній однокурсник Коляди, професор Д. В. Житомирський. Навчався з ним у 1924–1925 роки, до свого від'їзду в Московську консерваторію. Пересилаючи автограф «Колискової», Даніель Володимирович писав: «Гармонізація цієї п'єси всім нам дуже подобалася. Я особисто дуже захоплювався нею, багато і часто грав, знав напам'ять. Очевидно, з цієї причини чорновий рукопис залишився в мене» [лист Д. Житомирського від 3 лютого 1966 року]. Чому ж «Прелюд» спершу називався «Колисковою»? Про це говорить образний характер п'єси — повільне *Andante* з тихим «гойданням» октавних ходів, мірними повторами акордових співзвуч, спокійним рухом мелодії; всюди позначки «*p*», «*pp*», «*ppp*». Все це зберігається в першій та репризній частинах, у середній же панує стислія танцю. Очевидно, подібний жанровий контраст видався композиторові надто серйозним відступом од форми традиційної колискової і при підготовці п'єси до публікації він назвав її «Прелюдом».

Завдяки своїй пейзажності, пісенності, дорійській ладовій настрійці (своєрідність її полягає в тому, що тут чітко проступає міксолідійність) «Прелюд» асоціюється з деякими сторінками музики Мусоргського, зокрема, з образним колоритом «Світанку на Москва-ріці».

Тема «Прелюду» (мелодична структура, ритмічний склад, побудова по триактах) відтворює дух народних колискових.



Коротка тема більш рухливої середньої частини близька до першої і сприймається як її танцювальний варіант.

Вона виникає ніби здалеку, але чимдалі танцювальне награвання набирає сили й енергії. В цілому це маленькі варіації з поступовим підсиленням звучності, ритмічним прискоренням, сміливими гармонічними зсувами, перекиданням у різні регістри; в якийсь момент у музику влітається повільна тема колискової.

У «Прелюді» привертає увагу характерний для Коляди рух ладових гармоній на органному пункті, «підслуханий» ним у народній музиці, зіставлення тонічних акордів з акордами II, VI, VII ступенів, а перед репрізою — гра поспівками на відстані секунди. В результаті утворюється улюблена композитором нонакордова вертикаль. Усі ці прийоми: паралелізми, дволадовість, підкреслення значущості II, VII ступенів — мають глибоке народне коріння.

У «Прелюді» панує мі мажор, але, по суті, йдеться про розширену тональність мі мажору, оскільки всередині відбувається зміна міжтональних комплексів. «Прелюд» був єдиним опублікованим твором Коляди для фортепіано.

«Благослови, мати»

У студентські роки було написано тричастинну п'єсу «Благослови, мати» для фортепіано в чотири руки, в основу якої

покладено тему однойменної народної пісні (є й окремо написана композитором партія першого фортепіано).

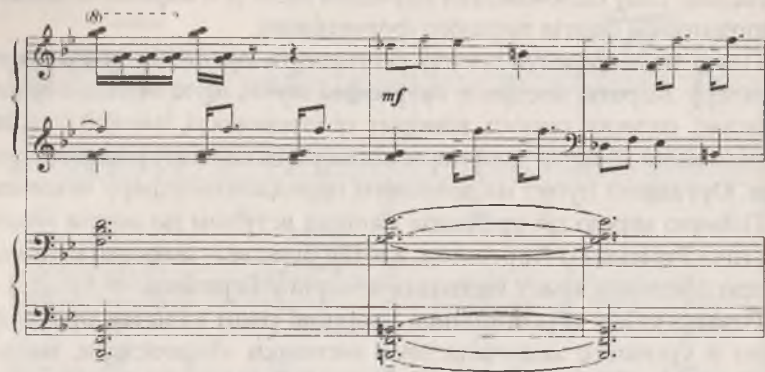
Повні теми передують досить розгорнута прелюдія пейзажного характеру. Короткі поспівки, витримані звуки, легкі низхідні октавні пасажі, сплески секунд, колорит цілотноності, імітації пташиних поспівків — усе це допомагає відтворити картину весняної природи. Органний пункт на домінанті передає атмосферу чекання.

Певною мірою ця прелюдія нав'язана вступом до опери «Майська ніч» Римського-Корсакова, але ще більше — живими спогадами про поетичну красу весняних вечорів у Березівці.

Розімкнулися й розійшлися акордові ряди кадансу прелюдії, світло й урочисто зазвучала тема веснянки «Благослови, мати». Композитор підкреслив архаїку цього міксолідійського наспіву квартовим складом гармонії (це органічно впливає з самої пісні, в основі якої — дві квартові поспівки), квінтовым органним пунктом у глибокому басу та дзвінким остинатним підголоском у високому регістрі — тему ніби вміщено в рамки квінтових співзвуч. Святкова велич музики явно тяжіє до оркестрового звучання.

Тема проходить багаторазово, супроводжуючись зміною складу й характеру фортепіанної оркестровки. При знятті верхнього регістру вона звучить суворіше, подібно до багатоголосного хору; огниваючись, вона ніби летить на фоні гармонічного супроводу. Однак найцікавішою є третя частина п'єси — репріза. Тут тема пісні об'єднується з музикою вступу: на неї накладаються окремі поспівки, наче голоси природи, пташиний гомін. Урочистість, величальність поступово знімаються, «порожніє» гармонічний фон, мелодія дробиться, множить в канонічних перегуках голосів.





Приєм цей, очевидно, запозичено з поліфонічних спроб юного Коляди. Підказкою послужила й безсумнівна програмність твору.

«Благослови, мати» — веснянка. В учнівському зошиті вже була «Веснянка» — п'єса в чотири руки для фортепіано на основі обробки й розвитку старовинних обрядових пісень, Коляда любив ці пісні, йому імпонувала їх світла життєрадісність. Вони нагадували йому дитинство, рідне сільське середовище. Але «Веснянка» із зошита відзначалася прозорістю барв, дзвінким колоритом. «Благослови, мати» оброблено в іншому ключі. Тут композитор значно розширив своє творче завдання, ввів пейзажний елемент, надав пісні урочисто ліро-епічного характеру. Це було перше звернення до програмності, що зумовило появу нового для Коляди прийому — зближення образів I й II частин у репризі шляхом контрапунктичного поєднання вихідного тематичного матеріалу. Тут і підказані народною пісенністю та образним змістом незвичні гармонічні прийоми, ладові модуляції, і вже відзначене тяжіння до багатопланових композицій.

В автографі варіанта п'єси в сімнадцятому такті є цікава вказівка: «Як закрита валторна». Можливо, композитор мав намір зробити оркестрову редакцію п'єси. Це зайвий раз свідчить про те, якого величезного значення надавав Коляда тембровій стороні звучання. Так, деякі акордові шари, розміщені в різних регістрах, не можна собі уявити поза барвистим оркестровим звучанням. Наприклад, заключний каданс п'єси, де використано сі-бемоль-

на акордний акорд у широкому розташуванні, заповнюється органічним пушистом, на який накладається домінантова квінта.

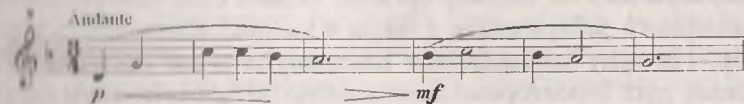
«Благослови, мати» — одна з найдовершеніших п'єс молодого композитора з чітко продуманими образним змістом, формою, окремими деталями. При всіх її достоїнствах і новаторських рішеннях неважко побачити і її вади. Це передусім перевантаженість вертикалі, про що свідчить велика кількість художньо не виправданих гармонічних голосів (особливо в нижньому регістрі) і не досить вишпирений їх рух; тривалий однаковий ритм мелодії та супроводу у варіаціях.

«Стоїть лобода вище города»

Це також обробка для фортепіано в чотири руки. Пісня, покладена в її основу, широко побутувала в Березівці (про це писав Ф. Стівак), звідки й «вивіз» її Коляда. Очевидно, обробка подобалася йому, бо він мав намір перекласти її для оркестру.

Хоч на перший погляд пісня здається непримітною, та насправді вона, як і багато інших народних мелодій, приховує в собі неопіненне багатство, яке може розкрити тільки справжній художник.

Обробку написано в стилі ліричних жіночих жалоців, жнивних пісень (для останніх є характерним наспів із субквартою). Серйозна сумна мелодія «розливається на два шеститакти, розмежовані тонічними кадансами. Перший шеститакт сприймається як самостійне утворення, другий — як відсвіт, доповнення першого й водночас закінчення.



Особливість пісні — дволадовість, розмір $3/4$. Своєрідним є її ритмічний склад: активний ривок квартового заспіву (субкварта до тоніки) одразу ж гальмується, перерваний синкопою на другій половині такту. З новим кидком на кварту мелодія неспішно, рівно опускається на ладову опору II ступеня, її оспівування (перехід

мелодії із стійкого ступеня до мажору на стійкий ступінь ля мінору) також підкреслено синкопами на слабкій долі. Отже, стійкі ступені пісні утворюють гармонічні послідовності, властиві українському фольклору (I – II – IV – II – I). Перший шеститакт з тимчасовим відхиленням у сферу ладу II ступеня носить завершений характер, другий обігрує сферу субдомінанти, служить відповіддю і доповненням. Що ж підказала ця мелодія Коляді? Які нові барви відгадав у ній композитор?

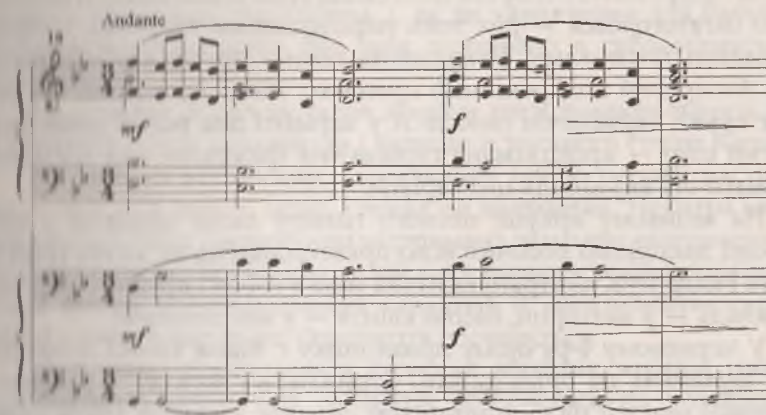
П'єсу написано у формі варіацій за типом глинківських. Пісню використано в них як *Cantus firmus*. Тема почергово проходить спочатку в середньому, потім – нижньому і верхньому голосах на безперервному тонічному органному пункті соль.

Гармонізація Коляди змінює уявлення про ладову основу пісні, значно розширює її і водночас відтінює її образний зміст. Досить порівняти оригінал з ладогармонічним вбранням цієї мелодії у прочитанні Коляди.

Залишивши недоторканим початковий розділ пісні, композитор починає гармонізувати її з другого речення-відповіді. Він нанизує увесь шеститакт на октавне звучання IV ступеня, завдяки чому соль-мінорна тоніка пісні переобарвлюється у світлий до мажор, набуваючи дорійського забарвлення. Тему супроводжує у вигляді контрапункту сумний мелодичний голос – низхідний октавний хід рівними чвертями з синкопою на слабкій долі такту в характері пісні. Усі контрапунктуючі мелодичні голоси в решті варіацій також наближені до пісенного оригіналу. У народному дусі витримано й фактуру супроводу; акордика з пропущеною терцією, гармонізація паралельними тріззвучками (перша варіація). Усі варіації ідуть на тонічному органному пункті соль мінору.

У другій варіації пісня змінює своє ладове обличчя. Тема, нашаровуючись на тонічну органну педаль соль мінору, набуває ре-мінорного забарвлення, і лише в кадансі відновлюється соль мінор. На тему накладається контрапунктична поспівка в народному дусі. Її повторено двічі подібно до драматичного вигуку, типового для пісень про жіночу долю, і тим самим поглиблено зміст образу. Цьому сприяють і нові ладові барви.

Що ж до кадансів, які завершують пісню та обробку, то вони збігаються, але композитор оздобив більш строгу основу пісенної мелодії прохідними гармоніями (дорійський VI, натуральний VII).



У третій варіації композитор відводить тему у II мажорний ступінь через складну ладову модуляцію (проходить ланцюг тональностей до мажор – мі-бемоль мінор – ля мажор).

Ля мажор стає тимчасовою опорою, і наступна гармонізація (сі-бемоль мінор і до мажор) сприймається як тональні зсуви. Послідовність мажорних і мінорних тріззвуків утворює ряд барвистих зсувів (I – IV – VI_{зн.} – II – V – IV – I), перед тонікою – гру переважно частого ладу ля мажор – ля мінор.

Цікавим є заключний каданс: чергування складного і простого спів-мінорних акордів. Складний акорд є синтезуючим, і на ньому нашаровуються найхарактерніші для пісні ладові звуки, що склали малий септакорд (ля – до – мі – соль).

Звертає на себе увагу заключний каданс у вигляді барвистого гармонічного комплексу: на акорд соль мінору накладається малий септакорд ля мінору, тобто одночасне звучання двох сусідніх ступенів, що визначають ладову структуру народної пісні.

На жаль, голоси 4-ручного клавіру лише намічено. Це утруднює аналіз, не дозволяючи повною мірою обґрунтувати наші спостереження. Оскільки інші аркушики з обробкою цієї мелодії, на жаль, не збереглися, то важко сказати, яким би міг бути цей ескіз в остаточному вигляді. Вціліла тільки акуратно переписана партія першого рояля, до якої композитор вніс певні доповнення і корективи.

У порівнянні з 4-ручним клавіром у варіанті для першого рояля підкреслено поліфонічний склад теми й особливості народного багатоголосся — рух теми паралельними квартами і паралельними тризвуками. Накладення теми у другій варіації утворює 4-шаровий поліфонічний комплекс: тема, підголосок, органний пункт, гармонічні голоси. А у варіанті для рояля додається п'ятий шар — арпеджована гармонічна фігурація, яка посилює драматичну виразність цієї варіації.

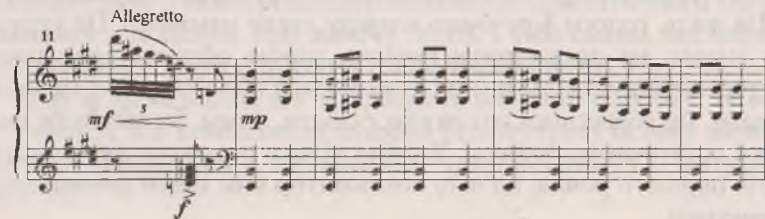
На великому аркуші нотного паперу після завдання з поліфонії знаходимо робочий ескіз оркестровки пісні: заспів теми в альтя і кларнета, контрапунктична тема в гобоя і других скрипок; відповідь — у валторни, басова квінта — у віолончелей.

У чорновому 4-ручному примірнику є також кілька додаткових зауважень до оркестровки. Стрижневий звук до у реченні-відповіді мелодії пісні композитор доручає закритій трубі (див. каданс у кінці другої варіації), останній «тихий» каданс п'єси — віолончелям і дерев'яним інструментам на піанісімо.

Показово, що всі фортепіанні обробки народних пісень Коляда писав для 4-ручного виконання — це зайвий раз свідчить про те, що йому було тісно в рамках фортепіано і справжнім його композиторським покликанням була музика для оркестру.

Начерк

Це ще один фортепіанний ескіз, знайдений в архівних матеріалах Коляди. Вступний пасаж типу подовженого форшлягу до збільшеного тризвуку ніби закликає до уваги, а може, й ілюструє який-небудь складний стрибок, і слідом з'являється яскраво танцювальна тема в лідійському ладу в супроводі незамовкаючих у басу квінт, подібних до коротких українських чи молдавських танцювальних награвань.



Тему, досить просту за складом, з ритмічним «притопом», об'єднано квінтовым діапазоном, і, як це характерно для багатьох танцювальних мелодій, без змін повторено в субдомінантовій тональності.

Наступний розділ частково зберігає риси танцювальності, але є контрастним за характером і випадає із звичного стилю Коляди.

На відміну від масового запального танцю першої частини, це — сольний епізод, може, сценка чи пантоміма. Нехитра мелодія з елементарними пентатоніки підтримана ламаною акордовою фігурацією. На якийсь момент у ній проступають лідійські штрихи. Тема носить імпровізаційний характер, її «підсвічують» гармонічні зсуви. Запис цього фрагмента обривається.

Далі тема «вдягається» в акордове вбрання, втрачає ознаки пентатоніки, один з її варіантів обігрується на улюблених Колядою секундних зсувах D — E.

Важко сказати, чи є початковий пасаж введенням у незакінчену п'єсу чи їй передував більш розгорнутий вступ. Можливо, це уривок з театральної музики, яку Коляда почав писати у студентські роки.

Зберігся рукописний примірник твору для скрипки і фортепіано з досить інтригуючою присвятою: «Болдуїну від Твердолобого». Варіації було опубліковано під редакцією С. Богатирьова і В. Гольдфельда — відомого харківського виконавця і педагога по класу скрипки. Після ознайомлення з рукописом з'ясувалося, що він містить два твори — Andante (II ч.) із скрипкової сонати й відоме Скерцо для скрипки та фортепіано. Якщо Скерцо є точною копією опублікованого автором твору, то Andante подане в одній з редакцій, які передували опублікуванню. Це допомагає уточнити час створення й переписання цих творів для вручення адресату — «Болдуїну», а саме — до 1928 року, тобто ще в період навчання.

У порівнянні з друкованим оригіналом в Andante із скрипкової сонати знаходимо багато невивірених деталей: не вивірено тривалостей нот, нотації деяких акордів (в остаточній редакції її лише спрощено); інколи до тексту не вписано улюблені Колядою хроматичні голоси, які виправдовують мелодичну природу його вертивалі. У другій редакції Коляда відмовився від зайвого руху басового голосу (в рукопису — багато зсувів), значно змінив деякі місця в партії скрипки, доповнив фортепіанну партію в закінченні сонати.

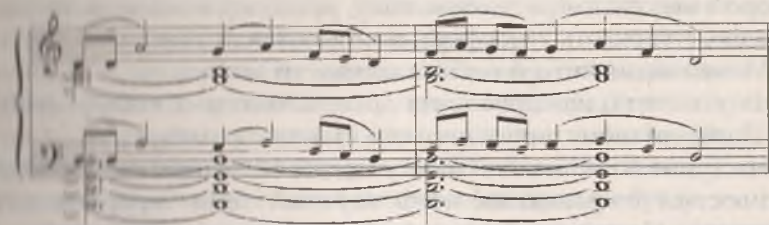
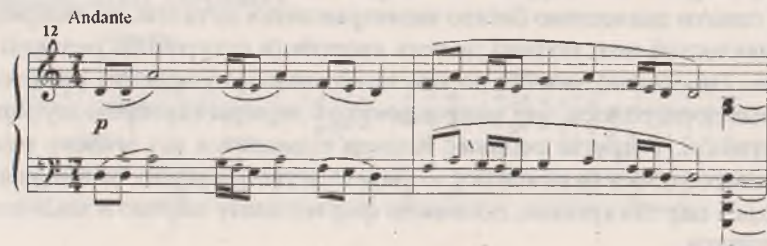
Цей рукопис, ретельно відтворений професійним переписувачем, був подарований Колядою Даниїлю Володимировичу Житомирському — його колишньому однокурсникові. Хто такий «Болдуїн» — встановити не вдалося. А «Твердолобим» Коляда, очевидно, охрестив себе самого.

«Задзвеніли стодоли»

Це п'єса для віолончелі і фортепіано написана у вигляді вільних варіацій на дві народні теми. На рукописному автографі стоїть дата «16 грудня 1926 року». Існує окремо написана партія для віолончелі. Там п'єсу озглавлено «Народна пісня для віолончелі». Зовнішній вигляд аркуша свідчить про те, що він не раз був у роботі: на ньому розмічено аплікатуру, ліги, штрихи, динамічні вказівки. Отже, п'єса виконувалася.

Хоча твір належить студентові III курсу і ще не досконалий за структурою, він уже виявляє стильовий почерк композитора. По-перше, це сама форма варіацій на народну тему, улюблена Колядою; по-друге, тенденція до поліфонізації тканини від скромного двоголосся в народній традиції до пишного багатоголосного акордового складу.

«Задзвеніли стодоли» — старовинна українська обжинкова пісня в розмірі $7/4$, обмежена квінтовым діапазоном. За характером вона сумна, задумлива, зосереджена. В ній усього дві однотипні мелодичні фрази зі спорідненим ритмоінтонаційним складом, схожим заключним кадансом, що утворює як центральний опорний звук *ре*. Другою опорою виявляється квінтовий звук *ля*; у другій фразі виникає додаткова опора на IV ступені *соль*. Пісня експонується спочатку в партії фортепіано, в середньому, «жіночому», регістрі, в октавному викладі, характерному для народної традиції.



Потім композитор перевикладає її у своєму варіанті, зберігаючи загальний мелодичний і ладовий контур. Велика тривалість звучання окремих ступенів дозволяє йому в наступних проведених обважнити кожен з них новою ладовою опорою.

Другу фразу теми композитор попереджає повнозвучним акордом IV ступеня, який стає гармонічною педаллю для пісенної мелодії. Остання дістає тепер міксолідійське забарвлення, що вносить у її звучання елемент пасторальності. Проведення теми в партії фортепіано відіграє роль програмної заставки (за аналогією зі вступом до Другої симфонії Чайковського, де використано тему народної пісні). Текст і мелодія жнивної пісні викликають картини й образи далекого минулого: неозорі ниви стиглої пшениці й журлива пісня жниць, знесилених тяжкою працею.

Подальший розвиток музичних образів позначений інтенсифікацією розробкового руху пісенних тем, збагачених новими ладовими рисами, зіставленням варіантів теми з новими тематичними образами, їх поліфонічним накладенням.

Розвиток теми-образу починається з моменту вступу віолончелі в основній тональності ля мінор. В цілому цей розділ постає як шестип'ярусна побудова з вільним вступом і виключенням голосів. Його можна розділити на два основних контрастних шари: перший — це триголосне поліфонічне утворення (тема пісні в партії віолончелі, контрапункт до неї в партії фортепіано у вигляді теми з одиголосками); другий — акордова вертикаль, що постійно змушується. Від початкової тоніки до кінцевого її звука в пісні відбувається безперервна ладова модуляція. Зміна опор спричиняється до цікавої закономірності: секвентні квартові ланцюги опускаються вниз до IV ступеня ладу — кожний верхній і кожний нижній звуки цього зигзагоподібного ланцюжка роблять секундовий зсув, а потім підйом поступеновими секундами до тоніки. Це не просто улюблений прийом, адже безперестанні зсуви акордів на кожному

повороті мелодії, зміна ладових опор, рух підголосків активізують мелодію, створюють атмосферу схвильованості.

Можна відзначити й неспівпадання чи запізнення акордових звуків у мелодії, що приводить до політональної кострубатості при поліфонічному викладенні тем і також динамізує рух.

Наступна поява мелодії пісні у нестійкій ладовій гармонізації відтіняється вторгненням нової короткої теми імперативного характеру. Наступальні канонічні перегуки її у віолончелі і фортепіано інтенсифікують передкульмінаційну ситуацію. Нагітання драматичного напруження сприяє й органна педаль на домінанті — вона ще більше загострює опір різнотональних і міжтональних пластів, що нашаровуються один на одного. На гребені розробкової хвилі повертається вихідна тональність. Однак її вступ після цього замість очікуваної розрядки лише переводить у нову фазу розвитку — виникає самостійний розділ, заснований на новому тематизмі та інших принципах динамічного розвитку.

Включається домінантова органна педаль. У далекій височині (III регістр фортепіано) задзвеніли дрібні тридцять другі у вигляді рухливого остинато по акордових нотах. Фігурація спочатку чітко визначає ля-мінорну основу, потім створює фон для рухливого шару головної теми. В партії фортепіано і віолончелі (віолончель подвоює октавну мелодію) ступінчастою хвилею здіймається нова мелодія монологічного типу, сповнена драматизму, навіть гнівного протесту. Тут вступають в силу гармонічні засоби, загострюючи піднесення до кінцевої точки у вигляді інтенсивного наростання типу неточної секвенції. За допомогою різних модифікацій, затримань (в альтерованому й натуральному вигляді) висвічуються функціонально збагачені домінанта і тоніка, міжтональне відхилення у сферу до мажору.

Отже, у пісці утворюються дві кульмінаційні зони зі збільшеною тривалістю переходу до короткої репризи. В момент досягнення вершини домінантова педаль обривається, тональний ґрунт стає хистким і разом гаснуть барви, згортається рух теми, остинато сповзає у басовий регістр, приймаючи тритонові обриси. Саме у фігурації раніше за все виникає абрис зменшеного тризвуку. Неясне блукання одиноких голосів завершується зупинкою на тритоновій опорі; на спільній гармонічній основі зменшеної терції (VII — II) запановує домінантноакорд. Фігурації нашаровуються як глухий гомін на звук мі, який поновив свою

голосу й тонічну функцію. Увесь передрепризний розділ проймає похмурою, недоброю затаєністю.

На такому остинатному фоні (D₉-акорд зі зменшеною терцією) проходить у еолійському ладі мелодія народної пісні «Задзвеніли стодоли» у вигляді короткої репризи-післямови. Пісня зловкає, лишається тільки тривожний шелест остинато. У цьому великому фрагменті є певна завершеність думки-образу.

Але раптом морок розсіюється, регістр світлішає, у фігураціях остинато прояснюється мажорний лад. Звуки фігурації та басова педаль стискаються в акорд (домінанта до ля мінору із застиглим на ній акордом VII ступеня). Розмір змінюється на $\frac{5}{8}$, і в партії фортепіано в ля мінорі з'являється нова тема — мелодія української народної пісні «Вчора була суботонька» (віолончель згодом розвивить тему підголоском). Таким чином, увесь попередній розділ на домінанті можна розглядати як підготовку до нового епізоду. За наявності деяких спільних рис (тональність, квінтовий діапазон) тема пісні «Вчора була суботонька» виділяється метроритмічною своєрідністю і свідомо привнесеним у неї дорійським ладовим складом¹.

На відміну від складної за змістом і розвитком фортепіанної партії першої частини, тут витримано більш простий і скромний акомпанемент із характерними переборами двох суміжних мажорних акордів (тризвук I і секундакорд IV ступенів). Дуже виразним є в акомпанементі синкопа, що підкреслює притаманну пісні дво- і тридольність.

Та, ледь намітившись, розвиток пісні «Вчора була суботонька» переривається, і короткий модуляційний перехід повертає до першоджерела — пісні «Задзвеніли стодоли» в новому мелодичному й ладовому варіанті. Автор мав намір вести тему пісні на остинатному фоні до-мінорного нонакорду. Ескізно намічено подальший розвиток теми, більш збагачений і ладово, й фактурно. Однак ці ескізи перекреслено рукою самого композитора. Продовження рукопису в архіві Коляди не виявлено.

Пісня «Задзвеніли стодоли» засвідчила багате ладове чуття композитора, його дар гармонічного мислення. Адже тема пісні «Задзвеніли стодоли» дуже зручна для інтонаційної розробки,

¹ В усіх збірниках українських народних пісень пісню «Вчора була суботонька» записано в натуральному ля мінорі.

легко вкладається у трафаретний автентичний каданс. Можна легко уявити її у традиційній гармонізації. В обробці ж Коляди кожний поворот мелодії розкриває її ладову багатобарвність.

Особливий інтерес становить виразна ладова драматургія п'єси. Одна й та сама тема проходить у різних освітленнях — натуральному, міксолідійському, дорійському, еолійському ладах. Кожне її проведення привносить риси нової ладовості, нові темброві барви.

Драматургічний розвиток теми, її напруження перед кодою обумовлені ускладненням ладової вертикалі, поліладовістю. На диво свіжі гармонічні послідовності, що радують своєю незвичайною барвистістю, колористичністю, міжтональні акорди служать розкриттю образного змісту і драматургічного задуму п'єси. При цьому композитор майже ніде не виходить за межі ля мінору, але які багаті, воістину невичерпні можливості ладових і гармонічних ресурсів демонструє Коляда в межах однієї тональності.

Як і в пізніх обробках народних тем, панівну роль у розкритті образів відведено тут фортепіано. Зауважимо, що фортепіанну партію викладено без врахування виконавських можливостей. Її фактура — явно оркестрового типу. Про це говорить суто оркестрове розташування голосів у деяких епізодах, виділення характерних тембрів («трубні» октави, що прорізують звучання в репризи, «челестові» фігурації, остинатна акордова база «валторн», щипки струнних), величезні дистанції (епізод підйому до кульмінації, де голоси розташовані в типово оркестровій фактурі). Деякі епізоди взагалі не є можливими для виконання у дві руки на фортепіано (наприклад, початок останньої кульмінації).

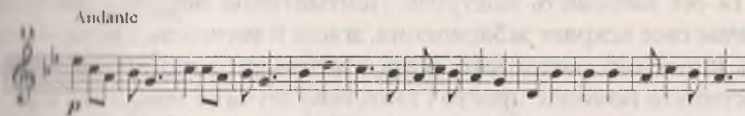
Разом із сміливістю пошуку, щасливими знахідками п'єса «Задзвеніли стодоли» засвідчує професійну недосконалість молодого автора. Це виявляється в надто густій фортепіанній інструментовці, великій кількості голосів, деякій перенасиченості ладовими зсувами. Тут ще немає виношеного циклу — творча фантазія композитора випереджає його конструктивні можливості. Звідси — імпровізаційність письма. Не завжди рівним є і стиль: відчувається деяка чужорідність, випадковість окремих тем, прийомів, що випадають із загального стильового плану. Не досить продумано є партія віолончелі — зустрічаються незручні, невдалі ходи, віолончель багато грає в унісон із фортепіано. Інколи «страждає» музична орфографія.

Жанр цієї п'єси не зовсім звичайний. Композитор задумав її як фантазію на українські народні пісні, можливо, з прихованою програмою. Очевидно, не випадково Коляда звернувся до жанру життєвої та наймитської пісні, в яких сфокусовано тягар нелегкого в усі часи життя селян, які пробуджували в пам'яті композитора живі спогади й розповіді про реалії колишніх односельців. Про це говорить драматизація образів, підспудна сюжетність. Можливо, звідси легко перекинути місток до його чудових обробок народних українських пісень «Ой у мого брата», «Зажурився чумачина», «Вчора була суботонька».

«Ой на горі»

Це п'єса у формі варіацій на тему народної пісні. Як і в обробці «Задзвеніли стодоли», композитор не вказав тут інструмента для мелодичного голосу. Очевидно, ці варіації можна виконувати на дерев'яних або на скрипці з фортепіано (діапазон сольної партії — соль малої октави і мі другої).

Спокійний розспів пісні в соль мінорі за характером близький до коліскової. В її основі — дві початкові терцієві поспівки на сусідніх II і I ступенях з виразною синкопою на другій долі (кінцева опора пісні — також II ступінь, звук ля). Ця «заколісувальна» поспівка стала своєрідним лейтмотивом п'єси.



Головний мотив вступу запозичено з кадансового звороту пісні. Він відокремлений короткими зустрічними пасажами типу глісандо по струнах, що імітують гру кобзарів та бандуристів. Композитор одночасно накладає різнотональні пасажі — висхідний у тональності ре і низхідний у тональності ля, зближуючи їх на терці соль мажору. Наявність у пісні другого устою ля виявляє вже у вступі біладове трактування ре мінору. Далі у фіналі варіацій відбувається злиття тональностей на тоніці соль мажору.

Зближення тональностей спостерігається в експозиції пісні: ля мінорна мелодія «потрапляє» в ре-мінорне середовище. Фак-

турний контекст нагадує партитуру 4-голосного хору: два голоси рухаються в октавному подвоєнні, третій і четвертий — гармонічного плану (бас у вигляді органної педалі).

У другій варіації тема обважнюється масивним подвоєнням низьких октав; розростається й акордовий шар у середніх голосах. Друга варіація — кульмінація першого розділу циклу; після неї третя сприймається як спад: динаміка загасає, середні голоси стягуються в органну педаль, пасажі глісандо пригальмовують рух поспівок. Останні звуки теми заглушує раптовий акордовий каскад, утворений з двох політональних шарів: у нижньому голосі — октавні ходи, що спадають по ступенях мі-бемольного тризвуку, у верхніх — повторювані врозбівку два квінтових акорди (ре мінор і до мажор).

Відкривається світ нових казкових образів, вступають у свої права нові ладотональна сфера звучання й фактура. Композитор підносить тему на суміжний ступінь мінору, переносючи звучання в іншу сферу барв. Тут немає нового тематизму, з пісенної теми вицленується її лейтмотивна поспівка, яка стримує важливу тематичну й декоративну роль — вона прорізує масив витриманих квінтакордів, які кожного разу змінюють своє тональне забарвлення. Тема пісні проходить у контрапункті з власним лейтмотивом. Ладотональні зсуви, бітональні й політональні накладення, підкреслений контраст регістрів надає цьому епізоду фантастичного колориту.

Та ось казковість відступає. Лейтмотивна поспівка поступово втрачає своє яскраве забарвлення, згасає її звучність, і вона «самотньо» йде вглиб акордового фону. Раптом на м'якому погойдуванні остinato починає просто і цнотливо звучати тема пісні в ре мінорі; секундові «острівці» від середнього голосу відтінюють її коротке проведення. Рух голосів змовкає, стуштовуються тональні контури; тема доспіває свою мелодію на фоні затихаючого соль-мажорного квінтнакорду. Усе наче поринає в сон. Пасажі глісандо завершують п'єсу.

Варіації «Ой на горі», безумовно, мають програмний характер, зумовлений образним змістом народної пісні. Автор розкрив і збагатив цей зміст, розширивши рамки традиційної варіаційної форми, використавши широкий арсенал виражальних засобів і прийомів. Спираючись на ладову природу пісні «Ой на горі», Коляда підкреслив таку типову для неї ладову деталь, як закінчення

на другому опорному звуці ля, взявши як своєрідний епіграф до п'єси її заключну кадансову фразу. Стійкий тон ля композитор трактує як квінтову опору ре мінору.

«Аркай кайла»¹

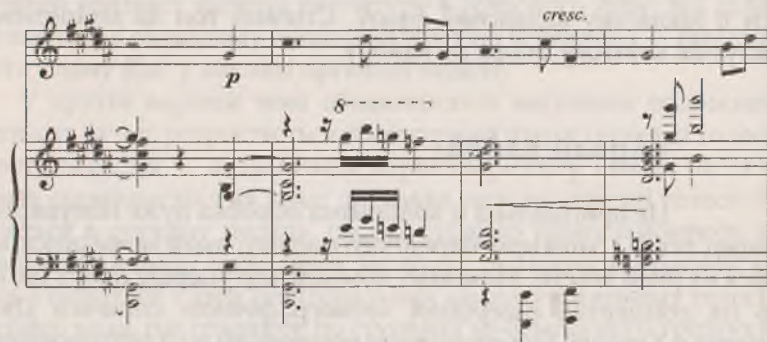
Це оригінальна й колоритна обробка дуже популярного серед татар і башкирів народного наспіву, який може розспівуватися на різні тексти. Можливо, композитор уперше почув цю пісню на концертах своєрідної «етнографічної» співачки Діни Френчко в Харкові, і це послужило поштовхом до її опрацювання.

Пісню «Аркай кайла», як і раніш оброблену Колядою татарську мелодію, записану у вигляді фортепіанної п'єси в його учнівському зошиті, вміщено у збірці «50 песен татар и башкир с текстами, переводами и гармонизацией» С. Рибаківа (М., 1922. — Вып. 1. — С. 12).

У збірнику пісню записано в мі мінорі, хоч у ключі проставлено два діези. Це пояснюється особливостями звукорядів татарських пісень: в них, як правило, поєднуються два лади на відстані кварта. В пісні «Аркай кайла» присутня дволадова основа — сі мінор і мі мінор. У відповідності з цим і Коляда, переводячи пісню в тональність до-дієз мінор, вмістив у ключі 5 дієзів і підкреслив значення другої ладової опори.

Andante

¹ «Аркай кайла» — вершина Аркай.



Мелодія пісні має досить великий діапазон. У ній підкреслено квартові ходи, ходи по тризвуках, плавний тридольний розмір, характерні мелодичні «перекати» до устоїв. Це один із тих народних пісенних зразків, де сама горизонталь вже визначає вертикаль.

У мелодії заспіву — два речення: перше складається з двох коротких фраз, друге розгорнуте в передкадансовій частині і за рахунок доповнення. Пісня починається в соль-дієз мінорі, в ній постійно обігрується I і IV ступені із закінченням на останньому (до-дієз мінор). Приспів пісні також іде в до-дієз мінорі. Отже, два лади пісні — соль-дієз мінор і до-дієз мінор — співіснують, тимчасово уступаючи один одному права тоніки.

Друга особливість пісні — секундова суміжність основних її послідовок (I — VII ступені). Очевидно, ця ладова перемінність особливо приваблювала композитора, підказуючи аспекти ладового висвітлення й розвитку пісні.

Появі народної теми передуює своєрідне прелюдування: на широко розкинуті акорди (колеристичні комплекси з чистих квінт на тоніці до-дієз — фа — соль) композитор накладає початкові послівки пісенної теми, зсунувши їх на півтону вниз і зберігши властиву їм ладову поступеневість (замість співвідношення соль-дієз мінор — фа-дієз мажор, тут соль мажор — фа мажор). І лише після цієї тонально химерної заставки вступає народна пісенна тема у своїй основній тональності соль-дієз мінор. Вона рухається на фоні акордів і гармонічних арабесок з характерними своєрідними «запізненнями», а іноді й передйомами гармонічних голосів, їх політональними накладеннями за самостійною логікою акордового шару.

Своєрідним є лаконічний приспів пісні у вигляді низхідної, ніби «пританцювувачою» мелодії від квінти до тоніки.

Мелодичні приспиви такого типу закріпилися й в українських танцювальних піснях, але, як правило, вони характеризуються традиційною гармонізацією з підкресленими акомпануючими тонічними квінтквартакордами. В цілому маємо дещо терпкувату звучність. При повторенні увесь цей шар пересувається на октаву нижче.

Друге проведення пісенної теми йде у строгому двоголосному варіанті з подвосними в октаву голосами, і знову двічі повторюється танцювальний приспів. Фінальні акорди з форшлагом перегуваються зі вступом у вигляді арки й завершуються барвистим акордом, який суміщає обидві ладові опори пісні: соль-дієз мінор і до-дієз мінор (каданс: фа — мі — соль-дієз мінор).

М. Коляда не дав ніяких вказівок щодо сольної партії. За тесисурою вона цілком придатна як для вокального, так і для інструментального виконання (гобой, кларнет, фагот або скрипка).

Варіації для скрипки і фортепіано ре мажор

Твір написано ще в роки навчання Коляди в консерваторії. Опубліковано 1930 року. Він одразу ж увійшов до педагогічного репертуару.

У той час особливо поширилася форма варіацій, яка давала можливість популяризувати народну пісенну творчість. Водночас вона була своєрідним пробним каменем для композиторів, які прагнули продемонструвати свою творчу фантазію і технічну майстерність. До їх поля зору потрапляли не лише відомі народні наспіви. Вони шукали свіжих зразків, що зберігалися в глибинах народної пам'яті, зі слідами самобутньої мелодичної і ладової культури. Композиторів приваблювали пісні народів братніх республік, зокрема, пісні західних областей України. Саме в ці роки увійшла незліченна кількість обробок пісенних і танцювальних мелодій, фантазій, сюїт, варіацій на народні теми для окремих інструментів, ансамблів, оркестрів.

У класі С. Богатирьова заохочувалося створення п'єс для різних інструментів. В останні роки навчання на композиторському факультеті Коляда почав усе настійніше пробувати свої сили в га-

лузі інструментальної музики, зокрема скрипкової. Як ми знаємо, скрипка вабила його ще з дитинства, коли він чув гру батька.

Варіації для скрипки і фортепіано ре мажор написано на українську народну тему. Вона проста і водночас оригінальна. Наспів зберігає сліди впливу польських і західноукраїнських танцювальних мелодій (танцювальність підкреслено синкопами); простий її тональний план (I – IV, IV – I, IV – V, V – I)¹. Експозицію теми розширено за рахунок її розвитку в середньому епізоді і потім повторення, завдяки чому вона утворює завершену тричасинну форму.

Спочатку мелодію викладено в партії фортепіано; одразу ж виникає друга мелодична поспівка у вигляді контрапункту до неї. Майже в кожному такті вона утворює з початковим звуком теми секундове співзвуччя, підкреслюючи задержуватий характер пісні. Басовий голос рухається низхідними ламаними секстами до тоніки ре мажору; утворюються дві паралельні низхідні гамоподібні лінії (на зразок прихованого двоголосся).

15 Allegro moderato

mf

mf

¹ Невідомо, звідки запозичив цю мелодію М. Коляда. Очевидно, він не знав зібрання Гребенюка, у якого в мелодії підкреслено лідійський лад. У такому варіанті цю тему використано у фіналі Першої симфонії В. Борисова.

Рух по ступенях і повторність короткої низхідної поспівки стануть важливими тематичними й конструктивними деталями в I варіації.

З переходом головної теми в партію скрипки фортепіано імітує і розвиває тему. Її репризне проведення відтінюється тим же гамоподібним рухом ламаними секстами в супроводі могутніх октав.

У I варіації Коляда майже не відступає від первісного складу теми, показує її в новому вигляді. Композитор розвиває основне зерно теми, виділяючи поспівку з характерними «постукуваннями», яка гратиме істотну роль у подальшому розвитку циклу варіацій. Але головну суть цієї варіації зосереджено у фортепіанній партії — до танцювальної теми композитор приєднав дотепний і суворо організований чотиришаровий контрапункт:

а) через усе поле розвитку теми проходить висхідний мелодичний звукоряд на дві октави: в першій октаві — у вигляді натуральної гами до мажор, у другій — в до мажорі з пониженою терцією (гамоподібний звукоряд як самостійний тематичний елемент уже був в експозиції теми);

б) кожний ступінь гами вступає з першої долі нового такту і потім утверджується рівномірним чотирикратним повтором і закріплюється квартовим співзвуччям, яке вступає з другої долі;

в) у кожному такті також з другої долі додається коротка низхідна поспівка в октавному подвоєнні (вона вже фігурувала як контрапункт в експозиції), утворюючи з верхніми квартами остинтний акордовий лад: квінта — секста — септима;

г) четвертий шар — октавний басовий голос. Він пристроюється до мелодичних голосів і утворює свого роду аркаду (послідовні кроки на квартах й секунди аж до кадансу).

У першій же варіації прояснилася біладова основа теми: початкова терцієва поспівка пісні до — ля органічно вписується в рівнопорний септакорд.

Тут вірогідні й інші зв'язки, наприклад, композитор міг свідомо використати виражальну функцію доміанти як органний пункт, бо у варіаціях вона відповідає колисковому характеру мелодії пісні, її образам. Можливий і вплив деяких ладових особливостей українських народних дум нової формації, де домінанта часто відіграє роль другого устою і широко застосовано так звані «лінійні» квінти. Чи не тому у варіаціях поряд із квінтакордами використано глісандуючі пасажи і як вступ, і як закінчення, що при-

таманне думній творчості. Пасажі-глісандо відіграють у варіаціях не тільки формотворчу роль: їх біладова основа — приклад новаторського сприйняття традиційно народних ладових засобів. Виходячи з принципу ладової суміжноступеневості опор, Коляда вибудував на цій основі свою ладо-гармонічну драматургію.

Усе це свідчить про те, що молодий композитор, який уже оволодів формою і різноманітними художніми прийомами, помітно збагатив свою палітру, поглибив своє сприйняття народнопісенної творчості.

Кожний такт I варіації подібний до кахлю із зафіксованим по трафарету малюнком: окремі ланки мелодії строго організуються розміреним чотиридольним метром, механічно пересуваючись по висхідних ступенях. На цьому надійно сконструйованому фундаменті вільно рухається тема зі своїми варіантами. Вона розвивається в до мажорі з невеликими відхиленнями в VII ступінь і настійним утвердженням тоніки в кінці варіації.

Задана схема руху вже зустрічалася в попередніх творах Коляди, та лише епізодично, на коротких відрізках, наприклад, у варіаціях на тему «Задзвеніли стодоли» (I варіація). Чи не звідси тягнеться нитка до фортепіанного Етюду Коляди в ре-бемоль мажорі з витриманими формулами руху в голосах?

II варіація (Presto) відмінна від першої за змістом і формою. Там — вивірена архітектоніка, чітко організована структура, тут — вільні побудови, імпровізаційність і фрагментарність форми. У I варіації домінувало конструктивне начало, строга розміреність руху, у II — переважає барвисте начало, скерцозна танцювальність, хоч яскраво виражені жанрові ознаки відсутні.

Композитор не ставив перед собою колористичних завдань. Це не стільки танцювальність, скільки замальовка окремих зорових і слухових вражень — різноголосся вуличних веселощів, дружніх притопувань, запалу музикантів, загальної калейдоскопічності руху.

II варіація вирізняється динамічністю, моторністю, які відтворюють атмосферу народного гуляння. Цьому слугують танцювальні за характером теми, мозаїчність тематизму, накладання різнохарактерних послівоків, барвистість акордових «плям», постійна зміна фактури і розмірів — $3/2, 7/4, 6/4, 4/4, 3/2, 4/4, 6/4$. Щодо цього Коляда значно ближче до Стравинського, аніж до кучкістів або Чайковського. Можна відзначити деякі спільні музичні

прийоми (згадаймо сцену гуляння на масляній у «Петрушці») — використання формул у вигляді остинатних переборів кварто-квінтових співзвуч, квінтових награвань, часта зміна епізодів, рух шарами, імпресіоністичність звучання, нашарування. Як приклад можна навести розділ в експозиції, де на домінантовому тріантному пункті йде чергування двох витриманих «вібруваннях» акордів (секстакордів I ступеня й квартсекстакордів VII ступеня), над ними у двох голосах канонічно сплітається танцювальна тема.

Сміливі модуляційні зсуви до — фа — сі мажор передують репрізітному проведенню теми.

II варіація — це яскраві сторінки музики з новими сміливими прийомами, де все обумовлено народною ладовістю. Саме в цій варіації підкреслено колористичні моменти в розвитку теми порів з тенденцією до подальшої її розробки в різних планах — мелодичному, гармонічному, поліфонічному.

Ефект яскравої живописності багато в чому досягається тут завдяки постійній зміні контрастних, по-різному розцвічених тематичних відрізків. Принцип зіставлень-зсувів, тональностей на віршаній секунди (до мажор, ре мажор, мі-бемоль мажор, ре мажор), їх накладень зберігається протягом усіх варіацій. Сама тема у II варіації пересунулася з до мажору в основну тональність ре мажор (варіації починаються в до мажорі, а закінчуються в ре мажорі). Зсуви квінтових акордів, «бренькіт» кварто-квінтових співзвуч, що імітують народну манеру гри (*ре — ля, ля — мі* або *ля — до, соль — ре*), колоритні секундові співзвуччя кварт- і квінт-акордів (до мінор — ре мінор) створюють святкову атмосферу.

Тут панують тенденція до ладової незалежності партій мелодичних голосів і супроводу, бітональні поєднання (наприклад, неканонічне проведення тем у соль мажорі та фа мажорі). У варіації застосовано багатшарові політональні побудови, які відтворюють нескладність звучання, характерну для різноголосої святкової метушні.

Яскравий приклад — початок. На органну тонічну квінту в басу надбудовується кілька поверхів. Перший шар — чергування у скрипки квінтакордів *arco* і *pizzicato* на баску; другий — новий варіант танцювальної теми в партії фортепіано; третій шар — трітонізований сповзаючий звукоряд; четвертий — це співзвуччя кварт і квінт в акомпанементі.

Такі нашарування вже зустрічалися в учнівському зошиті Коляди (у п'єсі «Веснянки» для фортепіано) і в інших творах.

У другому двотакті (різкий секундовий зсув з ре мажору в мі-бемоль мажор) на органний бас нашаровується танцювальна тема у скрипки; в партії фортепіано «спалахують» барвисті іскри гармонічних інтонацій В — АS (сі-бемоль мажор — ля-бемоль мажор), в акомпанементі до органного басу додано прохідні співзвуччя *es — des — es*.

Сприйнятий слухом тональний різнобіч через незбіг співзвуч по вертикалі виявляється результатом взаємодії елементів одного ладу (мі-бемоль мажор) відповідно до народних композиційних принципів: навколо тонального центру скупчилися всі звуки ладу, усі вони — з розспіву танцювальної теми і стягнуті органним пунктом соль.

Важко визначити форму цих варіацій — вона асиметрична, імпровізаційна згідно із своїм змістом і задумом, хоч у ній намічено тричастинність. Лише на початку можна встановити періодичність (чергування двотактів з проведенням розробкових елементів теми), виділити середню частину, де композитор застосував канонічний розвиток теми й повернення до тематичного матеріалу першої частини.

ІІІ, остання, варіація є репрізною та синтезуючою — в ній проходить головна тема з усіма її варіантами В деяких місцях Коляда віддаляється від першоджерела. Нові варіанти асоціюються зі знайомим пісенно-танцювальним наспівом.

ІІІ варіація вирізняється стрімким динамічним розвитком. Цьому сприяють розмашисті, моторні, (фактурно-мінливі фігурації у вигляді ламаних арпеджіо в зустрічному й паралельному рухах¹ у фортепіанній партії. В цьому оточенні тема звучить у скрипки.

Біг арпеджіо змінюється канонічною розробкою послівок. Динаміку загострюють перебої дуельного й тріольного руху, незбігання ритмів і ладогармонічних планів у партіях скрипки та фортепіано. В той час, як головна тема строю витримується в ре мажорі, тональна основа, фігураційний візерунок фортепіано завдяки примхливому, мінливому характеру і міжтональним

¹ Принцип руху ламаними акордами було вже намічено в експозиційному проведенні теми варіацій.

міжтональним намагається вийти зі спільного з нею ладового контексту і тим самим підкреслити свою самостійність.

Інтональні нашарування спостерігаються й далі: де композитор залишає пасажний рух, але ускладнює гармонічний супровід прямої в своїй основі мелодії.

У середній частині в розвиток теми влітаються у вигляді контрапунктів знайомі поспівки з ІІ варіації в новому ладо-гармонічному оточенні, нових горизонтальних зміщеннях. Звертають на себе увагу зсуви тем на квінтові відстані — при збереженні лінійного принципу руху тематичного матеріалу вноситься різноманітність у його барвне (колеристичне) освітлення (ряд унтаршмакордів). Тут складні гармонічні нашарування є не чим іншим, як одночасним поєднанням ладових звуків.

Заключне проведення головної теми йде не в лад з фортепіанними пасажами — вони підганяються гострими квінтовими висловами, акцентуючи в цьому фінальному пробігу синкоповану «рабину» зі збільшених кварт і зменшених квінт; повторення одного з варіантів теми обривається ефектною кінцівкою — несамоновитим «двоном» квінтових акордів-щипків¹.

Паспозиція і три варіації за характером і композиційним планом виявляють деякі риси сонатного циклу. І частина — тричастинний вступ з широкою експозицією теми; ІІ — своєрідне *Andante* з відступом в іншу тональність; ІІІ — примхливе *скерцо*; ІV — тричастинний моторний фінал, де об'єднуються всі тематичні утворення циклу.

Варіації ре мажор — цілком самостійна завершена робота мовного Коляди. Звичайно, не все у ній є вдалим, відчувається ще брак майстерності (зокрема можна говорити про деякі механічні повтори теми, відсутність потрібної винахідливості в її розвитку, не завжди обумовлена безперервна зміна фортепіанної фактури, недостатнє використання скрипки, випадковість тих чи інших засобів).

Але в цих варіаціях визначились і зміцніли характерні особливості стилю композитора, пошуки нових образів і засобів вираження. Вони свідчать про кипіння творчої енергії, сміливість музичної думки. Не відриваючись від народних джерел, Коляда

¹ Відзначимо, що малий септакорд ІІІ ступеня з пониженням квінти в кадансі асоціюється з лейтмотивом Петрушки з балету Стравинського — тут цей акорд також вбирає в себе звуки до мажору і фа-дієз мажору.

успішно оволодівав новими нормами музичного мислення, опанував нові засоби й прийоми, ще далеко не освоєні його сучасниками.

Етюд

Це останній твір Коляди для фортепіано. В ньому все вражає новизною — образний зміст, жорсткість гармоній, складні ладові зв'язки, незвичність фактури.

Принцип побудови інструментального етюду як художнього твору передбачає певну форму руху. Коляда вибрав оригінальну фактурно-технічну формулу, яка багато в чому визначила ладогармонічну специфіку й загальний тонус твору.

Тканина Етюду гранично аскетична, поліфонічна, її складають дві контрастні лінії-шари. У верхньому голосі (права рука) мелодичний орнамент складається з ланок, що механічно рухаються. Кожна ланка — гармонічна фігурація, формула, що обігрує септиму з двома чистими квартами. Автоматично рухаючись, верхівки ланок утворюють висхідний звукоряд, який можна було б наблизити до локрійського ладу з пониженим VI ступенем. Елементи півтоновості й цілотноновості надають звучанню особливої терпкості.

Другу тему в нижньому голосі (ліва рука) викладено октавами. Вона діатонічна, інтонаційно близька до наспіву української народної пісні «Вчора була суботонька»¹ в ре-бемоль мажорі. Узята ізольовано від загального контексту Етюду, тема монотональна, її ладова своєрідність — у пониженні IV та VI ступенів. Враховуючи її функцію в тематизмі Етюду, правильніше бачити в цій мелодії хроматизований звукоряд з елементами зменшеного та збільшеного ладів, ця тема претендує на домінуючу роль в Етюді. Кожний новий її вступ від різних тонік допомагає встановити формальні грані в безпаузному русі фігурації-формули.

Інтонаційно й фактурне її відокремлено від зафіксованої ритмоінтонаційної моделі другої теми, їй властива більша гнучкість та змінність. Фігураційна тема-формула служить для неї фоном і

певною мірою стимулятором руху. По суті ж, обидві теми позбавлені тонально-гармонічної функціональності, органічно зв'язані між собою зменшеною та збільшеною ладовою настроюкою.

Обидві теми вичерпують наскрізний ладотематизм Етюду. Задана логіка паралельного руху ладових шарів складає природу цієї музики.

The image shows a musical score for a piece titled 'Етюд' (Etude). It consists of two systems of staves. The top system has a bass clef on the left and a treble clef on the right. The bottom system has a treble clef on the left and a bass clef on the right. The time signature is 8/8. The tempo marking 'Vivo' is at the top. The dynamic marking 'mf' is in the first measure of the top staff. The music features complex rhythmic patterns and chromatic movement.

Обидва шари в процесі безперервного руху переміщуються, міняються місцями, зберігаючи колишні фактурні обриси і співвідношення, але значно змінюються інтервально: завдяки чому постійно оновлюється звучання вертикалі. Загальний характер музики — стрімкий, наступальний, дещо суворий, незграбний, позначений жорсткими співзвуччями, породженими безперервним політональним рухом.

В експозиційному розділі Етюду рух утворює кілька хвиль, пов'язаний з проведенням тем від центру ре-бемоль¹, потім ля-бемоль вращендо до кінцевого звука. Починаючи з третього проведення піснотема злегка деформується і вкорочується, переміщується на нові ступені, вичленовується її характерний передкадансовий «діатональний» зворот: музика набуває розробкового характеру (формула другої теми лишається незмінною).

¹ Повернення до останнього проведення теми від звука ре-бемоль, закінчення на нівелі ре-бемоль мажору дає підстави вважати цей звук тонічним центром Етюду.

¹ Цю пісню Коляда дуже любив, обробляв її для скрипки, для голосу з фортепіано.

Динамічне нагнітання хвиль приводить до головної кульмінації, що знаменує початок репризи: на *fff* переможно вступає востаннє пісенна тема в своїй основній «тональності» *ре-бемоль*; у далекій високості на величезній відстані (субконтроктава й челестовий регістр) подібно до скляних дзвіночків остинатно дзвенить тема-орнамент.

У репризу вторгається епізод похмуро-фантастичного характеру, відділений глухими дзвоновими ударами на звуці *ре-бемоль*, — зловісний ряд колючих уривчастих квартових акордів. Тут поліфонічно зіштовхуються два паралельних дисонуючих гармонічних шари; цілотнові мелодичні лінії обох тем у зворотному русі ще більше загострюють вигадливу політональну звучність.

У коді, у партії правої руки фігурації-формули «збігають» униз по кварто-квінтових ступенях тепер уже визначеної тоніки, ліва рука підтримує їх акордовими підпорами *ре-бемоль мажор* — ля мінор (цей акорд «увібрав» у себе звуки квартової вертикалі).

Фігурації стискаються у квартовий септакорд, застигають, об'єднавшись у невід'ємне ціле з багатоголосним акордом тоніки *ре-бемоль мажору*, який завершив рух (він також ніби увібрав у себе барвисту гармонію орнаменту).

Рух в Етюді безбарвний, графічний. Все віддано горизонталі, гармонічний результат — скоріше випадковий, залежний від неї, і тільки в коді панує «чар» Коляди-колориста.

Етюд — єдина спроба композитора в подібному стилі. Цей твір стоїть окремо в його творчості. Він нав'язаний атмосферою напруженості, активності навколишнього життя.

Сучасникам багато що в Етюді прийшлося не до смаку: надто багато в ньому було нового, незвичного. Дехто бачив у творі вияв крайнього формалізму, урбанізму. З дистанції сьогодняшнього дня видно, наскільки Коляда випередив свій час, передбачив знахідки й прийоми сучасних композиторів.

Як відзначалося вище, композитор звернувся тут до виражальних засобів народної пісні. Однак фольклорне начало, включене до не властивої йому ладової сфери, разом із чужим йому суто раціональним началом, втратило живлюще середовище, природність розвитку. Їх зближення виявилось неможливим у рамках обраного композитором тематизму й поставленого конкретного творчого завдання.

На кінець 20-х років творчість Коляди набирає більшої свободи й довершеності. Він продовжує працювати в галузі інструментальної музики. Це пояснюється не лише індивідуальною схильністю композитора, а й соціальним замовленням часу. Величезний розвиток культурного будівництва, розвиток музичної освіти, успіхи самодіяльного мистецтва зумовили зростання виконавських колективів. Потрібний був концертний і педагогічний репертуар. У Харкові виступали прекрасні місцеві камерні ансамблі — Квартет ім. Вільома і Квартет ім. Леонтовича, а також велика група обдарованих музикантів, серед яких талановитий скрипаль О. Ільєвич — перший виконавець творів М. Коляди, учасник струнних ансамблів. Все це сприяло пошавленню композиторської творчості. Важливим стимулом у цьому напрямку були й оголошені Наркомосвітою України конкурси на сольну й ансамблеву п'єси.

Кращі камерно-інструментальні твори цього періоду відзначаються серйозністю, вагомістю змісту. Спираючись на традиції класиків, композитори все частіше зверталися до народних джерел, прагнули до подолання суто формальних пошуків, розширення образного змісту, розімкнення кола вузьколіричних або тривожно-похмурих настроїв (останні були характерні для ранніх творів Б. Лятошинського), зміцнюючи вольове, героїчне начало (Сонатна для віолончелі, Фортепіанне тріо В. Косенка, Квартет № 1 В. Верисова) або втілюючи світлі, мрійливі образи (фортепіанні п'єси, Інтермеццо для скрипки Л. Ревуцького).

Ця тенденція позначилася й на камерних інструментальних творах М. Коляди (Струнний квінтет, Струнне тріо, Скерцо й Соната для скрипки та фортепіано), але в них композитор ішов своїм шляхом.

Скерцо для фортепіанного квінтету соль мажор

Твір має жанровий характер. Це яскрава замальовка картини світкового народного побуту з ліричним відступом у сере-

О. Ільєвич — талановитий музикант, згодом відомий лікар-рентгенолог. 1927 року закінчив Музично-драматичний інститут ім. М. В. Лисенка по класу скрипки професора В. Добржинця й отримав звання «скрипаль-художника».

дині (Тріо). Сторінки такої музики ми нерідко знаходимо у творах класиків, особливо у Чайковського.

У I частині Скерцо Коляда використав справжню народну тему – українську жартівливу пісню «Ой дуб дуба», яка не раз привертала до себе увагу українських композиторів (широко відомою, зокрема, є блискуча обробка її композитором П. Козицьким). Пісня «Ой дуб дуба» нагадує скоромовку з багаторазовими повторами двох суміжних звуків (I і II ступені) з подальшим спуском по квінтовому звукоряду в тоніку. Оскільки жартівливі пісні звичайно співають на святах, вечорницях, бенкетах, багато з них стали улюбленими танцювальними мелодіями. Коляда відчув дух і характер пісні, уміло передав її грубуватий гумор і запал танцю.

Енергійне настроювання на танець в темпі Allegro, остинатний мотив, закличні акорди (II₅₆ та V₂) в партії фортепіано одразу вводять в атмосферу цього життєрадісного Скерцо. Її настійна домінантовість створює настрій нетерплячого чекання.

Allegro

17

f

f

f

f

f

Задерикуватو звучить у струнних у три октави, в легкому стакато мелодія пісні, її рух підстобують акордові перебори з акцен-

тами й ритмічні «притопи» тонічного квінтакорду. По вертикалі тут виникає колоритна потрійна педаль: в басу квінтовий звук соль, подвоєний в альта та віолончелі, і подвоєний в октаву звук мі в партії фортепіано, що увінчує акомпануючий акорд. Такий антураж теми нагадує гудіння волинок, сільських басолей, дзенькання балалайок.

Рух теми набирає сили і швидкості. Нові варіанти поспівок з паралельними вторами, контрапунктами, перекидання теми в різні регістри, несподівані тональні зсуви, переходи в паралельний стрій (головно секундові), ладові повороти й «підсвічування» тем (міксолідійські та фрігійські відтінки) пустотливі глісандо у скрипці – все це малює картину невгамовних веселощів, часом асоціюється зі стрибками чи якимись смішними витівками в танці.

Скерцо повторюється у тому ж стрімкому русі з новими контрапунктами, фігураціями, але звучання починає поступово пригасуватися й зупинятися на тихому стоп-акорді (в ньому, як звичайно, композитор зібрав усі звуки ладу соль мажор і побічних ноток фа – мі).

Друга частина Скерцо – Тріо (Adagio сі мінор). Початок його похмурий і величний: на фортисимо звучать подібно до набатного дзвону важкі октави, які мірно чергуються на тоніці й домінанті, а потім ураз стихають, залишаючись звучати на піанісимо як фон, все переключається у сферу тонкої мрійливої лірики.

Раніше Коляда шукав для втілення ліричних емоцій та образів справжні теми народних пісень. У тріо композитор вперше створив свою, на диво поетичну тему орієнтального характеру, проінняту невдоволеною печалю. Вона виникає у струнних на piano con sordino як спогад про світлий образ людини, що назавжди пішла з життя.

Тема має чотиритактову будову: короткий і запитальний наспів-фраза у фрігійському сі мінорі і сумна фраза-відповідь – два секвенційно никнучі терцієві мотиви.

Виразності теми в її хроматичній пластичності й ладових відтінках досягнуто переливами світлотіней II пониженого і II натурального ступенів (при повторенні) в першій фразі, однойменних сі мажору та сі мінору в закінченнях фраз-відповідей; у другому проведенні теми у струнних і в останньому у фортепіано мелодія «підсвічується» мі мінором.

При повторенні до теми приєднується тужливе сопілкове награвання. Імпровізаційно розвиваючись, він стає постійним су-

путником мелодії, з якою його зближує фрігійська природа. Тема майже не розвивається і зникає як далекий загадково-звабний образ. Її контури розмиваються, зливаються з хроматичними підголосками. Відчуття відчуженості, незбутності, відстороненості створює вторгнення цілотнового акорду й вигадлива гармонізація (шари голосів, які розходяться до тоніки: нижніх — великими терціями, по півтонах, верхніх — збільшеними і зменшеними квінтами).

Невелика середня частина носить характер інтермедії. Будова її фрагментарна, кожний розділ вкладається в чотиритакт:

- 1) коротка міксолідійська поспівка (у першій, потім у другій скрипки з хроматичними контрапунктами в супровідних голосах);
- 2) коротка (також двічі повторена) пісенна тема «благального» характеру в сі мінорі на педалі мі в партії фортепіано;
- 3) повторення першої поспівки.

Можна вивести певну закономірність у зміні тональних центрів (соль мажор — мі мінор — сі мажор — соль мажор). У першому розділі панує соль мажор, його стійкість підкреслено «розгойдуванням» октав на квінті, що створює ефект маятника. У другому, центральному, розділі вступає педальна опора мі, на яку на шаровується мелодія в тональності сі мінор — таким чином, одночасно співіснують дві тональні настройки. У третьому розділі утверджується тональна основа мі, також підкреслена октавним «маятником» на квінті (ці квінти допомагають потім утвердитися в тональності сі мажор).

Розділи поєднуються між собою короткими модуляційними переходами: від першого до другого — секундові кроки по суміжних ступенях, від другого до третього — через барвистий $\frac{DDVII_7^{25}}{e}$

(він включає в себе і майбутній ладовий комплекс наступного розділу). Далі відбувається нейтралізація ладу, вибудовується ряд збільшених гармоній — своєрідна межа середнього розділу і перехід до основної частини Скерцо через суміжні ступені шляхом зсувів $H - C - D$, тобто в домінанту соль мажору. Отже, маємо дуже струнку, симетричну, внутрішньо обумовлену композиційну форму середньої частини.

У Тріо незвичайною є кодета, що відіграє роль своєрідної сполучної партії до фіналу. Тут відбувається образна трансформація ліричної теми: усі струнні напружено повторюють сопілкове на-

гравання, у партії фортепіано з невластивою для неї активною поступальністю на тонічній вершині сі мажору утверджується висхідна поспівка головної теми Тріо.

Усе змітає реприза, що вступила. Знов настроювання на танець (у дещо іншому варіанті) — і зазвучала пісня з блискітками гісландо у скрипки. Репризне проведення теми збагачується варіантами, квартовими акордами, паралельними тризвуками, квінт-акордами. Все це яскраво втілює істинно народний характер музики Скерцо, на кінець теми пісні естафетно передається усім струнним і завершується ефектним «розчерком» на тоніці (*fff*).

Скерцо для фортепіанного квінтету написано 1928 року¹ — в цей час Коляда закінчує композиторський факультет. Звернення до жанрової п'єси, контрастність її розділів свідчать про вплив театральної музики (у ці роки композитор почав співпрацювати з Театром робітничої молоді).

Скерцо продемонструвало високу композиторську майстерність Коляди, впевненість його почерку. Тут уже немає огріхів, характерних для його попередніх творів: невиправданих розтягнутостей, всіляких випадковостей, надмірного захоплення колористичними прийомами.

Скерцо виявило новий струм у творчості Коляди — тонкий, поглиблений ліризм, абстрагований від суто етнографічного ґрунту, своєрідне трактування ліричного образу в плані інтимного висловлення. Щоправда, тут є сопілкове награвання, що «прилипли» тему, наче наближає образ-мрію до реальності. Нове відчувається й у мелодичній мові композитора — це тенденція до хроматизації мелодії, виявлення через хроматизм її пластичності, виразності.

Можна відзначити нові риси і в драматургії: загострення образного контрасту, драматизація лірики, позірні стилістична чужорідність зіставлюваних тем. Подібні приклади зустрічаємо у Чайковського. Досить поспішатися хоча б на побічну партію у фіналі Другої симфонії, де її тема з дещо орієнтальною лірикою, хроматичними вигинами сприймається як чужорідна за стилем

¹ Перше виконання Скерцо відбулося в Харківському Будинку вчених у 1929 році (фортепіано — О. Піскарьова, I скрипка — Г. Поляков, II скрипка — І. Машгора, альт — Л. Носов, віолончель — В. Цуканов). У програмі концерту були ще Квінтет Р. Шумана і Квінтет М. Скорульського.

поряд з українською танцювальною. Очевидно, такі контрасти виправдано внутрішніми поштовхами чи асоціаціями і мають право на життя у п'єсах жанрового характеру. До того ж Коляда лишився вірним собі у стильовому оформленні теми, застосувавши типові для нього виражальні прийоми.

Форма Скерцо – складна тричастинна, побудована з невеликих розділів. Тут панує скоріше принцип повторності, контрастних зіставлень тем і варіантів, аніж тематичний розвиток. Майже всі розділи складаються переважно з чотирьох тактів, позначені зміною фактури і барв, які відмежовують частини, епізоди, варіанти тем.

Не можна не помітити деякої поспішності, внутрішньої невідповідності вступу Adagio і дещо прямолінійного переходу від Adagio до репризи. Такі повороти в показі й розвитку образів (як і статика, ізольованість самого Adagio) вже спостерігались у творчості композитора; їх можна виправдати прихованою програмою. Недостатній розвиток форми компенсується щедрістю гармонічної мови. Ладове розцвічування тем, нашарування, зсуви, використання різних ладових настроювань у взаємодії, в єдиному вертикальному комплексі створюють надзвичайно барвисту, свіжу звучність.

Скерцо символізує новий, вищий етап у творчості Коляди, відкриває шлях до його високоталановитих композицій 30-х років.

Дві п'єси для тріо на теми українських пісень¹

Першу п'єсу в ре-бемоль мажорі написано на тему української пісні «Та й зацвіли». Для втілення її образів Коляда обрав улюблений ним жанр колискової. Водночас рівний спокійний рух, заворожуючий остинатний ритм співзвуч септим і секунд, які мірно «погойдуються», глибокі «зітхання» органного баса нагадують ноктюрн.

¹ Виходячи з жанру і тієї ролі, яку відведено тут поліфонічним прийомам (імітаційна, контрастна поліфонія), застосованим з однаковою послідовністю, написання цих п'єс було передбачено програмою останнього курсу навчання композиції й, очевидно, передувало появі таких творів Коляди, як Скерцо і Соната для скрипки та фортепіано.

«Проспівавши» тему пісні, скрипка передає її віолончелі; у третьому проведенні обидві теми рухаються в октавному каноні.

Andante

У середній частині тема у віолончелі проходить на більш нагиченому акордовому фоні з новим варіантом контрапунктуальної теми у скрипки. Поспівки теми переплітаються і, поступово затихаючи, змовкають; лише одна нота сі-бемоль на тому ж законисуючому фоні лишається звучати в остинатному ритмі.

Ця невелика п'єса позначена поліфонічним розвитком і цікавими ладо-гармонічними прийомами, передусім «підсвічуванням» мелодії.

Тема пісні продовжується в сі-бемоль мінорі; форшлаг від соль-бекара надає їй дорійського характеру, але вона втрачає свій ладовий «престиж», розвиваючись у ре-бемоль мажорі; канон в кінці першої частини «висвітлюється» II мажорним ступенем. П'єсу розцвічено несподіваними ладовими зсувами (в першому проведеної теми — зсуви у фа мажор, в середній частині п'єси — в сі мажор, в репрізі — в мі-бемоль мажор). Ладовими зсувами позначені межі тричастинної форми п'єси.

Мішані ладові барви, розмитий фон супроводу, секундні й терцієві зіставлення створюють враження хистких світлотіней і своєрідно доповнюють образ коліскової.

В основу другої п'єси для Тріо мі мінор покладено тему української народної пісні «Та й не жалко мені». Очевидно, Коляда узяв її з добре відомої музикантам збірки Д. Ревуцького «Золоті ключі» (К., 1926–1929, 1964, вид. 2, с. 111). Цікаво, що пісню записано упорядниками на батьківщині Коляди — Прилутчині. Тому її використав і Л. Ревуцький у своїй Другій симфонії як побічну тему I частини.

Зміст пісні — сімейна трагедія: гірке життя з немолою («узяв жінку не до любові, не до розмови...»), злий наговор батька («купи корабель... та посади жінку з дитиною: ...одпихни її од бережка та не дай їй веселечка...»), а потім — розлука, переживання скоєного, пізне каяття.

Тема народної пісні характеризується дорійським ладом, переміщеністю опор. Дорійський стрій зумовлює дві складові: нижній голос в еолійському мі, верхній — фрігійському *фа-діезі*. Зміст і ладова природа пісні відкрили багаті можливості для її обробки композитором. Він використав її не в оригіналі, а у своєму варіанті, об'єднавши мелодичні поспівки нижнього голосу й підголоска. З метою драматизації мелодії підкреслив четверту долю початкової поспівки форшлагами (характерно, що Л. Ревуцький також застосував форшлаг на четвертій долі). Коляда зберіг перемінний розмір пісні $6/4$, $5/4$ і залишив її в тій же тональності мі мінор.

Композитор і тут не скоує себе рамками тієї чи іншої схеми. Розвиток тематичного матеріалу утворює в нього чотири фази з драматичними кульмінаціями у другій і третій, після чого рух поступово згортається й остаточно вичерпує себе в коді. Другу і третю стадії можна розглядати як розробкову середину тричастинної форми. На короткому акордовому вводі вступає вільна

мелодія фрігійської настройки у віолончелі, на яку нашаровується тема пісні в партії скрипки. Як і в першій п'єсі, вона переходить до віолончелі, а партія скрипки лишається як контрапунктичний підголосок. У середній частині обидві теми подвоюються в партії фортепіано, їх розвиток приводить до напруженої кульмінації. В репрізі знов з'являється сумна тема пісні в супроводі коротких хроматизованих поспівок; далі наспів деформується, звучить тільки одна нота сі з утриманою ритмо-інтонацією заголовної поспівки теми — вона завмирає в тихому дзвоні високої октавної педалі у фортепіано.

П'єса відзначається поліладотональною барвистістю. Залишивши у скрипки мелодію пісні в еолійському мі, композитор використав її перемінні ладові відсвіти в партії фортепіано: на глибокий фон сі мінору нашарував доміантові акордові пласти і потім фрігійську тему у віолончелі. Саме таке чутливе вслуховування в пісню зумовило своєрідну імпресіоністичну тканину п'єси, її барвисті ладові тембри.

П'єса монотематична: усі тематичні орнаменти виникають з першоджерела. Цьому сприяє й поліфонізація матеріалу: усі теми співіснують зі своїми варіантами. Така обмеженість, замкненість тематизму, зосередженість на одному настрої сприяє інтенсивному розкриттю внутрішніх ресурсів скромної пісенної теми.

Можна говорити і про своєрідну поліфонічну драматургію п'єси — контрапунктуючі голоси в партіях скрипки, віолончелі та фортепіано об'єднуються в октавний моноліт, аби драматизувати почуття, передати стан душевного розладу і збентеженості; проведення теми паралельними квартами в партії фортепіано в чистому вигляді в «оточенні» підголосків, що канонічно розвиваються, посилює шем скорботи; напружений триоктавний рух нагнітає драматизм на шляху до кульмінації.

Так композитор розкрив зміст цієї рідкісної за виразністю пісні, створивши на її основі справжню маленьку поему. Він позбавив мелодію м'якої примиреності, притаманної народному оригіналу. Отже, пісня стала стимулом для написання самостійної завершеної одночастинної композиції.

Тріо мі мінор часто виконувалось у 30-ті роки в концертах Харківської філармонії. Збереглася редакція п'єси, здійснена тріо за участю О. Ільевича. Однак редакційні зміни тут незначні. Вони шеплися до невеликих фактурних доповнень (замість протяглого

органного пункту, місцями введено переривчастий), вказівок щодо виконавських прийомів, динамічних відтінків. Децю доповнено фінал п'єси: у відредагованому варіанті фінальна поспівка теми підтримується витриманим акордом однойменного мажору. Це сприяло просвітленості звучання, але чи хотів цього композитор? Чи дав він згоду на цю корективу?

Обидві п'єси свідчать про формування характерних рис творчого методу Миколи Коляди. Пройнявшись звучанням пісень, відібравши найвиразніші інтонаційні образи і переплавивши їх у своїй творчій свідомості, композитор започаткував нові образи, багатогранно розкривши зміст пісенної першооснови.

«Весняний день»

Цей романс для високого голосу на текст Б. Сілаєва було написано 1928 року під впливом подорожі по Криму. Коляда дуже любив море, і в музиці романсу яскраво втілює образ морського простору, сонячного дня, весняного цвітіння, юності. Будова твору фрагментарна: він складається з кількох невеликих, контрастних за характером епізодів.

19 Andante

pp

f p

Фортепіанний вступ — це пейзажна замальовка моря в сонячний день (світла тональність ре мажор, м'які «сплески» акордів «набігання» арпеджованих гармонічних фігурацій, подібно до припливу й одпливу хвиль, сяючі тремоло). Одразу ж вступає партія сопрано: «Світлий, ясний день весняний, море пісеньку співає». Високий жіночий голос гармонічно «вписується» у яскравий весняний пейзаж («розцвіли в садах тюльпани, лавр, магнолія цвіте...») Заколисуючі гармонічні фігурації, педалі барвистих акордів, хроматично-низхідні «ліниві» пентатонні ходи — все відтворює образ моря, що ніжитья під сонцем, передає відчуття м'якості, знемоги.

Радість насолоди від краси південної природи виливається у своєрідний вокаліз сопрано. Мелодія його об'єднується з темою-фігураціями «хвиль», що гойдаються.

У цей сонячний світ вриваються фанфара, урочисті святкові ритми — це плюскочуть у морських хвилях діти.

Короткий скерцозний епізод змінюється ліричним — заколисуючий тридольний рух мелодії, спокійні лінії фортепіанного супроводу зливаються у своєрідний хорал з акордів квінто-кварттової структури. Потім пісня змовкає, лишається тільки тихий плюскіт води.

Новий кадр: у партії фортепіано на різкому *ff* перехресне зіштовхуються «гребені» тритонових акордів і пасажів подібно до шквалів налетілого вітру чи грізних кличів морського царя. Цей фантастичний епізод служить інтермедією перед вступом репризи.

І знову морський пейзаж, рокотання хвиль. Наближається вечір, сонце ховає свої промені, з моря віє вітерець, пливають вечірні хмаринки. Низхідні хроматичні терції на піанісимо в партіях сопрано і фортепіано розчиняються в цілотнових послідовностях, покликаних передати відчуття надвечірньої прохолоди.

А море живе своїм невгамовним вічним життям, припливи змінюються відпливами, хвилі плюскочуться об берег. Морю, яке то лагідно рокоче, то грізно реве, присвячено велике фортепіанне завершення романсу. За характером, фактурою, динамічною насиченістю (могутні октави, розкоти фігурації) воно перегукується з дифірамбічними сторінками деяких етюдів і прелюдій Рахманінова

Створюючи романс, композитор відштовхувався від швидкоплинних образів тексту — їх три: весняний день на березі моря;

діти, що купаються; вечір, який настає. Він прагнув розкрити всі деталі тексту: домислити, домалювати його відтінки, нюанси, завдяки чому в романсі виявилось більше «кадрів»: кожний двірш тут народив новий музичний образ.

У цілому романс нагадує імпресіоністські замальовки, сторінки альбому, до якого занесено скороминучі музичні враження від сонця, моря, світла. Таких замальовок кілька: три пейзажні (включаючи вступ), скерцозна (дитяча гра на хвилях), лірична (добра усмішка до дітей), фантастична (схвильоване море), вечірній пейзаж і закінчення (гімн морю).

Кожний епізод відділено люфт-паузою. Ці, здавалось би, розрізнені сторінки міцно «скріплені» наскрізною ре-мажорною тональністю (це відчуття не знімають окремі міжтональні відхилення). Крім того, в романсі є надійний каркас у вигляді репризного повторення вступу й закінчення, що розкриває його тематичний матеріал. Нарешті, форма зміцнюється мотивом, що незмінно повторюється й обрамляє кожний епізод (остинатна гармонічна фігурація: терції та квінти I і II ступеня на тонічному квінтакорді).

Отже, незважаючи на вільний розвиток і велику кількість епізодів, твір має досить струнку, цілісну форму.

Особливе місце в романсі належить вокальній партії. Вона асиметрична, імпровізаційна, безпосередньо йде за новими образами вірша, залишаючись, однак, у рамках єдиного розміру $3/4$ і широко трактованої основної тональності ре мажор. Тут немає звичної кантилени чи пісенності, переважає гнучкість наспівного мовного інтонування, яке часом переходить у говірку. Водночас мелодію певною мірою інструменталізовано, що особливо помітно у вокалізі, де на перший план виходять темброві барви.

Інструментальна природа мелодії іноді обмежує ритмічне багатство тексту. Композитор нехтує смисловими наголосами й цезурами вірша. Особливо це відчувається в українському перекладі, де тридольність і ритмічний склад мелодії не завжди відповідають ямбічному розміру вірша, породжуючи синкопи й наголоси на ненаголосених складах тексту, на передиктах до тоніки.

Провідна роль у романсі належить партії фортепіано. Яскраву живописну палітру створюють гармонічні засоби. Особливо вражають тонкою виразністю другий пейзажний епізод (мелодія соп-

рано на словах «Розцвіли в садах тюльпани, лавр, магнолія цвіте») і вокаліз, де розвивається лейттема «гойдливих хвиль», підтримана барвистими нонакордами.

Не слід забувати про те, що романс «Весняний день» написано Колядою на початку його творчого шляху. Цим пояснюється деяка недосконалість форми й розвитку, можливо, зайва щедрість виражальних засобів. При всьому цьому романс підкоряє оригінальністю, творчою самобутністю. Трактування вокальної партії, своєрідне поєднання імпровізаційності й архітектонічної логіки, дрібна контрастна драматургія, фактурна свобода лишили далеко позаду традиційні прийоми, відкрили шлях новаторським пошукам у галузі вокальної форми.

Твір привабив багатьох талановитих виконавиць, серед яких були Т. Колодуб, Т. Чубук-Олексієнко та інші, і швидко завоював симпатії слухачів. Про це свідчать численні відгуки в пресі. Музика романсу зацікавила й інструменталістів. О. Ільєвич здійснив його вільну обробку для скрипки і фортепіано у вигляді парафраза¹.

Скерцо мі мажор

Майже в усіх ранніх творах Коляди застосовано варіаційні форми. Написане 1928 року Скерцо для скрипки і фортепіано примітне як спроба створити жанрову п'єсу на основі зіставлення й розвитку контрастних образів. До того ж воно було задумане як програмний твір — Коляда написав його на півдні, біля моря. В ньому передано настрої безтурботності, святкового

¹ У скрипковій обробці виявилось неможливим залишити в недоторканному вигляді форму романсу, де часта зміна образів відповідала текстові. Фрагментарність вокальної партії при переведенні на інструментальну мову поставила вимогу доказування деяких думок і упорядкування форми. Так, автор подовжив інтермедію перед другим епізодом, дописавши музику в характері топовної теми, збільшив (за рахунок повторення й розвитку) тему вокальної партії перед вокалізом. Для симетрії додано один новий такт у скерцозному «дитячому» епізоді, а потім значно розвинуто перехід до ліричної середини, яка постала у вигляді 16-тактового періоду. Автор змушений був відмовитися від самостійної фортепіанної постлюдії, написавши в її характері нову коду. Романс частково втратив свою імпресіоністську імпровізаційність, хоча й виграв щодо логічності й завершеності форми.

пожвавлення з веселою усмішкою та гострим жартом і водночас задумливу бесіду з морем і з самим собою¹. Подібний задум і образні контрасти зумовили оновлення музичних засобів і самого жанру.

І частина Скерцо розвиває жанрові риси, властиві характеристичним скерцо Бородіна, Чайковського, Глазунова, Лисенка. Прообраз *Andante* слід шукати в чарівних картинах моря з музики Римського-Корсакова, в музиці імпресіоністів. Це не завадило Коляді створити власну, оригінальну за тематизмом і структурою композицією.

Скерцозність музики першого розділу п'єси досягнуто несподіваною зміною образів, їхнього ладового забарвлення, фактури, контрастних асиметричних побудов.

У Скерцо немає вступу: вільний вигадливий розбіг граціозної, дещо ламаної міксолідійської теми в партії скрипки (відстань у дві октави від нижнього до верхнього *сі* в межах тритакту) змінюється коротким приспівом-пританцюванням у заколисуючому русі $6/8$. Йй назустріч з верхнього *сі* «злітає» (також через дві октави, але в межах однотоакту) міксолідійська мелодія у фортепіано (вона здається стисненим відображенням головної теми). У приспіві танцювальний характер супроводу змінюється рухом паралельних кварт.

Навмисна обважненість приспіву «гронами» квартових співзвуч, гармонічні зміщення, синкопи, що порушують вальсоподібність руху, надають музиці кострубатості й майже гротескової гостроти.

¹ Друзі композитора вважають, що перша частина Скерцо має сатиричне спрямування і передає глузливе ставлення Коляді до курортних «непманш».

Цьому сприяють і певна самостійність тематизму скрипкової та фортепіанної партій, розвиток обох у співвідношеннях контрастної поліфонії.

Друга тема у скрипки сприймається як відповідь у домінанті (потім повторена на відстані тритону у фа мажорі). Вона є вільним варіантом першої теми й набуває інтонаційних рис, притаманних українській пісенності. Водночас партія фортепіано зберігає свою незалежність, вірність першій редакції (танцювальний акомпанемент, квартовий супровід приспіву) і продовжує служити новому варіанту теми у вигляді контрапункту, зберігаючи з ним тональний контакт.

Цей розділ Скерцо можна вважати серединним у першій частині. Форма його не зовсім звичайна; в тематизмі партії скрипки помічається явна тричастинність (підкріплена й тональними співвідношеннями). В цьому її можна трактувати як розширений тричастинний період.

Безтурботний дотепний жарт-пародія поступається місцем наступному епізоду, який вводить нас у світ інтимних настроїв, — *Andante* (аналогічно до середньої частини Скерцо для квінтету). Це підкреслено різкою відчленованістю середньої частини (зрушення в соль мінор). Рух стає більш плавним, його пульс уповільнюється. Музика втілює не філософські роздуми, не психологічні переживання, а споглядальні настрої людини, що залишилася наодинці з природою, її замилювання широким простором і вічною мінливістю моря.

Для вираження ліричних почуттів, змалювання звукових пейзажів Коляда по-новому використав в *Andante* свої улюблені гармонічні й поліфонічні прийоми.

У партії скрипки виникає сумна мелодія в соль мінорі, близька до протяжних жалібних пісень (висхідний терцієвий мотив з наступним м'яким секвентним спадом). Повторюючись і варіюючись, переливаючись у різні ладові сфери, мелодія втілює також і стан спокійного роздуму, і невловимо-мінливу картину моря.

М'яко «опускається» вглиб ряд поступеневих акордів. Напливи мелодичних ланок теми у вигляді канонічної імітації, безперервна зміна їх ладового освітлення створюють враження нескінченного припливу й відпливу морських хвиль, втілюють рух людської думки, мінливої як барви моря: її варіанти, повторення, акордовий фон надовго залишають нас у сфері споглядання, заглибленості у мрії. Тема переливається з натурального в міксолідійський лад, затьмарюється фрігійським, освітлюється лідійським.

Прикладом чисто звукового живопису може служити «казковий» епізод з *Andante* в плані типового для Коляди чотиришарового багатоголосся: на нижніх педалях у фортепіано ритмічно здійснюються й опускаються широкі октавні змахи — вони створюють відчуття глибинного простору й мірного дихання моря: у високому челестовому регістрі фортепіано на заворожуючих переливах міксолідійського й натурального ладів (а в кульмінації — мажоро-мінору) звучать тихі сплески квартових акордів, а над ними «іскряться», подібно до райдужних сонячних полисків, остинатні фігурації у скрипки. Це на диво витончена замальовка нескінченної гри світла й води, втілення стану зачарованості.

Але швидко чари втрачають свою магічну силу, звучність інтенсифікується, акорди-сплески енергійно розгойдуються у свіченні мажоро-мінору. Рух набуває моці й енергії, а потім поступово заспокоюється. Так вирішено кульмінацією середнього епізоду й перехід до репризи.

І знов мірне коливання хвилі-мелодії, що набігає у спалахах ладових барв. Довгий ланцюг різнотональних акордів динамізує образ репризи. Тема проходить скорочений розвиток, її окремі поспівки канонічно зближуються, стискаються. Доспіває свою сумну мелодію скрипка, на застиглій органній квінті баса тихо звучить акордовий фон. Роздум уривається, і знову запановує атмосфера радісного піднесення, гострого гумору — без будь-яких змін повторюється перша частина Скерцо.

Автор демонструє багатоманітність використаних ладо-гармонічних засобів і прийомів. Як і в інших творах, вони не лише

розкривають зміст образів, а й відіграють велику роль у виявленні рельєфу форми. Щодо цього цікавими є прикордонні зони у Скерцо. Так, до репризного проведення головної теми в першому тричастинному періоді композитор прийшов шляхом звичайного зсуву суміжних тональностей фа мажор і мі мажор.

Перехід до середньої частини Скерцо — *Andante* — більш складний. Композитор тут двічі відключається від ладового центру мі:

1) мелодія скрипки наче стопориться на остинатному повторенні короткого терцієвого мотиву (*сi – ре*), який «опромінює» сививо барвистих, не розв'язаних домінант (D_9 до ля мажору, D_7 до мажору);

2) нагадавши про тональність мі мажор (різкий акорд фортиссимо), композитор знову відмовляється від неї, сягаючи цього разу царини цілотнонових гармоній: на низхідний хроматичний звуко-ряд до нової тоніки сi мажор, кожний ступінь якого підкреслено акцентованим тріллером у партії скрипки, він нанизує ряд низхідних великих терцій і збільшених тризвуків у партії фортепіано.

Перша частина Скерцо завершується зіставленням двох мінорів на відстані терції: соль мінор — сi мінор (соль мінор уже передбачає тональність *Andante*).

Перед чарівним епізодом *Andante* тоніка одразу переміщується з мі мажору у фа мажор, і сама тема ніби втрачає ладовий орієнтир, коливаючись між фа і соль. Цьому сприяють також «прикордонні» «свічки» зменшених септакордів, що переключають у до мажор (через II ступінь).

Перехід до репризного повторення головної теми *Andante* позначений настійним обігруванням барвистого ряду тональностей (ре мажор, до-дієз мінор, сi мажор; між ними ненадовго виникає острівець мі мажору — мі мінору); цей ряд круто повертає від сi мажору через ля-бемоль мажор у мі-бемоль мажор — тут вступає у міксолідійському забарвленні тема *Andante*.

Останнє переключення до початку Скерцо знов відбувається шляхом секундного зсуву (фа мажор — мі мажор). Крім цього, у тканині Скерцо є багато міжтональних акордів-мазків, бітональних і біладових сполучень, барвистих гармонічних затримань. Відсутність традиційної функціональності в гармонічній мові, ладотональна нестійкість (перманентна ладова модуляційність), велика кількість тимчасових тонік призвели до відмови від ключо-

вих знаків. Рухливі органні й акордові фони, канонічні сплетіння, нашарування окремих ліній-пластів свідчать про органічність гармонічного й поліфонічного мислення.

Скерцо Коляди є вагомим творчим досягненням композитора. В ньому приваблюють барвисті, свіжі звучності, невичерпна творча фантазія. Цим твором Коляда підтвердив гнучкість жанру скерцо, який він наповнив новими образними контрастами, об'єднавши характеристичні, ліричні, картинно-живописні риси, фольклорне начало з багатими ресурсами сучасної композиторської техніки.

Соната

У 1928–1929 роках Коляда закінчив Сонату для скрипки і фортепіано, яка стала підсумком його композиторської роботи за роки навчання, серйозним іспитом на творчу зрілість, свідченням вільного володіння композиторською технікою.

Як випускник консерваторії Коляда мусив показати, наскільки глибоко опанував він закони сонати як жанру й композиційної форми (це була його дипломна робота). Водночас стало ясно, що музичне мислення Коляди важко утиснути у рамки традиційної сонатної схеми.

Соната Коляди складається з трьох частин. У музиці її відбився напружений пульс післяреволюційного десятиліття. Авторський задум обумовив нове трактування циклу, стрімку логіку його розвитку від схвильованої лірики першої частини через коротке споглядальне інтермецо до героїчно-наступального фіналу. У Сонаті своєрідно сплітаються монтажний, картинно-оповідний і наскрізний, симфонічний принципи, що виявилися в утворенні певної «пунктирної» лінії драматургічного розгортання.

І частину написано у формі сонатного *allegro*. Тут переважають два начала: лірико-драматичне, пов'язане з образами головної партії, та ліро-епічне, втілене в образах побічної партії.

Однією з характерних рис цієї частини є багатоскладовість контрастних образів, що відбилосся на структурі передусім головної партії. В ній є два споріднені й водночас контрастні утворення. Перша основна тема в мі мінорі — гнучка, розспівна, пройнята внутрішньою імпульсивністю.

21 Adagio Moderato assai, sempre acceler.

p *molto legato*

Яскравий мелодичний контур з висхідними ямбічними квартами надає їй рельєфності і стрімкості, але енергія волі поки що дремає, розчиняючись у ліричній пісенності. Тема виникає ніби здалеку в темпі *Adagio*, на улюбленому Колядою фоні — мереживі остинатних фортепіанних фігурацій (квартові тріолі у третій октаві нагадують дзенькіт дзвіночків).

Вона летить невимушено у своєму висхідному злеті до вершини і потім м'яко спадає секвентними мотивами. Мелодія увібрала в себе інтонації, близькі до української пісенності. Відзвучавши у скрипки, тема переходить до фортепіано. Октавний та акордовий шиклади надають їй образної визначеності й чіткості обрисів — у темпі *Allegro* вона набирає активного і схвильованого характеру. Майже одночасно у вигляді контрапункту вступає енергійна друга тема-клич.

22 Allegro

mp

Більш гостра в синкопованих квартових зламах, розмашиста й напружена, вона сприймається як новий варіант першої теми, виявляючи приховану в ній потенційну силу.

Виниклий у скрипки короткий скерцозний наспів так само несподівано переходить у головну тему. Її репризне проведення на фоні бурхливих фігурацій фортепіано є бентежним і пристрасним. Стрімкий розвиток й утвердження обох тем у заключному розділі головної партії змінюється дзвонивим епізодом. На фоні набатних октав і акордів фортепіано переможно звучить тема-клич у скрипки.

Але напруження швидко спадає. До сфери мі мінору настійно вторгається *сі-бемоль* — тоніка майбутньої побічної партії. У тиші, що настала, на органному гудінні басів у партії фортепіано, а потім у скрипки повільно піднімається вгору гамоподібний хід. Торкнувшись вершини, рух завмирає, і після тихого світлого акорду вступає побічна партія.

Подібно до головної, вона є багатоскладовою: три її проведення розділяються двома епізодами казкового й жанрового характеру. Так проступають контури рондальної форми.

Повільно розгортається чарівна лірична візерунчаста мелодія побічної партії. Вона носить імпровізаційний характер. Її тонкий, шивистий малюнок, інтонаційний склад, ладова перемінність, варіантність розвитку нагадують орнаментику українських народних дум і сопілкових награвань. Органні м'які відсвіти наче дрімаючих «лінивих» акордів відтворюють картину залитого сонцем літнього пейзажу. Зустрічні висхідні ланцюги мажорних кварт-сектакордів у фортепіано і ковзаючі гами (тон-півтон) у скрипки нагадують аналогічні прийоми для змалювання казкових образів у Римського-Корсакова.

В імпровізаційно-картинній побічній партії переважає принцип колористичного варіювання. Гармонічні й поліфонічні засоби відіграють тут в основному декоративну роль. Неспішно плететься химерне мереживо мелодії; як у майстерній народній вишивці, безперестанно оновлюється ладове розцвічування різних варіантів теми. Коляда як художник-творець спокійно споглядає навколишній світ природи, наносячи на полотно нові й нові штрихи.

Тема побічної партії стає все більш витонченою. Наче в далекій високості, у скрипки летить мелодія на м'яко погойдуваному гармонічному фоні, вигадливо розцвічену трелями. Цю тишу порушують нові, більш активні образи. Акцентовані акордові послідовності, наступальний маршовий рух войовничої теми-кличу тимчасово порушують атмосферу мрійливого споглядання. Ця тема віддаляється, розчиняється: знов чарує сопілкове награвання, рух пригальмовується й поступово завмирає.

Ряд акордів, що напружено насуваються, різко обриваючись, дають початок розробці. У спокійному рівному русі звучить у соль мінорі мелодія головної партії. Поступово набираючи силу, вона набуває мажорного забарвлення (мі-бемоль мажор) і після невеликого танцювального епізоду (фа мажор) знову повертається в основному вигляді (до-діз мінор). При її повторенні у фортепіанному супроводі звучить рокотання, з яким пов'язана нова, остання хвиля руху до кульмінації розробки. На двох форте з'являється тема-заклик. Притаманний їй героїко-войовничий характер підкреслено широкими октавними кидками й могутніми

акордами в партії фортепіано. Тема розгойдується, підтримана акордами. Увесь рух зосереджується у стрункому чіткому ритмі наступального маршу-походу.

У мажорному варіанті переможно виступає головна лірична тема Allegro. Кульмінаційне контрапунктичне проведення елементів обох тем у скрипки і фортепіано в ритмі помпезного маршу надає їм героїчних рис, що зближує їх, виявляючи внутрішній зв'язок між ними.

У репризі лірична тема головної партії не змінюється, контрапунктичне переплітаючись із темою-кличем, яка утверджує себе у святковому тріумфальному звучанні. Потім настає ще один напружений ривок до вершини і крутий зсув у тону мі мінору.

Репризу завершує невелика кодетта: з глибини басів на двох форте, як порив бурі, увесь акордовий масив здіймається вгору по ступенях гама тон-півтон, прорізаючи зустрічний низхідний пасаж у скрипки. Тонічний органний пункт поступово зупиняє рух. У тиші, що настала, тремтять, здригаються, завмираючи, паузовано звучання терцій.

Перша частина Сонати дозволяє зробити деякі висновки щодо її драматургії і форми. В експозиції зіставлено дві образні сфери: це стрімка імпульсивна головна партія та лірична побічна, що уособлює ідеальний світ добра і спокою. Темі експозиції є гранично контрастними, але не конфліктними. Вони не протиставляються, а скоріше доповнюють одна одну, втілюючи різні сторони світовідчуття й душевної настроєності композитора. Тому ні в експозиції, ні в розробці немає зіткнення образів. Головна тема дістає розвиток уже в середині експозиції; тональні і динамічні зсуви, контрастні поліфонічні нашарування активізують її рух. У кінці експозиції розвиток теми-кличу досягає великого напруження завдяки стретному викладу й поліфонічній розробці тематичних елементів.

Усі ці прийоми сприяють активному розвитку образів, надають музиці експресивного, схвильованого характеру.

Структура обох партій вільна від формальних умовностей і дозволяє говорити про тематичну багатоманітність і монтажність композиції.

У розробці рух спрямований до утвердження активного, волевого начала, носієм якого виступає головна партія сонатного allegro. Усе переведено в план інтенсифікації цього образу-ідеї —

поступової героїзації головної партії. Вона ж підпорядковує своєму розвиткові й побічну, яка набуває більш активного, дійового характеру. Кульмінацію в розробці не довелося «завойовувати», рух до неї композитор утверджує як сповнений роздумів і дерзання шлях до ясної і зрілої мети. Відсутність в образах сонати конфліктного начала, тривале перебування на тонічній ладо-гармонії, велика виражальна роль колористичних прийомів (ладових зсувів, секундових і терцієвих зіставлень тональностей) надають розробці в цілому ліро-епічного характеру.

Ослаблення драматичних імпульсів певною мірою компенсується різким контрастним зіставленням епізодів, їх активним і напруженим розвитком, гостротою ритмів, великою кількістю кульмінаційних зон.

Реприза є не зовсім звичайною. В ній виявляється своя драматургічна логіка. Спочатку обидві теми звучать у своєму первісному вигляді, виражаючи основний задум сонати — устремління до високої мрії («Нам спокій тільки сниться»). Тут явно превалюють гострі ритми й інтонації романтичної теми-кличу.

У кульмінації репризи (маршовий епізод) обидві теми головної партії утворюють сплав. Символізуючи спокій і мирне споглядання, побічна партія не бере участі ні в розробці, ні в репризі.

Такими є основні принципи драматургії сонатного allegro. Традиційна сонатна форма зазнала тут істотних змін в ім'я правдивого втілення авторської ідеї.

Друга частина Сонати відіграє роль інтермецо, її написано в дусі народних колицьових пісень з характерними для них переходами від втілення реальності до вигадки.

Largo

24



Відчуття млявої дрімоти породжують уже перші такти фортепіанного вступу. Під заколисуючий рух таємничих приглушених співзвуч, наче відрховуючи години ночі, тихо «опускаються» в глиб октави в басу.

У цьому напівсні виникають чудні фантастичні образи. У скрипки на баску з'являється наспів колискової, і слідом злітає легкий, наче зітканий з найтонших срібних ниток фортепіанний пасаж у вигляді бісерно-візерунчастої мелодичної фігурації. Він то вшлітається в наспів колискової, то розчиняється в ньому.

Тема колискової неоднорідна. В ній є інтонаційно ядро — двічі повторювана малотерцівка поспівка з метричним акцентом на третій долі. Її замикає висхідна мелодія з альтерованими ступенями (V пониженим, VI і VII підвищеними). Наспів колискової — основний тематичний матеріал інтермецо, який постає в різних мелодичних тональних і фактурних варіантах. Лише двічі він відтісняється контрастною темою, яка рухається, наче маятник, то вгору, то вниз по терціях, зупиняючись на тоніці, не змінюючи свого заколисуючого ритму.



Останнє проведення наспіву колискової на просвітленому ладогармонічному фоні скорочено до чотирьох тактів. Образи сон-

ного спокою, дрімотних мрій в інтермецо нашаровуються один на одного, утворюючи поліфонічну єдність. Тема колискової відтінюється візерунчастими пасажами, вигадливо переплетеними хроматичними нитками з октавними блискітками — висвістами флажолетів, але, скута розміреною метро-ритмічною пульсацією — рухом маятника, вона никне і завмирає, наче поглинута сном.

Останнє проведення наспіву колискової на просвітленому ладогармонічному фоні скорочено до чотирьох тактів.

В інтермецо, де все засновано на хистких, напівфантастичних образах, мрійливих настроях, вагомим є значення ладогармонічних барв, тембрів, регістрів. Уже у вступі до колискової відчуття сонного заціпеніння створюють повільні, ліниві хроматичні сповзання паралельними квартами в середніх голосах. Тему колискової написано в ля мінорі, інкрустованому багатокольоровими гармонічними співзвуччями, освітленому тональними підсвічуваннями, що відтінюють вигадливі образи.

Ще більш чарівного характеру надають кришталево-дзвонному пасажу-мрії в партії фортепіано нонакорд IV ступеня й миготливі мажоро-мінорні терції. Здається, гармонізація теми часом вступає у суперечність з її досить простим ладовим змістом. Так розкриваються її виражальні можливості, здатність до несподіваних образних трансформацій. Тональний устій інтермецо здається розмитим. У його ролі спочатку виступає барвистий дисонуючий нонакорд, основою якого служить звук *re*, що то довго педалізується, включаючись в утворення незвичних колористичних співзвуч, то зникає, даючи свободу спонтанності ладогармонічного розвитку. І лише в кінці інтермецо виявляється справжня тональна опора ля мінор у вигляді тонічного септакорду. Так відношується у своїх правах довго вуальована тональність наспіву колискової.

Кілька слів про інтермецо. В ньому взаємодіють два структурні принципи. Один з них виявляє фантазійність творчого задуму, веде до імпровізаційності образів, станів. Другий, конструктивний, виявляється і в прихильності автора до другої теми (вона проходить тричі, скріплюючи строкатий музичний розвиток), і в прихованій спрямованості ладогармонічного руху до утвердження основної тональності.

При всьому уявному переважанні імпровізаційного начала, тут проступають ознаки двочастинної репризної форми: перша час-

тина — це розгорнута експозиція тематичного матеріалу інтермецо (наспів коліскової і тема-маятник), друга — усічена реприза.

Музика фіналу разом змітає сонне забуття інтермецо. Увесь фінал — це нестримний біг і кипіння молодих сил життя, радість подолання перешкод. Він — повний контрастів і багатогранно відображає світ.

Різномірний тематичний матеріал фіналу конструюється за принципом кадровості. Щодо цього форма рондо виявилася найпридатнішою. У даному випадку її своєрідність полягає у відсутності заключного проведення рефрену: замість цього поряд з новим музичним матеріалом повертаються знайомі образи головної та побічної партій з першої частини Сонати. *Bene ritmico* визначає пружний характер руху головної теми фіналу, що виконує роль рефрену.

Allegro non troppo, bene ritmico



Графічно окреслена, поривчаста, вона сповнена енергії та руху; її джерелом є лаконічний, вольовий мотив-розгін. Поступово

тема втрачає свої рельєфні обриси, збагачується альтераціями, хроматизмами, розчиняється в мелодичних фігураціях. Її кінцеві інтонаційно-розчерки увібрали в себе гострі ритми теми-кличу з I частини. Експонування головної теми змінюється скерцозним епізодом. У його основі — короткий наспів на фоні колоритних кварто-квінтових переборів.

Allegretto



Задерикувате інструментальне награвання раптово обривається. Після невеликої паузи з новою силою вступає тема рефрену, її енергійний розвиток, супроводжуваний нагнітанням звучності, секвентними поступеними «в'їздами», досягає кульмінаційної вершини. Потім рух пригальмовується, й несподівано відкривається світ добра і спокою: скрипка заспіває тему побічної партії з I частини Сонати. Пасторальна тема розчиняється, змиває. Цей фрагмент сприймається як завершений образ-картина. В партії фортепіано проступають обриси мотиви-розгону, передуючи наступальному рухові рефрену. З його вступом музика знов набуває активного, дійового характеру. Перед початком епізоду наче концентруючи в собі енергію попереднього розвитку, заклично звучить трансформована тема головної партії I частини Сонати.

Епізод *Marciale* відкривається новою лаконічною темою, яка, поступово розвиваючись, готує появу фанфарної теми-кличу з I частини. Центральний у фіналі, цей епізод узагальнює найбільш активні, дійові елементи тематизму твору. Стрімкий характер музики охоплює весь регістр фортепіано. Кульмінацію руху зумовлено контрастним поєднанням фактурних шарів: самої теми, висхідних акордів і низхідних по тритонах акцентованих октавних ударів.

Кульмінація *Marciale* є одночасно кульмінацією всього Фіналу. А далі вступає нова мікротема у скупому октавному викладі, в ритмі рівного маршового кроку. Канонічно нашаровуючись у партіях скрипки і фортепіано, скута органним пунктом, вона замикає розділ *Marciale*. У тиші, що настала, знову звучить спокійна сопілкова тема з I частини. Мелодія струмує в октавних імітаціях, перетікає у світлі мажорні тональності фа-дієз мажор — сі мажор — ля мажор). Відчуття спокою створює поліфонічний зв'язок голосів і поспівок обох партій, нескінченні трелі, що дзвенять на органній педалі. Побічну партію змінює лірична головна тема сонатного *allegro*. Вона вступає у святковому мі мажорі, в канонічному проведенні у скрипки і фортепіано. Відсутня реприза рефрену змінюється динамізованою репризою побічної та головної партій I частини в сонячному мі мажорі, утверджуючи світле, радісне світовідчуття, образи юності, рідного краю.

Отже, формально Соната відповідає традиціям тричастинного сонатного циклу з ліричним сонатним *allegro*, лірико-споглядальною серединою та активно-дійовим фіналом. Однак Коляда наповнює цикл якісно новим змістом, виявляючи при цьому характерні риси свого композиторського стилю.

Як уже відзначалось, одна з особливостей драматургії Сонати полягає у відсутності гостро конфліктних ситуацій. На це свого часу звернув увагу С. Богатирьов, який писав: «У них [творах Коляди. — Г. Т.] ми не знайдемо гострих конфліктів і боротьби. Тут не стільки розгортання дії, скільки опис того чи іншого стану було завданням автора»¹. Музичні образи не зіштовхуються, а невпинно змінюють один одного, часом створюючи відчуття калейдоскопічності, особливо у фіналі (що спричинилося до певної його строкатості й переважаності матеріалом). Розвиток здійснюється не стільки за рахунок розробки тематичного матеріалу, його трансформацій (наприклад, героїзація головної партії в I частині Сонати), скільки в результаті вільного залучення нового тематизму, його нанизування й активного нагнітання.

Таким чином, у конструктивній будові Сонати виявилися принципи зіставлення, кадровості й монтажності, властиві Коляді.

Єдності й цілісності циклу сприяють тематичні зв'язки, залучення в ролі символів тем із попередніх частин, наскрізне прове-

нення головної та побічної партій з I частини. Так, як заключний рефрен у фіналі постає побічна партія I частини, ніби уособлюючи вічну красу рідної землі. Двічі з'являючись у фіналі, вона дає імпульс руху головної теми, яка втілює основну оптимістичну ідею твору, пов'язану з радістю буття, одвічним устремлінням людської мрії в майбутнє, до світлої мети.

Джерелами інтонаційної мови сонати стали український фольклор і сучасна масова пісня. Через відсутність прямих етнографічних зв'язків національна природа її тематизму є завуальованою. Виняток становить проіннята суто українським колоритом побічна партія з I частини й теми колискової з II частини. Риси української пісенності проступають у квартовому складі тематичних поспівок, співзвуч, ладо-гармонічних засобах.

Музичній тканині сонати властиві поліладовість, «маскування» тональностей, ладотональні переливи і гра гармонічних барв. Характеризуючи творчий почерк молодого Коляди, С. Богатирьов відзначав: «Особливо привертала до себе увагу своєрідність і яскравість його гармоніко-мелодійного мислення, де простота і ясність народної музики сполучалися з вишуканістю і барвистістю, властивими імпресіоністичній гармонії»¹.

З усією очевидністю в Сонаті виявилось властиве Коляді поліфонічне мислення. В циклі панує переважно контрастна поліфонія. Найтиповіші прийоми поліфонічного складу — органний пункт і два самостійно розвинуті шари, часто з різними гармонічними функціями. Поліфонія шарів, контрапунктичні проведення тем, тематичних відрізків, нерідко канонічні, зустрічаються в усіх частинах сонатного циклу. Поліфонія відіграє вагомую живописну й драматургічну роль. Яскравим прикладом можуть служити інтермецо або динамічна експозиція головної партії сонатного *allegro*, де на фоні остинатної поспівки одночасно проходять головна тема і тема-клич.

Як і інші інструментальні твори Коляди, Соната багата на суто оркестрові прийоми. Про це свідчить насичена фортепіанна фактура, витримані фони, багатозвучні акорди, що охоплюють увесь регістр звучання, масивні нашарування звучностей у кульмінаціях (нагадаймо прийом величезного динамічного розростання фону перед вступом теми-кличу в кульмінації розробки I частини).

¹ Там само.

¹ Богатирьов С. З творчого фронту // Радянська музика. — 1934. — № 4. — С. 28.

Соната Коляди — один із перших зразків цього жанру в молодій українській музиці. В ті роки композиції у формі сонати були рідкістю. Можна назвати хіба що сонати для фортепіано молодого В. Косенка. Однак твори цих митців важко порівнювати, бо Соната Коляди становить тричастинний цикл, а сонати Косенка є одночасинними; до того ж вони досить різні у стилістичному відношенні.

Можливо, є підстави шукати якісь паралелі Сонаті Коляди в симфонічному жанрі. Щодо цього можна відзначити деякі її спільні риси з Другою симфонією Л. Ревуцького. Зміст образів обох творів, безумовно, перегукується, тим більше, що композитори були близькі за характером обдаровання; до того одна епоха живила їхню творчість. Спільне виявилось в ідейному й почасти драматургічному планах обох циклів. Девіз III частини Другої симфонії Ревуцького «Будуймо!» співзвучний основній думці, що лежить в основі сонати Коляди. В обох використано жанр коліскової, щоправда, в різних планах: у Ревуцького — як уособлення весняної природи, роздумів, спогадів; у Коляди — у вигляді ліричного інтермецо. Спільним є також тяжіння обох композиторів до українського тематизму, але, на відміну від симфонії Ревуцького, в Сонаті Коляди немає справжніх народних тем. Обидва митці тяжіли до барвистої ладо-гармонічної палітри, поліфонічних на шарувань, варіаційного розвитку, хоч Коляда виявив більше творчої сміливості в застосуванні новаторських засобів.

Соната Коляди наче увібрала в себе романтику й героїку свого часу, народжена його бурхливим динамізмом, вона втілила поривання автора і всього покоління 20-х років до створення нового світу; вона близька до палких, натхненних рядків молодого Павла Тичини.

Вперше соната прозвучала на концерті в Музично-драматичному інституті. Партію скрипки виконував О. Льєвич, якому було присвячено твір; партію фортепіано — автор. Соната вразила слухачів яскравою емоційністю, новаторством, сміливістю музичної мови. Після концерту О. Льєвич, звернувшись до композитора, схвилювано сказав: «Я глибоко вдячний Вам за те, що Ви надали мені право бути першим виконавцем цього твору»¹.

Соната ознаменувала собою початок зрілого періоду у творчості Коляди. Вона і сьогодні залишається одним із прекрасних зразків української музики XX сторіччя в цьому жанрі.

¹ Це засвідчив присутній на концерті друг Коляди — композитор В. Т. Борисов.

ГРАНІ ОСОБИСТОСТІ. ЕКСПЕДИЦІЯ НА ХАН-ТЕНГРІ

Обдарованість Миколи Коляди, його творчі успіхи привернули до нього увагу музичної громадськості. Інтерес до його особистості підігрівався ще й напівлегендарними чутками навколо його імені. Так, розповідали, що юнак начебто приїхав із далекого глухого села і з'явився до С. Богатирьова напівбосий, у нижній сорочці з засуканими рукавами, а в руці тримав плетений кошик, чого аніскільки не соромився. Один з товаришів Коляди по альпіністських походах П. С. Курилов у листі до автора цих рядків від 24 вересня 1965 року намалював такий оригінальний портрет Миколи Коляди: «Молодий, сильний, широкоплечий [Курилов порівнює його з кнехтом. — Г. Т.], з гривною русявого волосся, які кільцями вільно обрамляли його високе чоло з надбрівними опуклостями; неправильний, ледь задертий («скіфський») ніс; уперто, твердо окреслений рот; широке вольове підборіддя...»

Усі, хто близько знав Коляду, відзначали небуденність його натури, яскраву індивідуальність, незалежність характеру, гострий глибокий розум, непідкупну прямоту, почуття товарищескості. Усе він робив ґрунтовно, був справедливим, тримався скромно, але з гідністю, відверто міг висловити свою думку про те чи інше явище, людину, справу. Він здавався суворим, але не сухим, насправді був добрим і чутливим.

«Постать Коляди така ж чудова, сонячно-радісна, як і його творчість... Сміливим, виразним, яскравим було все у вчинках і діях Коляди. Ми любили в ньому оригінальність мислення, його сарказм, невтомну активність, життєрадісність», — таким запам'ятовся Коляда своїм ровесникам¹.

Товаришуючи з харківськими вченими, Микола тримався з ними, як рівний з рівними. «Мое враження від Коляди, — писала му-

¹ Сироткін О. Микола Коляда // Радянська музика. — 1936. — № 6, 7.

зикознавець Т. Каришева в листі до автора цих рядків від 17 січня 1977 року, — було таке: дуже серйозний, внутрішньо старший від нас, хоч роками тільки на рік-два, та й то не всіх. У ті роки навіть Ландау був веселий, любив жарт, голосно сміявся, а Коляда — ні».

Сучасники залишили багато свідчень надзвичайної привабливості й неординарності композитора. «Розвиток думки Коляди був досить своєрідним, — згадував той же О. Сироткін, — він позначався надзвичайним динамізмом мислення, багатством порівнянь... Цей динамізм пантеличив, збивав з ніг, підкорював».

Духовні інтереси Коляди були багатими. Він завжди відчував недостатність своєї освіти, тягся до знань, з жадобою накидався на книжки. Його цікавили весь світ, карта зоряного неба, географія, історія, психологія — все прагнув осягнути його допитливий розум. Він пристрасно любив літературу, поглинаючи велику кількість книжок. Ця любов народилася ще в Березівці, де він мав змогу користуватися бібліотекою, що колись належала поміщику Трифоновському.

З часом Коляда сам зібрав велику бібліотеку. Він добре знав вітчизняну та іноземну літературу, любив Шекспіра, Гейне, Блока, Маяковського, Горького, Франка, Коцюбинського; дружив з багатьма харківськими письменниками, зокрема з П. Тичиною, І. Ле, І. Микитенком, І. Багмутом, В. Елланом. Він вдумливо вивчав також праці музичних теоретиків, зокрема Б. Асаф'єва, якого особливо цінував як дослідника.

Коляді рано довелося зазнати горя, боротися проти соціальної несправедливості. Так склався характер вольової, цілеспрямованої людини. Згодом Коляда виявив колосальну терпимість до умов життя, невибагливість, мешкаючи у студентському гуртожитку, він спав на підвіконні в коридорі просто «на кулаку». Оселившись у кімнаті, Коляда повісив на стіні біля ліжка шматок чистої рогожі замість традиційного килима. Майже весь його скарб уміщувався в портфелі та невеликій похідній торбі.

Найбільшим щастям для Миколи став рояль, який інститут виклопотав для нього через Народний комісаріат освіти. Але поставити його в гуртожитку було ніде, і Коляда сам відремонтував для цього колишню ванну кімнату в училищі сліпих, куди й помістив урочисто рояль, відчувши себе справжнім крезом.

Після одруження він продовжував жити в цій тісній кімнатці. Його маленький син спав на роялі між книжками й нотами, а сам

Микола з дружиною — під роялем. Ще в студентські роки, завжди зазнаючи нужди, він ухитрявся допомагати матері й молодшим братам. Деякий час працював на складі дроворубом. Вдягався Микола дуже скромно.

Всі, хто знав Миколу, згадували його надзвичайну чуйність, повсякчасну готовність допомогти товаришам, підтримати їх творчу ініціативу. Якось до Харкова приїхав із дніпропетровським ансамблем баяністів А. Штогаренко, тоді ще музикант-любитель. Як згадував В. Борисов, він і Коляда, послушавши імпровізації юнака, одразу ж почали умовляти його вчитися. Через рік після цієї зустрічі А. Штогаренко став студентом Харківського музично-драматичного інституту. Згодом Коляда допомагав йому своїми порадами. Дружно підтримував він і молодого композитора А. Лазаренка, вселяючи в нього впевненість у своїх творчих силах. До самого ж себе Коляда ставився досить критично, часом сумніваючись у своєму таланті (зі слів дружини композитора).

Відверта банальність, сірість, бездарність викликали в нього обурення й протест. Так, одного разу на творчих зборах Коляда пародіював за фортепіано захоплення деяких композиторів салонною танцювальною музикою, награвши фокстрот з нон-акордами й гіперболізованими ритмами. На черговому засіданні композитори розглядали нові твори. Після виконання одного з них, присвяченого пам'яті С. М. Кірова, Коляда не міг стримати свого гніву проти еклектичної бездарної музики й, за спогадами присутніх, пошпурив в автора шапкою-вушанкою (діло було взимку).

З друзями-композиторами Коляда вів палкі бесіди на творчі теми і, ставши вже сам визнаним талантом, ніколи не чванився, не виставляв себе напоказ, лишаючись простим і доступним.

Готовність Коляди допомогти товаришам поєднувалася із суворюю вимогливістю й непохитністю його переконань. «Він був непримиренним до виявів ідейної порожнечі, ... нещадним до всякої вульгарності, що яскраво виявлялося при зустрічах з товаришами, в іронії або у відвертій різкості», — згадує далі О. Сироткін.

Про твердість принципів Коляди свідчить такий факт, розказаний його другом композитором В. Борисовим. В одному з концертів Філармонії мала виконуватися оркестрова сюїта студента Коляди, що дістала схвалення на попередньому прослуховуванні. Однак диригент не досить уважно поставився до інтерпретації

юнацького твору, і напередодні концерту під час генеральної репетиції Коляда забрав партитуру. Попри всі прохання адміністрації й погрози директора інституту студент був неблаганним, і адміністрації довелося замінити оголошений у програмі твір Коляди іншим.

Микола пристрасно захоплювався спортом. Сам він відзначався завидною витривалістю, великою фізичною силою, прекрасно плавав, їздив на велосипеді, любив лижні прогулянки. Так, по неділях він ходив з друзями-фізиками на лижах у лісопарк.

Він зробив собі в парку спеціальний трамплін для стрибків і вдосконалював там свою спортивну майстерність. Вирушивши під час зимових канікул у Березівку до матері й молодших братів, він од станції Талалаївка йшов 25 км на лижах додому з речовим мішком за плечима, подолавши цей шлях за 45 хвилин. Мати Миколи — Марія Миколаївна — розповідала, що він «заразив» лижами й односельців, організувавши спеціальний гурток, що й донині працює в Березівській школі.

Захоплювався Коляда і планеризмом. Із жвавою цікавістю вивчав технологію конструювання авіамоделей, сам їх прекрасно виготовляв і разом зі Штогаренком запускав над яром у Харківському лісопарку.

У 30-ті роки на Україні почав бурхливо розвиватись альпінізм, ставши найбільшою пристрастю Коляди. Заняття в секції альпінізму він відвідував разом із харківськими фізиками, з якими дуже подружився. Відтепер Микола частенько навідувався до Фізико-технічного інституту, де можна було замовити спеціальне спорядження — «кішки», затискачі для мотузок тощо.

У цю пору Коляда часто бував у гостинному домі Донських. Сам Д. Д. Донської завідував кафедрою анатомії Українського інституту фізичної культури і на громадських засадах очолював гірську секцію Українського товариства пролетарського туризму й екскурсій. В їхньому домі, душею якого була дружина Д. Д. Донського — Тетяна Каришева, тоді ще студентка Харківської консерваторії, постійно збиралися молоді вчені. Вони гаряче обговорювали ідеї захоплюючих альпіністських походів. Наводимо уривок з листа Т. Каришевої до автора цих рядків від 17 січня 1977 року:

«Тут були й фізики, й хіміки. Митя був лікар, Ландау — вже професор, інші хлопці — викладачі університету чи політехніч-

ного інституту, а в основному — наукові співробітники Українського фізико-технічного інституту (УФТІ). Ми були дуже молодими і ще не знали, кого з нас чекає слава, а кого — близька загибель. Не знали, що реготун Леонід Верещагін створить штучні алмази і стане знаменитістю, що Сашко Лейпунський з товаришами розщепить атомне ядро і, як і його дружина Тося, буде академіком і Героєм праці, що Ландау стане фізиком зі світовим ім'ям. Коли ми збиралися всі разом, то, як правило, мало говорили про роботу. Усіх об'єднувало інше — плани на літо, обов'язково пов'язані з горами Кавказу, Алтаю і т. ін., або прогулянки на лижах у вихідні дні. Ми були дуже молодими й веселими.

...Коляду знала вся компанія "веселих цапів", як називали себе фізики з УФТІ. У роки зустрічей з Миколою альпінізм саме "ставав на ноги", утверджувався. Були серйозні сходження, і ті хлопці, які мали досвід і пройшли спеціальну підготовку, ставали інструкторами для нових поколінь».

Почавши скромно як учень групи альпіністів, Коляда в останні роки став інструктором і водив на неприступні схили Кавказького хребта групи початківців. Після виконання спеціальних норм він став інструктором високогірного туризму.

Ще в студентську пору під час літніх канікул Коляда здійснив кілька мандрівок на Урал і Кавказ. Він був закоханий у гори, його вабили неприступні вершини. Своїм друзям він признавався, що відчуває надзвичайну радість і гордість, піднявшись на гірський пік. Він говорив, що композитори мусять більше бути на природі, загартувати свою волю. Літні екскурсії на Кавказ його оздоровлювали, вселяли бадьорість, давали величезний заряд для подальшої творчої роботи. Захопившись до того ж фотографією, Микола, за свідченням інститутських товаришів, робив чудові фотографії гірських пейзажів.

Над ліжком Коляди висіла велика географічна карта, на якій він креслив свої маршрути. Тільки-но повернувшись із чергового походу, вже починав активно готуватися до наступного, старанно розробляючи маршрути майбутніх сходжень, складаючи список необхідних речей, збираючи спорядження, припаси.

1926 року Коляда підіймався на Ай-Петрі, Чатир-Даг. У 1927 році разом із дружиною Антоніною Петрівною він пройшов по Воснно-Осетинській дорозі, потім — по кавказькому узбережжю Чорного моря. Влітку 1927 року він уперше піднявся на Ельбрус.



С. Шиманський, Редяк, І. Багмут, М. Коляда (1929 р.)

Микола був сміливою і відважною людиною. Одного разу в горах при сходженні на Ельбрус його застала снігова буря. Він скотився на поперечну тріщину, заповнену снігом, і це врятувало його життя. Іншим разом він зірвався з крижаної скелі, але, на щастя, потрапив у розколину, що зупинило його падіння.

1929 року Коляда взяв участь в експедиції Української Академії наук на Тянь-Шань (операція «Хан-Тенгри») під керівництвом заслуженого майстра спорту М. Погребецького. До групи приєдналися архітектор С. Шиманський, письменник І. Багмут, фізик Б. Барков і Ф. Зауберер — харківський робітник, який кілька років очолював альпіністський рух на Україні. За свідченням С. Шиманського, експедиція 1929 року була винятково важкою: шлях перетинали каменепади, глибокі льодовикові розколини; були снігові бурани, усюди альпіністів підстерігали басмачі, що ховалися в гірських ущелинах.

Напіввоєнна обстановка вимагала від учасників походу не лише єдності, твердості, мужності, професійної майстерності, а й володіння навичками самооборони. Тому школа інструкторів була

посиленою і передбачала спеціальні заняття. Військові заклади намагали дуже допомагати тоді альпіністам, забезпечували їх наметами, взуттям, спорядженням, видавали їм зброю (збереглися фотографії Коляди того часу, де він знятий у будьонівці з гвинтівкою, в похідному альпіністському костюмі). Для підстрахування у сходженні брали участь один-два військових інструктори.

Альпіністи поважали Миколу за хоробрість, спритність, невичерпний оптимізм. Він швидко орієнтувався у складній ситуації, ніколи не панікував, спокійно обдумуючи правильне рішення. Під час відпочинку Коляда записував пісні, яких співали альпіністи чи місцеві жителі. Зокрема чимало пісень записав він від перекладачки Фатіми Таїрової, яка знала безліч киргизьких народних мелодій.

Учасник експедиції С. Шиманський детально описав героїчний похід на Іниль-Чек, де повною мірою виявилися відважність і витримка Коляди: «Експедиція рушила в гори Центрального Тянь-Шаню на багато днів, віддалившись од населених пунктів: на сторонню допомогу розраховувати не доводилося. Охорону експедиції забезпечували прикордонники. Вже третьої ночі на групу напали озброєні басмачі, які не полишали її до кінця експедиції. Перейшовши високогірну зону, учасники знов потрапили у складну ситуацію. Група просувалася по місцях, де буквально не ступала нога людини. На висоті 5000 метрів повітря було настільки розрідженим, що вміст кисню падав у ньому до 50% від норми; сніг і заметіль закрили шлях, морози вночі сягали 20°. Льодовикові тріщини й тороси заважали просуватися далі. По вирубаних у льоду сходах і начеплених гаках група вирушила вгору до льодовика Іниль-Чек, одного з найбільших у світі. Він не був позначений на карті, і пік його було названо іменем Нансена. Вже на другий день походу на шляху зустрілася перешкода, яка загрожувала зривом роботи експедиції. Льодовик, ширина якого в цьому місці становила близько 2–4 км, роздвоювався, і один з його рукавів замикався льодовиковим озером довжиною близько 5 км. Оскільки кінцева мета експедиції полягала в тому, щоб проникнути у верхів'я Іниль-Чеку й топографічно розшифрувати гірський вузол Хан-Тенгри, то у зв'язку з несподіваним роздвоєнням льодовика обсяг роботи збільшився вдвічі. Та й подолання озера видавалося вкрай складним. Було скликано нараду, на якій обговорювалися дві пропозиції. Суть першої полягала в тому, щоб усією групою

подолати озеро. Друга, висунута Миколою Колядою, передбачала розділитися на дві групи, кожна з яких мусила зробити все можливе для виконання завдання. Ця пропозиція була підтримана учасниками, і подальший хід подій показав, наскільки вона була виваженою. Перша група так і не пройшла озера; друга, до якої увійшов Микола, подолала всі труднощі, незважаючи на розбурхану снігову стихію, просунулась іще на 25 км по льодовику й зібрала всі потрібні матеріали. Робота експедиції завершилася воєнними діями.

При поверненні високогірних груп на базу з'ясувалося, що басмачі (їх було близько 30) дві доби тримали базу в облозі, вимагаючи здатися. Здохнути басмачів допомогли хитрощі: перев'язавши коням морди і взувши копита у мішковину, експедиція вночі безшумно сховалася в одній з ущелин, а басмачі, захоплені її переслідуванням, проскакали мимо. Експедиція відкрила невідому вершину і великий льодовик.

В НОГУ З ЖИТТЯМ (Творчість 30-х років)

Робота в театрі

Після закінчення інституту розпочалася активна творча і громадська діяльність Миколи Коляди. Його запросили працювати в Театрі робітничої молоді (ТРОМ). Це дуже імпонувало молодому композиторові, на той час уже авторові музики до спектаклю «Гаврилея».

У 20-30-ті роки в Харкові бурхливо розвивалося театральне життя, виникали нові студії, школи, напрямки. Молодь жадібно тяглася до театру. Найпередовішим був тоді «Березіль», очолюваний видатним режисером-новатором Лесем Курбасом. Творча практика «Березоля» мала великий вплив на молоді театри Харкова, одним з яких і був ТРОМ, організований за почином Ленінградського театру робітничої молоді 1928 року. Першим режисером ТРОМу став молодий обдарований Олександр Лейн. Колектив театру складався з талановитої молоді, яка прийшла з клубної самодіяльності. Лейн був його душею. В театрі панувала справді творча атмосфера. Спектаклі ТРОМу присвячувалися найактуальнішим проблемам сучасності. Тромівці самі писали п'єси; на репетиціях часом виникали гострі творчі дискусії, колективно обговорювалися й на ходу коригувалися мізансцени, художнє оформлення, музика. За словами художника С. Йоффе, «в той час актори мусили виконувати роль або прокурора, або захисника свого героя».

У театрі використовувалися жанри нових естрадно-театральних вистав: жива газета, «синя блуза», колективна декламація, літературно-художній монтаж, пантоміма, акробатика, кінокадри. Оформлення спектаклів, як правило, було умовним, скупим; широко застосовувалися металеві: конструкції, світлові ефекти — все

це було характерним для молодих театрів епохи індустріалізації. З великим ентузіазмом працювали молоді художники М. Щеглов, Б. Чернишов, С. Йоффе.

О. Лейн надавав великого значення музичному оформленню спектаклів. Сам він прекрасно розбирався в музиці, добре знав музичну літературу, ставив на радіо оперні спектаклі. Він дружив з Колядою, цінував його як музиканта і людину. Лейн об'єднав навколо театру групу молодих композиторів, для яких ТРОМ став своєрідною лабораторією. Крім Коляди, сюди увійшли В. Борисов, О. Арнаутов, Ф. Богданов. Кожний композитор сам розписував голоси, репетирував з акторами.

ТРОМ привабив до себе й відомих драматургів (О. Корнійчук, М. Ірчан) та режисерів (М. Петляшенко, Б. Тягно). В театрі виросла плеяда видатних акторів, імена яких вписано нині в історію українського театру (П. Куманченко, В. Мізиненко та ін.).

Проіснувавши сім років, ТРОМ поступився місцем професійним театрам.

У 1929–1932 роках Коляда працював у ТРОМі спочатку як композитор, а пізніше — як диригент і завідувач музичної частини. За цей період він разом із товаришами написав музику до п'єс «Войовничі дні», «1930-й рік», «Ровесники п'ятирічки», «Місто вітрів» та ін.

«Войовничі дні» — це перший спектакль ТРОМу. Він був присвячений морально-етичним проблемам, показував боротьбу з пережитками старого побуту, з міщанством. Музику до спектаклю створили М. Коляда, В. Борисов, О. Арнаутов; диригував Ф. Богданов.

П'єса «1930-й рік» створювалася в гарячу пору боротьби за донецьке вугілля. У період постановки спектаклю театр виїжджав у Донбас для ознайомлення з життям, працею і побутом шахтарів, а також для збирання шахтарського фольклору. У п'єсі звучало багато музики, було використано популярні тоді шахтарські пісні й частівки.

П'єса «Смерть Звездоплюєва» («Фіолетова шука») О. Корнійчука викривала ледарів, прогульників, дармоїдів. О. Лейн ввів до спектаклю кілька музичних номерів, що висміювали один із типових клубних концертів бригади філармонії, яка намагалася догодити смакам невибагливої публіки.

У ТРОМі режисер Б. Тягно поставив п'єсу В. Суходольського «Кармелюк». У музику до цієї п'єси Коляда включив свою обробку прекрасної наймитської пісні «Вчора була суботонька».

1933 року Коляду запросили до театру «Березіль», де на той час провідним драматургом був І. Микитенко. Музику до його п'єси «Диктатура» писав Ю. Мейтус. У листі до автора цих рядків від 20 лютого 1977 року він згадує: «Музику я закінчив і готувався до концертної подорожі в Німеччину... Але виникла необхідність дописати ще один епізод: "Малоштан вудить рибу, і його зустріч з Чирвою-козирем"... Я уже не встигав... На запитання Олександра Степановича Курбаса, кому це можна доручити, одразу сказав: "Тільки Коляді". Коляда успішно, з властивою йому майстерністю створив глибоку й яскраву музику до цього епізоду». Тоді ж було написано й «Партизанську пісню» на текст І. Микитенка.

Робота в театрі сприяла творчій зрілості Коляди. В цей же час Микола віддався масовій музично-пропагандистській роботі, якою займався ще в студентські роки.

АПМУ. Масові пісні Коляди

Навесні 1925 року з Москви до Харкова приїхав молодий композитор О. Давиденко, тоді ще студент Московської консерваторії. Передусім він відвідав клас композиції Музично-драматичного інституту й розповів студентам про перебудову музично-громадського життя, необхідність нової орієнтації у творчості. Два гасла — поєднання фахової роботи з громадською і стикування з масами — мусили тепер визначати основну спрямованість роботи композиторської молоді. Після його від'їзду в Муздрамінституті зібралась ініціативна група, до якої увійшли В. Борисов, З. Черневська, О. Стеблянко, І. Аркін, В. Барабашов, юний Коляда та інші. Їм доручили проаналізувати діяльність місцевих клубів, самодіяльних гуртків і колективів, вивчити їхній репертуар і концертне життя. Молодь активно включилась у громадську діяльність (на жаль, часто за рахунок творчості).

На той час частина студентів завершила свою професійну освіту і влилась у творчу майстерню музичного товариства імені М. Д. Леонтовича, яке об'єднало всіх українських композиторів. Прийшов сюди і Коляда. Однак молодіжна група, захоплена новаторськими пошуками, не змогла задовольнитися програмою цього товариства, яке вело в основному велику просвітницьку діяльність, пов'язану з пропагандою класичної музики. Творчі від-

У. С. Р. Р.
ХАРКІВСЬКА
МІСЬКА РАДА
Робітничо-Селянських та
Червоноармієцьких Депутатів

1. *Мирод* 1931 р.

Строк виконання

Дата виконання	Виконано

Мандат

№ *17/24*

Пред'явнику цього мандату тов. *Борисову В. П.*
та *Коліяді М. П.* доручено

обслюдувати, виконати
прийняти участь *статті художничої роботи*
по клубу за території міста

М. Харкова

Всі установи та особа повинні надати повну допомогу
по виконанню цього завдання.

Голова *Семішов*
Секретар *Міш*

Ш. № 102-2. 100x150. Ст. № 1021/98-31 Р.

гуки композиторів на вимоги часу залишалися в рамках класичних форм і традиційних прийомів. Частково це пояснювалося тим, що в цей час найактивніше працювали композитори старшого покоління, виховані на традиціях дореволюційного музичного мистецтва.

І хоч під тиском вимог часу Товариство імені М. Д. Леонтовича перейменувалося на Всеукраїнське товариство революційних музикантів (ВУТОРМ), а дещо пізніше — на Пропетмуз, ніяких реальних зрушень у його діяльності не відбулося: воно не могло задовольнити зростлих потреб молоді.

А молодь прагнула активної, цілеспрямованої творчої та громадської діяльності. Скоро в газеті «Комсомолец України» за 7 грудня 1928 року з'явилася програмна стаття «Де згода в сімействі», в якій йшлося про те, що у ВУТОРМі панує застій, бюрократизм, що заклики «музика — масам» залишаються на папері, а молодь не залучається до творчої та масово-просвітницької діяльності. Слідом за цим 12 грудня 1928 року у цій же газеті був опублікований відкритий лист до редакції «Лід рушив», підписаний ініціативною групою (К. Богуславський, В. Борисов, О. Да-

шевський, М. Коляда, Ф. Богданов). Композитори заявили про свій вихід з ВУТОРМу та групи АРКУ (Асоціація революційних композиторів України). Група звернулася до редакції з проханням організувати диспут про стан і подальші шляхи розвитку музичного мистецтва на Україні.

У червні 1929 року в Ленінграді відбулася Перша Всеросійська музична конференція під головуванням А. Луначарського. Тут харківські делегати (В. Борисов і Ф. Богданов) зустрілися з рапмівцями — О. Давиденком, В. Белим, М. Ковалем, Б. Шехтером, Ю. Келдишем та ін. Останні орієнтували посланців України на те, щоб спрямувати свою творчу енергію на виконання «злободенних завдань епохи», об'єднатися з масами. Керівники РАПМу обіцяли допомогти в організації Асоціації пролетарських музикантів на Україні та в Грузії.

З ініціативи композиторської молоді в жовтні 1929 року відбувся великий диспут за участю прибулого з Москви представника РАПМу — В. Белого. Обговорювалося питання про подальший розвиток музичного мистецтва. Після цього група молодих композиторів і музикознавців, серед яких був і Коляда, заявили про свій вихід з АРКУ і вступ до тільки-но заснованої Асоціації пролетарських музикантів України (АПМУ), приєднавшись до платформи РАПМу. До Бюро асоціації увійшов молодий Коляда.

Група АПМУ спочатку була нечисленною, але дуже монолітною. Композитори прагнули знайти нові виражальні засоби для втілення актуальних сучасних тем, настійно шукали контакту з масами. Головна увага зверталася на найбільш масовий жанр — пісню. Музику для робітничого класу почали іменувати «пролетарською музикою».

Звичайно, у творчій практиці АПМУ було багато помилок і викривлень. Створення «пролетарської музики» розуміли обмежено, примітивно, утилітарно; заважав неподоланий вплив Пролеткульту.

Разом з іншими композиторами Микола проводив велику роботу по обслуговуванню самодіяльних гуртків і колективів клубів.

Молодий композитор цілком віддався роботі над масовою піснею («Після кочегара», «Антрацит», «Магістралія»). За жанром це були масові пісні в дусі часу з характерною для них маршовою основою. Деякі мали танцювальні ритми («Політичні коломийки») або наближаються до частіткових («Не сховався»).

Однак оволодіння жанром масової пісні далося Колядні не одразу. Складним було переключення в атмосферу сучасної інтонації й особливо підпорядкування нормам РАПМівської програми щодо відбору виражальних засобів. Це пояснювалося тим, що Коляда з дитячих років знав і любив справжню селянську пісню з її виконавською традицією. До того ж композитор мав природну схильність до барвистого гармонічного мислення, масштабної структури. Тому створення одноголосної чи двоголосної масової пісні в заданих умовах виявилось для нього досить складним, вимагало значних творчих зусиль, які не завжди були виправданими. До того ж було очевидним недостатнє опанування основ професійної композиторської школи.

Ось чому масові пісні Коляди відбили розлад у творчому методі композитора. З одного боку, він шукав нових засобів у закличній ораторській інтонації, у сміливій ритміці сучасної поезії, гострому лаконізмі плаката, підпорядковуючи все це АПМівській естетиці; з другого, — тяжів до природного висловлення в стилі близької йому української народної пісенності. Навіть відсутність у більшості пісень Коляди згоди між віршовим розміром і мелодією можна пояснити незалежністю мелодичних розспівів у народній пісні від складу поетичного тексту. І тільки в пізніших своїх вокальних творах композитор зможе уникнути цієї суперечності. Отже, не дивно, що пісні Коляди носили часто експериментальний характер.

В жертву сконструйованій за цими правилами мелодії було принесено й текст — тут ігнорувалися його віршова й ритмічна структура, логіка поетичної фрази, а в деяких випадках навіть зміщувалися наголоси в словах, а кінці словесних фраз падали на передиктові частини мелодії. Так, уже перша мелодична фраза-чотиритакт завершувалася раніше, аніж закінчення текстової строфи.

Цікавою була спроба Коляди привнести в пісню поряд з утвердженими в практиці АПМУ інтонаційними засобами риси української пісенності — маємо на увазі навмисне підкреслені ходи на кварту, кінцевий каданс з низхідними паралельними квінтами, в суто «народній» послідовності (VII — VI — V — IV — VI) ступенів («Пісня кочегара»), розв'язаний в тонічний унісон в усьому масиві хору та фортепіано.

Рух хорового приспіву утворює ряд барвистих співзвуч ундецим- і нонакордів на остинатній домінанті («Чорне золото, чорне

золото»). Ці прийоми свідчать про паростки нового мислення у Коляди і виходять за рамки стилю масової пісні.

Коляда створює одну з кращих своїх масових пісень «Магістрія» на слова І. Маловічка. У цій пісні билася творча думка. Коляді вдалося знайти яскраві лаконічні інтонації. Цю відому свого часу пісню було видано великим тиражем у вигляді листівки й розучувано в молодіжних аудиторіях, заводських клубах. Мелодія її — пружна, дещо жорстка, завдяки різко синкопованим ходам на кварту. Автор знайшов виразні інтонації, адекватні інтонаціям закличних гасел.

Пісня Коляди має безсумнівні достоїнства — вона позначена волевым тонусом, досить виразним рельєфом мелодії. При всьому тому пісня складна, хоч написана для масової аудиторії, й заспівати її міг тільки професіональний хор. Свого часу «Магістрія» успішно виконувалась українською хоровою капелюю під керуванням Ф. Соболя.

Як і в попередніх піснях, у «Магістріалі» виявляється нехтування автором текстовою метрикою, невідповідність текстовим наголосам; головну увагу приділено інтонаційній виразності самої мелодії. Ці недоліки обумовили коротке життя твору. Пісня залишилася сторінкою біографії композитора і фактом творчої практики АПМУ. Канони АПМУ сковували творчу думку композитора. Умовність висловлення, однотипність засобів, уникнення простих інтонацій, намагання писати «за правилами» знеособлювали музичну мову, обмежували творчу фантазію. Цей «всезагальний» творчий метод заважав самовизначенню композитора.

Не в усіх піснях Коляди вдалося досягти високих художніх результатів, єдності ідейного задуму та засобів його втілення. Одна з причин цього корінилася в самому творчому методі композитора: прагнення йти в ногу з часом він, як і більшість його сучасників, розумів як безпосередні відображення явищ нового життя поза їх образним узагальненням. Виразальні засоби і прийоми були в основному спрямовані на зображальну функцію і часто зводилися до натуралістичного відтворення інтонацій закликів, вигуків, бойових чи ораторських гасел, ритму організованих трудових рухів, шуму заводських машин.

Пісні, створені «за правилами», співалися в основному на зборах, маївках, демонстраціях і не входили в побут народу. Невдачі Коляди можна пояснити й тим, що в його пісенній творчості зітк-

нулися дві тенденції: тяжіння до розвитку народно-пісенних традицій і свідоме прагнення оволодіти методом і арсеналом виражальних засобів, насаджуваних і узаконених творчою практикою АПМУ. Сміливі пошуки композитора сковувалися суворими нормами й обмеженням (традиційна двоголосність, двоголосся, кварткові ходи, співзвуччя квінт, ритмічна організація з обов'язковими синкопами та ін.) і втілювалися лише там, де ці засоби й прийоми збігалися з нормами народного музичного мислення (пісні 30-х років).

Слід врахувати й те, що на час написання своїх перших масових пісень Коляда-студент ще не оволодів професійно технічною, що, звичайно, не могло не позначитися на якості й цілісності його багато в чому експериментальних і новаторських творів.

Знахідки Коляди в пісенному жанрі залишили свій слід у творчості композитора. Поступово він долав АПМУнівські стандарти, і його пісні 30-х років уже асимілювали традиції старої селянської і нової сучасної пісні, а також побутових інтонацій, на основі яких і склався його своєрідний стиль.

Полеміка про шляхи розвитку музичного мистецтва в різних організаціях і групах створювала нездорову ситуацію в культурному житті, і скоро Коляда переключився на створення інструментальної музики, до якої завжди відчував природну схильність.

Хори

Особливе місце у вокальній творчості Коляди належить двом композиціям — жіночому хору «Розлилися води» та мішаному хору «Міст». Вони різні за задумом і відображають дві лінії творчих устремлінь композитора.

Хор «Розлилися води» — світлий, ідилічний, пронизаний поспівками стародавнього українського фольклору. Він написаний у студентські роки і близький до раних творів Коляди, що виникли під впливом березівського народного побуту.

Слова хору — народні (на жаль, у рукопису, який залишився неопублікованим, підтекстовано тільки першу частину). Він складений на зразок весняного ігрового хороводу, про що свідчить інтонаційний стрій (світла мажорна поспівка танцювального складу, асиметрична за ритмом), повтори кварткового мотиву, що нагадують заговірні веснянкові заклики.

У другому куплеті перевернутий мотив утворює канон в октаву, голоси починають своєрідним перегук: «Ку-ку, ку-ку!», повторюючи на різні лади квартову поспівку.

Звертає на себе увагу широке використання в хорі поліфонічних прийомів, які відіграють і живописну, і динамічну роль. Майже протягом усього твору сплітаються розгалужені лінії (канонічний наступ й нашарування голосів); їх варіантний і варіаційний розвиток створює ілюзію пересування, зближення, розходження хороводів, що характерно для весняних народних ігор.

Пісенні куплети, повторюючись і чергуючись, утворюють складну тричастинну форму зі скороченою репризою та невеликим епізодом зображального характеру в середній частині: «злітаючі» фортепіанні пасажи імітують щебетання птахів.

Виходячи за межі звичайного двоголосного хору, твір «Розлилися води» розгортається у справжню хорову картину. Слід відзначити складну, місцями просто оркестрову фактуру фортепіанного викладу, який часом дещо обтяжує прості наспіви хору.

Хор «Міст» на слова О. Лана створено в роки так званої індустріалізації країни. Склад хору — мішаний, чотириголосний.

Фактура хору в цілому різноманітна — кварткові, квінтові поєднання, перебивки голосів, їх поліфонічні сплетення, спів в унісон або масованими октавами, дубльованими у фортепіанній партії.

У фортепіанному супроводі переважає живописно-зображальний фон (відображення скреготу підйомних кранів, ритму будівництва). Цьому служать і настійні повторення низхідної октавної хроматичної поспівки в басовій партії фортепіано, що прорізує акордове тремоло, гудіння органних пунктів і епізод у середній частині.

Хор утворює своєрідну тричастинну форму з малокоонтрастною моторною серединою, майже буквальною репризою і кодою. Кожний розділ завершується кульмінацією. Усі частини форми об'єднує і зміцнює лейттема мосту.

Окремо у творчості Коляди тих років стоїть пісня для жіночого хору «Ой ти сонце, сонечко» («Пісня неможливіці») на слова М. Чардія та Д. Ніценка. Для відображення картини свята нової весни і праці композитор використав деякі особливості весняних обрядових пісень. Твір написано в стилі дитячих народних забавок, які відокремилися від старовинних обрядових пісень.

Невелика поспівка квінтового діапазону лишається і в приспіві, піднята на кварту. Виразності приспіву надає перебивка слів і

ритмічні збої. Пісня хвацько звучить на задьористому, перенесеному у дзвінкий високий регістр фортепіанному акомпанементі, який підкреслює ритм пританцьовування.

Як і в народних обрядових піснях, тут повторюються останні слова-заклинання: «Припечи, припусти». В гармонічному оформленні мелодії панує перемінність суміжних ладів мажору та мінору. Ця життєрадісна пісня легко сприймається як співаками, так і слухачами, можливо, дещо ускладненим є початок приспіву, де голоси вступають у секунду.

Вокальний квартет «На весіллі»

Це незакінчений твір для вокального квартету на жартиливий текст невідомого автора. Існує у двох варіантах. На рукописах кожною з них є позначка: «Гармонізація М. Коляди». Очевидно, основний мелодичний матеріал не належить авторові і скоріше за все запозичений із фольклору. У першому варіанті текст підписаний, у другому — тільки намічено.

«На весіллі» — один з колоритних музичних фрагментів Коляди, який дозволяє говорити про своєрідність його композиторських задумів та рішень, його ладо-гармонічне чуття.

Цю вокальну п'єсу задумано як імпровізаційну пісню на сільській весільній гулянці. Можливо, вона призначалася для якоїсь сцени у спектаклі Театру робітничої молоді, де працював тоді Коляда. Композитор розподілив «ролі» для виконавців партій. Три голоси вступають почергово, і кожний багато разів повторює одне слово на одній або двох нотах. Голоси, що підтримують мелодію, імітують звучання народних інструментів у дусі тріоїстої музики.

Далі йдуть різні комбінації цього ж матеріалу в партії квартету. Слова виспівуються, чергуючись з пісненими куплетами танцювального характеру: «Подадуть нам ковбас, сала, ще й галушки, ще й пампушки...».

Вигадлива фактура ансамблю несподівано переводиться в суворий акордовий склад: починається каданс, народний характер якого (відхилення в II і VI ступені) осучаснено хроматизмами, сміливими гармонічними зсувами й альтераціями, нашаруваннями мажоро-мінору (альтерована тоніка, підвищення I й пониження III ступенів, підвищення в домінанті I і VII ступенів).

Опановуючи новий жанр побутової замальовки, Коляда зумів яскраво втілити гомінке різноголосся весільного застілля. Твір цікавий і як спроба відтворення звучання інструментального ансамблю вокальними засобами. Причому, своєрідний національний колорит передано традиційно фольклорними засобами (квінтовість, гра переливчастого ладу), переосмисленими в сучасній манері.

У період свого захоплення пісненим жанром Коляда лише один раз звернувся до створення інструментальної п'єси. Так з'явився марш «Молодіжний». Він призначений для духового оркестру, що свідчить про прагнення композитора до демократизації своєї творчості, наближення її до масового слухача.

За традицією марш написано у складній тричастинній формі. Задерикувата тема його змінюється коротким контрастним епізодом.

У тріо Коляда використав свою пісню «Козаки-червонці». Цей марш був свого часу популярним, звучав під час свят, виконувався робітничими самодіяльними колективами. Тема його привернула увагу композитора А. Штогаренка, який використав її у своїй «Молодіжній увертюрі».

Дитячі пісні

Микола Коляда дуже любив дітей, і вони відповідали йому також ж щирою приязню. Усі вихованці дитячого садка, який відвідував його синок, завжди радісно кидалися йому назустріч, називаючи «татунею», щєбетали, залучаючи його до своїх забав. Композитор створив кілька дитячих пісень. Їх можна назвати замальовками дитячого побуту, дитячих ігор. У них перевтілено дитячий говір, побутові пісенні традиції, стильові особливості українських обрядових і хороводних пісень.

Ігрова задерикувата «Пісня піонера» на вірш П. Тичини (1968 року поет написав новий варіант тексту) виникла з нехитрої, підслуханої композитором дитячої імпровізації, коли дитина пританцьовує і притопує, наспівуючи своє «там-там-там, та-та-там». Пісня бадьора, радісна. Пружна мелодія пентатонного складу з чітко окресленими метричними гранями дублюється в партії фортепіано.

Allegro moderato

28 *p*

Жи - ти, жи - ти, ве - се - ло, в ро - бо - ті от - ра - да.

Твір закінчується на домініанті, що полегшує продовження куплетів. Ця пісня має три авторські редакції, остання — полегшена. Судячи з виправлень, зроблених у різних варіантах, композитор прагнув до спрощення її фактури, зокрема, звільнявся від надто низьких густих акордів, субконтроктавних басів. У другій редакції є позначки проф. С. Богатирьова, зокрема, пропозиція змінити в четвертому такті незграбний акордовий супровід.

Недолік пісні — у великій кількості внутріскладових розспівів; інколи слова незручно лягають на ритм мелодичної лінії, внаслідок чого виникають перебої у протяжності складів.

«Лижна прогулянка» (текст З. Александрової, переклад з російської М. Зірка) — це пісня про зимові розваги дітлахів, про лісові стежки, санчата, лижі. В ній композитор ішов від ритму баєчок, забавок, жартівливих танцювальних пісень. Він знехтував традиційною куплетністю, хоч перша частина спочатку сприймається як заспів і приспів.

Allegro leggiero

29

Ли - жі ве - се - ло рип - лять, сні - ду си - ні стріч - ки.

Далі ж композитор несподівано відводить в іншу тональність (зрушення з основної тональності ля мажору у фа мажор) і додає ще один шеститакт, який виконує функцію приспіву: коротка низхідна поспівка секвентно розвивається, повертає в домінанту і зміцнює акордовим кадансом ля мажор. Строфа четвертого куплету: «А зайці не кусаються?» — не співається, а вимовляється.

«Вітер на річці» (текст З. Александрової, переклад Л. Забіли) — пісня про веселу дітвору дитсадка «в блакитних трусиках і біленьких майках» (приспів), про її забави на лоні природи.

Коляда наче підслухав нехитрий дитячий спів з його інтонацією, близькою до ігрових лічилок.

Allegro moderato

30 *mf*

Бі - ля річ - ки дит - садок, со - неч - ко на річ - ці.

Однотипна поспівка звучить у заспіві й приспіві. Легка синкопа в кінці кожного речення надає мелодії необхідної для дитячої пісні чіткості ритму. Все це забезпечує їй дохідливість і доступність для виконання.

У приспіві композитор посилив другу долю такту, акордом підказуючи і допомагаючи малечі плескати в долині під час виконання. Цікавий текст, жива мелодія і ритм, квадратність структури, повторність речень спричиняються до тієї простоти і стрункості, які забезпечили пісні популярність ще за життя композитора. Вона й сьогодні може бути включеною до репертуару дошкільнят.

«Літня пісня» на текст популярного вірша Агнії Барто — це пісня про дитячі походи, вогнища. Мелодія близька до українських

народних танцювальних пісень, легко запам'ятовується, добре зв'язана з текстом.

Vivace

31 *mf*

Ну-мо, брат-ці, час в до-ро-гу, пі-дем бо-со-но-ги-ми.

mf

3

У приспіві музика поживлюється відхиленням у мінорну субдомінанту. Слід відзначити, що фортепіанний супровід зроблений тут ескізно, наспіх, голосоведення не вивірено. Через відсутність вступу доводиться для відповідної слухової настройки програвати початок куплету. До речі, відсутність фортепіанної інтродукції — загальний недолік усіх дитячих пісень Коляди.

Позначки олівцем і дописки композитора в оригіналі свідчать про те, що він збирався надалі продовжити роботу над піснею.

Як відомо, 1930 року в Москві відбулася перша Всеросійська конференція з музичного виховання дітей, що викликала велику зацікавленість творчої громадськості. На ній було порушено проблеми, пов'язані із створенням музики для дитячої аудиторії. Було оголошено всеукраїнський конкурс на кращий музичний твір для дітей на українську тематику. В ньому взяли участь харківські композитори — Бердт, Богуславський, Борисов, Мейтус, Тіц, Шутенко та ін. Було подано більше 170 композицій різних жанрів. Перші і другі премії не було присуджено нікому, а третю одержав Коляда за пісню «Вітер на річці». Його «Літня пісня», «Лижна прогулянка» були рекомендовані до видання.

Коляда став одним з піонерів дитячої пісні. У його творах відчутно виявилось нове бачення сучасного життя, риси нового стилю творчості для дітей.

Пісні Коляди приваблюють, з одного боку, проникненням автора у світ дитячого мислення, засвоєнням манери дитячого

виконання; з другого, зверненням до українського фольклору, використанням багатьох ресурсів старовинних обрядових і хорових пісень. Такі пісні, як «Вітер на річці», «Пісня піонера», «Лижна прогулянка», користувалися великою популярністю в дитячих аудиторіях.

Щоправда, не всі твори Коляди в цьому жанрі пройшли суворий авторський контроль. У деяких піснях можна виявити спільні недоліки: не завжди вивірено фактуру фортепіанного супроводу, яка інколи є надто ускладненою або перевантаженою через притаманне Коляді тяжіння до оркестрової багатозвучності; у більшості пісень відсутні інтродукції, не завжди виправданим є дублювання вокальної мелодії в партії фортепіано.

І все-таки дитячі пісні Коляди мають очевидні достоїнства. Окремі з них вимагають лише незначної редакторської правки з метою полегшення фактури. Кращі пісні композитора не втратили своєї привабливості й сьогодні — вони ще знайдуть юних цінителів, збагатять дитячий репертуар.

У 30-ті роки ім'я Коляди стало відомим, а його твори — популярними. Чимало їх було вже видано, постійно виконувалося по радіо, в авторських концертах, у спеціальних циклах, перекладалися для різних виконавських колективів: хорів, духового оркестру, домро-балалайкового оркестру, струнних ансамблів.

У ці роки митець гаряче віддається музично-громадській діяльності, стає членом Оргбюро Спілки композиторів України.

31 жовтня 1933 року відбувся авторський концерт Миколи Коляди, на якому прозвучали його твори різних жанрів: Дві бідняцькі пісні, Варіації і Скерцо для скрипки, хори. Серед виконавців були столична хорова капела під керівництвом О. Брижахи, скрипаль Левін, вокалісти А. Морозова й О. Гриценко. Партію рояля виконував автор.

Коляда багато виступав у концертах, вважаючи таку форму спілкування зі слухачькими масами досить плідною. Він писав: «нам дуже потрібно, щоб композитори тісніше зв'язалися з масовим слухачем. Треба ближче знати одне одного, знати вимоги молоді до музики. Потрібні якісно нові, свіжі форми зв'язку» (з листа М. Коляди В. Борисову від 11 липня 1933 року). Навіть виступаючи в пресі, він заголовками своїх статей підкреслював значення творчих контактів з масами. Наприклад, одна з його статей називалася «Моє належить вам».

Симфонічна поема «Штурм партизанами Тракторного»

У 30-ті роки представники культури «прагнули» оволодіти новою сучасною темою. В цей час з'явилися нові симфонічні твори харківських композиторів: «На варті Дніпрельстанів» для хору, симфонічного оркестру і читців В. Борисова, «Три оди Дніпрельстану» Д. Клебанова, «Ода Дніпрогесу» В. Нахабіна, симфонічна поема «Штурм партизанами Тракторного» М. Коляди, присвячена будівництву ХТЗ.

Пуск заводу був надзвичайно важливою подією не лише для харків'ян, а й для всього народу. ХТЗ будувала вся країна, його корпуси зводили люди різних національностей. Нарешті, 1 жовтня 1931 року завод став до ладу.

У цей святковий день на площі біля складального цеху зібралися тисячі робітників. Михайло Водоп'янов розкидав з аероплана листівки з віршами О. Безименського. На мітингу, крім робітників, були присутні колгоспники, художня інтелігенція, представники зарубіжних країн. Г. Петровський виїхав на червоному тракторі і на ходу розрізав стрічку. Так почалась історія тракторного заводу.

Харків'яни пам'ятали, як він народжувався. На будівництві не раз виникали критичні ситуації. В один із найважчих днів, коли план виявився під загрозою, на допомогу прийшли колишні партизани.

Симфонічна поема «Штурм партизанами Тракторного» стала творчим досягненням Коляди. Прем'єра твору відбулася 6 листопада 1932 року — в Харківській державній філармонії (диригент-постановник Я. Розенштейн, хормейстер О. Брижаха). 28 квітня 1933 року поема прозвучала вдруге, вже під орудою самого Коляди. Твір дістав першу премію на Всеукраїнському конкурсі. Він знаменував собою новий рубіж у творчій біографії композитора, який прагнув освоїти велику симфонічну форму.

Тема є яскравим зразком симфонізму початку 30-х років. Б. Асаф'єв писав: «Тепер можна із впевненістю говорити про будівництво вітчизняного симфонізму, про безумовний якісний показник нового яскравого етапу в розвитку музичної культури. Боротьба в останній час за монументальні форми в музиці, зви-

чайно, означає вступ творчих композиторських сил в смугу вищого підйому».

Поему «Штурм партизанами Тракторного» написано в широкому монументальному плані. Це стало своєрідним знаменням часу. Твір є глибоко новаторським за драматургією і музичною мовою. Коляда сміливо розсуває традиційні рамки інструментальної поеми, включаючи до кульмінації хорову пісню «Нічка темна» з вольовим напористим ритмом (на слова І. Микитенка). С. Богатирьов, аналізуючи поему Коляди, відзначав високу художню якість твору, яскравість та випуклість його образів, справжній симфонізм, цілісність, логічність форми.

Оскільки партитура поеми в архівах композитора не збереглася, то єдиним компетентним джерелом відомостей про неї залишається стаття С. Богатирьова, опублікована в журналі «Радянська музика» за 1933 рік. Наведені фрагменти з неї можуть служити характеристикою поеми — її змісту, композиційної форми, драматургічних прийомів та оркестровок.

«Динамічний профіль п'єси надзвичайно складний, навіть капризний, особливо в першій половині розробки. Велика кількість зростань і спадів, пов'язаних, мабуть, із програмою, ставить перед автором важке завдання — забезпечити єдність різноманітного цілого» («Радянська музика», 1934, № 4, с. 29). На закінчення Богатирьов дає високу оцінку творові:

«У п'єсі є багато моментів виключно високої художньої якості. Не кажучи вже про головну тему, треба відзначити дві великі хвилі у розробці, особливо ту, що закінчується вступом хору. І це є велике досягнення автора, яке свідчить про його творче зростання. Його музичні образи, залишаючись, як і раніше, яскравими, соковитими і опуклими, посуворішали, загострилися, змужніли; зростає загальна рухливість музики, її динамічність» (Там само, с. 31).

Відомо, що прагнучи посилити динаміку звучання, Коляда значно збільшив у партитурі склад мідних інструментів: ввів чотири баритони, чотири тенори, три корнети, дві туби. С. Богатирьов, відзначаючи зростання майстерності Коляди-оркестратора, вважав, що «ця армія» інструментів не дала належного ефекту і лише створила неправомірні труднощі для виконавців.

Безумовно, дещо в поемі потребувало додаткового шліфування, однак достоїнства її сучасники визнали безсумнівними. На думку С. Богатирьова, вона приваблювала романтичною піднесе-

ністю, свіжою музичною мовою, оригінальними знахідками. На підставі цього поему можна вважати одним із цікавих зразків симфонічної музики 30-х років.

Успіх поеми, яка вперше прозвучала в залі театру ім. Т. Г. Шевченка, був великим. Композитора зустріли гарячими оплесками і кілька разів викликали на сцену. Однак сам Коляда не був задоволений своєю роботою і невдовзі взявся за другу редакцію твору. За кілька місяців до загибелі він сповістив друзів, що переробку поеми в клавирі завершено і тепер слід переглянути оркестровку. За свідченням С. Богатирьова, друга редакція залишилась у чернетках.

Романси

Як уже зазначалося, з усіх жанрів Коляда віддавав перевагу інструментальній музиці, тому в нього зовсім мало вокальних творів — усього три романси й один романс-пісня («Лірична пісня»).

Два романси — «Люблю я димнії фонтани» та «Парує день» — пов'язані із втіленням сучасної теми.

Незважаючи на піднесеність тону, в романсах немає штучної риторики, властивої багатьом вокальним творам тієї пори. Натомість у них відчувається сильний ліричний струмінь, який надає музиці щирості й теплоти.

«Люблю я димнії фонтани» — романс для баритона на слова Г. Плискунівського. Це перший опублікований вокальний твір молодого композитора, вже відомого в Харкові як автора камерних і симфонічних творів (важко точно встановити дату написання, очевидно, початок 30-х років).

Вірш не відзначається високими художніми якостями, проте відображає думи й почуття сучасників, пошуки нової образності; імпує новою стилістикою.

Коляда полюбив сучасний міський пейзаж, гомін заводських цехів, нові машини; як музику, слухав гул моторів. Але, підкорений красою індустріального міста, композитор, який виріс серед духмяних українських нив, не міг залишатися байдужим до образів широкого степового простору, веселих ланів.

Текст Г. Плискунівського втілює дві сфери образів: перша пов'язана з «димними фонтанами», друга — з картиною степових



М. Коляда з дружиною Антоніною Петрівною Новиковою і сином Кімом

далей, безкрайніх ланів. Однак у музиці немає різкої грані між ними, незважаючи на зовнішній контраст. Композитор передав свої почуття в одній лейттемі, одній лейтгармонії, тим самим узагальнивши в різних виявах неподільне, цілісне відчуття батьківщини.

Романс «Люблю я димнії фонтани» сподобався слухачам. Він відповідав духу часу, був позначений новизною, цікавим композиторським рішенням. Преса відзначала в ньому музичні знахідки, свіжість барв і ту серйозність, яка вирізняла твір серед поширених тоді солодкуватих романсів. Появу його на естраді було сприйнято як нове талановите слово молодого композитора.

Романс «Парує день» на слова А. Дикого, написано для високого жіночого голосу й опубліковано 1935 року, вже після смерті композитора. У вірші, покладеному в його основу, панує атмосфера святковості, урочистості, в ньому оспівано залиті сонцем поля, перші трактори, що збирають золоте зерно врожаїв.

Романс (в темпі Adagio) наближений до типу аріозо: декламативний характер мелодії змінюється розспівами. Прагнучи повніше донести образний зміст тексту, композитор відділяє найбільш вагомими словами паузами.

Початкова мелодична фраза на словах «Парує день, встає земля», яка увібрала в себе виразні мовні інтонації стає лейтмотивом романсу (в різних варіантах він обрамляє три його розділи).

Могутні удари дзвонових акордів, «срібні» форшлагги у фортепіанному супроводі розкидано по широкому діапазону звучання. Віддаленість регістрів і світла тональність створюють враження безмежності простору. Композитор виділяє дві ладо-гармонічні сфери: ре-бемоль мажор — ре мажор, тривалий час «перебуваючи» в кожній з них. У репризі цікавими є барвисті ладотональні нашарування: ре-бемоль мажор — ля мажор і далі фа-дієз мажор — до мажор. Усе це надає музиці особливої величності, навіть гімнічності піднесеного пафосу.

«Лірична пісня» на вірш В. Ушакова посідає особливе місце в пісенній творчості Коляди. Композитор присвятив її своїй дружині Антоніні Петрівні. Пісня відтворює картину мирного сільського життя, передає стан душевного спокою й умиротворення.

Largo

32

Ти - хий ві - тер го - нить ко - ло-сис - ті хви - лі.

КОЛЯДА-КРИТИК. ОПЕРНІ ЗАДУМИ

У травні 1933 року, коли йшли особливо гострі дебати про подальші шляхи розвитку вітчизняної музики, в Харкові відбувся диспут, організований Спілкою композиторів. У світлі нових мистецьких завдань обговорювалися симфонічні твори, винесені на I Всеукраїнський конкурс. На диспуті виступив і Микола Коляда. Його доповідь, не позбавлена полемічних перебільшень, часом парадоксальних висновків, дає уявлення про принциповість і безкомпромісність Коляди (доповідь опубліковано в журналі «Радянська музика» № 2-3 за 1934 рік).

Уже в процесі роботи над симфонічною поемою «Штурм партизанами Тракторного» Коляда усвідомлював необхідність творчої перебудови, переосмислення естетичних оцінок. Більш за все його хвилювала відсутність справжнього контакту митця з народом. Причину цього він бачив у низькій теоретичній підготовці композиторів, у відході від сучасної тематики, заглибленні в особисті переживання. Говорив він і про недостатню увагу виконавців до нових творів сучасних композиторів, їх небажання вникнути у стиль нової музики.

Коляда вимагає свідомого ставлення до творчості майстра, високохудожнього втілення задуму автора: «Що таке майстерність? Це засіб, щоб яскраво й переконливо відобразити події, що відбуваються в нашій країні. Техніка, майстерність нерозривно пов'язані зі змістом».

З цих позицій Коляда критикував нові музичні твори, показані на Всеукраїнській олімпіаді. Позитивно оцінюючи новаторський твір В. Борисова — ораторію «На варті Дніпрельстанів», він вбачав його недолік у захопленні сюїтно-пісенною формою. Задум Увертюри М. Тица Коляда критикував за обмеженість тематичного матеріалу. У «Героїчній увертюрі» В. Косенка Коляда відзначав диспропорцію між задумом і художнім його втіленням.



Микола Коляда (1934 р.)

Особливо недоречним вважав він використання автором скрябінської лексики.

Коляда різко виступав проти спрощеної програмності, проти поширеної думки про те, ніби програмна музика не здатна на справжні симфонічні узагальнення й мусить задовольнятися лише побутовою злободенною тематикою. Він ратує за створення програмних творів, які б розкривали масштабний, місткий образ сучасності. Виявляти в конкретному, повсякденному глибинну суть — таким було творче кредо Коляди, критика і композитора.

1933 року він їздив до Москви, де слухав багато нової музики, спілкувався з російськими колегами (О. Давиденко, В. Бєлий, М. Коваль). Після повернення до Харкова серйозно переглянув свої творчі позиції. «Боже мій, скільки ж ми пропустили», — жалівся він своєму другові А. Штогаренку. Вечорами Микола разом з молодим композитором Борисом Шварцштейном приходив до А. Штогаренка, де вони грали в 4 руки симфонічні твори Брамса, Малера, М'яковського, Штрауса. Тоді ж Коляда знову почав посилено студіювати партитури класиків — Глинки, Мусоргського, Бетховена, Шумана. Предметом особливої уваги були опери Вагнера «Нюрнберзькі мейстерзінгери» і «Трістан та Ізольда».

Коляда мріяв про оперу. Це зумовлювалося не лише особистим інтересом, а й загальним тяжінням його сучасників до опери. Журнал «Радянська музика» (№ 12 за 1934 рік) писав: «Опера, як і симфонія, є тією монументальною музичною формою, тим великим музичним полотном, у якому художник може найповніше відобразити всю глибину і значущість змісту переживаної нами епохи». На зростання оперного жанру в вітчизняному музичному мистецтві вказував Б. Асаф'єв. Ставало очевидним, що з усіх видів музичного мистецтва саме опера могла стати на той час серйозним фактором культурно-просвітницького значення.

Композиторів приваблювала у цьому жанрі можливість відображення актуальної сучасної тематики, велися пошуки реалістичної оперної драматургії.

Услід за «Тихим Доном» І. Дзержинського одна за одною з'являються опери українських композиторів: «Дума чорноморська» Б. Яновського, «Щорс» Б. Лятошинського, «Невідомі солдати» П. Козицького, «Трагедійна ніч» К. Данькевича. В них митці намагалися втілити ідеї сучасності.

Коляда був глибоко переконаний у тому, що саме опера як найдемократичніший жанр зможе розв'язати важливі питання, пов'язані зі становленням сучасного музично-театрального мистецтва. Йому хотілося написати твір, співзвучний часові з пореволюційними буднями, проблемами, й Микола почав шукати лібрето. Його вибір зупинився на сюжеті роману М. Горького «Мати», дуже популярного на той час. Микола Коляда звернувся до українського драматурга Івана Кочерги, який пообіцяв йому написати сценарій за романом. Оперу було задумано в стилі «Хованщини» Мусоргського — з великими хоровими сценами, опорою на музично-мовні інтонації.

Думка про створення опери глибоко захопила композитора. Дізнавшись про те, що в Києві гастролює театр Охлопкова, в репертуарі якого була п'єса «Мати», Коляда терміново виїхав до Києва. У листі до О. Арнаутова Коляда писав: «У Києві зараз гастролює театр Охлопкова. В репертуарі цього театру — «Мати» Горького. Пояснювати тобі нічого не буду. Мені її слід побачити. І, крім того, остаточно з'ясувати питання про лібрето¹. Цей лист був написаний влітку 1935 року, за кілька тижнів до загибелі композитора.

¹ Арнаутів О. В. Микола Коляда // Життя і творчість. — Харків, 1936. — С. 29.

Хвилювали Коляду й інші оперні задуми. Останнім часом він, за свідченням Богатирьова, почав думати про створення опери на сюжет трагедії Шекспіра «Ромео і Джульєтта».

1934 року на I Всеукраїнській робітничо-колгоспній олімпіаді самодіяльного мистецтва оргбюро Спілки композиторів домовилося з Укрфіліалом про виконання творів українських композиторів. Серед десяти продемонстрованих творів була симфонічна сюїта Коляди «Гаврилея», створена ще в студентські роки. Диригував Я. Розенштейн. На цей час українська музика поповнилася рядом нових симфонічних творів, які регулярно виконувались у відкритих безплатних концертах для широкої робітничої аудиторії. Вони постійно звучали по радіо завдяки ентузіазму талановитого диригента Я. Розенштейна, палкого пропагандиста нової музики молодих українських композиторів.

1934 року Коляду запросили на Одеську кінофабрику для оформлення звукового кінофільму «Велика гра». У головній ролі знімався народний артист УРСР А. Бучма. Музику до кінофільму Коляда закінчив восени 1934 року. Вона дістала високу оцінку громадськості. Ця тривала робота позбавила Коляду можливості провести відпустку, як звичайно, у горах Кавказу.

Поема для скрипки і фортепіано «Пам'яті товариша»

Останнім великим інструментальним твором Коляди стала лірична поема (так назвав її сам автор) для скрипки і фортепіано «Пам'яті товариша», написана під враженням передчасної смерті молодого талановитого скрипаля В. Руденка, його друга й товариша по консерваторії. Композитор торкнувся тут однієї з «вічних тем» мистецтва, пов'язаної з проблемами життя і смерті (у рукопису є запис «Зміна йде, знову вперед», що прояснює програмний зміст поеми).

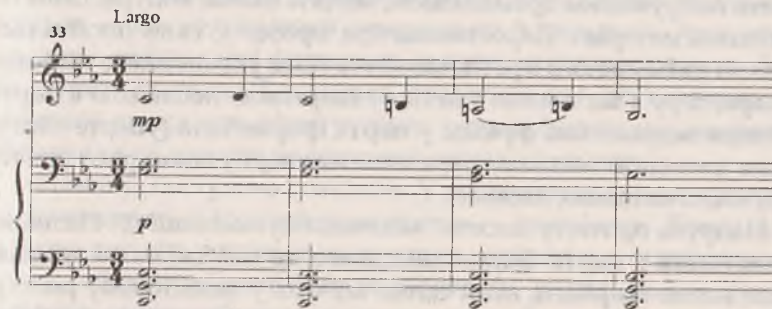
Твори подібного плану добре відомі нам із вітчизняної музичної літератури — досить згадати Тріо П. Чайковського «Пам'яті великого артиста», його ж Квартет мі-бемоль мінор пам'яті Ф. Лауба, Тріо пам'яті П. І. Чайковського, написане С. Рахманіновим, Поему для фортепіано пам'яті С. Богатирьова, М. Коляди, П. Козицького, написану А. Штогаренком.

У змісті і структурі поеми Коляди, в її тематизмі та драматургії багато нового, незвичного.

Власне поемою слід називати першу частину — жалібне Largo, що передає горе втрати. Друга ж частина, життєрадісна, пронизана пружними ритмами й танцювальними елементами, переводить в іншу сферу; образи першої у перетвореному вигляді з'являються лише в заключенні твору. Отже, поема становить двочастинний цикл, в якому використано теми народнопісенного характеру.

I частина — Largo — лірико-драматична, викладена у вільній формі; II — Allegro — жанрово-скерцозна, написана в рондо-сонатній формі. Кожна з них має свою лінію драматургічного розвитку.

Різкий октавний мотив-скрик безпосередньо вводить у сферу душевної драми, і одразу слідом за ним вступає скорботна суворая тема в до мінорі. Вона близька до українських протяжних думних наспівів; форшлагі звучать, наче надривний стримуваний стогін. Лаконічна суворая тема увібрала в себе почуття глибокого людського горя, страждання, усвідомлення безповоротності втрати. Ритмічно рівний рух цієї теми, обтяженої остинатними акордами на педалі, асоціюється з мірним кроком траурної процесії.



Це головна тема Largo, що розкриває філософський зміст поеми. Пронизуючи всю тканину твору, вона виконує різні функції: передає стан враженої несподіваним горем людини, посилює напругу переживань, інколи примирює, спиняє напад відчаю. Завдяки змінюванню тонального забарвлення тема стає образом світлих спогадів про минуле, символом життя, повернення до радості буття.

Драма почуттів у Largo розкривається в зіставленні, нашаруванні, зіткненні, злитті образу скорботи й образів, що уособлюють

душевні переживання, вони творять самостійний комплекс тем і покликані передати різні відтінки та грані трагічних почуттів. Зовні вони контрастні, розрізнені і носять характер імпрізаційних монологів. Лейтмотив скорботи об'єднує їх навколо себе і замикає розвиток, завдяки чому вони органічно входять до єдиного кола настроїв і образів Largo. Отже, лейтмотив скорботи грає роль рефрену, що впливає з програмного змісту цієї частини, наближаючи її композиційний склад до рондальної архітекτονіки. Вже після початкового його проведення починає свої виразні «монологи» скрипка. Перший монолог — схвильовано-бентежного характеру: тужлива мелодія, загострена уступами й ходами на нони, квінти, септими (її умовно можна назвати темою опору, протесту), поступово покійно спадає, вливаючись у тему скорботи.

Другий монолог — більш імпульсивний і стиснений. Широка інтерваліка коротких мелодичних раз, вигуки, попереджувані гамоподібними елементами, ритмічні контрасти загострюють його драматичну виражальність. І знов звучить лейтмотив скорботи, цього разу в іншому тональному варіанті (ля-бемоль мінор).

Два наступні епізоди — Poco animato і Animato гранично насичені напруженим драматизмом, містять новий контрастний тематичний матеріал. Наростання горя, протесту, гніву досягається шляхом динамічного протиставлення теми українського пісенного характеру з загальною кличною квартовою поспівкою в партії скрипки остинатним фразам у партії фортепіано (уперте чергування низхідних мотивів, паралельних кварт і похмурого рокоуту вибухових октавних пасажів).

Напруга протесту досягає найвищої кульмінації *fff*. Після неї хвилювання в партії фортепіано довго не вщухає, його зупиняє лише мотив скорботи, який світло звучить у челестовому реєстрі фортепіано. Та це лише короткий перепочинок. Тема скорботи, багаторазово повторюючись у борні з бурхливими валами октав, знову кидає розтерзану горем людину у світ страждань. Розвиток іде на вибуховому нагнітанні до вершинної кульмінації, де зіштовхуються у відчаї теми скорботи і водночас протесту проти смерті.

Заключний епізод Largo вносить розрядку. Поступово спадає драматична напруженість останнього монологу скрипки, розчиняються і тануть мелодичні пасажі, застигають низхідні цілотнові поспівки у фортепіано, завмирає глухий гул «вибухів відчаю», світлішає тема скорботи. Прострація несподівано обривається: по-

дібно до пробуджуючого гласу вибухає гучний радісний акорд. З далекої тиші на граничному *pppp* виникає чіткий наспів. Лідійське забарвлення й енергійні акценти на другій долі надають йому мужнього характеру. Наспів накладається на остинатні акорди до мажору з витриманими квінтами (мішана функція T — D) — наближається святковий похід, гордо шикуються колони молоді.

«Зміна йде» — невелика інтермедія у вигляді легких фігурацій стакато у скрипки, підтриманих іноді, ніби не в лад, нехитрими гармошковими переборами, — вводить в Allegro. Головну партію побудовано на двох темах: у фортепіано на повну міць звучить тема походу, на яку нашаровується нова тема у скрипки — пружна, життєрадісна, розмашиста за обрисами, з упертими кроками по квартах (тема юності).

Гамоподібні «пустотливі» розбіги побічної партії вносять додаткові риси в цю тему. Розробка насичена активною, задержуваною грою поспівок теми юності. Експозиція досить лаконічна, відділена від розробки коротким епізодом типу «шумової» інтермедії. Одночасний вступ пружної теми юності в партії скрипки і теми походу-танцю в партії фортепіано знаменує початок репризи. При переході в коду головний наспів теми юності переосмислюється — він розтягується інтервально й ритмічно, його рівно відмірені, підкреслені форшлаги, октавні удари прорізують фон, що звучить святково. Бітональні співзвуччя акордів і остинатних фігурацій створюють ефект гудіння дзвонів (витримані домінант-септакорди ля мажору на органній октаві до мажору).

«Дзвони» поступово стихають. У заключному епізоді трикратно утверджується головна тема поеми — тема Largo. Тепер вона велично звучить у ясному мажорному варіанті в розширенні, несучи з собою душевний спокій, рівновагу, радість життя. На неї нашаровується позбавлена гострих акцентів тема юності, плавно підносячись у світлий верхній реєстр, ніби перетікаючи в тему життя, дзвінкі коливальні октави фігурацій, розмірені октавні удари, наче удари великого дзвону життя, створюють зоровий образ великого, залитого сонцем простору. Цей простір прорізують переможні кличі-каданси, які знаменують собою торжество життя над смертю.

Лірична поема «Пам'яті товариша» стала підсумковою у творчості композитора. В ній виявилися характерні особливості його мислення і стилю, утвердились і збагатилися творчі прийоми, вже

відомі нам з ранніх творів (Варіації для скрипки та фортепіано, Соната для скрипки та фортепіано).

У поемі немає оригінальних народних мелодій, але національні риси відчутні тут і без навмисного підкреслення етнографічних деталей. Вони надають творові самотнього колориту, об'єднуючись зі сміливими прийомами, що йдуть від сучасного музичного мислення.

Національний струмінь пронизує весь тематизм поєми і передусім її головну тему — лейтмотив скорботи. Усі поспівки, контрапункти до цієї теми забарвлені українською пісенністю, ладовістю.

Національні за характером обидві теми другої частини — передусім танцювальна маршова, а також тема юності з характерними квартовими і квінтовими ходами та співзвуччями (іноді цілі ланцюжки кварт). Народні традиції обумовили прийоми варіантного розвитку тем. Українські народні риси виявились і в ладо-гармонічній мові (використання натурального ладу, фрігійського, лідійського нахилу характерних для народної музики ладових контрастів і трансформацій, ладових модуляцій).

Дослідник В. Золочевський¹ звернув увагу на унікальність тональної основи поєми — утримання протягом усього твору єдиної тональності *до*, на яку нашаровуються багатоманітні ладотональні пласти, що надають тоніці різного «освітлення» — прийом, вперше використаний в українській музиці Колядою. Ця незмінна тональна опора надає особливої виразності темі скорботи, яка звучить у чистому вигляді в момент вступу, поглиблюючи почуття трагізму.

Народні й жанрові елементи відіграють вагомий роль у конкретизації та розкритті задуму твору. У другій частині його відчувається зв'язок з тогочасними масовими піснями; її тема асоціюється з піснями-маршами.

Особливості драматургії поєми випливають із задуму, змісту й драматичного розвитку образів. Обидві частини — різко контрастні. Основний принцип розвитку — зіставлення, зіткнення, злиття образів-почуттів. Тут усе сповнене експресії і значення — характер тематизму й особливості його розвитку (короткі сумні по-

співки, теми-стогони, форшлаги-зітхання, злами мелодичної лінії з переважанням у ній стрибків на великі інтервали), тривалі витримані звуки, велика кількість пауз. Масивні акорди-вибухи, різка зміна темпових і динамічних позначень, низхідних і висхідних хроматичних лавин — усе покликане підкреслити глибину душевного потрясіння, зосередженість на думці про безповоротність втрати, гірку задумливість і пориви відчаю.

Загальний план драматургії першої частини поєми характеризується хвильовим розвитком з великою кількістю дрібних підйомів і спадів руху всередині великих хвиль, що визначається драматичною насиченістю змісту образів.

У другій частині немає передумов для драматичного розвитку, увесь рух спрямований до утвердження світлих образів, даних у її експозиційному розділі. Однією з характерних рис драматургії поєми є контрастна образна насиченість партій скрипки та фортепіано. Лірична й експресивна у своїй основі, партія скрипки має більш наспівну, графічно окреслену мелодичну лінію: вона фрагментарна і монологічна за своєю природою. У ній багато моментів роздуму, тривалі паузи.

Різко контрастна партія фортепіано — гранично драматична й тяжіє до безперервного висловлювання: в ній зосереджене протестуюче начало. Тут інший характер емоцій, інший стрій образів — це бурхливе вираження горя людини, стримуваних ридань. Вона має своє коло тематизму, своєрідну фактуру (міць гнівних акордів, уперті круті нахати октавних хроматичних пасажів і гам переважно у глибокому низькому регістрі, іноді з судорожними вигуками на слабких долях такту). Обидві партії — два взаємообумовлених начала; різні форми вияву внутрішньої драми, різні грані людського почуття. Обидві партії об'єднує лейтмотив скорботи. У другій частині вони покликані доповнювати одна одну.

Тема юності у скрипки невіддільна від молодіжного маршу, на фоні якого вона з'являється, — акорди фортепіано (притопування) підкреслюють невичерпну силу молодості. Партія фортепіано втрачає колишню самостійність, виступаючи в дуеті з партією скрипки, хоч це зовсім не позбавляє її індивідуальності (наприклад, змагання в передзвонах у фіналі поєми).

Говорячи про драматургію поєми, не можна не відзначити виражальної ролі поліфонічного мислення, такого властивого композиторів. За допомогою поліфонічних зсувів та поєднань

¹Золочевський В. Ладо-гармонічні засади української радянської музики. — К., 1976.

досягнуто яскравості глибини музики, граничної конденсації драматичних образів. Контрапунктичні поєднання тем і шарів, горизонтальні зміщення тем, накладення різних варіантів однієї й тієї ж теми, накопичення тем і шарів покликані передати душевну драму в різних її виявах.

Можна говорити про витриманий у поеми принцип контрастної поліфонії — композиторові саме завдяки цьому вдалося досягти високого ступеня драматичної виразності, передати все багатство людських емоцій.

У поемі чимало інших, характерних для Коляди прийомів, наприклад, застосування рухливої багатшаровості, внаслідок цього виникають політональні й поліфункціональні поєднання; вражає дивовижна для того часу сміливість у використанні гармонічних барв. Як і попередні твори Коляди, поема багата на органні педалі й остинато. Вони проходять у різних регістрах, голосах, шарах, створюючи барвисті політональні, поліладові й поліфункціональні комплекси.

Органні фони й остинато в ранніх творах композитора обумовлювалися жанром і виконували здебільшого живописно-зображальну функцію, зокрема, імітуючи гру на народних інструментах; звідси — улюблені Колядою лірні квінтові органні пункти, балалайкові остинато.

Наростаючий гул квінтового органного пункту, накати остинатної поспівки на межі I і II частин поеми, остинатні квінтакорди до теми походу допомагають створити святкову картину. Ці прийоми сприяють посиленню драматичного напруження. Такою є у *Largo* роль багаторазово повторюваної на рухливому органному пункті остинатної багатшарової акордової фрази (у вигляді контрапункту до теми у скрипки), коли почергові вступи коротких контрастних остинатних фраз у партії фортепіано згущують морок туги.

У поемі зустрічаються рухливі органні пункти, які складаються з тритактових фраз. У розробці фіналу подібний органний пункт служить опорою головній темі, яка розвивається на акордовій гармонічній основі.

У поемі використано й потрійні органні остинато. Один з таких прикладів — інтермедія перед вступом головної партії у фіналі, де одночасно розвиваються контрастні остинатні поспівки у партіях скрипки, в акордовому шарі на фоні органного баса.

Звернімо увагу на конструктивне рішення фіналу поеми. Оскільки всю її витримано в тональності *до*, органна основа її — переважно тонічна. При переході до передостанньої кульмінації фіналу міцна тоніка тримає на собі другий шар могутніх акордових «колон» у тональності *ля мажор* в партії фортепіано, їх прикрашають фігурації з остинатним ритмічним малюнком у партії скрипки. Нарешті, увесь цей багатповерховий масив прорізують підкреслені форшлагами октавні ходи, що рівномірно опускаються, утворюючи барвисті злиття ладотональних пластів — до мажор і *ля мажор*.

Нові, приголомшливі своєю сміливістю та колоритом, гармонічні зсуви і сполучення є особливістю художнього мислення Коляди. Сприйняті від народної музики традиції знайшли тут оригінальне переосмислення й розвиток. У поемі відчувається притаманна композиторові оркестральність мислення.

Жоден інструментальний твір Коляди не уявлявся без участі фортепіано. Очевидно, воно задовольняло його багатством технічних і виражальних можливостей (до того ж Коляда прекрасно володів цим інструментом).

Оркестральність мислення засвідчила вже сама фактура фортепіанної партії поеми, повнота, насиченість і багатбарвність звучання. Вони виявилися в усьому — заповненні широкого звукового діапазону, триваючих у різних голосах педальях, переважанні крупної великої акордової техніки, сміливих перекиданнях теми і поспівок у різні регістри на фоні органних акордів на всьому діапазоні клавіатури, завдяки чому витримані звуки в середніх голосах асоціюються з функціями дерев'яних, мідних інструментів, особливо валторн.

Поступові затухання звучності, передбачені Колядою в його складних фортепіанних партіях, практично неможливо виконати — ідеально реалізувати ці вказівки композитора можна тільки в оркестрі.

Широке використання Колядою контрастної поліфонії, поліфонії диференційованих голосів, поліфонії шарів, органних звучань також є свідченням його оркестрового мислення. Притому, не слід забувати, що всі ці новаторські прийоми він уміло застосував ще на початковому етапі розвитку української музики ХХ століття. Шкода, що небуденному обдарованню Миколи Коляди так і не судилося розкритися повною мірою.

ДО ДЖЕРЕЛ. ОБРОБКИ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ

Народна пісня з дитинства запала у душу Коляди й завжди була незмінною супутницею його життя. Свідоме ставлення до неї як до основи творчості привив йому у студентські роки С. Богатирьов. Уже в учнівському зошиті Коляди з'явилися перші спроби обробки народних мелодій. Народні теми лягли в основу його перших класних творів, переважно інструментальних («Благослови, мати», «Стоїть лобода вище города» — для фортепіано, «Задзвонили стодоли» — для віолончелі та фортепіано, «Та й не жалько мені», «Та й зацвіли» — для тріо. Варіації для скрипки та фортепіано).

За свідченням дружини композитора, він ніколи не розлучався з нотним зошитом і завжди привозив багато пісень із далеких подорожей, альпіністських походів¹. Один із ранніх творів Коляди — вальс на татарську тему — та обробка татарської народної пісні «Аркай кайла» з'явилися після подорожі по Криму. Композитора цікавили й киргизькі народні мелодії, деякі з яких наспівала йому перекладачка Фатіма Таїрова під час експедиції на Тянь-Шань.

Та найбільш вабила Коляду українська народна пісня. На жаль, його зошити й записники загинули під час війни. В архіві зберігся лише один аркуш із записаними його рукою вісьмома українськими народними наспівами. Серед них дві ліричні пісні-жалі, танкова, жартівлива й історичні — майже всі на тему соціального гноблення («Про Голоту», про повстання у Турбях). Крім цього, автор називає ще кілька народних пісень, серед яких — десять варіантів пісні про Бондарівну.

¹ Відлів запис гармонізації кавказької народної пісні, надісланої Колядою з чергової експедиції дружині Антоніні Петрівні. Цікавими є рядки, що супроводжують цей фрагмент, в яких розкривається тонке відчуття ладо-гармонічної барвистості нехитрої народної мелодії.



Автограф М. Коляди (гармонізація кавказької народної мелодії)

На Україні здавна склалися багаті традиції в жанрі обробки народних пісень — досить назвати імена Лисенка, Стеценка, Степового й особливо Леонтовича. Видатним явищем стали обробки народних пісень Л. Ревуцького, вперше опубліковані у 1925 році. Ревуцький прагнув розкрити передусім психологічний зміст тексту, виявити драматургію пісні. Він глибоко відчув її інтонаційну природу, виявив нові особливості народної ладо-гармонічної мови. У кращих зразках цього жанру — «Галицьких піснях», збірнику «Сонечко» — варіаційні перетворення в партії фортепіано вражають барвистістю, переливчастістю ладо-гармоній, винахідливістю фортепіанної фактури. Обробки Ревуцького явно призначені для концертної естради, причому центр ваги падає в них на фортепіанну партію, як правило, віртуозну, вона великою мірою розкриває суть поетичних образів, збагачуючи й поглиблюючи виражальний вплив вокальної лінії. Ці ж принципи лягли і в основу обробок Коляди.

1930 року з'явилися його обробки двох бідняцьких пісень — ліричної «Вчора була суботонька» та жартівливої «Ой поїхав за снопами», об'єднаних у двочастинний цикл під назвою «Наймичка». Вони контрастні за змістом і характером, соціально загострені.

У 30-ті роки помітно поживалася фольклорна робота, чому також сприяла організація етнографічних кабінетів при республіканських Академіях наук. Подібні кабінети виникли й при Академії наук УРСР. Великий внесок в українську фольклористику зробили К. Квітка, Д. Ревуцький, П. Демуцький. Усюди вистали хоріві колективи (Державний український хор, хорова

капела «Думка», Харківська державна хорова капела). Величезний інтерес викликали етнографічні концерти Ірми Яунзем, Діни Фрейчко, А. Даливо-Соботницького та інших виконавців народної пісні.

Народна пісня опинилася в центрі уваги українських композиторів. Вона допомагала утверджувати національний стиль, служила основою для новаторських пошуків у сфері образного змісту і музичної мови. Мабуть, ніхто не пройшов повз жанр обробки фольклорних мелодій. Теми черпалися з друкованих збірок, які у великій кількості випускалися в ту пору видавництвами України. Широко використовувалися й матеріали фольклорних експедицій. Головним завданням стало проникнення в суть пісенних образів, збагачення виражальних якостей народного матеріалу засобами сучасної музичної мови.

Коляда, який брав участь в усіх нарадах і дискусіях, спрямованих на розвиток і зміцнення національних культур, глибоко пройнявся важливістю цих завдань, ясно усвідомив необхідність кровного зв'язку митця з народною творчістю.

У 30-ті роки композитор задумав великий цикл обробок народних пісень (близько десяти), присвячений темі гіркої долі жінки-кріпачки, мріяв створити на цій основі масштабний симфонічний твір. Протягом 1934 року Коляда встиг зробити кілька обробок із задуманої серії, переважно для голосу з фортепіано (виняток становить хорова обробка пісні «Ой у лісі»). Художній дар Коляди повністю розкрився в цих творах, пройнятих духом народної творчості.

Цикл «Наймиська» включає обробки двох народних пісень. Перша пісня — «Вчора була суботонька» про безпросвітне життя наймита — один із рідкісних зразків української народної пісенності. Її своєрідність — у секундовій перемінності ладу, синкопованому ритмі, п'ятидольному розмірі (5/8). В інтонаційному складі мелодії, багатократних повторях відчувається близькість до народних голосінь. Слова пісні відтінюються жалібними остинатними поспівками в партії фортепіано, у вигляді контрапункту супутніми в різних варіантах сумній пісні бідняка.

Мелодія пісні вклалася у своєрідну мікроформу — чотиритакт із двох парних одноктактів. У пісні десять куплетів. Не порушуючи куплетної будови, Коляда прагнув до вільного розвитку образного змісту і його драматизації.

Помірно

34

Вчо-ра бу-ла су-бо-тонь-ка, сьо-год - ня не - ді-ля:

Протягом усієї пісні в партії фортепіано йде накопичення жорстких політональних співзвуч. Перебої ритму, підтримані акордовим масивом, поглиблюють загальну напруженість. Супровід дістає відносну незалежність, відходить в іншу ладову сферу, виявляючи самостійну лінію розвитку. В ній ясно виявляється багатоплановість фактури: на вокальну мелодію накладаються шари виростили з неї поспівок, підголосків, акордових співзвуч, органних фонів, що породжує найнесподіваніші гармонічні сполучення. Прикладом може слугувати третя варіація, де хвиля акордів, яка круто здіймається, в акомпанементі втрачає традиційні функціональні зв'язки з вокальним рядом і ладово не узгоджена з нею. Фрагментарно тут проступають цілотонові ланки.

Незважаючи на образну контрастність варіацій, вони спаяні між собою безперервністю розвитку і внутрішньою єдністю. Незмінною лишається тональність ре мінор. Відзначивши в обробці «Наймиської» суперечливі співвідношення мелодичного й гармонічного шарів, які утворюють складний дволадовий комплекс, Т. Кравцов звертає увагу на організуючу роль звука *re* в логіці їхнього розвитку¹.

Тільки на підступах до четвертої варіації відбувається зсув у тональність субдомінанти. У четвертій варіації композитор підсвічує соль-мінорну основу мі-бемоль мажором. Поеднання двох різнотональних шарів набуває нонакордового забарвлення (характерна для Коляди гармонічна деталь). Властивий пісні хвилювий розвиток позбавлений гостро драматичної напруженості,

¹ Кравцов Т. Гармонія в системі інтонаційних зв'язків. — К., 1984. — С. 147.

музика розгортається неспішно. Перша кульмінація припадає лише на третю варіацію. Наростаюче «втоптування» двошарового акордового комплексу в дев'ятій варіації приводить до вищої кульмінаційної вершини — тут наче виривається гнівний протестуючий голос автора.

Уже відзвучала мелодія пісні, але напруження не вичерпане, воно повільно спадає на поступово затихаючому пульсуванні гризних октав. Тим самим пісенна форма, пройнята наскрізним розвитком, набуває рис симфонічності (форми другого порядку).

Обробка пісні «Вчора була суботонька» позначена цілісністю художнього задуму, творчою сміливістю. В ній відчутно виявився самобутній почерк Коляди, його своєрідний стиль. Важко повірити, що цей талановитий твір написаний зовсім юним композитором, який тільки-но вступив на творчий шлях.

Друга пісня циклу — «Ой поїхав за снопами» — розвивається у вигляді діалогу між бідняком-наймитом і дочкою багатія. Композиторові вдалося створити цікаві портретні характеристики героїв. Веселе бринькання в акомпанементі порожніх квінт впереміж з квартсекстакордами в душі народної побутової музики допомагає нам уявити образ веселого порубка.

Не дуже швидко, ритмічно

35

Ой, по - і - хав за сно - па - ми, за сно - па - ми.

си - дить дів - ча під ко - па - ми, під ко - па - ми.

ppp

crescendo

Detailed description: The image shows a musical score for two systems. The first system is for the vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in a 4/4 time signature and features a melody with lyrics. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand. The second system continues the same piece, with the piano accompaniment becoming more complex and dynamic, marked with 'crescendo'. The score is written in a standard musical notation with a treble clef for the vocal line and a grand staff for the piano accompaniment.

У середньому епізоді показано багачку, яка хизується своєю заможністю. Музика несподівано зміщується в мі-бемоль мінор, у верхніх голосах фортепіано починає звучати однотипна формула у вигляді остинатних октав з форшлагом; у нижньому басовому регістрі монотонно перекочуються по півтонах октави, обваженні терціями, нарочита дисонантність виникає в результаті одночасного накладення двох однойменних тональностей (мі-бемоль мінор і мі-бемоль мажор). Це ще один штрих для посилення шаржованого образу.

У репризному куплеті з новою силою та енергією повертається танцювальна тема наймита. Яскравий динамічний ефект, раптове звучання від піанісимо до трьох форте, горизонтально зміщені на другу долю порожні квінти, що імітують дзвін бубна, надають музиці ще більшої задержуватості. Веселий вигук «Гей!» на крутому розвороті пружних акордів і октав завершує цю колоритну жанрову замальовку. Так у циклі «Наймиська» втілено всепереможну силу народного оптимізму.

Обробка пісні «Ой у лісі» для хору та фортепіано передувала задуманому Колядою циклу пісень, присвячених долі жінки-кріпачки. В основі хорової обробки — одна з найкрасивіших народних пісень на цю тему, особливо близьку поезії Шевченка.

Неповторність пісні — не лише у виразних інтонаціях, а й у барвистому ладовому строї, світлотінях мажору й мінору, що як найбільше імпонувало музичному мисленню Коляди. Яскраві гармонічні мазки, то випереджаючи, то запізнюючись, накладаються на мелодію, не збігаючись із її тональними опорами, виявляючи відчуженість і водночас близькість гармонічних шарів.

У реалізації всіх цих прийомів величезне змістове навантаження несе фортепіано, беручи активну участь у розкритті образного строю пісні. Особливо вагомою є роль фортепіанної заставки. Коротка тужлива мелодія в дорійському ладі, яка звучить у челестовому регістрі, передує розповіді про сумну долю покинутої дівчини. В середній частині характер її змінюється, виражаючи почуття зріючого авторського протесту. Нарешті, в драматичному фіналі хору модифікована тема заставки на фортисимо (у вигляді неухильного руху до вершини регістрово віддалених октавних рядків) виконує роль постлюдії, концентруючи соціальний заряд пісні.

Цікавою є фактура обробки: спочатку вступає жіночий хор, до нього приєднується чоловічий, який, запізнюючись, канонічно

імітує першу і другу поспівки жіночого хору. В середній частині композитор змінює тональне забарвлення теми, проводить її в мінорі, розвиває й драматизує тематичний матеріал за рахунок перегуків хору, наростання звучностей, ущільнення фортепіанної фактури.

36 *pp*
 С. А.
 Ой у лі - сі на я - ли - ні ко - ли - са - ла
 Ма - ру - ці - на аві - ди - ти - ни.

Надзвичайно виразною є роль коротких квартових глісандо, одночасно в партіях чоловічих і жіночих голосів. Підкреслюючи звучання барвистих кадансів, ці глісандо надають пісні тривожно-го і гнівного характеру.

«Ой на гору козак воду носить» — один із прекрасних зразків народної лірики. Традиційна тема нерозділеного кохання, горя покинутої дівчини розкрита стримано й зворушливо. Вона узагальнюється в наспівній, пластичній мелодії з виразними, сповненими драматизму октавними злетами і наступним «покірним» спаданням до витоку.

В обробці Коляда дав своєрідне і глибоке витлумачення змісту пісні. Вже початковий різкий імперативний скрик підкреслених форшлагом октав насторожує. Він сприймається як провіщення, вводить у світ дівочих переживань, розкриваючи драматичний підтекст пісні. З'являючись щоразу в новому варіанті, він стає її своєрідним лейтмотивом.

37 *Andante*
 Ой на го - ру ко - зак во - ду но - сить.

Застиглі у віддалених регістрах акорди створюють фон для наступного епізоду, де наче оживають світлі спогади. До нього вторгається лейтінтонація на глухому октавному тремоло в баса. У третьому куплеті похмурі надривні акорди ніби виносять вирок героїні, відспівують її.

Вагомою є роль органного пункту, який у фіналі виконує подвійну функцію — стягує рух до тоніки і водночас нагнітає драматизм пісні, передрікаючи безнадійність чекання.

Заснована на тоніко-домінантових відношеннях, тема проста в гармонічному плані, однак мелодія в кожному куплеті постає в іншому освітленні. Її ладова основа постійно підсвічується новими гармонічними барвами (підсвітка соль-мінорної мелодії пісні мажорною субдомінантою).

Своєрідна гармонізація низхідних закінчень мелодичної фрази, що утворює переливчастий ряд, складні прохідні гармонії — всі ці засоби і прийоми підказані самою народною мелодією, а Коляда лише відкриває, виявляє приховані в ній виражальні можливості.

Зі згущенням драматизму ладо-гармонічні барви ускладнюються й загострюються. В міру наближення до кульмінації активі-

зується й поліфонічна тканина за рахунок підголосків, які імітують вокальну партію.

Пісню «Ой на гору козак воду носить» написано в куплетно-варіаційній формі. Однак межі куплетів не визначено. Наступальні вигуки лейттеми, безперестанне звучання лейтінтонації надають формі цілісності й завершеності. Цьому ж сприяє й заснована на безперервному драматичному розвитку фортепіанна партія. З розвитком сюжету розширюється діапазон звучання; фортепіанна фактура, наближаючись до оркестрової, збільшується.

Обробки двох пісень — «Ой оддала мене мати» та «За тучами, за хмарами» — відображують тенденцію до циклізації народнопісенного матеріалу. Обидві вони — із серії пісень про жіночу долю, контрастні за змістом, ідуть одна за одною, відділені фортепіанними інтермедіями з репризним повторенням першої пісні. Інтермедії концентрують зміст основного підтексту обох пісень.

Стрімко вривається вихровий низхідний пасаж вступу у фортепіано, прорізаний синкопованими акордами-кідками. Несподівані гармонічні зсуви закріплюють відчуття тритоновості, вносять ладову невизначеність, надаючи рухові особливої наступальності й тривожності.

Musical score for the song «Ой оддала мене мати» (Moderato). The score is in 3/4 time and features a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked Moderato. The lyrics are: Ой од - да - ла мене ма - ти за мі ж за ста - ро - го. The piano part includes a section marked Vivo starting at measure 38.

В основі пісні «Ой оддала мене мати» — проста танцювальна тема запитально-відповідного складу, що несе на собі відбиток впливу міського фольклору. Фортепіанний супровід на витриманому органному пункті близький до традицій народної музики. Ідучи за секвентно побудованою мелодією заспіву, кожен другу долю такту «підстьобують» акцентовані секундові співзвуччя. Вони утворюються у зв'язку з впровадженням у гармонічну фігурацію прохідних опорних звуків мелодичного голосу. Лишаючись незмінними протягом усієї пісні в різних фактурних подобах, ці синкопи з секундовою «фальшивинкою» надають мелодії особливої задержаності.

Фактурний склад акомпанементу асоціюється зі звучанням народних інструментів. Відповідна фраза пісні супроводжується прозорими арпеджованими фігураціями-блискітками з акцентом на останньому звуці, які імітують гармошкові перебори. У другому куплеті пічкато квартами нагадує звучання балалайки.

У наступній інтермедії подвоєні на фортисимо октави відбивають ще не остиглий ритм танцю, потім органна педаль переключує рух в інший план. Несподіваний зсув у фа-діз мінор переводить в іншу образну сферу, ніби оголюючи гірку правду життя. У фортепіанній інтермедії затушовуються тоніко-домінантові обриси, поступаючись місцем терпким тонально-гармонічним зміщенням.

У другій пісні «За тучами, за хмарами» (Adagio) наче зривається маска веселощів, за якими постає трагедія розлуки з коханим. Сумну думу дівчини втілює журлива розспівна мелодія в натуральному мінорі й вільному перемінному розмірі.

Musical score for the song «За тучами, за хмарами» (Adagio). The score is in 3/4 time and features a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked Adagio. The lyrics are: За ту - ча - ми, за хма - ра - ми. The piano part includes a section marked Moderato starting at measure 39.

Ладовий склад її визначив відбір гармонічних барв: опорні тони мелодії утворюють послідовність ступенів нонакорду, що зумовлює барвисті переливи мажоро-мінору. Композитор двічі повторює мелодію, ніби милуючись її художньою довершеністю.

Як підголосок до пісні в партії фортепіано зникає мелодична постівка, що вступає на слабкій долі такту. Повторюючись у вигляді реплік на різних ступенях у різних варіантах і тональних освітленнях, вона стає символом скорботної печалі і невід'ємною частиною розвитку музичного образу, досягаючи в кульмінації справжнього драматизму. Поліфонічно взаємозв'язані виразні фрази-підголоски у вигляді контрапункту розкривають підтекст пісні.

У другій інтермедії наступальні повтори лейтінтонації змінюються знайомими вихровими пасажами вступу, і знову повертається завзята танцювальна пісня. В репрізі вона стискується в часі, куплети її набігають один на одного, пориваючись до апогею. Фортепіанна фактура багата на секундові співзвуччя, які динамізують фон. Переможний клич «Гей!» на могутньому фортисимо завершує пісню, утверджуючи вічну силу життя.

Отже, цей цикл, що вилився в динамізовану тричастинну форму, утворює цілісний розгорнутий твір, насичений глибоким психологічним змістом.

Пісня «Зажурився чумачина» — одна з найпоширеніших у селянському побуті. Коляда виявив у ній глибоку соціальну основу. Образ чумака-наймита, який топить життя своє в горілці, викликає співчуття.

Andante (rubato)

Пісню написано в куплетно-варіаційній формі, в перемінному розмірі $3/4$ $4/4$. На відміну від попередніх обробок, Коляда іде тут

за текстом, в кожному куплеті по-новому висвітлюючи образ героя. Як завжди, основоположна роль належить фортепіано.

У першому ж такті з'являється низхідна секундова інтонація в синкопованому ритмі. В настійному повторенні цієї інтонації з незмінною формулою судорожного ритму чути щось фатальне, трагічне. Вона вплітається в музичну тканину в різних варіантах, стаючи лейтінтонацією всього твору.

Вторгнення в кінці першого куплету важких октав у низькому регістрі фортепіано загострює й драматизує розвиток образу.

У другому куплеті у вигляді контрапункту до вокальної партії у фортепіано проходить тужна мелодія з форшлагами-«риданнями». Супутнім до неї виступає короткий мотив-стогін у вигляді остинатного підголоска. Цей сумний наспів оформився з початкової лейтінтонації і несе основне смислове навантаження в розвиткові музичних образів як мотив безталанної долі.

Третій куплет — єдиний, де композитор створює жанровий фон до пісні, імітуючи звучання народного інструментального ансамблю. Хвацькі акорди з форшлагами малюють образ загулялого чумака.

В інтермедії знову повертається оповитий сумними наспівами лейтмотив-стогін, виявляючи справжній трагічний підтекст танцювального епізоду.

Четвертий куплет синтезує попередній музичний матеріал. Тут домінує новий варіант лейттеми. В післямові до пісні лейттема, асоціюючись із наспівом *Dies irae*, поступово втрачає наступальний характер і затихає, як питання без відповіді.

Так, обравши для обробки традиційний сюжет із чумацького побуту, композитор підніс його до рівня соціального викриття.

В обробці пісні багато цікавих знахідок, які свідчать про винахідливість автора. Трансформації основної лейтінтонації, її характерного лейтриту носять гумористичний характер. Так, синкопована секундова інтонація в першому куплеті слугує яскравою деталлю до характеристики захмелілого чумака.

У другому куплеті — «Зажурився чумачина, що копійочки нема» — використання контрастної поліфонії з підголосками-«благаннями» відтінює ставлення автора до лихої долі сіромахи.

В обробці композитор виходить за рамки традиційної куплетно-варіаційної форми. Завдяки інтонаційній єдності, наскрізному розвитку тематизму вона позначена органічною цілісністю.

«Ой у мого брата» — протяжна пісня-скарга на безрадїсну долю жінки, відданої заміж на чужину. Від початку до кінця пісня зберігає оповідний характер, відрізняючись від попередніх більшою узагальненістю. Якщо в піснях «Ой на гору козак воду носить», «За тучами, за хмарами» композитор розкриває драму своїх героїнь, у пісні «Ой оддала мене мати» створює яскраву жанрову замальовку, то тут він обирає інший шлях — ніби піднявшись над змістом, автор виливає своє почуття протесту проти пригнічення особистості, висловлює свій біль і гнів.

Відмовившись од суто ліричного висловлення й інтерпретації сюжетних деталей, від куплетності тексту, композитор надає самостійної і провідної ролі партії фортепіано. Вона безпосередньо не зв'язана з мелодією пісні, має свій тематизм, свій план розвитку. Лише зрідка з'являється коротенька поспівка пісенної мелодії, проходячи в останньому куплеті у вигляді канону.

Різкий глісандоподібний зліт паралельних квінт до домінанти основної тональності сі мінор насторожує, і музика раптом вводить нас у світ похмурих роздумів. У фортепіанній партії можна виділити три паралельні лінії розвитку. Вони рухаються незалежно одна від одної: мелодія пісні, акордо-гармонічний шар і остинатна поспівка в басу — основний лейтмотив твору, який за обрисами нагадує тему *Dies irae*. Мірне розгойдування цього лейтмотиву асоціюється то з ударами дзвону, то з погойдуванням колиски. Остинатний лейтмотив, подібно до *Cantus firmus* пронизує всю пісню, стаючи символом неминучого лиха, невмолимої долі, що переслідує молоде життя.

У другому куплеті рух динамізується. Лінія безперервного наростання драматизму, наступальні октавні «вали» *Cantus firmus* досягають найвищої кульмінації (*fff*). Це єдиний випадок, коли композитор використав акордову фактуру.

Поступово стихають хвилі фігураційних пасажів, спадає напруження, фактура розріджується. Як знак нещастя звучить тема *Dies irae* — і все завмирає. Витримана від початку до кінця тональність сі мінор згущує похмурий колорит. Єдність тематизму і логіка наскрізного розвитку вирізняють цю обробку з циклу й дозволяють віднести до типу симфонізованої поеми для фортепіано з голосом.

Обробкам народних пісень Коляди належить особливе місце в історії та еволюції цього жанру. Спираючись багато в чому на «Галицькі пісні» Л. Ревуцького, Коляда створив свій оригінальний

метод обробки народних пісень. Він не обмежився лише виявленням краси народної мелодики. Щодо цього його обробки далеко переросли призначення жанру й можуть бути прирівняні до вокально-інструментальних симфонізованих форм. Майже всі теми пісень Коляди відображають драматичні сторінки минулого, тему соціального гноблення, безрадсної жіночої долі. В цьому плані вони співзвучні поезії Шевченка та Некрасова.

Обробки мелодій пісень стали не лише вдячним матеріалом для творчих пошуків композитора. Його надихало надзавдання — розкрити глибинний зміст пісні, прихований в її поетичному тексті. Відводячи головну роль наскрізному розвитку ідеї, Коляда часто розширював межі пісенної форми.

Панівна роль в обробках Коляди належить фортепіанній партії, яка відкриває широкі можливості для авторського висловлення і втілення багатой творчої фантазії композитора. Фортепіанний супровід сприяє поглибленню змісту образів, їх багатогранному, багатоплановому розкриттю, підносить пісню до рівня філософського, соціально-психологічного узагальнення. Часом Коляда відступає від пісенного першоджерела, захоплений активною творчою думкою. Тоді фортепіанна партія майже відокремлюється, дістає самостійність і незалежність, втрачаючи безпосередній контакт з мелодією пісні, а то й протистоїть їй, не втрачаючи з нею внутрішнього, глибинного зв'язку.

Таким чином у партії фортепіано народжується самостійний тематизм, свій план наскрізного розвитку й драматургії. Важливу роль відіграють фортепіанні інтермедії, які несуть велике змістове навантаження, активізують драматичний розвиток, договорюють або коментують авторську думку.

Майже в кожній пісні Коляда використовував лейттеми, лейтінтонації чи лейтмотиви; здебільшого вони запозичені з найвиразніших елементів народної пісні чи створені самим композитором. Багатоманітні за функціями, лейтмотиви є носіями головної ідеї твору, символічно розкривають підтекст пісні. Вони слугують образною характеристикою, а в окремих випадках — зерном тематичного розвитку, привносять риси монотематизму. Все це свідчить про симфонізм як основу творчого методу Коляди.

У розробках повною мірою виявилися особливості поліфонічного мислення Коляди. Композитор і тут виявив схильність до багатопланової фактури, до нашарування контрастних мелодичної

та ладо-гармонічної лінії розвитку, в результаті чого народжується багатоярусна композиція, де лінії, шари, сплітаючись і відштовхуючись, створюють вигадливу, живу, різноголосу тканину.

Така фактура зумовила й незвичайний ладо-гармонічний стрій обробок. У кожній з них — свій план наскрізного розвитку, своя драматургія. Відповідно до змісту тут спостерігається хвилювий розвиток, динамізація матеріалу до кульмінацій.

Коляда відходить від традиційної куплетно-варіаційної форми, безперервно оновлюючи зміст куплетів, збагачуючи кожний з них несподіваними поворотами. Навіть у ранніх обробках він намагається подолати куплетність, стерти міжкуплетні кордони. В пізніших творах композитор руйнує куплетність, розсуває форму, надаючи фортепіанній партії цілковитої свободи розвитку.

Уже в перших обробках намітилася тенденція до більш вільного розвитку матеріалу, тяжіння до тричастинності, рондальності. Циклізація народних пісень стала показником настійного прагнення композитора до розширення форми, її внутрішнього розвитку та єдності.

Новаторський підхід Коляди до обробок народних мелодій спричинив збагачення виражальних прийомів. Арсенал його ладо-гармонічних засобів в обробках надзвичайно багатий, різноманітний і, без сумніву, унікальний. Ладовий склад народної пісні, глибоко осягнений композитором, стає поштовхом до збагачення його музичної мови та мислення. Саме в цій ділянці яскраво виявилася новаторська пошукова тенденція у творчості Коляди.

Перемінна ладова основа пісні, властивий їй квартово-квінтовий склад, паралелізми склали канву, по якій розцвічується барвиста тканина його обробок. Багатошаровість фактури як характерна особливість музичного мислення композитора породжує складні вертикалі, не властиві народній ладовості.

Оригінальність самовираження Коляди в цій галузі, сміливі накладення й поєднання різноладових шарів відзначав Т. Кравцов, аналізуючи цикл «Наймиська» у згаданій вище праці: «Мелодія та супровід природно зливаються у складний ладовий комплекс, де суперечливий момент виявляється досить сильно, і саме в цьому — свіжість і новизна самої обробки»¹.

¹Кравцов Т. Гармонія в системі інтонаційних зв'язків. — К., 1984. — С. 147-148.

Тяжіння композитора до багатобарвності звучання призводило до ускладнення акордів альтераціями і неакордовими тонами, до складних гармонічних співзвуч, нашарувань, що великою мірою сприяло напруженості драматичного розвитку.

Партія фортепіано в обробках Коляди характеризується оркестровим складом, про що свідчать величезні діапазони, зіставлення регістрів, велика кількість педалі, акордова багатозвучність, густота й насиченість багатопарової фортепіанної фактури, її поліфункціональність. Оркестрова різнотембровість проступає в сольних провелаціях голосів. Оркестровість мислення композитора є настільки відчутною, що деякі епізоди нагадують перекладення симфонічної партитури для фортепіано.

В обробках Коляди виявилися найхарактерніші риси його стилю, самобутність мислення, його доробок у цій галузі — яскрава сторінка в історії української музики. Коляда багато в чому випередив своїх сучасників щодо новаторського розвитку цього традиційного жанру. Він скромно називав свої пісні обробками, однак художні завдання і прийоми перетворення народнопісенного матеріалу вийшли далеко за його межі.

Багату творчу фантазію Коляди обмежували вузькі рамки обраного жанру, що часом призводило до несподіваних трансформацій пісенного оригіналу. Прагнучи повніше розкрити образ першоджерела, донести його ідейний задум, Коляда створював симфонізовані фортепіанні поеми з голосом. У цьому непересічне значення його новаторських обробок, які багато в чому передбачили здобутки наступних поколінь композиторів не лише в цьому жанрі, а й у галузі музичного мислення й мови в цілому.

ОБІРВАНА СТРУНА

На початку літа 1935 року поет Павло Тичина, знаючи любов Коляди до мандрів, до природи, запропонував йому спільну подорож на пароплаві до Херсона. Та Коляда відмовився, вибравши мандрівку в гори. Оскільки його дружина чекала на другу дитину, то Коляда вирушив на Кавказ без особливого бажання, просто за усталеною звичкою відпочивати в горах. Перед від'їздом Микола зійшов до Донських. П. Курилов¹ так згадує цю останню зустріч композитора з друзями: «Коляду попросили заграти щонебудь. Микола довго не погоджувався, потім сів за рояль. Усі затихли. Він підніс руки і вдарив по клавішах раз, удруге — це було як передвістя бурі, акорди — багаті, звучні — одразу ж прикували увагу слухачів. Та Микола несподівано обірвав гру, підвівся і сказав: “Ось повернемося восени з гір, і я вам заграю”. Я був молодим, — згадує П. Курилов, — і тому бахнув: “Ні, давай зараз, а то раптом хтось восени не повернеться, от і не почує тебе”. “Ну-ну, облич такі розмови”, — обірвав мене Микола, і всі дружно підтримали його. Та сталося так, що я... виявився правий: під Ушбою трагічно обірвалося життя Коляди».

Коляда поїхав до Нальчика, куди запросив до себе його друг Франц Зауберер, аби разом здійснити невелику вилазку в гори. Тут Коляда приєднався до групи, що складалася з інструкторів альпінізму на чолі з Францем Зауберером, яка мала здійснити перехід до Верхньої Сванетії. (На цей час Коляда став уже майстром високогірного спорту і в 1935 році працював інструктором у школі альпінізму). Шлях пролягав по Ушбинському льодовику, який круто спадав терасами з величезними льодовими баштами. Від нього починався підйом-сходження на одну з найкрасивіших і найвищих вершин Кавказу — Ушбу. Цей похід був тренувальним, тому група альпіністів виявилася численною.

¹ П. С. Курилов — географ, гідролог. Більше 30 років працював інструктором альпінізму; голова правління клубу туристів Львівської обласної федерації туристів, майстер спорту.

У штабі школи працювали тоді харківські фізики-альпіністи. 27 липня Д. Донської записав у своєму щоденнику: «Був Микола в гостях, такий само насмішкуватий і втомлений». А 30 липня стала непоправна трагедія.

Звістка про те, що в горах Кавказу, підіймаючись на неприступні висоти Ушбинського плато, загинув молодий український композитор Микола Коляда, швидко облетіла всіх. Першими дізналися про це його найближчі товариші-альпіністи. Того дня увечері командування школи одержало відомості про те, що на Ушбі почався сильний льодопад. «Під льодовий обвал потрапили семеро, Зауберер лише один дійшов до Тегенсклі; Коляда, очевидно, загинув, решту – поранено» – записав у своєму щоденнику Д. Донської.

Як же це трапилося? Спробуємо, спираючись на повідомлення учасників експедиції, дані медичної експертизи, спогади сучасників, відновити всі подробиці цієї трагедії.

Напередодні 30 липня група досягла Ушбинського плато і розташувалась у зручному пункті на ночівлю. О четвертій годині ранку було дано сигнал до підйому. Туристи поснідали і вирушили в гору правим краєм Ушбинського глетчера.

Близько 9-ої години ранку Зауберер, який ішов попереду, почув нагорі зловісний тріск, що передвіщав падіння льоду. Він дав сигнал: «Підготуватися до небезпеки». Група відійшла від краю глетчера. Уламки льоду сипалися вже безперервно. Потім обірвався поєднувальний трос. Зауберер помітив, як Коляду, збитого кригою, почало повільно зносити вниз по льодовику. Незважаючи на важку травму, він одразу ж кинувся до Коляди – в перший момент йому здалося, що Микола постраждав менше від інших: тільки втратив свідомість. Він провів біля потерпілого більше двох годин, і тільки тоді, коли у Коляди почали синіти пальці і він задубів, Зауберер зрозумів, що той мертвий¹. Тіло загиблого було сховано у кризі, група спустилася в найближче село Адил-Су, звідки було споряджено рятувальну експедицію і одночасно відправлено повідомлення до Харкова й Києва про смерть Коляди.

Рятувальники, з неймовірними труднощами протягом доби долаючи тріщини й завали, переправили тіло Миколи в табір. Не

¹ Медичний висновок на місці події засвідчив, що смерть настала миттєво – від перелому основи черепа.

можна спокійно читати лист одного з активних членів рятувальної групи П. С. Курилова, якому було доручено зняти тіло Коляди з гранітної скелі¹. З табору прах композитора було переправлено до Харкова.

Смерть Коляди вразила всіх, хто знав його. Тяжким був цей день і дні його однодумців-музикантів. Зібравшись разом, друзі всю ніч до ранку говорили про Миколу – важко було повірити в те, що його вже немає серед живих.

Український поет Микола Шеремет, який не раз зустрічався з Колядою на альпіністських стежках, відгукнувся на трагічну подію схвильованим віршем:

ПАМ'ЯТІ МИКОЛИ КОЛЯДИ

Ще продовжував тремтіти клавіш
Од легкого дотику митця...
А вже пісня радості і слави
В далечінь полинула... Співця
Радісно манили дивні гори,
Без кінця, без краю горизонт,
Музика несхожених просторів
І краса незмірених висот.
До пісень твоїх у синім небі
З України чи не вперш хіба
Прислухались білосніжний Ельбрус,
Неприступна чарівна Ушба,
Підкорялись легко перевали
І вершини хмурились часом,
Та, коли мети вже досягали,
Раптом стало зовсім тихо – чом?
Шум і гуркіт в горах небувалий
Чую серцем занімілим я,
На стрімчистій скелі обірвалась
Пісня недоспівана твоя...
Та, в журбі важкій не збивши ладу,
Ми її підхопим на льоту,
Нашій пісні молодій не падать,
А здійматись тільки в висоту.

Похорон Коляди відбувся 10 серпня 1935 року. Вагон з прахом композитора подали на першу платформу. Цинкова труна стояла вся у вінках, квітах, обвита чорною і червоною тканиною. Із сусіднього вагона вийшли А. Штогаренко, Б. Смекалін, Б. Едельман.

¹ Див. спогад П. С. Курилова в додатку.

Труну підняли на руки й понесли під звуки траурного маршу. За гробом ішли дружина, мати, рідні і друзі.

На пероні та привокзальній площі зібралися композитори, письменники, музиканти, делегації від ТРОМу, дитячого театру, Театру Революції, представники громадськості і творчих спілок. Звідси труну повезли на площу Тевелєва (нині площа Конституції). На вулиці Свердлова (нині Полтавський шлях) біля Муздрамінституту процесію зустріли студенти з вінками. Коли труну вносили до залу філармонії, симфонічний оркестр загравав марш з опери «Загибель богів» Р. Вагнера. Зал філармонії, де відбулася громадянська панахида, було завішано червоним і чорним полотном. Траурний мітинг вів друг Коляди — композитор В. Т. Борисов.

У почесному караулі змінювали один одного композитори, музиканти, представники громадськості, під час панахиди звучала музика Бетховена, Шопена, Вагнера, Коляди (хор «козаки-червонці» в обробці для симфонічного оркестру В. Рибальченка). Диригував Я. Розенштейн — постійний пропагандист творчості Коляди. Було прочитано телеграми від різних організацій та осіб, зокрема від Спілки композиторів Москви, Ленінграда, Києва, телеграми від Віктора Белого, Маріана Коваля та інших. Потім по Сумській вулиці траурна процесія рушила до цвинтаря. Коляду поховали на кладовищі № 13 в кінці Пушкінської вулиці. (1976 року його прах разом з прахом інших видатних діячів культури перенесли до Пантеону на тій же вулиці).

Професор С. Богатирьов, висловлюючи співчуття матері Миколи, сказав їй: «Ви втратили свого старшого сина, а я втратив свого найкращого учня»¹.

Увечері на естраді міського саду відбувся симфонічний концерт пам'яті композитора під орудою Н. Рахліна. Цього ж дня газета «Ленінська зміна» повідомляла про похорон Миколи Коляди. Професор С. Богатирьов у статті «Музика молодості» писав: «Минуло декілька днів, а ми досі не можемо звикнути з думкою, що його вже немає серед нас. Гіркота утрати не скоро мине з часом, у міру того, як ознайомляться з музикою Коляди, — тільки тоді всім стане ясно, кого ми втратили в його особі. На диво сумлінна, серйозна і сильна натура — таким я його знав від-

¹ З листа брата композитора — художника Б. Т. Коляди. Зберігається в архіві автора.



Дружина М. Коляди Антоніна Петрівна з дітьми Кімом і Галиною та братом Миколи Анатолієм (1939 р.)

тоді, як він робив свої перші творчі кроки. Таким він залишився і до кінця. За декілька днів до його смерті ми умовлялися переглянути третю редакцію його симфонічної поеми. Суворість до себе Коляди з часом усе більше виявлялась — вірна ознака руху вперед до шляху опанування справжнім мистецтвом. Коли згадати, який чудовий талант був у Коляди, то легко уявити собі ті висоти, до яких він зміг би піднятися при своєму ставленні до роботи. Талановитим він був справді надзвичайно. Це відразу виявилось у швидкості освоєння ним музичної культури і в тій дивній своєрідності музичної мови, яка визначала Коляду ще з самого початку його роботи».

З композитором прощалася й харківська молодь. «Трагічно загинув дзвінкий співець молоді, талановитий композитор, чий пісню співає <...> молоде покоління нашої Батьківщини. Пісні Коляди будуть давати натхнення нашій молоді до праці, в боротьбі за світле щасливе життя, — так писала газета «Ленінська зміна» 10 серпня 1935 року. — В особі Коляди ми втратили свого талановитого співця, бійця на фронті музичної культури. Його музику, його кращі пісні буде співати наша молодь...».

Після смерті Коляди його творчість почали активно пропагувати. Газети й журнали вміщували публікації про композитора, його музика звучала в симфонічних концертах, по радіо, вона складала невід'ємну частину репертуару Харківської хорової капели, яка в гастрольних подорожах по країні постійно виконувала хорові твори композитора, що всюди викликали гарячий відгук слухачів.

Найбільш популярні твори Коляди друкувалися й виконувалися не лише в оригіналі, а й в аранжировках для народних і духових інструментів.

Під головуванням С. С. Богатирьова було створено редакційну комісію, яка склала опис творчої спадщини Коляди (відповідальний секретар А. Я. Штогаренко).

20 січня 1936 року в Києві відбулося засідання Президії ЦВК УРСР, на якому обговорювалося питання про увічнення пам'яті композитора. Президія винесла рішення про присвоєння Харківському музичному технікуму (так називалася Харківська консерваторія у 1934–1935 роки) імені Коляди. Крім того, було виділено дві стипендії імені Коляди для студентів-композиторів Київської та Одеської консерваторій. Президія також встановила персональну пенсію в розмірі 250 карбованців на місяць двом дітям Коляди.

На жаль, не всі намічені плани здійснилися, бо почалася друга світова війна.

ПАМ'ЯТЬ ПРО НЬОГО ЖИВЕ

Після війни Український радіокомітет поповнив свій фонд новими записами творів Коляди (Соната, Скерцо, п'єса «Пам'яті товариша» для скрипки та фортепіано у виконанні В. Горохова та В. Сечкіна).

З'явився ряд статей і досліджень, які вперше розкривали риси самобутнього творчого почерку композитора. Вийшли з друку обробки українських народних пісень, більша частина яких досі залишалась у рукописах; низка сольних і хорових творів.

Пам'ять Коляди було увічнено і в музичних присвятах його друзів — А. Штогаренка (одна з поем для фортепіано «Пам'яті музикантів») і В. Борисова (поема для фортепіано і симфонічного оркестру «Пам'яті друга», написана 1935 року і згодом перероблена у Другий фортепіанний концерт).

На батьківщині Коляди — в Березівці — свято шанують свого талановитого земляка. Колектив класу Березівської школи з честю носить його ім'я. Крайці учні класу удостоюються права сидіти за партою Миколи. З ініціативи вчителя історії Івана Івановича Василенка при школі відкрито краєзнавчий музей, в одній з кімнат якого розташувалася велика експозиція, що розповідає про життя і творчість Коляди, шефствують над музеєм самі учні. Завдяки турботам І. Василенка, а згодом нинішнього директора музею М. Науменка музей постійно поповнюється новими матеріалами — статтями, репродукціями, що допомагають глибше й повніше розкрити діяльність іменитого земляка.

До 30-річчя з дня загибелі Коляди в музеї було оформлено виставочний стенд з біографічними матеріалами, організовано колективні прослуховування радіопередач, в яких звучала музика композитора. Школярі підготували до цієї події спеціальний випуск стінної газети, в сільському клубі відбувся вечір пам'яті Миколи Коляди.

Широкий резонанс викликало святкування в Березівці 70-річчя з дня народження композитора. За почином музичної громад-

ськості Харкова було розроблено програму ювілейного вечора. Березівці з радістю відгукнулися на це і зустріли гостей хлібом-сіллю. Подія знайшла широкий відгук у пресі. В місцевих і республіканських газетах, у журналах з'явилися статті, було організовано концерти по радіо і телебаченню. До Березівки приїхала велика група композиторів, серед яких — тодішній голова Харківського відділення Спілки композиторів України П. Гайдамака та його заступник В. Борисов, артисти Харківської державної філармонії, дружина й дочка композитора.

Великий зал клубу був заповнений до краю. На сцені було встановлено прикрашений квітами портрет Коляди, написаний його братом-художником. Після доповіді про життя і творчість композитора виступали березівці й гості зі спогадами про свого земляка, друга, однодумця. «Ми пишаємося тим, що наше село є батьківщиною талановитого композитора Миколи Коляди, — сказав І. І. Василенко. — Тут пройшло його дитинство, почалася юність, сповнена енергії, гарячої пристрасті, активної громадської діяльності. Він був організатором і безпосереднім учасником багатьох клубних вечорів і концертів у Березівці та навколишніх селах».

Тепло говорив про Коляду його колишній однокласник І. П. Зінченко. Про трудне дитинство Миколи, прагнення до високої мети розповідав його брат Борис Коляда.

Потім відбувся концерт, у якому виступали самодіяльний хор і солісти Харківської філармонії. Після концерту довго не розходилися. До ранку звучали чарівні українські народні пісні, які так любив Коляда.

На стіні Березівської школи було встановлено меморіальну дошку з написом: «У цьому будинку в 1923–1924 роках навчався видатний український композитор Коляда Микола Терентійович».

Незадовго до ювілею відгукнувся своїми спогадами товариш Коляди по альпіністських походах — П. С. Курилов. Він розповів про один епізод, який відбувся на одній із кавказьких високогірних баз після війни.

...Коли в горах Кавказу відгрімилі постріли, знов почалися сходження альпіністів на вершини гір. В ущелині на південному схилі головного кавказького хребта було розбито табір «Накра». Сюди 1948 року приїхав син Коляди — Кім, студент Московського електротехнічного інституту. За прикладом батька він також присвятив свій вільний час альпінізму, був членом альпіністської



Учасники святкування 70-річчя від дня народження М. Коляди у Березівці (1977)

1 ряд (зліва направо): 2-й — О. І. Назаренко (баяніст, тенор — професор Харків. інст. мистецтв),

5-й — Г. Н. Шипаляк (композитор), 6-а — Г. Лесюкська (солістка Харків. обл. філармонії, м.-сопрано)

7-а — Г. М. Божечка (дочка М. Коляди), 8-а — А. П. Непікова (вдова М. Коляди),

9-а — Г. О. Тромнева, 10-й — Б. Т. Коляда (брат композитора)

секції товариства «Наука» з 1947 року. П. С. Курилов, який працював тоді начальником навчальної частини табору, так описує свою несподівану зустріч у горах з сином Коляди: «Якось після прибуття нової зміни я проглядав списки тільки-но прибулих учасників табору. Очі мої спіткнулися на прізвищі «Коляда». Забилося серце — хто це? Обережно з'ясував — син Миколи Коляди. Розповів про це своїм інструкторам, подумали, вирішили. Коли вранішній сигнал зібрав альпіністів на лінійку для підняття прапора, було подано команду: «На честь альпініста, композитора Коляди Миколи Терентійовича, одного з засновників Харківської секції альпінізму на Україні, підняти прапор початку зміни синові Миколи Коляди — Кіму Коляді». Схвильований юнак вийшов і під оплески присутніх підняв прапор» (лист П. С. Курилова від 24. IX.1965).

Не менш урочисто святкувалося в Березівці 75-річчя та 80-річчя від дня народження композитора, які відзначалися з ініціативи харківського відділення СКУ. Так почала складатися традиція зустрічей близьких, рідних і прихильників таланту композитора в ювілейні дати на його батьківщині.

1980 року харківській дитячій школі № 13 було присвоєно ім'я Миколи Терентійовича Коляди. У школі є стенд, присвячений його життю і творчості. У великому концерті взяли участь викладачі й учні, що виконали твори Коляди, серед яких були й рідко виконувані (наприклад, Варіації для скрипки і фортепіано).

У день десятиліття школи 5 грудня 1983 року в залі філармонії пройшов урочистий вечір.

У 1986 і 1987 роках силами педагогів та учнів проводилися курси на краще виконання творів харківських композиторів з обов'язковим включенням до програми творів Коляди. До шкільного курсу музичної літератури введено розділ про життя і творчість талановитого композитора.

1986 року до школи надійшло лист від музичного училища міста Бургас (Болгарія). Дізнавшись про те, що харківська музична школа носить ім'я Миколи Коляди, болгарські друзі звернулися з проханням надіслати відомості про композитора та його твори. Школа з радістю відгукнулася на це прохання й вислала до Болгарії матеріали про Коляду.

16 жовтня 1982 року в Харківському інституті мистецтв відбувся великий концерт пам'яті Миколи Коляди. На ньому були присутні вдова композитора Антоніна Петрівна Коляда, друзі-однокурс-

ники, творча молодь. У концерті взяли участь лауреат Республіканського конкурсу С. Полусмяк (фортепіано), солісти філармонії Г. Лесновська та І. Шаповалов; хор інституту під керуванням В. Палкіна, а також студенти виконавських факультетів. Прозвучали Соната і Скерцо для скрипки і фортепіано, обробки українських народних пісень та інші вокальні твори, в тому числі й дитячі пісні Коляди. Учениця ДМШ імені М. Коляди Т. Кудлай виконала Прелюд мі мажор для фортепіано. Найбільший успіх випав на долю хорової обробки Коляди «Ой у лісі».

Пожвавлення інтересу до музики композитора свідчить про те, що вона органічно вписується в сучасне мистецтво і знаходить живий емоційний відгук у слухачів.

За сім десятиліть українська музична культура пройшла шлях, позначений чималими творчими здобутками. На цьому шляху одне з чільних місць серед художників 20-30-х років по праву належить Миколі Коляді.

Талант Коляди у своїй основі істинно народний. Його зв'язок з українською піснею глибокий і органічний. Він приникав до цього джерела як допитливий шукач, розкриваючи приховані в пісні невичерпні багатства, особливо в галузі ладового мислення. Його палітра постійно збагачувалася новими виражальними засобами, які йшли від народних витоків. Він переосмислював їх згідно зі своїми творчими задумами, сміливо сплавляв з прийомами й формами, запозиченими з арсеналу світового музичного мистецтва, синтезував риси народної і сучасної музичної мови. Зберігаючи глибинні зв'язки з пісенним фольклором, Коляда водночас став першовідкривачем нових, свіжих і яскравих, гармоній, барвистої багатшарової поліфонії.

Коляда набагато випередив свій час, значно розширив рамки традиційного музичного мислення, передбачив чимало нових прийомів, що увійшли згодом у композиторську практику. Він утверджував у своїй творчості передові тенденції розвитку музичної культури, завжди дивився в майбутнє, прокладаючи для нього нові магістралі.

Микола Коляда вніс неоціненний вклад в українську музику, ставши одним із її фундаторів, його творчість залишається живою і яскравою сторінкою нашого мистецтва. Вона чекає на уважне дослідження й популяризацію.

Додатки

Сторінки спогадів про Миколу Коляду

П. Курилов

В ОСТАННЮ ПУТЬ

Серед людей, включених до рятувальних груп, був і я. Нашу групу очолював відомий тепер заслужений майстер спорту з альпінізму доцент Кізель. Я був його заступником. У групі були також радист і лікар.

Усю ніч група добиралася через морену Шхельдинського льодовика до місця катастрофи. Ми вийшли до нижньої частини Ушбинського кригопаду, щоб зустрітися з групою рятувальників, які несли тіло. На кінець дня ми підійшли до тієї частини льодовика, де починався крутий підйом до Ушбинського плато. Шлях нам перетнула широка тріщина (15–20 метрів вшир і 10–15 метрів углиб). Вище тріщини показалися люди, які тягли по снігу важку ношу — тіло Коляди, загорнуте у спальний мішок. Ми змінили рятувальників і почали переправу через тріщину. Закріпивши мотузку на краях тріщини льодорубами, натягли її скільки могли й підвісили тіло під мотузкою на карабінах. Допоміжною мотузкою почали перетягувати його на нижній край тріщини. Однак мотузка провисла, і наш трагічний вантаж опустився глибоко на дно тріщини, а там зачепився за один з виступів. Мене спустили на мотузці до дна тріщини; я, ідучи на «кішках», підібрався до тіла. Напружуючи всі свої сили, я не зміг відчепити мертвого і тоді, упершись у виступ ногами, зірвав з нього тіло і полетів разом з ним униз. Трапилось так, що я упав на дно, а за мить мені на спину рухнув труп. Звільнившись, я трохи підняв його, і хлопці потягли й витягли на поверхню льодовика. Далі тягли по снігу, впрягшись у мотузку як в упряж.

Денне світло закінчувалося, присмерки заливали ущелину. Майже добу ми були без їжі та відпочинку. Прийняли рішення відкрити мішка й вийняти всі документи. Склали акт їх наявності й потім вирили в снігу яму, куди закопали Миколу. З трудом дісталися свого бівуаку. Подальше транспортування здійснювали інші. Миколу спустили в табір, а потім перевезли до Харкова.

24 вересня 1965 р.

Ю. Мейтус

ЩЕДРИЙ ТАЛАНТ

Високообдарований композитор, людина з відкритим серцем, пряма і щира, чарівна й товариська, прекрасний товариш — таким мені назавжди запам'ятався Микола Коляда. Принциповість у творчих питаннях, уміння розібратися в складних миттєвих проблемах, щедрий талант завжди давали радість при спілкуванні з ним. Хоч ми й були з ним у різних творчих організаціях (він — в АГМУ, а я — в АРКУ), а тоді це впливало на особисті стосунки, ми залишалися великими друзями. Його трагічна загибель і досі викликає в мені почуття безповоротної втрати.

Творчість Миколи була дуже близька мені, а його думка про мої тогочасні твори була для мене дуже дорогою. Він тепло відгукнувся на мою першу сюїту на українські теми, але не приймав індустріальної музики, як і багато хто тоді, і не схвалював моєї сюїти № 2 «На Дніпробуді», яка викликала жваві дискусії в музичному світі, що, однак, не заважало нам товаришувати.

Особливо теплою була наша зустріч в Одесі, куди ми приїжджали у зв'язку з роботою на кіностудії. Ми довго сиділи біля рояля, він грав мені свої обробки українських народних пісень, а я показував йому П'ять українських народних пісень у вільній обробці для голосу й фортепіано, які згодом виконували М. І. Литвиненко-Вольгемут та І. С. Паторжинський. Йому припали до душі «Ой матінко-зірко» і «Ви, музики, грайте». Мене ж радувала спільність наших поглядів на принципи обробки народної пісні, коли при незмінюваній мелодії пісні супроводу надається велика роль в розкритті змісту й образу пісні. Це була зустріч, де ми обмінювалися поглядами на проблеми обробки народної пісні, визначали наші подальші шляхи в цьому напрямку.

Я завжди цінував і тепер люблю його талановиті твори, що стали вагомим внеском у розвиток української музики.

Шкода, що все створене ним за коротке життя недостатньо популяризується. Мало вивчено його архіви. Однак і те, що запам'яталось мені з його творів, свідчить про величезний талант цього композитора.

Для мене Микола Коляда назавжди залишився образом людини кришталевої чесності, високої принциповості, незабутнім другом і товаришем.

Київ, 20 лютого 1977 р.

А. Штогаренко

ПАМ'ЯТІ ДРУГА

...1930 рік. Мені довелося виступати диригентом самодіяльного ансамблю гармоністів у тодішній столиці України — Харкові. Після виступу нашого колективу до мене підійшли з вітанням Валентин Борисов і Микола Коляда — молоді харківські композитори. Дізнавшись, що я не маю спеціальної музичної освіти і є до того ж композитором-любителем, обидва настійно порадили мені дістати вищу музичну освіту і найближчим часом сприяти моєму вступу до Харківської консерваторії.

Я був прийнятий до класу композиції професора С. С. Богатирьова. Відтоді почалася моя міцна дружба з Миколою Колядою. Не маючи достатньої загальноосвітньої і музично-теоретичної підготовки, я буквально губився в тому величезному матеріалі, який треба було освоїти. На допомогу прийшов Коляда. Як справжній друг і товариш по навчанню, він самовіддано студіював зі мною і філософію, і музично-теоретичну літературу, знайомив із творами різних авторів, зразками народної творчості, якими сам захоплювався.

Намагаючись слідувати за ним в усьому, я не переставав дивуватися його надзвичайній енергії. Здавалося, не було такої справи, якою б він не цікавився. В музиці його інтереси сягали далеко за межі вузівського курсу. Не пройшовши спеціальної піаністичної школи, він міг грати все, починаючи від етюдів Шопена до імпресіоністів.

Мене часто вражали сміливість і принциповість його суджень. Не можна забувати, що у 30-ті роки багато що у ставленні музико-

знавства до класичної спадщини було неясним. Різні асоціації типу АПМУ, АРКУ та інших утверджували свої принципи в мистецтві й вели нескінченні дискусії. Істину встановити було дуже важко. Микола Коляда прекрасно орієнтувався в обстановці й умів вивести тих, хто помилявся чи хитався, на правильний шлях.

Коляда-композитор завжди приваблював і нерідко дивував професіоналів нестандартністю мислення, свіжістю ладо-гармонічної мови, цікавими драматургічними рішеннями і прийомами, які ніколи не ставали для нього самоціллю.

Невгамовна енергія цієї людини постійно шукала виходу. Одним з його найсильніших захоплень був альпінізм, який відповідав його характеру, вимагав справжньої мужності й витривалості. Тут, серед альпіністів, які постійно ризикували життям, він зустрів справжніх людей, дружба яких перевірялася в найтяжчих ситуаціях.

Безглузда і трагічна випадковість підстергла в горах мого друга Миколу Коляду і вирвала його з життя, яке обіцяло бути таким яскравим...

Київ, 1980

Д. Житомирський

ЙОГО НЕ МОЖНА ЗАБУТИ

Харків, 1924–1926 роки. У нашій консерваторській композиторській групі — Арнаутів, Барабашов, Білокопитов, Борисов, Дунаєвський, Коляда, Шутенко; здається, іще хтось. Наш учитель — Семен Семенович Богатирьов. Уже тоді дуже стриманий, небагатослівний, а то й сухуватий, але все-таки молодий (адже йому тоді було ледь більше тридцяти), він дарував нам свою теплу дружбу. Як і всі ми, він з особливим інтересом, а часом і з неприхованим хвилюванням слухав Миколу Коляду.

Микола був надзвичайно обдарованим і на кожному кроці виявляв непересічність свого природного таланту. Досі не можу забути перших вражень від його п'єс: це був своєрідний сплав українських приспівків з барвистою гармонією; багатий виклад, зовсім несподіване варіювання. Не відчувалося ніякого наслідування. Усе звучало надзвичайно свіжо. Хай не скаржаться на мене старі друзі: ніхто з нас, тодішніх «богатирьовців», не виділявся такою самобутністю, як Коляда, в якого вона була ключем.



Будинок Дитячої музичної школи № 13 м. Харкова ім. М. Коляди

Через багато років, 6 серпня 1935 року, я записав до щоденника такі рядки: «Тільки що Л. Лебединський повідомив про загибель Коляди. Загинув у горах, зірвався зі стіни під час підйому на Ушбу. Подобиць нема, була лише телеграма від Білокопитова (з Києва) і повідомлення ТАРС у газеті. У нас тут дуже небагато хто знав Коляду. Майже ніхто не зрозуміє, який хлопець загинув, який свіжий, самородний талант, яка цільна натура. І в пам'яті мої одразу постали деякі моменти з недавнього минулого.

...Микола — на вигляд майже зовсім сільський хлопчина: невисокий, міцний, обличчя широке, плоске, притому своєрідне, таке, що запам'ятовується. Вдягнений абияк. Рухи грубуваті, але проворні і впевнені. Багато не говорив, зосереджено слухав і надивовижу швидко все засвоював, в тому числі й необхідні йому композиторські навички. Інтенсивність була не лише внутрішня, а й зовнішня: обличчя пітніло, на лобі надималися жили (він не був «легко граючим» генієм, але й натужним важкодумом не був; деякі, спокійно й методично засвоюючи всі консерваторські хитромудрощі, могли тільки позаздрити його швидкому професійному зростанню). Пам'ятаю, я щиро дивувався, коли він удвічі швидше за мене закінчував класні завдання, при цьому виконуючи все це багато, цікаво, що аж ніяк не узгоджувалося з його дуже ще скромною, по суті, культурою — і загальною, і музичною. Дивува-

па і його вільна гра на фортепіано. У нього була природна техніка і навіть свій фортепіанний стиль. Він створював зовсім особливий фортепіанний колорит, децю схожий на французів початку століття, але водночас свій, особливий (я не певен, чи встиг він посправжньому пізнати Дебюссі, Равеля, всю їхню школу — адже у 20-ті роки ми лише почали прилучатися до цієї музики). Пам'ятаю; як він захопив нас своєю «Колисковою» для фортепіано (подарований ним олівцевий авторський рукопис цієї п'єси зберігаю, як дорогоцінний скарб мого архіву). Пам'ятаю залік з фуґи. Ми сиділи в різних класах. Коляда зробив найскладнішу фуґу швидше за всіх. З наших пізніших зустрічей у Москві особливо запам'яталася та, під час якої він грав мені свої «Батрацькі пісні».

У 1932 році ми з Миколою несподівано зустрілися в Нальчику. Я відправлявся до Чегему, а він повертався додому після роботи в альпіністській групі, де був інструктором. Перебули разом добу. Лив дощ. Сиділи в наметі. Микола лагодив і чистив свого рюкзака, розповідаючи про задуману, і здається, частково вже написану вокально-симфонічну поему «Штурм Тракторного». Він хотів за допомогою радіоапаратури посилити звучання окремих інструментів і груп, створивши в такий спосіб нові звукові ефекти. Розповідав про ситуацію в Харкові після постанови ЦК від 23 квітня 1932 року (про ліквідацію художніх груп). Говорив цікаво, з прекрасною іронічністю.

Пам'ятаю ще нашу коротку зустріч у Москві зовсім недавно. Він їхав кудись з кіноекспедицією. Сидів у мене у Брюсовському провулку, пили чай. Потім я проводжав його по Тверській. Умовилися обов'язково й надалі «дружити» й постійно листуватися. Здається, це була наша остання зустріч... Більше піввіку минуло відтоді, як я записав ці уривки спогадів. На жаль, не судилося мені прослухати останній великий твір Коляди — його «Штурм Тракторного». І я не знаю, чи дістали тут розвиток найсильніші сторони його обдаровання і якою мірою вплинули на композитора утилітарно-гаслові, «виробничі» ідеї 20–30-х років. Але я певний: якщо б життя Коляди не обірвалося на самому початку розквіту (адже загинув він 28-річним), все те, що подарувала йому природа, що з юності було найглибшою суттю його художніх прагнень, — усе це рано чи пізно одержало б безперечну перемогу.

24 жовтня 1987 р.

Нотографія та бібліографія М. Коляди¹

I. ВОКАЛЬНІ ТА ХОРОВІ ТВОРИ

1. *Весняний день*: Для високого голосу [з ф-п.] / Ст. Б. Сіласва; Укр. текст Ф. С.-Х.: Держвидав України, 1928. — 8 С. — (Б-ка Солоспіву). — Текст укр. та рос. мовами.
2. *Люблю я димні фонтани*: [Для голосу з ф-п.] / Ст. І. Плискунівського. — Х.: Держвидав України, 1928. — 6 С. — (Б-ка Солоспіву).
3. *Помилка; Козаки-червонці* / Ст. А. Дикого // Червоні дні: Пісні для мол. двоголос. хору / Уложили Асоціація рев. композиторів України (АРКУ). — Х.: Держвидав України, 1928. — 21 С. — (Радянський пісенник. — Вип. 3).
4. *Пісня кочегара* / Ст. О. Безименського; Пер. О. Варавви // Потокм вугілля: Шахтарські пісні для [двоголос.] масового співу / Упоряд. Ф. Соболев. — Х.: Літ. і мист., 1931. — 22 С. — (Радянський пісенник. — Вип. 5).
5. *Комсомольська*: [Двоголос. хор з ф-п.] / Ст. І. Шевченка. — Вид. 2-ге. — Х.: Літ. і мист., 1931. — 2 С.
6. *Комсомольська*: [Двоголос. хор з ф-п.] / Ст. І. Шевченка. — Вид. 5-те. — Х.: Літ. і мист., 1931. — 2 С.
7. *Магістрала*²: [Двоголос. хор] / Ст. І. Маловічка. — Х.: Літ. і мист., 1931. — 2 С.
8. *Магістрала*: [Двоголос. хор] / Ст. І. Маловічка. — Вид. 2-ге. — Х.: Літ. і мист., 1931. — 2 С.
9. *Магістрала* / Ст. І. Маловічка. — Тіт М. Гірницька пісня / Ст. А. Михайлюка: Масовий двоголос. спів в супр. баяна / Інстр. А. Штогаренка. — К.: Літ. і мист., 1931. — 3 С. — (Радянський гармоніст. Масові пісні для баяна).
10. *Магістрала* / Ст. І. Маловічка. — *Комсомольська* / Ст. І. Шевченка // На нові магістралі: П'ять пісень жовтн. конкурсу самодіяльн. гуртків: [Двоголос. та триголос. хори з ф-п. та без супр.] — Вид. 2-ге. — Х.: Літ. і мистецтво, 1931. — 8 С.
11. *Пісня незможниці*: Для жін. [триголос.] хору з ф-п. / Ст. М. Чардія та Д. Ніценка. — Х.: Літ. і мист., 1931. — 5 С. — (І-й Всеукр. олімпіади).
12. *Козаки-червонці*: Масовий [двоголос.] хор / Ст. А. Дикого. — Х.: Літ. і мистецтво, [1931]. — (Музика трудящим).
13. *Антрацит*: Масовий двоголос. хор. — Х.: Літ. і мистецтво, [1931]. — 3 С. — (Музика трудящих). — На обкл. назва: На вугільний фронт.
14. *Міст* / Ст. О. Лана. — Х.: Літ. і мист., [1931]. — 9 С. — (Хорспів для мішан. хору в супр. ф-но). Присв. 25-тисячникам.
15. *Мост*: Для 4-х голос. смеш. хора с ф-п. / Текст О. Лан., Рус. текст С. Болотина. — М.: Музгиз, 1932. — 11 С. — Лит. текст и свед. перед нот. текстом. — Поев. 25-тисячникам.
16. *Похідна комсомольська*: Масовий спів з орк. / Оркестр. М. Даньшев / Ст. І. Шевченка, Д. Ніценка. — 4-те вид. з новим супр. — Б. М.: Мистецтво, 1932. — 3 С. — (Б-ка оркестру нар. інструментів). Назва перед текстом: Комсомольська.

¹ Уклала Т. Б. Бахмет

² Зберігається орфографія оригіналу.

17. *Песня о транспорте*: [«Пары пускай. Готовь вагон!»]: Хор без супр. / Укр. текст И. Маловичко; Рус. текст С. Болотина. — М.: Музгиз, 1932. — 2 С.
18. *Наймистська*: [На основі нар. пісень]: Дві пісні для голосу з ф-п. — Х.: Мистецтво, 1933. — 12 С. Обидві пісні — один суцільний твір. Виконуються разом. Зміст: *Вчора була суботенька. — Ой поїхав за снопами.*
19. *Козаки-червонці*: [Мішан. хор з ф-п.] / Ст. А. Дикого; Рос. пер. О. Варавви. — Х.: Мистецтво, 1933. — 7 С. — Текст укр. та рос. мовами.
20. *Політичні коломийки*: Двоголос. хор з баяном / Ст. В. Бобинського. — Х.: Мистецтво, 1933. — 2 С.
21. *Марш Червоної повітрофлотії*: [Двоголос. хор з ф-п.] / Ст. І. Френкеля; Пер. О. Варавви. — Х.: Мистецтво, 1933. — 4 С.
22. *Партизанська*: [Двоголос. хор з ф-п.] / Ст. І. Микитенка. — К., Х.: Мистецтво, 1934. — 3 С.
23. *Козаки-червонці* / Ст. А. Дикого; Рос. пер. О. Варавви; *За крацій урожай* / Ст. І. Величка // Перший збірник хороспівів: [Хори різного складу з ф-п. та без супр.]. — Х.: Мистецтво, 1934. — 60 С. — (До першої Всеукр. олімпіади самодіяльн. мистецтва). — Текст укр. та рос. мовами.
24. *Комсомольська* / Ст. І. Шевченка та Д. Ніценка // Піонерський пісенник. — Харків — Одеса, Дитвидав, 1934. — 120 С. — (Центр. будинок худож. виховання дітей). — Текст укр. та рос. мовами.
25. *Парує день*: Солоспів для висок. голосу [з ф-п.] / Ст. А. Дикого. — Х.: Мистецтво, 1935. — 5 С. — Текст укр. та рос. мовами.
26. *Пісня піонера*: Дит. хор з супр. ф-но / Ст. П. Тичини; Рос. пер. С. Гордєєва. — К.: Мистецтво, 1935. — 4 С. — Текст укр. та рос. мовами.
27. *Вітер на річці*: Одноголос. дит. пісня в супр. ф-п. / Ст. З. Александрової; Укр. текст Н. Забіли. — Х.: Мистецтво, 1935. — Текст укр. та рос. мовами.
28. *Лижна прогулянка*: Одноголос. дит. пісня [з ф-п.] / Ст. З. Александрової; Укр. пер. Г. Брежньова. — Х.: Мистецтво, 1935. — Текст укр. та рос. мовами.
29. *З краій капіталу на майський парад*: Двоголос. дит. пісня [з ф-п.] / Укр. текст Укр. пер. Г. Брежньова. — Х.: Мистецтво, 1936. — 4 С. — Текст укр. та рос. мовами.
30. *Вітер на річці* / Ст. З. Александрової; Укр. текст Н. Забіли; *А я у гай ходила...* // Дитячий пісенник: [Спів з ф-п.]. — К.: Дитвидав, 1940. — 1 С.
31. *Вітер на річці* / Ст. З. Александрової; Пер. з рос. Н. Забіли // Пісні українських радянських композиторів для дітей дошк. віку / Упорядн. М. Дремлюга. — К.: Музфонд УРСР, Укр. респ. філія, 1950. — Текст укр. та рос. мовами.
32. *Партизанська* / Ст. П. Воронька; Рос. пер. І. Циговича // Українська радянська пісня: Антологія: [Мішані хори з ф-п. та без супр.]. — К.: Мистецтво, 1952. — 3 нот., текст укр. та рос. мовами.
33. *Партизанська* / Ст. І. Микитенка; *Козаки-червонці* / Ст. А. Дикого // Пісні боротьби та волі: [Хори, голос соло, дуети без супр.] / Упоряд. О. Мінківський. — К.: Мистецтво, 1967. — Укр. мовою.
34. *Ой у лісі*: Для мішан. хору з ф-п. / Оброб. М. Коляди; Сп. народні; Пер з укр. І. Циговича: [Партитура]. — К.: Музфонд СРСР, Укр. респ. філія, 1950. — 9 С.
35. *Партизанська*: Для [двоголос.] хору з ф-п. / Ст. П. Воронька; Рос. пер. Т. Волгіної. — К.: Музфонд СРСР, Укр. респ. філія, 1951. — 4 С. — Текст укр. та рос. мовами.
36. *ПІСНІ ТА ХОРИ*: [Голос соло, хори з ф-п.] / Упоряд. Г. Тюменєва. — К.: Мистецтво, [1964]. — 32 С. — Текст укр. та рос. мовами. Зміст: *Партизанська* /

- Сл. І. Микитенка; Пер з укр. І. Тутковської. — *Ой у лісі* / Сл. Народні; Пер з укр. І. Шитовича. — *Козаки-червоці* / Сл. А. Дикого; Пер з укр. О. Варавви. — *Ой ти сонце, сонечко!* / Сл. М. Чардія і Д. Ніценка; Пер з укр. І. Тутковської. — *Лірична пісня* / Сл. А. Барто; Пер. з рос. Н. Забіли. — *Лижна прогулянка* / Сл. З. Александрової; Пер. з рос. М. Зірка.
37. *П'ять українських народних пісень в обробці для голосу з ф-п.* / Ред. Г. Тюменєва. — К.: Мистецтво, 1965. — 47 С. Зміст: *Ой на гору козак воду носить*. — *Ой віддала мене мати*. — *Ой у мого брата*. — *Зажурився чумачина*. — *Наймиська*.
38. *Партизанська* / Сл. І. Микитенка // *Хай славиться наша держава: Пісні та хори укр. рад. композиторів [з ф-п. та без супр.]* / Передм. М. Гордійчука; Упоряд. П. Майборода, А. Лазаренко. — К.: Муз. Укр., 1967. — (50 років Рад. влади).
39. *Партизанська* / Сл. І. Микитенка; Пер з укр. І. Тутковського // 50 легендарних: Пісні про Радянську Армію [Хори, голос соло з ф-п., баяном та без супров.] / Упоряд. І. Віленський, І. Драга, А. Лазаренко. — К.: Муз. Укр., 1968. — 204 С.
40. *Комсомольська*: Для 3-х баянів і мас. співу (на бажання) / Сл. І. Шевченка, Д. Ніценка / Інструм. А. Штогаренка. — Х.: Література і мистецтво, б. р. — 3 С. — (Рад. гармоніст). — (Масова пісня для баяну).
41. *За врожай*: Двоголос. хор в супр. ф-п. — Б. М.: Література і Мистецтво, б. р. — 3 С. — (Музика трудящим).

II. ОРКЕСТРОВІ ТВОРИ

42. *Масовий танок* / Оркестр. В. Овчаренка: [Партитура]. — Х.: Літ. і мист., 1951. — 7 С. — (Б-ка дух. оркестру).
43. *Комсомолец*: Похідний марш для дух. оркестру / Інструм. В. Овчаренка: [Партитура]. — Х.: Літ. і мистецтво, 1931. — 11 С. — (Всеукр. муз. олімпіаді).
44. *Магістраль* // Збірник масових пісень: Для духового оркестру (поголосники) / Оркестр. П. Леонтєва та Б. Кожевникова. — Х.: Мистецтво, 1933. — 45 С.

III. ТВОРИ ДЛЯ ХОРУ ТА ОРКЕСТРУ

45. *Комсомольська похідна*: Для дух. оркестру та співу; Інструм. В. Овчаренка; Сл. І. Шевченка. — Вид. 2-ге. — [Партитура]. — Х.: Літ. і мист., 1931. — 3 С. — (І-й Всеукр. муз. олімпіаді).
46. *Магістраль*: Масовий спів з оркестром; Інструм. П. Леонтєв, Сл. І. Маловічка: [Партитура]. — Х.: Мистецтво, 1932. — 7 С. — (Б-ка духового оркестру).
47. *Марш Червоного Повітрофлоту*: [Масовий спів з оркестром] / Оркестр. В. Овчаренка; Сл. І. Френкеля; Укр. пер. О. Варавви. — Х.: Мистецтво, 1933. — 8 С. — (Б-ка духового оркестру). — Текст укр. та рос. мовами.

IV. ФОРТЕП'ЯННІ ТВОРИ

48. *Український танець* // Кінозбірник: [Для ф-п.]. — [К.]: УТОДІК, [1929].
49. *Прелюд*. — Х.: Держвидав України, [1930]. — 5 С. — (Укр. пед. репертуар. Ф-п. VI ступінь).
50. *Прелюд для фортепіано*. — [К.: Рад. композитор, 1962]. — 6 С.
51. *Прелюд* // Педагогічний репертуар для фортепіано: 3 творів рад. композиторів. — Вип. 1. / Ред.-упоряд. Б. Милич. — К.: Муз. Україна, 1967. — (Б-ка учня-піаніста ДМШ). — Укр. та рос. мовами.

52. *Прелюд* // Твори українських композиторів: Для ф-п. / Упоряд. Б. Милич. — Вип. 2. — К.: Муз. Україна, 1968. — (Пед. реперт. муз. училища). — Укр., рос. мовами.
53. *Прелюд* // Фортепіано: Навч. репертуар для учнів ДМШ. — 7 кл. — Друга частина. — К.: Муз. Україна, 1971.

V. ТВОРИ ДЛЯ СКРИПКИ

54. *Варищій для скрипки и фортепиано*. — Х.: Держвидав України, 1930. — 7, 2 С. — (Укр. пед. репертуар. Скрипка. Ред. С. Богатирьов та В. Гольдфельд). — Обкл. і текст укр. та нім. мовами.
55. *Прелюд* / Перекл. для скрипки з ф-п. О. Ільєвича. — К.: Мистецтво, 1965. — 7, 2 с.
56. *Скерцо* / Ред. партії скрипки В. Стеценка // Музичне училище. Пед. реперт. для скрипки з ф-п. з творів рад. композиторів. — Вип. 1. — К.: Муз. Україна, 1968. — 38 С. — Укр., рос. мовами.
57. *Сонатта № 1*: Для скрипки і ф-п. — К.: Муз. Укр., 1971. — 46 С. — Укр., рос. мовами.
58. *Скерцо* / Ред. партії скрипки В. Стеценка // Музичне училище. Пед. реперт. для скрипки з ф-п. з творів рад. композиторів. — Вип. 1. — К.: Муз. Україна, 1985. — 38 С. — Укр., рос. мовами.

ІНШІ ПУБЛІКАЦІЇ М. КОЛЯДИ

59. Лід рушів: Композитори стверджують факти, наведені в статті «Де згода в сімействі»: Треба організувати диспут про стан та шляхи нашої музичної роботи // *Комсомолец України*. — 1928. — 13 грудня. — Підписано Бюро ініціативної групи АРКУ: В. Борисов, Дашевський, М. Коляда.
60. Коляда М. Мобілізувати теорію на допомогу музичної творчості // *Рад. музика*. — 1934. — № 2-3. — С. 15-22.

Література про М. Коляду

61. Богатирьов С. С. З творчого фонду // *Рад. музика*. — 1934. — № 4.
62. [Відзначення краєвих обробок нар. пісень держ. вид-вом «Мистецтво» в т. ч. гвір М. Коляди «Зажурився бурлачина»] // *Черв. шлях*. — 1935. — № 7. — С. 197.
63. Оліна Р. Співець комсомолу // *Лен. зміна*. — 1935. — 6 серпня.
64. Богатирьов С. Музика молодості: [З приводу смерті композитора М. Коляди] // *Лен. зміна*. — 1935. — 10 серпня.
65. Микола Коляда: [Некролог] // *Черв. шлях*. — 1935. — № 8. — С. 238.
66. Вшанування пам'яті композитора Коляди: [Створено комісією по виданню творів під гол. проф. Богатирьова, секретар Штогаренко] // *Черв. шлях*. — 1935. — № 9. — С. 19.
67. Арнаутов О. В. Микола Коляда: Життя і творчість: Короткий нарис. — К.-Х.: Мистецтво, 1936. — 46 С.
68. Сироткин О. М. Микола Коляда // *Рад. музика*. — 1936. — № 6, 7.
69. Вадов Д. Микола Коляда // *Рад. музика*. — 1937. — № 4.

70. Гордійчук Н. Українська советська музика. — К.: Вид-во образотв. мистецтва УРСР, 1960. Про М. Коляду: с. 19, 23, 24, 33.
71. Сарана О. Пісні, що птурмували «бетонний Перекоп» [харків. композитора М. Коляди] // Лен. зміна. — 1961. — 6 вересня.
72. Тюменева Г. Характерні риси творчості М. Коляди // Наукова-теоретична конференція професорсько-викл. складу муз. вузів Української РСР на тему «Великий Жовтень і становлення укр. рад. культури»: 17-20 лист. 1967. Тези доповідей. — Львів, 1967.
73. Гордійчук М. [Симфонічна поема М. Коляди «Штурм Тракторного»] // Проблеми української радянської музики. — Вип. 1. — К., 1968. — С. 25-26.
74. Фільц Б. [Романс М. Коляди «Парує день» на сл. А. Дикого] // Проблеми української радянської музики. — Вип. 2. — К., 1969. — С. 135.
75. Булат Т. Інтонаційно-образний склад масової пісні (М. Коляда, В. Борисов, М. Тиц, О. Сандлер). — Проблеми української радянської музики. — Вип. 2. — К., 1969. — С. 350.
76. Боровик М. Сучасність в інструментальному ансамблі: [В т. ч. квінтет М. Коляди] // Проблеми української радянської музики. — Вип. 2. — К., 1969. — С. 168-207.
77. Гордійчук М. Щастя взаємозбагачення: [Згадується проф. Богатирьов С. С. та його учні — М. Коляда, Д. Клебанов та ін.] // Музика. — 1972. — №. 6. — С. 2.
78. Тюменева Г. Становлення стилю в творчості Миколи Коляди // Українська музика: 36. статей. — К.: Муз. Укр., 1972.
79. Носов Л. Федір Мусійович Соболев: [Про участь М. Коляди в ред. раді першого в Україні муз. вид-ва (1924 р.)] // Музика. — 1975. — №. 4. — С. 21.
80. Білоцерківський В. Зустрічі в школі-інтернаті: [В числі творів репертуару шкільного симфонічного оркестру згадано Скерцо М. Коляди] // Музика. — 1975. — №. 4. — С. 9.
81. Золочевський В. Ладно-гармонічні засади української радянської музики: (Деякі питання народності). — К.: Муз. Укр., 1976. — 222 С. Про М. Коляду: С. 12, 31, 44-45, 53, 59-60, 86, 108-109, 112, 114, 126, 128, 129, 132, 172, 177-178, 188, 200-205, 208.
82. Тишко Н. Вірність жанру: [Рецензія на концерт-поему В. Борисова, присвячений пам'яті М. Коляди та ін. твори] // Культура і життя. — 1976. — 19 серпня.
83. Тюменева Г. Самобытний талант: [К 70-літтю композитора] // Красное знамя. — 1977. — 5 апреля.
84. Тюменева Г. О. Микола Коляда: [До 70-річчя з дня народження] // Музика. — 1977. — №. 3.
85. Терещенко А. К. [Твори Коляди] // Терещенко А. К. Українська радянська кантата і ораторія. — К., 1980. — С. 57-58.
86. Черняховський М. Імені видатного композитора: [Про присвоєння муз. школі № 13 імені Коляди] // Соп. Харківщина. — 1981. — 14 січня.
87. Тюменева Г. Молодість у музику перелита // Веч. Харків. — 1982. — 15 квітня.
88. Калашник П. Пам'яті композитора [Миколи Коляди] // Веч. Харків. — 1982. — 23 листопада.
89. Телена Т. О. песня мудрая, живая: [Вечер памяти Н. Коляды в Харькове-те искусств] // Красное знамя. — 1982. — 21 октября.
90. Скляревська Л. Пам'яті композитора: [Вечір пам'яті М. Коляди: До 75-річчя з дня народження] // Лен. зміна. — 1982. — 21 грудня.

91. Коляда Ю. Співень пролетарської культури // Музика. — 1986. — №. 3. — С. 29.
92. Ємець О. На батьківщині митця [М. Коляди в с. Березівці Чернігів. обл.] // Музика. — 1987. — №. 6. — С. 28-29.
93. Тюменева Г. Музыка — это молодость: К 80-летию М. Коляды // Соц. Харківщина. — 1987. — 4 квітня.
94. Тюменева Г. [Микола Коляда] // Музика. — 1987. — №. 5. — С. 9.
95. Васильева Г. Погиб на взлете: [К 85-летию композитора] // Время. — 1992. — 7 апреля.
96. Калашник П. Галина Олександрівна Тюменева: [Згадка про вивчення та популяриз. творів М. Коляди] // Музична Харківщина. — X., 1992. — С. 86-99.
97. Історія української музики в 6-ти т. — Т. 4. — К., 1992. — Про М. Коляду: С. 15, 69, 70, 96, 103, 124, 135, 136, 152, 162, 164, 166, 170, 171, 173, 176, 191, 337, 345, 415, 448, 453, 456, 496, 502, 503, 523, 525, 534, 592, 594.
98. Шумакова Н. Музыка не гибнет под обвалами: [К 60-літтю со дня гибели Н. Коляды] // Событие. — 1995. — 29 июля.
99. Шумакова Н. Он очень любил Украину и наш Харьков: [К 60-літтю со дня смерти укр. композитора Н. Коляды] // Солидарность. — 1995. — 5 авг.

БІОГРАФІЧНІ ДОВІДКОВІ МАТЕРІАЛИ

100. Коляда Николай Терентьевич // Советские композиторы: Кр. биограф. справочник. — М., 1957. — С. 291.
101. Коляда Микола: [Біогр. дані] // Мала українська музична енциклопедія. — Мюнхен, 1971. — С. 53.
102. Кауфман Л. С. Коляда Н. Т. // Муз. энциклопедия. — Т. 2. — М., 1974. — С. 883.
103. Коляда Н. Т. // Украинская советская энциклопедия. — Т. 5. — К., 1981. — С. 195.
104. Коляда Н. Т. // Музыкальный энциклопедический словарь. — М., 1991. — С. 262.
105. Коляда М. Т. // Мистці України: Енцикл. довідник. — К.: Укр. енцикл., 1992. — С. 331.
106. Кутинський В. Коляда Микола Терентійович // Дніпр. — 1995. — №1. — С. 142.

МУЗИЧНІ ТВОРИ, ПРИСВЯЧЕНІ М. КОЛЯДІ

107. Штогаренко А. Пам'яті музикантів: Три поеми для ф-п. — К.: Держ. вид. образотв. мист. і муз. літ. УРСР, 1962. — 23 С. Присв. С. С. Богатирьову. — М. Т. Коляді. — П. О. Козицькому.
108. Борисов В. Симфонія № 1: Для великого симф. оркестру: Партитура. — К.: Муз. Укр., 1968. — 184 С. — Укр., рос. мовами. Друга частина написана на тему укр. нар. пісні, яку обробляв М. Коляда.

ІКОНОГРАФІЯ

109. М. Коляда: [Портрет] // Гордійчук М. Українська радянська музика: Нарис. — К., 1957. — вкл. л.
110. М. Коляда: [Портрет] // Гордійчук М. Украинская советская музыка. — К.: Вид-во образотв. мист. і муз. літ. УРСР, 1960. — вкл. л.

Зміст

<i>Л. Колодуб. Вступне слово</i>	5
Дитинство й отрочество	
Роки навчання	6
Учнівський зошит	22
Становлення Стилю (Творчість другої половини 20-х років)	35
Фугета	35
Подвійна фуга	36
«Благослови, маги»	40
«Стоїть лобода вище города»	43
Начерк	46
«Залізвеніти стодоли»	48
«Ой на горі»	53
«Аркай кайла»	55
Варіації для скрипки і фортепіано ре мажор	57
Етюд	64
Скерцо для фортепіанного квінтету соль мажор	67
Дві п'єси для тріо на теми українських пісень	72
«Весняний день»	76
Скерцо мі мажор	79
Соната	84
Грані особистості. Експедиція на Хан-Тенгірі	97
В ногу з життям (Творчість 30-х років)	
Робота в театрі	105
АПМУ. Масові пісні Коляди	107
Хори	112
Вокальний квартет «На весіллі»	114
Дитячі пісні	115
Симфонічна поема «Штурм партизанами Тракторного»	120
Романси	122
Коляда-кригик. Оперні задуми	125
Посма для скрипки і фортепіано «Пам'яті товарища»	128
До джерел. Обробки народних пісень	136
Обірвана струна	153
Пам'ять про нього живе	159
Додатки	
Сторінки спогадів про Миколу Коляду	
П. Курілов. В останню путь	164
Ю. Мейтус. Щедрий талант	165
А. Штогаренко. Пам'яті друга	166
Д. Житомирський. Його не можна забути	167
Нотографія та бібліографія М. Коляди	170
Література про М. Коляду	173