

Антін Рудницький

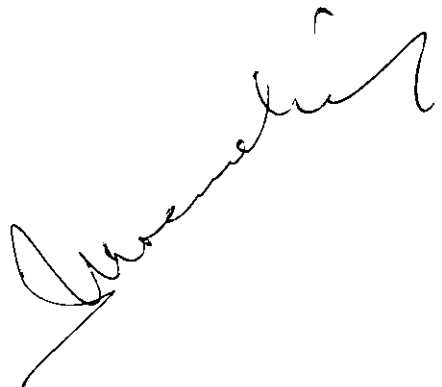
УКРАЇНСЬКА
МУЗИКА



ДХ

АНТІН РУДНИЦЬКИЙ

УКРАЇНСЬКА МУЗИКА
історично-критичний огляд

A handwritten signature in black ink, slanted upwards from left to right. The signature is highly stylized and cursive, appearing to read 'Antin Rudnytskyi'.

ANTIN RUDNYTSKY

UKRAINIAN MUSIC

A Historic and Critical Outline

GESCHICHTE DER UKRAINISCHEN MUSIK

Published by DNIPROWA CHWYLA, Munich

АНТІН РУДНИЦЬКИЙ

УКРАЇНСЬКА МУЗИКА

ІСТОРИЧНО-КРИТИЧНИЙ ОГЛЯД

1963

Видавництво «ДНІПРОВА ХВИЛЯ» — Мюнхен

Обкладинка Святослава Гординського

Авторські права застережені

Copyright by DNIPROWA SHWYLA, München 1963

З М І С Т

ВСТУП	11
I. НАРОДНЯ ПІСНЯ	17
<p>Обрядові пісні. Спільні риси та спосіб виконання народніх пісень. Історичні пісні та думи. Інші роди народніх пісень. Одно- й багатоголосовість народніх пісень та їх виконання. Народні інструменти. Відродження бандури. Інші народні інструменти. Танки. «Імітації» народніх пісень за сучасної доби. Дослідники народніх пісень. Опрацювання народніх пісень. Народня пісня як матеріял для оригінальної творчости.</p>	
II. ЦЕРКОВНА МУЗИКА	43
<p>Київський розспів, його відміни й нотація. Початки поліфонії. Нова нотація: «київське знам'я» та партесний спів. Анексія української церковної музики та співаків Москвою. Микола Дилецький. «Реєстр» та «Ірмологіон». Канти й псалми. Богогласники. Оригінальні твори початку XVIII сторіччя. Вершина розвитку української церковної музики. Максим Березовський. Артем Ведель. Дмитро Бортнянський. Церковна музика на Західній Україні. Перемиська школа: Михайло Вербицький, Іван Лаврівський. Епігони перемиської школи. Церковна музика за доби Лисенка та за найновіших часів.</p>	
III. ПОЧАТКИ СВІТСЬКОЇ МУЗИКИ	71
<p>Побутові театри. Петро Ніщинський. «Співогри» Західньої України. «Запорожець за Дунаєм». Перші спроби в ділянці інструментальної музики й сольової пісні. Гімн «Ще не вмерла...». Хори й пісні. Спроби створення історичної опери. Шумки-думки. Підсумки.</p>	
IV. МИКОЛА ЛИСЕНКО	89
<p>Перші спроби композиції. Збірники народніх пісень і музики до «Кобзаря». Серії народніх пісень для хору. Шевченківські пісні. Пісні до слів інших авторів. Дуети й вокальні ансамблі. Хори до поем Шевченка. Інструментальні твори. Музика до театральних п'єс. Музика до побутових п'єс, Дитячі «оперки». Опери. «Енеїда» й «Ноктюрн». Церковні твори. Наукові етнографічні твори.</p>	

Михайло Колачевський. Микола Аркас. Борис Підгорецький. Григорій Козаченко. Петро Щуровський. Кирило Стеценко. Микола Леонтович. Олександр Кошиць. Автори обробки народніх пісень: Порфир Демуцький, Василь Ступницький та Яків Степовий. «Давидовщина». Впливи Лисенка в Західній Україні: Порфирій Бажанський, Анатоль Вахнянин, Остап Нижанківський, Філярет Колесса, Генрик Топольницький, Денис Сичинський. Непрофесійні композитори: Ярослав Лопатинський, Василь Безкоровайний, Ярослав Ярославенко (Вінцковський), Осип Залеський, Богда Вахнянин, Іван Левицький, Євген Форостина, Дмитро Кашубинський, Володимир Балтарович, Ярослав Барнич. — Михайло Гайворонський. Підсумки.

Західня Україна

Перехідна епоха. Станіслав Людкевич. Василь Барвінський. Нестор Нижанківський. Зиновій Лисько. Роман Сімович. Стефанія Туркевич. Микола Колесса. Антін Рудницький. Роман Придаткевич. Василь Витвицький. Борис Кудрик. Андрій Гнатишин. Євген Цимбалістий. Анатоль Кос. Євген Козак.

Східня Україна

Подібність творчих напрямків між композиторами обох частин України. Вплив совєтської влади на музичну творчість. Свідомі політика: знижувати рівень української музики. Федір Якименко. Павло Сениця.

Три центри музичної творчости:

Київ: Лев Ревуцький. Пилип Козицький. Михайло Скорульський. Григорій Компанієць. Михайло Вериківський. Віктор Косенко. Борис Лятошинський. Петро Глушков. Ілля Виленський. Антін Лебединець. Василь Шуть. Володимир Грудин. Гліб Лапшинський. Микола Радзівський. Василь Смекалін. Володимир Йориш. Григорій Верьовка. Василь Верховинець. Платон Майборода. Анатоль Коломиєць. Матвій Гозенпуд. Григорій Гриневич. Віктор Денбський. Федір Надененко. Ісак Беркович. Ігор Белза. Іван Кишко. Олександр Зноско-Боровський. Гліб Таранів. Климентій Доминчен. Сергій Жданов. Олександр Левич. Петро Поляков. Анатоль Свічників. Людмила Ярошевська. Євген Юцевич. Оскар Сандлер. Аркадій Филипенко. Яків Цегляр. Олена Андрієва. Герман Жуковський. Юрій Майборода. Вадим Гомоляка. Микола Дремлюга. Михайло Жербин. Всеволод Рождественський. Юдифа Рожавська. Людмила Левитова. Ігор Шамо. Володимир Кирпань. Юрій Щуровський. Віталій Кирейко. Федір Євсєвський.

Наймолодша генерація: Л. Грабовський. А. Варицький. В. Уманець. М. Скорик. В. Годзяцький. Б. Глазачів. В. Подвала. В. Тилик. Ю. Іщенко. А. Муха. Р. Деражне. Л. Дичко. В. Фільц. В. Полевий. Ю. Красотів. В. Поляківський. В. Сильвестрів.

Тарас Микиша. Юрій Фіяла. Гриць Дяченко. Микола Бойченко.

Харків: Сергій Дрімцов, Григорій Драненко, Павло Толстяков, Борис Яновський, Олександр Дзбанівський, Борис Новосадський, Л. Лісовський, Порфир Батюк, Василь Овчаренко, Оттомар Берндт, Валентин Костенко, Кость Богуславський, Павло Печеніга-Углицький, Семен Богатирьов, Микола Фоменко, Олександр Дашевський, Леонід Усачів, Михайло Тіц, Дмитро Клебанів, Всеволод Рибальченко, Валентин Борисів, Федір Богданів, В'ячеслав Барабашов, Таїса Шутенко, Григорій Фінаровський, Юлій Мейтус, Микола Коляда, Володимир Нахабин, Андрій Штогаренко, Петро Гайдамака, Олександр Жук, Андрій Лазаренко, Ілля Польський, Микола Сильванський, Віталій Сечкин, Борис Яровинський, Марко Карминський, Василь Підгірний, В. Булгаків, Г. Гембера, В. Губаренко, Н. Гельман, І. Ковач, Неллі Юхновська, Олександр Винокур, Лев Колодуб. Композитори «музкомедій»: Олексій Рябов, Зіновій Заграничний, Ізидор Вімер.

Одеса: Микола Вілінський, Лазар Саксонський, В. Довженко, Марія Завалишина, Володимир Фемеліді, Олесь Чишко, Кость Данькевич, Юрій Знатоків, Тамара Сидоренко, Р. Свірський, Сергій Хицунов, Р. Феніх, Микола Гржибовський, Е. Русинов, Ю. Володимирів. — Іван Вовк.

Закарпаття: Степан Мартон, Попелко, Дезидор Задор.

Буковина: Сергій Яременко, Олександр Омельський, Олексій Микитюк, Ярослав Омельський.

Підсумки.

VII. ВИКОНАВЦІ

263

Співаки: Семен Гулак-Артемівський, Іван Алчевський, Олександр Мишуга, Модест Менцінський, Саломея Крушельницька, Олександр Носалевич, Орест Руснак, Михайло Микиша, Марія Литвиненко-Вольгемут, Марія Сокіл, Михайло Голинський, Іван Паторжинський, Зоя Гайдай і інші.

Інші передові співаки першої доби української опери:

Ю. Кипаренко-Доманський, Михайло Донець, Іван Козловський і інші.

Передові сучасні оперові співаки: Борис Гмиря, Олексій Кривченя та інші.

Українські співаки в Європі, ЗДА і Канаді: Іра Маланюк, Євгенія Зарицька, Мирослав Скаля-Старицький і інші.

Камерні (концертні) співаки, Вокальні ансамблі. Непрофесійні співаки в США. Наймолодша генерація співаків в США і в Південній Америці.

Піаністи: Микола Полевський, Костянтин Михайлів, Ігор Музиченко, Борис Максимович, Вадим Кіпа, Софія Дністрянська і інші.

Піаністи Західньої України перед війною: Роман Савицький, Дарія Каранович, Любка Колесса і інші.

Молоді віртуози: Любомир Горницький. Вірко Балей. Роман Рудницький і інші.

Акомпаніатори. Наймолодша генерація.

Скрипалі: Західня Україна перед війною (Євген Перфецький, Роман Придаткевич і інші).

Скрипалі в США, Канаді й Південній Америці (Донна Греско, Альберто Іван Лисий і інші).

Віртуози на Україні (Пархоменко і ін.). Наймолодша генерація. Майстри скрипкороби.

Віолончелісти: Людмила Тимошенко. Богдан Бережницький. Зоя Полевська. Христя Колесса. Григорій Вемко. Наймолодша генерація.

Солісти на інших інструментах.

Оперові і симфонічні диригенти.

Керівники хорів.

Хори: Народня Капеля Кошиця. Державна Капеля «Думка». Державний Народній Хор Верьовки. Державна Капеля Вандуристів і інші.

Галицькі хори: Боян. Вандурист. Сурма. Хор Котка і інші. Конкурс хорів у Львові.

Хори на еміграції: В європейських краях: Ватра, Візантійський хор Антоновича і інші. Хори в США і Канаді: Думка, Кобзар, Трембіга, Україна і інші. Союз Українських Хорів Америки. Хори в Південній Америці. Капеля Вандуристів.

Українські Симфонічні Оркестри.

Українські Оперові Театри: Початки сучасної української опери: Київ, Харків, Одеса. Українська Опера у Львові під час німецької окупації. Оперові вистави на еміграції в Європі і в США.

Оперета й музична комедія.

Камерні ансамблі.

Підсумки.

VIII. МУЗИЧНЕ ЖИТТЯ

355

Музичні школи на Східній Україні. Музичний Інститут ім. Лисенка у Львові й його філії. Музичні школи під час німецької окупації. Інститут Народньої Творчости. Музичні школи на еміграції. Український Музичний Інститут та інші музичні школи в США і в Канаді. Українські музики в американських високих школах (коледжах) і в середніх музичних та загальних школах. Музикознавство. Музичні видавництва. Музика і преса. Платівки. Музика в радіо й телевізії. Організація концертного життя. Спроби організації музичного театру. Організація музичного життя.

Югославія.

Доповнення.

Бібліографія.

Показник імен.

Українським музикам Києва та Харкова, з якими мене єднала щира дружба під час моєї діяльності в цих містах років 1927—1932, і пам'яті Пилипа Омеляновича Козицького, який, підписавши зо мною умову на працю на Україні, посередньо спричинився до зміни цілого мого майбутнього професійного та особистого життя, — цю спробу характеризувати розвиток і стан нашої музики присвячую

А. Р.

ВСТУП

Потребу книжки чи взагалі якогось авторитетного джерела інформації про українську музику автор цих рядків відчув ще замолоду. Включившись тоді в українське музичне життя і шукаючи цих або тих відомостей з ділянки нашої музики, тих або інших подробиць, він їх не міг ніде знайти. Не було нічого, що могло б задовольнити зацікавлення і відповісти на запити у цьому напрямі.

Щойно в двадцятих роках з'явилась у Києві «Історія української музики» Миколи Грінченка, яка певною мірою заповнила прогалину. Вона, однак, дуже скоро зникла з книгарських полиць. Так сталося, поперше, тому, що невеликий наклад видання вмить було розкуплено, а подруге, тому, що примірники, котрі випадково ще десь лишилися, безслідно щезли, коли Грінченкові закинуто було «ухил», «націоналізм» і подібне. Хто (як от автор цих рядків) не встиг своєчасно книжку придбати¹, той не має досі можливості оглянути сукупність різних ділянок української музики. Єдино, де можна знайти стосовні відомості (і то тільки в загальних зарисах), це в українських енциклопедичних нотатках чи у газетних або журнальних статтях.

Протягом десятиріч після виходу книжки Грінченка ні на Східній, ані на Західній Україні не з'являлося чергової праці цього роду з-під пера котрогось із наших фахівців-музикологів. Отож у автора цих рядків виринула думка самому написати таку книжку. Автором керувало не тільки бажання дати всім, хто зацікавлений справами української музики, можливо точні дані про неї, зібрані у формі суцільного викладу. Спонукою до написання був також факт, що автор перебував у безпосередньому зв'язку з розвитком сучасної музики так на Західній, як і на Східній Україні.

Мав я до того ж переконання, що деякі справи нашої музики (і минулих епох і доби сучасної), що їх досі трактовано з погляду патріо-

¹ Уже після написання цих рядків «Історія української музики» Грінченка з'явилася знов, перевидана у Нью-Йорку 1960 р.

тичного сантименту, треба, зрештою, розглянути й у суто фаховому плані.

Вироком долі та збігом обставин автор цих рядків був перед вибухом останньої війни самотній музикант-галичанин, що, будучи запрошений на працю до Східної України, мав можливість протягом п'ятих років на переломі 20-х та 30-х рр. зустрітися з усіма без винятку тогочасними передовими музикантами Києва, Харкова та Одеси. З декотрими з них я близько заприятелювався, а з усіма ними тісно співпрацював у професійній діяльності, виконуючи їхні твори як диригент чи піаніст абож спільно з авторами переглядаючи їх та обговорюючи.

Таку саму можливість я одержав і щодо всіх західноукраїнських композиторів. Приїхавши ж безпосередньо перед війною до Америки, я увійшов у найтісніший контакт із тогочасною групою українських композиторів у США.

Отже зв'язок автора цих рядків з розвитком сучасної української музики становить, так би мовити, його власний, особистий досвід, досвід «з першої руки», а також і йому самому довелося своєю діяльністю внести у цей розвиток скромну лепту.

Якраз ці роки були чи не найважливіші в розвитку сучасної української музики. Саме тоді остаточно закріплювались її основи, покладені на переломі двадцятих років, і намічувалися шляхи, якими вона пішла далі і якими розвивається сьогодні. Тоді виникли й твори, котрі ще досі належать до найкращих у нашій сучасній музиці.

Виїхавши з Східної України, автор цих рядків не перервав зв'язку з розвитком тамтешньої музики. Я знайомився з її головними новими творами, маючи змогу їх постійно діставати. Війна, ясна річ, ці зв'язки перервала. Проте після її закінчення знов стало можливо познайомитися з надбанням сучасних українських композиторів за всі ті роки, — познайомитись якщо не цілком, то в усякому разі настільки, що можна було виробити собі об'єктивний погляд на музичну ситуацію, яка існує на Україні сьогодні.

Не зважаючи на свої музикологічні студії, автор цих рядків ніколи не претендував на ролі музиколога-теоретика. Він завжди був тільки практичним музикантом. У своїй діяльності та музичних зацікавленнях він був далекий від будь-яких історично-наукових дослідів. Тим то і його підхід до ділянок, питань і справ, заторкнутих у цій книжці, являє собою підхід передусім практичного музиканта.

Тим я зовсім не хочу твердити, що такий підхід, мовляв, кращий чи відповідніший. Так само я не вважаю, що допущений у книзі поділ на певні розділи (зокрема в розділі «Сучасна доба» — засада поділу територіального, по містах) — правильніший чи доцільніший, ніж

будь-який інший, напр., ніж поділ на окремі епохи або поодинокі стилі. Автор ні в якому разі не твердить і того, мовляв, що ніби в праці суто наукового характеру з даною тематикою мав би переважати публіцистичний чи журналістичний стиль викладу, що раз-у-раз, інколи мимоволі, трапляється у цій книжці. Справа ця, зрештою, суб'єктивна, як суб'єктивними є й погляди автора на ці або ті питання.

Слід, у всякому разі, прихилити увагу до того, що тут ідеться про одну з найспірніших справ: про т. зв. об'єктивну критику. Вона, як відомо, неможлива. Критика не є поняттям абсолютним. Вона не існує сама для себе, а завжди зв'язана з особою суб'єкта критики. Висловлена людиною, критика завжди являє собою наслідок життєвого досвіду. За нею стоїть безліч деталей, подробиць, які в остаточній сумі утворюють індивідуальність кожного з нас.

Отже і музична критика завжди суб'єктивна. Вона походить від індивідуальності критика, від його музичного виховання, способу мислення, ставлення, симпатій та антипатій до окремих творчих чи виконавчих питань, а також і багатьох інших чинників. При тому найважливіше, що в усіх випадках музична критика повинна мати риси професійності. В основі її має лежати чисто фаховий підхід, спертій на загальноприйнятих критеріях музичного мистецтва.

Усім, хто професійно пов'язаний з нашою українською музичною діяльністю, відомо, що, на жаль, такі чисто мистецькі засади у нашій критиці застосовуються дуже рідко. На Східній Україні будь-яка критика будь-чого і будь-кого — це тільки кожночасний вияв партійної політики та пропаганди. У вільному ж світі щодо низки справ нашої музики, особливо її минулого періоду, ще й досі серед загалу суспільства панують погляди, висловлювані й поширювані нефахівцями, як минулої так і сучасної доби.

Від кінця минулого сторіччя покоління нефахівців оснують свої погляди не на мистецько-музичних критеріях, а на згаданому вище патріотичному сантименті. За років розбудови нашого національного та політичного життя такі погляди може й були виправдані. В усякому разі, їх можна зрозуміти. Але сьогодні, коли свідомість українського народу розвинулась у всіх напрямках, а його культура піднялась на високий рівень, таке ставлення до нашої музичної минувшини (мовляв, коли щось у її певних фазах та ділянках подобалося нашим дідам та батькам, то й нам те нічого критикувати), не тільки помилкове, а й небезпечне. У такому ставленні втрачається можливість зрозуміти справжні вартості, відрізнити їх від вартостей фіктивних.

Розглядаючи у своїй праці явища критично-професійно, автор, самозрозуміло, не робив цього в ім'я «критики для критики». Зовсім не дбав він про те, щоб принизити вартість цих чи тих понять, творів, традицій, напрямів чи осіб.

Авторові йшлося про одну цілком певну річ. Оскільки еволюція української музики й шляхи її розвитку за сучасної доби безпосередньо

пов'язані з різними хибами чи помилками минулого (як також і з деякими неправильними, безкритичними судженнями про музику минулої доби), то не вказати сьогодні на ці хиби й помилки було б просто нерозумно. То було б, так би мовити, струсене ховання голови в пісок.

Писати історію української музики тут, в Америці, де джерела та матеріяли дуже обмежені, було нелегко. Тим то автор побоюється недоліків у своїй праці. Але зваживши на обставини, в яких живе український народ, доводиться з жалем виснувати, що в наш час узагалі неможливо будь-кому й будь-де написати повну історію української музики без недоліків, зокрема ж без політичної тенденції. Це останнє стосується насамперед кожної праці у даній ділянці, написаній під советським режимом. Там підхід до справи може бути тільки тенденційний: висувається те, що продиктоване партійними вимогами, а замовчується те, що стосується до творчості та ролі у розвитку сучасної української музики тих композиторів, які перебувають у вільному світі, що їм причеплено налічку «буржуазних націоналістів», а також і тих, що їх засуджено як «ворогів народу».

Тож автор, випускаючи у світ свою книжку, дозволяє собі висловити сподівання, що вона, хоч і з недоліками, все таки на певний час виповнить прогалину в даній ділянці і стане частковим джерелом інформацій про українську музику, принаймні до того часу, коли з'явиться чергова, докладніша праця такого роду (ясна річ, не советського видання). У таку широку працю повинні б увійти, серед іншого, також і численні музичні приклади, яких у цій книжці нема через те, що автор мав на меті придатність своєї праці й для читача нефаківця. Останньому музичні приклади були б незрозумілі.

Автор побоюється також, що може декому з музичних діячів, композиторів, виконавців чи музикологів він не приділив стільки місця чи, здавалося б, стільки уваги, як іншим, рівного, а може часом і меншого значення в історії розвитку української музики. Коли таке сталося, то тільки тому, що про даного діяча не було змоги зібрати стільки інформаційного матеріялу, як про інших, або неможливо було розшукати потрібні для використання джерела.

Те саме стосується до вміщених (чи, пак, не вміщених) світлин. Декотрі, що їх хотілося й треба було вмістити, були просто неприступні. Траплялися й випадки, коли на письмове прохання надіслати для цієї праці інформацію про себе з додатком світлини, не приходило жадної відповіді.

З огляду на труднощі, пов'язані з добуванням потрібних матеріялів, тим ціннішою була при писанні цієї праці допомога у вигляді численних інформацій, повідомлень про дати, певні подробиці, доповнення тсщо, яку авторові подали товариші фаху, композитори д-р Ва-

силь Витвицький, Володимир Грудин, Роман Придаткевич, покійний Микола Фоменко, Василь Шуть і музики Олександр Микитюк, д-р Євген Цегельський, покійний Роман Савицький та інші. Їм усім щира за те подяка. Особливо дякує автор згаданим Василеві Витвицькому та Євгенові Цегельському за прочитання рукопису цієї праці та доброзичливі заваги й поради. Автор використав їх майже всі.

Пані Христі Колесі-Герич та Романові Савицькому молодшому дякую за надіслання різних світлин та дозвіл вмістити їх у цій книжці.

Сердечно дякую управі хору «Кобзар» у Філядельфії, її колишньому голові, п. Олександрові Левицькому, та теперішньому — п. Володимирові Жилавому, за ініціативу у проведенні збірки передплат на видання моєї праці. Дякую їм також за окрему пожертву, а д-рові Романові Косову — за допомогу в проведенні збірки.

Покійному проф. Володимирові Дорошенкові дякую за першу мовну редакцію моєї праці, та Сергієві Домазарові за її остаточну перевірку, а моему братові Іванові Кедринові — за постійні технічні та інші поради.

Нарешті, окрема подяка моїй дружині Марії, без чияї постійної заохоти ця праця (як, до речі, й не один з моїх музичних творів) ніколи не були б закінчені.

1960 - 1963

Toms River, New Jersey, U. S. A.

А. Р.

I. НАРОДНЯ ПІСНЯ

Є мало народів, фолкльорні пісні яких так тісно зв'язані з розвитком та щоденним життям народу, як це має місце в українців. Протягом століть народні пісні супроводили український народ через усі фази його історичного буття, від колиски української нації по нинішній день. Наче в дзеркалі, в них відбивалися всі історичні, політичні, соціальні, релігійні та родинні події народнього життя. Вони лунали по всій Україні й допомагали втримувати бадьорість духу та національну свідомість десяткам мільйонів людей, які сторіччями були примушені жити під чужим ярмом, розділені політичними кордонами. І, врешті, ця народня музика дала поштовх і стала основою організованого розвитку на Україні у ділянці так світської, як і церковної музики.

ОБРЯДОВІ ПІСНІ

Найстарші серед народніх пісень України *обрядові пісні*. Їхні початки сягають далеко в темряву поганських часів, задовго до впровадження в Україні християнства. В цю давню, мало відому епоху сонце й всі явища природи, з ним зв'язані, були предметом релігійного культу в Україні. З отих вірувань і в зв'язку з ними виникли деякі дії й ритуали, в яких спів був їхньою найважливішою, невіддільною частиною. А тому, що зміни чотирьох пір року відзначувано не абиякими торжествами, розвинулися чотири роди обрядових пісень.

Усі ці пісні чи то пак роди пісень були первісно, як згадано вище, частиною обрядових урочистостей. Та з часом забулися не тільки самі обрядові свята, але й будь-які подробиці, які

могли б дати ключ до розуміння ролі пісень у цих торжествах. Нема сумніву, що з цих старовинних обрядових свят склалися й постали пізніше деякі народні звичаї, гри й забави, фантастику і символіку яких нам тепер часто-густо важко зрозуміти. Але пісні, відокремлені від обрядів, залишилися без змін і такими перетривали сторіччя, з усіма архаїчними прикметними рисами як у словах, так і в музиці.

Запровадження християнства в Україні 988 року принесло з собою нові свята, а разом з ними й нові пісні. Та вплив нової релігії на народню пісню виявився не тільки в створенні нового типу пісень: він поширився також і на пісні попередньої, поганської епохи, наблизив їхні слова до вимог нової, християнської релігії, або використав нові мелодії для старих текстів, змінюючи останні згідно з потребами християнської церкви. Наслідком того, що на Україні почали святкувати Різдво, Великдень, день святих Петра й Павла та інші празники, які вимагали нових пісень, нової музики, — надзвичайно збагатилися пісні, причетні до пір року.

Процес поєднання двох релігійних світоглядів, давнього поганського вірування та нового християнського, кінець кінцем мав вирішальний вплив на дивний, високо оригінальний характер українських народніх пісень того часу. Тоді як численні старовинні поганські пісні одержали новий текст, прийнятий для нової релігії, багато інших пісень тієї поганської епохи, завдяки своїм особливим суто-національним рисам, збагатили й прикрасили християнські свята.

Дуже влучно окреслив цей процес великий знавець української народньої музики Олександр Кошиць: «... під час коли поганство стало християнське, християнство стало українське...»².

² В одній із своїх доповідей про українську музику в Колумбійському університеті в Нью-Йорку, березень 1937 р. До речі, погляди Кошиця на розвиток народніх пісень, їх поділ на роди та групи тощо, висловлені в цих доповідях, на думку автора цих рядків настільки влучні, що він їх використав в основному для даного розділу.

ЧОТИРИ ПОРИ РОКУ ТА ЇХНІ ПІСНІ

Літо

Найстарші з відомих українські народні пісні це ті, що їх співано літніми місяцями у зв'язку з поганськими святкуваннями на честь Купала. Ці *купальські* або *троїцькі* пісні збереглися досьогодні у найчистішій оригінальній формі.

Купальські торжества були насправді весільним ритуалом. Він починався з символічного очищення водою та вогнем і проханням до всіх померлих членів родини (роду) допомогти молодій парі в її майбутньому подружньому житті. Пісні виконувано, коли молодята скакали через вогонь і кидали вінки в річку. Це можна вважати за один з перших способів ворожіння майбутнього в Україні. З огляду на те, що в найдавніших українських літературних пам'ятках при згадках про існування купальських святкувань та спробах їх пояснити завжди згадується за пісні як за невідривну частину ритуалу, можна вважати, що купальські пісні старші від весільних. Останні з'явилися щойно два сторіччя пізніше — як «офіційні» пісні під час церемоній заручин та весілля.

Від самого початку християнська церква заходилася викорінювати прояви поганського культу на Україні. Щоб покласти край поганським святкуванням, церква намагалась їх заступити своїми празниками. Вона достосувала останні більш або менш до днів поганських торжеств. З часом вони мали посісти їхнє місце.

Проте, популярність купальських святкувань була така сильна, що коли церква запровадила влітку празник Івана Христителя, сподівавшись тим витиснути з пам'яті людей поганське свято Купала, наслідок був протилежний до бажаного: християнське свято Івана Христителя стало відоме на Україні як свято «Івана Купала». З усіма своїми характеристичними ритуалами, як от скакання через вогонь, кидання вінків тощо, з оригінальними своїми піснями воно перетривало понад тисячу років. Щойно в нашому сторіччі советська влада, закорінившись на Україні, остаточно поклала кінець усім старовинним, національним звичаям українського народу, включно зі звичаями Купальського свята.

Музична мова купальських пісень була темна й похмура, мелодійні лінії короткі. Вони складалися здебільшого з декількох лише тонів. Співано їх одним голосом, коли ж гуртом, то завжди

в унісон. Містицизм та символіка слів, а також церемоній, частиною яких були ці купальські пісні, визначали їхній архаїчний, примітивний характер. Їх слід, отже, вважати не тільки за найдавніші українські народні пісні, а й, либонь, як приналежні до найстарших в європейській народній музиці взагалі.

Важливу ролю в поганському культі на Україні відігравали також *русальські* (або *русалчині*) пісні, співані влітку на честь русалок. Згідно з віруванням тієї доби, яке, до речі, в деяких частинах України дотривало майже до найновіших часів, русалки, в постаті дівчат-красунь, заманювали невірних своїм судженням парубків у воду, на смерть. Тим самим зрада знаходила помсту — кару.

Русальські пісні були й характером і мелодією дуже подібні до купальських. Різниця полягала тільки в тому, що їх виконували самі дівчата або молоді жінки, а ніколи чоловіки.

Збереглося лише декілька русальських пісень. Про них відомо з натяків стародавніх літературних пам'яток більше, ніж з музичних прикладів.

Осінь

В осінньому сезоні було два роди пісень: *обжинкові* та *весільні*.

Обжинкові пісні первісно були частиною святкувань у зв'язку з закінченням жнив. Відомості про подробиці цих торжеств, як і самі деталі ритуалу розгубились у сторіччях. Одна лише з них була znana як загально прийнятий звичай по всій Україні аж до недавніх часів. Це було приготування та врочисте вручення снопа збіжжя господареві на порозі його хати. На чолі походу йшла дівчина у вінку з колосся. Під час зв'язання снопа та передачі його господареві співано обжинкових пісень. Співали жінки та чоловіки навперемінку. Можливо, що ці звичаї мали свій початок у подібних, пов'язаних з культом грецької богині Деметри. Той культ був поширений не тільки у грецьких колоніях понад Чорним морем, а й на території самої України, де існував жвавий торговельний зв'язок із тими колоніями.

Весільні пісні співано протягом майже цілого року. Але що більшість весільних святкувань відбувалася після жнив, то ці пісні, разом з обжинковими, до яких вони подібні музичним характером, належать до групи осінніх пісень.

Весільні пісні виникли й розвинулися щойно після XI сторіччя. Це одні з пісень, що їх на Україні започаткувало християнство. Особливого значення весільні церемонії, а разом з ними й весільні пісні набули за княжої доби (в роках 907—1387).

Головним дійовим особам весільної церемонії — молода, молодий, дружки і т. д., — надавано почесних титулів, уживаних при дворах тогочасних князів чи аристократів, а саме: «княгиня», «князь», «бояри», «староста» тощо. Весільні церемонії тривали один тиждень, відбуваючись у різних місцях: у домах батьків молодої та молодого, у церкві. Їх перебіг нагадував виконання драматично-музичної п'єси, де одні частини говорено, інші співано сольовими голосами, ще інші — різними родами хорів: жіночими, чоловічими та мішаними.

Мелодії весільних пісень архаїчного типу легко пізнати завдяки віддалі між найнижчою та найвищою нотою. Вона не буває ніколи більша, ніж інтервал квінти. Ці пісні звичайно виконувано в унісон. Зате новітніші весільні пісні, врочистіші своїм характером, будовано вже на звуках діятонічних гам. Ці пісні були поліфонічні й виконувано їх кількома (самозрозуміло, різними) голосами.

Як згадано, купальські пісні поганських часів, багато старіші, так само були пов'язані з весільними церемоніями. Як і пізніші весільні пісні, вони, властиво, мали ту саму мету: збагатити й прикрасити урочистий ритуал весілля. Проте весільні пісні були продуктом християнської епохи, тож між цими обома родами пісень не існує сливе ніякого зв'язку — ані літературного, ані музичного.

Зима

Справжню перлину української народної музики являють *коляди та колядки*. Їх співано між 25 грудня та 7 січня. Назва «коляда», — яка, до речі, у тотожному або подібному звучанні є й у деяких інших слов'янських мовах, походить із історії давнього Риму.

На Україні вона прийнялася за перших сторіч християнської доби. Це сталося під впливом римської держави, який на Україні був тоді чималий. І сама назва «коляда» і врочистості, з якими ці пісні пов'язані та під час яких їх виконувано, походять з римських новорічних торжеств, відомих під ім'ям „calendae“.

Коляди та колядки поділяються на три групи. До першої належать пісні поганських часів, пов'язані з культом бога сонця Сварога і з щасливою подією «приготувань» сонця до радощів літа після похмурої зими. Слова цих колядок стосувалися до сил природи, творчим осередком яких і було сонце. Людей вважали, певна річ, так само частиною природи, проте, так би мовити, другорядною, побічною. Як і все інше в природі, вони цілковито залежали від всемогутнього сонця.

Другу групу колядок утворюють «християнізовані» старовинні пісні, в яких уже можна зустріти натяки на народження Ісуса. В них трапляються також, одночасно, згадки про події або ті чи ті подробиці з життя поганської доби. У мелодиці можна простежити сліди архаїзму первісних пісень.

Такий дворідний, гетерогенний характер колядок цієї групи визначає їхню особливу своєрідність.

Нарешті, третя група — це коляди чисто християнського характеру. Вони виникли й почали розвиватися від XI сторіччя. Насправді то були церковні гимни, які, завдяки своїй простоті й співучій мелодиці, популяризувалися скоріше й легше, ніж будь-які інші.

За цілком своєрідний тип українських народних пісень, який годі знайти в народній музиці котрогось іншого народу, правлять *щедрівки*. Вони фактично належать до колядок тому, що були невід'ємною частиною святкувань, пов'язаних із празником Христового Різдва. Початок їхній припадає також на давні, поганські часи, і характеризуються вони дуже короткими мелодіями, складеними здебільшого тільки з трьох нот і заснованими на інтервалах секунди і терції.

Якщо метою колядок було музичною мовою прославляти події Різдва абож, за поганських часів, прокинення бога сонця з його зимового сну-нечинности до літньої активності, то щедрівки мали на меті складати побажання і передавати поздоровлення з нагоди зміни старого та нового років. Такі побажання мали форму символічних зворотів та натяків, були часто-густо сполучені з забавою та грою. Вони носили завжди веселий характер, відповідно до настрою щасливої пори, яка викликала їхнє існування і під час якої їх виконувано.

У ранньому середньовіччі, за княжої доби у деякі щедрівки включено натяки на історичні події, що стосувалися тих чи тих князів, їхніх родин, війн, що їх вони провадили, тощо. Це ори-

гінальна риса, яку можна зустріти й у деяких весільних піснях та колядках. Такого роду щедрівки утворюють окрему групу. Під типово архаїчну мелодію тут підкладено слова, що в них говориться про людей, які жили, або про події, які мали місце чимало сторіч пізніше від часів походження самої мелодії.

У щедрівках, котрі постали й поширилися по всій Україні після впровадження християнства, замість давньої поганської символіки з'явилася символіка, що повнотою відповідала вимогам Християнської Церкви: Ісус Христос, Діва Марія, Три Царі, янголи і т. д. Проте, цікаво, що не зважаючи на весь вплив Церкви, рефрен у щедрівках залишився той самий, який був ще в поганських щедрівках. У цьому рефрені раз-у-раз згадується за поганського бога сонця Сварога (називаного тут Дажбогом або Дайбогом).

Щедрівки співано тільки після півночі перед днем нового року. Їх співано завжди окремо від колядок, не перемішуючи і не чергуючи з ними. Протилежно до колядок, які виконують багатьма голосами чи хорами, щедрівки можна було виконувати не тільки тим робом, а ще й одним голосом.

Весна

Найстаршими поряд купальняних пісень були на Україні пісні весни: *веснянки*, *ягільки*, *гагільки*, *троїцькі пісні*. Вони оспівували пробудження та запліднення природи.

Протягом сторіч вони не підпали ніяким змінам. Вони залишились однаково оригінальні і в музиці і в грах та забавах, невід'ємною частиною яких вони були. Ці гри, своєю чергою, проявляли фрагменти стародавніх, у своїй цілості забутих ритуалів.

Частини, які збереглись, однак, цілком зрозумілі. Поганський весняний ритуал був зверненням до сил природи. Він намагався прискіпити або й просто викликати пробудження їх із зимового сну та нечинності. Тим то у веснянках та іграх, з ними пов'язаних, усе має символічне значення. У них з'являються не тільки всілякі птахи та звірі (орел, перепелиця, кізлик, зайчик) та дерева, квіти й зілля, але й абстрактні картини: «зелений подув» та ін.

Темою весняних пісень була здебільшого любов. Проте за княжих часів історичні події залишили свій вплив і на цих піснях. З'явились, отже, й нові теми (історичного характеру) та но-

ві тексти. Популярність веснянок була настільки велика, що поетично-музична творчість удавалась до них протягом довгого часу, аж до XVII сторіччя. Прикладом тут може служити веснянка «Воротар», у якій мова про облогу Збаража гетьманом Хмельницьким 1649 року.

Веснянки виконували тільки дівчата, в унісон. Під час їхніх ігор парубки мали свої власні, — без співів. За новітніх часів, щоправда, старовинний звичай зазнав зміни: парубки почали брати участь у співах дівчат.

Протягом сторіч веснянки та ігри, поєднані з ними, виконувано на церковних подвір'ях або й на цвинтарях біля церков, що свідчить про вплив Церкви на народні звичаї. Але тим і закінчується зв'язок Церкви й християнства з веснянками. Бувши глибоко закорінені в сивій давнині поганських часів, вони залишилися, по-суті, незмінні.

СПІЛЬНІ РИСИ ТА СПОСІБ ВИКОНУВАННЯ НАРОДНІХ ПІСЕНЬ

Усі згадані народні пісні найстаршого періоду мали одну спільну рису: обмежений діапазон мелодій, який не переступав межі інтервалу квінти або, в піснях пізніших часів, інтервалу сексти. У першій групі помітні сліди лідійських та дорійських тетракордів. У деяких піснях другої групи — впливи дорійських, міксолідійських, йонійських та гіподорійських ладів.

Попри всю їхню різноманітність, обрядові пісні мають своєрідні спільні риси, властивий тільки їм спосіб виконання з різних нагод (за чинення обряду чи його звеличання). Не зважаючи на численні кордони, що шматували українську землю протягом сотень років її історичного буття, всі ці пісні або їхні варіанти були знані й співані по всій Україні. У тому бо й наявний доказ неподільности та єдності української нації.

Співано обрядові пісні різними способами. Це залежало від типу пісні. Майже всі їх виконував хор. Та коли щедрівки, веснянки, купальські й обжинкові пісні й деякі весільні звичайно виконувано в унісон і тільки часом на два голоси, то колядки і більшість весільних пісень співано завжди на три, а іноді й на

чотири голоси. Окремі роди пісень виконувано лише у відповідний календарний час. Купальські пісні, приміром, ніколи не співано взимку, колядки або щедрівки — влітку тощо.

Українські обрядові пісні з їхніми танками, грами, пантомімами та символічною драматизацією становлять зразки культури тієї епохи, з якої, крім них, залишилося дуже мало чого. Тим то сьогодні znana вона лише в загальних рисах. Ця культура явила в народних піснях доказ свого високого рівня. Ми бачимо в них шляхетне відчуття краси форми, знаходимо мудру глибину народньої душі.

ІСТОРИЧНІ ПІСНІ ТА ДУМИ

Обрядові пісні, так поганські, як і християнські, промовляли музикою про речі, найближчі до зацікавлень народу за початкових сторіч його історичного існування: віру в сили природи, у поганських богів, пізніше в Бога християнського. На наступному щаблі національного розвитку творчий талант українського народу знайшов, самозрозуміло, нові предмети зацікавлення, нові теми.

За княжої доби, між IX та XI сторіччями, народня музика була відома в формі обрядових пісень, що протягом того часу розвивалися й зазнавали різних змін. Але далі в історії України розпочався період безупинної політичної боротьби, війн з ворогами зі Сходу й з Заходу, Півночі й Півдня, боїв за збереження незалежності нації, на оборону своєї релігії, нарешті за просте право жити своїм власним життям. В цей час, сторіччями, народ переживав трагічні події.

Але коли йдеться про народню пісню, то ці трагічні події, ці катастрофи, що їх зазнавав народ у середніх віках, були поштовхом до його багатого творчого пісенного надхнення. Народ знайшов у ньому можливість полегшити свої страждання, а з другого боку зберегти свої сили, які, як виявилось пізніше, були потрібні йому, щоб витримати ще більші страждання в майбутньому.

Від половини XIV до початків XVIII сторіччя перед нами щось неначе відкрита криниця народних пісень. У ній відбито

кожну важливу історичну подію в тому насвітленні, яке їй давав народ. Пісні були засновані на дійсних фактах, вони оспівували самі події й їх героїв. Тим то ці пісні правлять за правдиву історію України у пісенній формі. З них можна довідатися про війни та битви, про перемоги й поразки, про славу великих синів народу й ганьбу його зрадників, про шляхетні діла великої посвяти і, навпаки, про нищі вчинки дрібного себелюбства. В історичних піснях бачимо дійових осіб тієї великої трагедії, сценою якої була вся Україна. Ця історична драма розвивалася цілі сторіччя. Запорозькі козаки та їхні гетьмани й проводирі, королі, царі та хани, народи та війська України, Польщі, Москви, Туреччини, татар, німців, шведів, сербів тощо, всі вони появлені в піснях як чинні елементи історичних подій на Україні.

Історичні пісні поділяються на дві групи: пісні у властивому розумінні та думи.

Історичні пісні мають строфічну форму, при чому перша строфа становить взірць для всіх подальших. Оскільки мелодія та ритм першої строфи залишалися незмінні, слова та акцентація їх у наступних строфах мусіли підпорядкуватися цьому зразкові. Це була, зрозуміло, велика шкода з погляду літературного, бо наголоси, пересуваючись у словах під диктатом ритму мелодії з одного складу на інший, раз-у-раз викривляли слова до невпізнання, затемняли їх розуміння й суперечили характерові та логіці мови.

Думи, відомі також як *плачі*, *козацькі пісні*, *лицарські пісні*, являють собою вільно імпровізовані речитативи з мелодійними закінченнями («кодою») мелодійних фраз. Вони були продуктом доби козаччини, і присвячувано їх прославленню героїчних подій тієї доби. З такого погляду, їх можна вважати за продовження народньої поезії попереднього історичного періоду, княжої доби, з її найвидатнішим прикладом у «Слові о полку Ігореві» (XII сторіччя).

Відповідно до трьох основних змін, які мали місце в історії України між серединою XIV та серединою XVII сторіч, думи можна поділити на три групи.

До першої належать пісні, що постали під час боротьби України з татарською «золотою» та кримською ордами. За того періоду над Україною брали гору татари, литовці, а потім поляки. Найжорстокіші вороги були перші. Протягом XV та першої половини XVI сторіччя вони сплюндрували багату Україну й обер-

нули її в країну злиднів, у пустелю, з якої люди тікали в безкраї північні ліси і там здебільшого й проживали.

Музична мова дум цього періоду (вони відомі під назвою «плачів») так само понура, як понурим і безнадійно нужденним було тоді життя населення. За теми цих пісень правили напади татар, їхні звірства, неволя й утеча з неї, нарешті оповідання про ренегатів та яничарів. Останні, як відомо, були народжені на Україні, але в дитинстві схоплені татарами й ними виховані, ставали найлютішими ворогами своєї первісної батьківщини, своїх братів і земляків.

До другої групи належать ті, які виникли за формування козацької доби. Вони розвивалися з розвитком козацтва — спочатку як організованої одиниці, потім як осередку політичної й військової сили на Україні. Пісні цього періоду вельми різнилися від понурих скиглень попередньої доби. Тепер вони були героїчного характеру, пройняті бадьорими, переможними настроями. Деякі з них носили в собі навіть морально-виховні тенденції. Козаки та те, що вони боронили (батьківщина, віра, справедливість), були в думках появлені високою мірою ідеалізовано. Особливо це стосувалося до гетьмана Богдана Хмельницького, загальноукраїнське переможне повстання якого проти польського панування становить зміст більшості дум цього періоду. Те повстання утотожнюється з ідеалом свободи взагалі, з справою звільнення від панського ярма.

Третю групу дум утворюють пісні останнього періоду козаччини (після другої половини XVII сторіччя), коли Москва заходилася методично нищити козаків і ті «вольності», за які вони стояли й боролися. І як ціле життя українського народу котилося тоді вниз, так було й з розвитком пісень, що поступово втрачали свій героїчний характер, нуднішали, бліднули з містецького погляду, аж поки, нарешті, й зовсім зникли.

Мелодія козацьких пісень мала форму свобідного речитативу, з частим „*rubato*“ і „*parlando*“. Форма цілковито залежала від ритму слів та потреб тексту, що й вирішувало ритмічну будову мелодії. А що мелодія першого рядка була зразком для всіх наступних, то й виникав своєрідний шаблон ритмічних акцентів, який повторювався в рівномірних інтервалах. З цього погляду, помітна схожість козацьких пісень до похоронних плачів. Дарма що в останніх мелодія мала ліричніший, співучіший, менш речитативний характер, вона, тим не менш, так само була без постійної форми й цілком залежала від розміру й наголосу.

Мелодії дум базувалися на дорійському ладі, з малою секундою між другим та третім і шостим та сьомим тоном. Але з огляду на те, що й кварта часто підвищували на півтона, постала ще одна мала секунда (між четвертим та п'ятим тоном) і збільшена секунда (між третім та четвертим тоном). Така хроматизація надавала думам особливого орієнтального характеру.

Сьомий ступінь гама ніколи не підвищувався в піснях давнішого періоду, коли почуття тоніки та тонального центру ще не було відоме в українській народній музиці або ж не було повною розвинене. Навпаки, важливість домінанти була така велика в цих піснях, що часто-густо домінанта набирала ваги другого мелодійного центру. Таке суперництво двох зовнішніх тонів інтервалів домінанти, першого й п'ятого, у пануванні над мелодією можна також вважати за притаманну рису дум. Т. зв. ввідна нота (Leitton) з'являється тільки в піснях останньої доби і в деяких другої. Але вживали її вельми рідко і тільки при закінченні музичного періоду.

Мелодії, звичайно йдучи наниз, посувалися вгору раптовими скоками терцій чи квінт. Коли ж вони йшли вниз, то лише лагідними секундовими кроками. Закінчення, як згадано вище, рідко коли переходили тоніку тому, що такого центру, мелодійного й гармонійного, не було. Думи, отже, закінчувалися на квінті або й на секунді, кварті чи сексті, а навіть і на терції чи септимі.

Виконання дум було дуже своєрідне, з численними мелізматичними прикрасами й вібрацією голосу. На ділі від настрою виконавця залежав і сам стиль виконання. А що речитативний характер виконання мав усі риси свобідної імпровізації, то думи ніколи не виконувано двічі так само. Основний мелодійний взір залишався незмінний, але всі подробиці в мелодії й ритмі змінювалися. Кожен виконавець дум мав свій власний стиль, що його він перейняв від свого навчителя, намагаючись його наслідувати. Але кожен впроваджував дрібні зміни, — одне додавав, друге відкидав. У такій зміненій формі думу вивчало, своєю чергою, наступне покоління учнів, яке, знову ж таки, впроваджувало нові зміни й творило новий зразок тієї самої пісні. Наслідком того існувало стільки взірців однієї думи, скільки було її виконавців, при чому ні один взірець не виконувано одним і тим самим способом.

Протилежно до всіх інших українських народніх пісень, що їх співали всі, важкі до виконання думи співали тільки профе-

сійні виконавці, звичайно — сліпці. Їх узивано бандуристами, кобзарями або лірниками залежно від інструменту, на якому вони собі підігравали (акомпаньювали) під час співу. Вони мали свої власні цехові товариства, які дозволяли кожному членові діяти тільки на певній території й забороняли конкуренцію на території іншого виконавця. Ці товариства — справжні музичні «юнії» тих часів — приймали членами тільки таких співаків, які перейшли важкий трирічний вишкіл в одного з повноправних членів. Це дозволяло провадити нагляд над виконавцями дум і водночас берегти чистоту традиції виконання їх. Своєю чергою це спричинило збереження дум та їхніх властивих рис.

ІНШІ РОДИ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ

Обрядовими та історичними піснями українська народна музика, не обмежується. Поза ними існує величезна різноманітність інших пісень. Багато з них постали за новітніших часів, тобто після XVI сторіччя. Вони мають зв'язок з родинним життям абож ще пов'язані з сповненою пригод добою козаччини.

Серед пісень того часу помітне місце посідають *чумацькі пісні*, пісні чумаків, які возами їздили в Крим по сіль, везучи туди на продаж власний товар, — та *бурлацькі пісні*, пісні парубків, що мандрували з місця на місце, шукаючи праці, пригод і щастя.

Наслідком заснування Могилянської Академії (колегії) в Києві (1631 року), де учні готувалися до духовної діяльності або просто здобували вищу освіту, виникли *бурсацькі пісні*. Серед цих останніх є чимало подібних до того самого роду пісень інших країн та народів: Угорщини, Словаччини тощо. Цей факт указує на те, що за тих часів відбувався жвавий обмін студентами між нашою й сусідніми країнами.

Остаточне поневолення України за Катерини II (1775 року) найдошкульніше погіршило долю селян, яких пороблено кріпаками російських та й власних таки панів-землевласників, дало привід до появи нового роду пісень. Це перш за все *кріпацькі пісні*, а по тому, як російський уряд заходився гвалтом забирати

українських парубків «у москалі», тобто до російського війська, — з'явилися ще й пісні рекрутські.

Піснями, пов'язаними з родинним життям та побутом народу, були: *пісні на христинах, коліскові, дитячі, парубоцькі та дівочі, любовні, пісні до заручин, пісні про жіночу долю, жартівливі та сатиричні, пісні п'яниць, пісні до танку, пісні (плачі) над померлими.*

Нарешті, існує велика група народніх пісень на релігійні теми. В них фігурують Ісус Христос, Діва Марія й численні святі, особливо популярні на Україні, як св. Микола, св. Михайло, св. Юрій, св. Варвара та інші. Певні пісні цієї групи оспівують історичні події, які, згідно з народними віруваннями, були пов'язані з якимсь чудом. Сюди належить, наприклад, пісня про облогу Почаївського монастиря татарами 1675 року й про перемогу над ними, спричинену чудом Почаївської Божої Матері. Інша група релігійних пісень має за свою тему християнську мораль та етику. Вони розповідають про смерть, останній суд, про правду й кривду, трактують моральну вартість багатства і вбогости тощо.

Усі ці пісні виконували сліпці («божі люди»), під акомпаніамент ліри й вони відомі також під назвою *лірницьких пісень*. Їхній зміст частково церковно-релігійного, частково світського характеру, й їх можна, отже, вважати за безпосередніх предтеч «Богогласника». Так називалася збірка народніх пісень релігійного характеру, видана 1791 року. Ця збірка відіграла велику роль в розвитку української церковної музики.

ОДНО- Й БАГАТОГОЛОСОВІСТЬ НАРОДНІХ ПІСЕНЬ ТА ЇХ ВИКОНУВАННЯ

Всі українські народні пісні можна поділити на дві основні групи: одноголосові (гомо- або монофонічні) та багатоголосові (поліфонічні).

Однак майже неможливо встановити між ними остаточну межу. Побутові пісні, тобто пісні родинного життя, особливо різні дівочі та жіночі пісні, думи, лірницькі та декотрі з обрядових

пісень, згадані вище, були, як правило, одноголосві. При тому що пісня старіша, то більш одноголосовий її характер. Хоч деякі з них і співано гуртом, проте завжди в унісон. У такій формі й у такому виконанні вони перетривали аж до новітніх часів.

У народніх масах існувала непорушна традиція ніколи не виконувати хорами одноголосві пісні. Дівчата й жінки ніколи не співали чоловічих пісень, а чоловіки ніколи не виконували жіночих пісень. Пісні однієї пори року (як про це вже згадувано) не виконувано за іншої пори.

НАРОДНІ ІНСТРУМЕНТИ

Інструменти, від яких узяли свою назву виконавці дум, це *кобза, бандура й ліра*.

Кобза, струнний інструмент із 10-12 струнами, що на їх грали пальцями, був татарського походження. Він став популярний на Україні з початком XVI сторіччя. У другій половині цього сторіччя з'явився подібний інструмент, бандура, з 12-13 струнами. Він розвинувся з інструменту, відомого в Англії у середині XVI сторіччя під назвою «пандора». Акомпаньямент на бандурі (яка незабаром стала «офіційним» інструментом при виконванні дум) був доволі примітивний і нецікавий. Звичайно вживано тільки два неповні акорди відповідної тоніки та доміанти. Але дарма, що цей акомпаньямент був мало цікавий з музичного погляду, він чимало вплинув на утворення загального оригінально-архаїчного характеру цих пісень.

У другій половині XVIII сторіччя бандура поступово втрачала своє значення й для акомпаньяменту дум почали вживати ліру, інструмент струнно-клявішевий. Прототипом його була триструнна „harmonia“, „symphonia“ або ж „organistrum“, знані в Західній Європі вже від X-XI сторіч. Під час акомпаньяменту на лірі дві зовнішні струни, «а» та «е», звучали ввесь час, що утворювало своєрідний ефект гудіння. Справжня гра відбувалася на третій струні, теж «е», але на октаву вище від попереднього, та на дев'ятьох клявішах.

Ліра була не зовсім відповідним інструментом для того, щоб утворювати рівнорядне музичне тло для сумних мелодій дум.

Особливо квінта «а—е», яка ніколи не звучала чисто (через хиби в будові інструменту), навряд чи була прикрасою виконання. (Ця ліра подекуди, надто на Лівобережжі, була znana під назвою *реля*).

ВІДРОДЖЕННЯ БАНДУРИ

Відродив зацікавлення бандурою, а, наслідком того, й думами перед першою світовою війною український етнограф і фолкльорист *Гнат Хоткевич*³. Він став першим речником цього інструменту та його мистецтва, деякою мірою занедбаного від часів діяльності найкращого бандуриста другої половини минулого сторіччя — *Остана Вересає*.

Хоткевич написав декілька книжок про бандуру, її техніку та мистецькі можливості. Йому належить і низка оригінальних композицій у стилі та характері дум. Цілий ряд бандуристів були його вихованцями. Вони утворили згодом ансамбль, досить діяльний на советській Україні перед вибухом другої світової війни.

Останніми воєнними роками чимало цих бандуристів опинилося поза залізною завісою, в таборах „DP“ у Німеччині та Австрії. За участю нових членів, у міжчасі достатньо підготованих, організовано *Капелю Бандуристів* (мистецькі керівники *Володимир Божик* та *Григорій Китастий*). 1949 року Капеля переїхала на постійний побут до Сполучених Штатів, і відтоді вона виступає там і в Канаді з великим успіхом. Восени 1958 року Капеля відбула кількомісячну успішну концертну подорож Європою.

Виконання дум, включених Капелею в репертуар (який складається здебільшого з народніх пісень іншого роду й характеру), мало, певна річ, небагато спільного з оригінальним виконанням дум співцями-кобзарями. Як одиниця концертного характеру, Капеля Бандуристів цілком слушно дбає не так про якнайбіль-

³ Також видатний письменник-прозаїк, автор славетного роману з гучульського життя «Камінна душа» і перекладач староіндійської драми Калідаси «Шякунтала» українською мовою.

щу подібність до історично-оригінального виконання, як більше про чисто зовнішні інструментальні та вокальні ефекти. Задля останніх з успіхом використовується голоси окремих співаків-солістів (*Михайло Мінський* та ін.)⁴.

Після закінчення останньої світової війни у підсоветській Україні створено *Українську Державну Капелю Бандуристів*. Провідник її — *А. Мінковський*.

Відомим — і знаменитим — представником мистецтва бандури був в Америці та Канаді *Василь Ємець*⁵ (живе в Каліфорнії).

ІНШІ НАРОДНІ ІНСТРУМЕНТИ

Крім згаданих струнних інструментів — бандури та кобзи, і ліри, механізм якої був частково клявішевий, а частково струнно-смичковий, серед улюблених українських народніх інструментів, особливо в колах козацької старшини у XVIII сторіччі, був *торбан*. То був 12—13-струнний інструмент, дещо подібний до бандури, проте складніший у техніці гри. Тому він і не був поширений у народніх масах, а після середини XIX сторіччя й узагалі більше не вживався.

Гусла — інструмент знаний серед слов'янських народів, нагадували арфу, ніби у зменшеній формі і в лежачому положенні. Інші відміни, як от *гусла-псалтир*, *клявікордові гусла* та ін., мали інакший вигляд. Одні під час гри тримано на колінах, інші кладено на стіл або стілець тощо.

Цимбали — інструмент, добре відомий і в інших народів, особливо в Угорщині, мав дві дошки. На верхній були натягнуті струни, 12 груп («бунтів» на Східній Україні, «пасем» на Гуцульщині) по 4 струни того самого строю в кожній. Грають на цимбалах паличками.

Підбасок або *басоля* являє собою струнний інструмент, посе-

⁴ Див. розділ «Виконавці».

⁵ Див. розділ «Виконавці».

редній між віолончелею та контрабасом. Він особливо популярний як «бас» при акомпаньяменті до танків.

Духові інструменти, як правило, дерев'яні.

Сопілка або *дудка* — вирізана з різного роду дерева (лищина, калина, ясень), з 6—7 дірками. Залежно від того, як їх зроблено, або від способу гри (укладу губів та способу дуття) існують такі роди сопілок: *денцівка*, *теленка*, *жоломія*, *сопілка «на зуб»*, *сопілка без губника й без дірок (пастуша)*.

Свиріль — інструмент, уже майже ніде не вживаний (востаннє на Гуцульщині), складався з низки свого роду сопілок різної довжини, сполучених спільною підставкою. Свирілі існували в формі одnobічних (де ряд сопілок був упорядкований ступнево, від найдовшої до найкоротшої) та двобічних (де найдовша сопілка була посередині, а два ряди ступнево коротших сопілок розміщувалися по двох сторонах осередньої).

Трембіта, znana на Гуцульщині, — труба завдовжки 3 — 4 метри, стіжкової форми. Звук її протяжний, сумовитий.

Ріг (звичайно з волових рогів, але можливий і з дерева чи бляхи) та *літава* — інструмент, що їх уживають пастухи.

Складніший інструмент становить *дуда*, поширена віддавна на Заході, особливо в Шотландії, Німеччині, Чехії тощо. Шкіряний міх у ній сполучено з дерев'яними та металевими частинами («сисак», «бас» та ін.), що ними вдувається повітря. На цьому інструменті грають дударі, дударики та дудники.

З ударних інструментів у народній українській музиці вживається *бубон* або *тарабан*. Це обруч, обтягнений шкірою, без означеної висоти тону. Крім того, існує *решето*, щось наче мініатюрний бубон, з металевими кружалами в дерев'яному обручі. Решето нагадує тамбурин у сучасній оркестрі. За козацьких часів відомі були *літаври* та *тулумбаси*, подібні до сучасних літаврів.

Нарешті, відомий народний інструмент — *дримба*. Він металевий. На ньому грають, тримаючи його в зубах і одночасно рухаючи пальцем окремих еластичний дротик.

Народні інструменти вживано або окремо, сольово (напр., пастуші інструменти), або для супроводу пісень (бандура, кобза, ліра), абож спільно, в різних комбінаціях, зокрема при танках, у формі й під назвою «*троїста музика*». Мелодію звичайно грає

скрипка або кларнет. За додаткові інструменти правлять звичайно цимбали, підбасок, решето, бубон, друга скрипка — у різних сполученнях з трьох інструментів.

ТАНКИ

На відміну від багатства й різноманітності українських народних пісень та їхніх ритмів, — народні танки нечисленні й ритмічно майже всі двочастинні, побудовані на основі симетричних музичних періодів. Тим то головні роди танків — *аркан, гопак, козачок, коломийка, чумак*, — з музичного погляду досить подібні один до одного. Тільки різні акценти вирішують у них рід та характер танку.

Виняток становить танок *катерина* з його тричастинним ритмом.

«ІМІТАЦІЇ» НАРОДНИХ ПІСЕНЬ ЗА СУЧАСНОЇ ДОБИ

До деякої міри (і, самозрозуміло, цілковито застерігаючися з наукового погляду) до українських народних пісень можна зарахувати *пісні Українських Січових Стрільців* часів першої світової війни. Ані музична їхня мова, ані поезія не правлять за суто народні, проте популярність деяких із цих пісень така велика, що протягом їхнього майже півсторічного існування вже й призабуто їхніх авторів, дарма що декотрі з них ще живуть. Молодше покоління, співаючи або слухаючи «Ой, видно село», «Червону калину», «Журавлі», «Їхав стрілець» тощо, навіть і не здогадується, що ці пісні «оригінальні», «композиторські», а не чисто народні⁶. Ця популярність стрілецьких пісень дає гарантію, що з

⁶ Термін «оригінальна» або «композиторська» музика, як його запропонував у листі до автора цих рядків д-р Василь Витвицький, відповідає німецькому термінові „Kunstmusik“ та англійському „art music“ — на відміну від індивідуальної музичної творчості від народньої, де авторство невідоме.

часом вони стануть постійною групою серед українських народних пісень, виборовши собі між ними право громадянства. Про те свідчить і факт, що деякі з них уже включено в поважні збірки народних пісень саме в такому значенні.

Авторами найпопулярніших стрілецьких пісень були *Михайло Гайворонський, Роман Купчинський та Лев Лепкий* (двоє останніх живуть у Нью-Йорку). Тільки перший з них одержав (за часів першої світової війни та діяльності Січових Стрільців) деяку музичну освіту. Обидва інші були аматори-дилетанти. Деякі мелодії, які постали під час походів, при таборових вогнищах тощо, хоч і без корінної глибини справжніх народних пісень, без їхніх мелодійних чи ладових рис, мали своєрідну «атмосферу», «настрій» народних пісень. Це й сприяло їх поширенню. Слід при тому зауважити, що сильний елемент сантиментальності й фальшивого патосу в словах (що їх, до речі, писали самі автори мелодій) та в музиці, елемент, що інколи переходив межу між добрим та дешевим смаком, якраз і становив неабияку різницю між цими піснями та суто-народними.

Чи подібна доля спіткає *пісні ОУН* (Організації Українських Націоналістів) і тісно зв'язані з ними *пісні УПА* (Української Повстанчої Армії), — покищо сумнівно. Перші з них виникли в Західній Україні під Польщею й були популярні серед політичних в'язнів і студентської та сільської молоді. Цих пісень, дозволених владою під час німецької окупації, співано у напіввійськових формаціях, а потім і в Українській Дивізії. Збірка пісень ОУН з'явилась у Кракові 1940 р. в опрацюванні для чоловічого хору. Його зробив *Богдан П'юрко*. Декілька пісень ОУН вміщено також у збірці маршових пісень гармонізації *Бориса Кудрика*, виданій Інститутом народньої творчости у Львові 1943 року.

Пісні УПА, співані партизанами, були неначе продовженням пісень ОУН. Але умови військового життя, масова втеча на Захід, потім розпорошення по таборах «ДП», нарешті еміграція до всіх частин світу — все це не сприяло популяризації нових пісень і їх загальному засвоєнню. Їх співали по таборах Німеччини та Австрії. Після війни їх виконують хори та солісти під час різних патріотичних концертів у США та Канаді. Проте справжньої популярности вони не здобули й досьгодні.

Від початків 20-х років на підсоветській Україні виник новий рід пісень, що офіційно дістали назву «народних». Насправді це ніщо інше, як пісні большевицької пропаганди, написані су-

часними авторами й композиторами для прославлення червоного режиму. Спеціальною метою цих пісень у 30-х роках було звеличення «найбільшого генія людства» Сталіна. Важко вирішити, що саме з погляду нормального смаку в цих піснях гірше: їхні слова чи їхня музика. Тим не менше завдяки незвичайно спритній політично-пропагандивній та поліційній машині советської держави ці т. зв. народні пісні так розповсюджували через радіо, у виданнях, на концертах, у школах тощо, їх впоювали у населення такою мірою, що сьгоднішнє молоде покоління України, правдоподібно, вважає цю макулятуру за зразки суто-народньої української творчости.

Поза вилученими тепер з ужитку (завдяки новій політичній кон'юнктурі) піснями про Сталіна, «народні пісні» цього роду з тих часів залишились у великій кількості й сьогодні в обігу. Вони оспівують Леніна, революцію 1917 року, п'ятирічки, стахановщину, «щасливе колгоспне життя», комуністичну партію, гадану любов «молодшого» брата, України, до «старшого», Москви і т. д.

На жаль, є всі підстави побоюватися, що з часом під советським режимом українські народні пісні цезнуть і цілком забудуться, а їхнє місце посяде оцей новий рід «народніх пісень», і що людей примушуватимуть вивчати й співати їх так само, як поетів та композиторів силувано їх писати. Яскравим прикладом, що посилює такі побоювання, служить такий факт: тоді як у першій збірці українських народних пісень, виданій на підсоветській Україні 1926—1929 рр. («Золоті ключі», три томи за редакцією Дмитра Ревуцького), було 344 народні пісні, а тільки 28 «революційних», а в наступній збірці (Державне видавництво України, 1936 р., редактор І. Гальперін) поруч з 394 народніми піснями включено 111 «пожовтневих народніх пісень», — то в черговій збірці, виданій 1951 року видавництвом «Мистецтво» (за анонімною редакцією), є вже тільки 100 справжніх народніх пісень, а зате стільки ж пісень з часів большевицького режиму на Україні! Тож не виключено, що в наступній збірці, що з'явиться під советським режимом під назвою «Українські народні пісні», дійсних народніх пісень уже не буде зовсім.

ДОСЛІДНИКИ НАРОДНІХ ПІСЕНЬ

Багатство української народної музики стало широким полем для фольклористичних і етнографічних дослідів та студій. Перші, хто науковим способом почали досліджувати українські народні пісні, були *Василь Трухновський* (1748—1810) та *Петро Сокальський* (1832—1887). За ними йдуть *Олександр Рубець* (1837—1913; «Сто українських народніх пісень», вид. 1889 р.), *Порфирій Демущий* (1860—1917; «Українські народні пісні Київщини», 1905 р.), *Олександр Коципінський* («Пісні й танки українців», 1861—1867), *О. Баліна* («Українські народні пісні», 1863 р.), *Семен Гулак-Артемівський* («Українські народні пісні», 1868 р.), *Микола Лисенко* (1842—1912). Останній — найбільший, мабуть, знавець української народної музики по нинішній день.

XX сторіччя видало низку фольклористів та етнографів на Західній Україні. Твори їх випустила Етнографічна Комісія Наукового Товариства ім. Шевченка у Львові й вони являють собою цінний вклад у цю ділянку.

Автори особливо важливих збірок — це етнографи: *Осип Роздольський* («Веснянки», 1909 р.), *Іван Колесса* («Галицькі пісні» 1901 р.), *Володимир Шухевич* («Гуцульщина»), *Станислав Людкевич* («Народні пісні Галичини», 2 томи, 1906—1907), *Філарет Колесса* («Мелодії українських дум», 2 томи, 1910—1913; «Народні пісні Лемківщини», 1929 р.).

У Східній Україні цінні збірки української народної пісні за новітніх часів зредагували: *Гнат Хоткевич*, *Дмитро Ревуцький* (згаданий збірник «Золоті ключі», 3 томи), композитор *Кирило Стеценко*, *Микола Леонтович*, *Олександр Кошиць*, *Михайло Гайдай* («Етнографічна збірка зразків народної поліфонії»), *Климентій Квітка* та інші. Д-р *Зиновій Лисько*⁷, який довгенько працював над збіркою народніх пісень, уже її закінчив і цей йо-



Ф. Колесса

⁷ Див. «Сучасна доба».

го «Кодекс народніх пісень»⁸, що охоплює декілька тисяч народніх мелодій та їхніх різних варіантів, мабуть, незабаром вийде друком.

ОПРАЦЮВАННЯ НАРОДНІХ ПІСЕНЬ

Від часів Лисенка нема, либонь, ні одного українського композитора, який би не пробував своїх творчих сил у ділянці гармонізації чи, точніше кажучи, опрацювання народніх пісень своєї батьківщини. Пісні опрацьовувано чи то для хору, чи для голосу з інструментальним акомпаніаментом.

Обидва ці роди опрацювань започаткував Микола Лисенко⁹, який у своїх 120 обробках народніх пісень для мішаних або чоловічих хорів та в подібного роду обробках веснянок, колядок тощо дав знамениті зразки глибокого розуміння стилю й властивих рис української народньої пісні. Багато слабшими були опрацювання (30) для хору його сучасника *Н. А. Артемовського*. Зате духові учні й наступники Лисенка — *К. Стеценко*, *М. Леонтович* та *О. Кошиць* — залишили дуже вартісні обробки. Деякі обробки двох останніх композиторів — просто блискучі.

Інші композитори, що їхні опрацювання народніх пісень для хорів часто виконувано на концертах перед першою світовою війною та після неї, були: *Яків Степовий*, *Федір Якименко*, *Володимир Ступницький* та *Філарет Колесса*. Серед сучасних композиторів найкращі опрацювання народніх пісень для хору зробили *Лев Ревуцький* («Три веснянки», «Ой вінку мій, вінку», «На кладочці умивалася» — усі для мішаного хору з фортепіаном; «Кому вона», «Ой хмелю мій, хмелю» — для однорідного хору з фортепіаном), *Станислав Людкевич* («Котилася та зоря із неба», «Чабарашки» та ін., на мішаний хор та фортепіано), *Василь Барвінський* («Уже сонечко закотилося» та ін., на мішаний хор «а капелля»), *Борис Лятошинський* (10 пісень на мішаний хор «а

⁸ Можливо: «Кодекс народніх мелодій». Точний заголовок авторові невідомий, і він переказує його за часописними повідомленнями.

⁹ Див. окремий розділ.

капелля»), *Пилип Козицький* (коляди на мішаний хор «а капелля»), *Антін Рудницький* (5 пісень на мішаний хор з фортепіаном; 6 пісень на жіночий хор з фортепіаном), *Михайло Гайворонський* (лемківські пісні та ін., на мішаний, чоловічий і жіночий хори «а капелля»), *Микола Фоменко* та ін.

Тоді як хорові опрацювання суттю не змінилися від часів Лисенка ні з гармонічного боку, ні щодо засадничого музичного підходу до цього роду обробки (при всьому чисто вокальному багатстві опрацювань Леонтовича та Кошиця), — обробки народніх пісень на сольовий голос з інструментальним акомпаніаментом пішли зовсім інакшим шляхом.

Як зазначено, цю ділянку також започаткував Лисенко. Перший випуск його серії з 40 пісень з'явився 1868 року в Ляйпцігу й після того слідувало ще 6 серій опрацювань. Вони скоро знайшли собі дорогу до домів та концертних залів і до недавніх часів були невід'ємною частиною програми й репертуару кожного українського співака-соліста.

У своїх опрацюваннях для голосу з фортепіаном Лисенко вживав строфічну форму (для всіх строф пісні був один і той самий акомпаніамент). Пізніше сучасне покоління українських композиторів засвоїло принцип гармонізації та опрацювання кожної строфи окремим способом, з інакшим фортепіановим акомпаніаментом. Фортепіанові партії в опрацюваннях сучасних українських композиторів, порівнюючи їх з лисенківськими акомпаніаентами, стали зовсім самостійні. Йдучи за прикладом подібних обробок сучасних західноєвропейських композиторів, ці партії часто стають з погляду піаністичного суто-віртуозними. Наслідком цього інколи прості й безпретенсійні мелодії народніх пісень у цій новій, блискучій та пишній одежі фортепіанового тла ставали не раз надзвичайно ефектовними номерами в репертуарі нового покоління українських співаків, — хоч з погляду чистоти й автентичности характеру народньої пісні така її пишна одіж і не завжди відповідає.

Перший, хто започаткував нову форму опрацювань, був *Василь Барвінський*, випустивши своїх «Шість українських народніх пісень» 1921 року (потім ще — «Дві лемківські пісні» для голосу, фортепіана та скрипки). Інші сучасні композитори, чії обробки народніх пісень для голосу являють собою справжні перлини нашої вокальної літератури, це — *Лев Ревуцький* («Галицькі пісні» та ін.), *Юлій Мейтус* («П'ять народніх пісень» з оркестрою),

Борис Лятошинський (10 народніх пісень), *Андрій Штогаренко* (4 народні пісні), *Олесь Чижко* (12 народніх пісень), *Микола Колеса* (5 лемківських пісень), *Антін Рудницький* (12 народніх пісень; «Кантовий триптих»), *Михайло Гайворонський* (пісні УСС), *Станислав Людкевич*, *Михайло Тиц*, *Кость Богуславський*, *Віктор Косенко*, *Микола Фоменко* та інші.

НАРОДНЯ ПІСНЯ ЯК МАТЕРІЯЛ ДЛЯ ОРИГІНАЛЬНОЇ ТВОРЧОСТІ

Існує ще й інший зв'язок між народньою музикою та українською т. зв. мистецькою, тобто оригінальною («композиторською»). Мова про твори, які використовують народну пісню чи то в її зміненому вигляді, чи то як матеріал для творчої винахідливості композитора, для створення музики в душі народньої чи такої, що має її атмосферу й кольорит.

Першими, хто використали народну пісню у своїй оригінальній творчості, були *Микола Лисенко* («Увертюра на українські теми», 1869; «Сюїта»; дві рапсодії на народні теми для фортепіана; «Шумка-козак»; «Скерцо» для оркестри; «Скерцо-фантазія» на тему двох народніх пісень для флейти та фортепіана; «Українська рапсодія» для скрипки та фортепіана) і його сучасник *Микола Колачевський* («Симфонія» на теми народніх пісень). Хоч ці твори Лисенка й не дорівнюють якістю його хоровим та вокальним, вони далеко вартісніші від фортепіанових «шумок-думок», інспірованих народніми піснями, *Володислава Заремби* та *Завадського*, а також і інших, дуже популярних на переломі останніх сторіч і майже до початку першої світової війни. Останні своїм непрофесійним рівнем завдали чималої шкоди розвитку доброго смаку в музиці протягом цілого покоління¹⁰.

XX сторіччя вперше в українській музичній літературі дало симфонічні інструментальні твори справжньої мистецької вартості, в основу яких лягли народні пісні та їхній матеріал. Вони

¹⁰ Див. «Початки світської музики».

вправно пов'язують простоту народньої пісні з високо розвине-ною композиторською технікою й фактурою, модерною оркестровою мовою й чудовим використанням можливостей та ефектів окремих сольових інструментів. Чимало з цих творів, творче коріння яких міститься в народній музиці, вживають її теми, пісні, мотиви, гармонії та ритми й становлять найкращі, найпоказніші твори української музичної літератури взагалі.

До цієї категорії належить «Українська рапсодія» для оркестри, «Шість мініатюр» і «Гуцульська сюїта» для фортепіяна, «Секстет для струнних інструментів» тощо *Василя Барвінського*, «П'ять творів на теми українських народніх пісень» і «Українська рапсодія» (все — для скрипки та фортепіяна) *Романа Придаткевича*, «Українська сюїта» для фортепіяна *Федора Якименка*, симфонічна поема «Україна» *Павла Печеніги-Углицького*, «Друга симфонія» *Лева Ревуцького*, «Веснянки» для оркестри *Михайла Вериківського*, «Український танок» для оркестри *Костя Данькевича*, «Українська сюїта» для оркестри *Дмитра Клебанова*, «Увертюра на чотири народні теми» для оркестри *Бориса Лятошинського*, «Друга симфонія», «Весняна сюїта» (для струнної оркестри), «Варіаційні студії» та «Соната» для фортепіяна *Антоня Рудницького*, «Гуцульська сюїта» для оркестри *Миколи Колесси*, «Гуцульська рапсодія» для оркестри *Григорія Майбороди*, «Три закарпатські танки» для оркестри *Вадима Гомоляки*, п'єси (на 4 руки) для фортепіяна *Василя Витвицького* та інші.

Нарешті, народня музика надхнула багато музичних творів, написаних для театру. До найкращих прикладів належать: *Лисенкова* музика до «Наталки Полтавки» та деякі хорові номери в його творах «Різдвяна ніч», «Утоплена» й «Тарас Бульба», далі «Золотий обруч» («Захар Беркут») *Бориса Лятошинського*, «Довбуш» *Антоня Рудницького* (в двох останніх використано гуцульський фолкльор) та «Богдан Хмельницький» *Костя Данькевича*.

II. ЦЕРКОВНА МУЗИКА

КИЇВСЬКИЙ РОЗСПІВ, ЙОГО ВІДМІНИ Й НОТАЦІЯ

Після впровадження князем Володимиром Великим християнства на Україні (988) увесь релігійний обряд та його невідривна частина, церковна музика, перебували напочатку винятково в руках грецького духовництва з Візантії. Звідтіля прийшли до київських церков також професійні візантійські хористи, «демественики», та керівники церковних хорів, «протопсалти».

Візантійська музика, прищеплена ними, була в основі грецька, з домішкою орієнтальних, особливо давньоєврейських мелодій. Вона була одноголосова (гомофонічна), але не можна твердити з певністю, чи була вона діятонічна, чи хроматична, а чи була побудована на якихось спеціальних ладах. З тих часів не збереглося ніяких музичних пам'яток, ані навіть будь-яких натяків у пізніших хроніках тощо, які могли б висвітлити це питання.

Згодом грецько-візантійський характер церковної музики на Україні почав змінюватися під впливом болгарської церковної музики. Вона була більше слов'янська, отже й сприйнятніша для тогочасного населення України. Але щойно в другій половині XI сторіччя церковна музика на Україні починає виявляти цілковито окремий характер, і тоді з'являється власний стиль. Він уже не залежить ні від візантійщини, ані від болгарщини, хоч і зберіг усе таки у своїй основі вісім головних наспівів візантійської церковної музики.

Осередком плекання цього нового стилю, як і взагалі осередком релігійного та культурного життя на Україні за тих часів, був монастир Києво-Печерської Лаври. З часом новий стиль розвинувся там у «Київський розспів» чи «наспів», який на довгий час

став за основу української церковної музики. Для його поширення чимало прислужилися тогочасні музики-співаки, ченці Степан у Києві, Дмитро у Перемишлі, Лука у Володимирі Волинському.

З церковних і нотних книг та записів, які збереглися з цієї доби, можна довідатися про перший нотопис на Україні. Він існував у кількох відмінах. Насамперед церковний спів, який передавався шляхом наслідування, з слуху, записували свого роду «невмами», тобто знаками, перейнятими з Заходу (проте дещо зміненими на Україні), які тільки в основних, загальних рисах окреслювали хід мелодії, не визначаючи при тому ні справжньої висоти, ані довжини звуку. Ці невми, які в нас називалися *знамена* або *крюки*, були, залежно від завдання, якому вони служили, або стовповими, або ж кондакарними.

Стовпова знаменна нотація (грубі, товсті, прямолінійні палички) вживано в усіх церковних книгах (стихирі, ірмолої, мінеї, тріоді тощо), за винятком кондакарів, в яких застосовувано *кондакарну знаменну нотацію* (тонкі покручені знаки, що нагадують арабське письмо).

Церковна музика княжої доби поділялася на: а) співи, вживані виключно під час літургійних відправ, т. зв. «ангелоподобное пініє»; б) пісні релігійного характеру, але для домашнього, позацерковного вжитку — «демественное пініє»; в) т. зв. «трехсоставное сладкогласование». Невідомо й досі, чи ця остання назва означала спів трьох хорів у формі переклику, чи спів у трьох різних ладах (тонаціях), а чи, можливо, під «трехсоставним сладкогласованием» розумілося триголосовість. Якби дійсності відповідала остання гіпотеза, то це було б доказом існування багатоголосовости (поліфонії) у церковній музиці княжої доби на Україні. Узявши до уваги досить жваві взаємини України з країнами Західної Європи за тих часів, отже й вплив Заходу на культуру України, здогад про те, що поліфонія існувала в нас уже у XII сторіччі, має всі підстави вірогідности.

«Київський розспів» чи «наспів», який став за ґрунт української церковної музики, поділявся на декілька відмін. У своїй оригінальній, повній формі він був відомий як «больший розспів». Його вживали тільки під час найбільших церковних свят. На менші свята вживали «сокращенний розспів», скорочений. На неділі — «малый розспів».

За пізніших часів, у XV та XVI сторіччях, київський розспів переходить певну еволюцію й стає вихідною темою чи пак прототипом для низки варіантів, як «наспів Києво-Печерської Лаври», наспів Волинський (Почаївський), Галицький (Перемиський, Львівський) і Підкарпатський (Василіянський). Дрібні зміни Київського розспіву дали початок також Харківському розспіву, Полтавському (Козельщанському), Городищенському тощо.

З-поміж усіх цих варіантів Київського розспіву найцікавішим, мабуть, був наспів *Києво-Печерської Лаври*, який, перейшовши різні зміни, наприкінці XVI сторіччя дістав остаточне закріплення своєї форми та вигляду. В цьому наспіві вже помітні властиві риси західноєвропейської музики тієї доби. Первісно діятонічна мелодія Київського розспіву у Києво-Печерському наспіві стає хроматизованою і перебуває в партії другого тенора. Перший тенор супроводжує цю мелодію в інтервалі верхньої терції. Поверх цього найвищу мелодійну лінію веде альт. Партія баса, інколи поділена на перший та другий голоси, уже не статична, як у ранніших прикладах, а рухлива, жива, на взір фігурованого баса у тогочасному західноєвропейському хоровому стилі.

Як видно з сказаного, хор, який виконував наспів Києво-Печерської Лаври, складався з партій баса (часом першого й другого), першого та другого тенора й альта. Відсутність сопранів чи «дискантів», як їх тоді називали, тобто високих і своїм характером різких голосів надавав цьому хоровому складові особливого забарвлення та оригінального звучання.

Наспів Києво-Печерської Лаври виконували в Лаврі від часів його виникнення аж до поневолення України большевицькою владою. Цей наспів передавався серед ченців Києво-Печерської Лаври з одного покоління в друге і щойно на початку нашого сторіччя його записали і при тому дослідили всі існуючі зміни, відхилення й варіанти у гармонії, ритмі й хоровій фактурі.

ПОЧАТКИ ПОЛІФОНІЇ

Княжа доба не залишила, на жаль, ніякого теоретичного твору з ділянки музики. Щойно наприкінці XV сторіччя зустрічаємо перші натяки на наукові чи пак теоретичні досліді тогочасної церковної музики в формі вказівок та завваг при ірмолях. Ті зауваги стосуються так до поодиноких крюків, як і до цілих гласів.

З цих приміток видно, що вже тоді існувало прагнення точніше визначати інтервали за допомогою т. зв. «розводу». Цей спосіб уможлиблював поділ доволі довгих рядів тонів на коротші, часом навіть по два й по одному тонові, що, самозрозуміло, значно полегшувало означування й знаходжування, бодай приблизно, висоти тону та інтервалів. Перед запровадженням «розводу», за існувалої тоді крюкової системи, це було зовсім неможливо.

На початку XVI сторіччя вперше в нашій церковній музиці помічаємо безсумнівну тричастинну поліфонію. Означувано ці три голоси в церковних книгах трьома рядами крюків, писаними над рядками тексту. За прикладом Заходу, звідки, правдоподібно, цей новий, багатоголосовий стиль прийшов на Україну, крюки для середнього голосу, — т. зв. «путь», якою означувано мелодію розспіву, — писано червоною фарбою. Крюки для двох зовнішніх голосів (їх називали «низ» і «верх») — були писані чорною фарбою. Але на тому й закінчувалась аналогія між церковною музикою того часу на Україні й у Західній Європі. Тоді як гармонійна структура творів західноєвропейської музики XVI сторіччя постійно розвивалася, збагачувалась і врізноманітнювалася, — українська церковна музика того самого періоду з погляду гармонії дуже відставала. Вона виявляла на той час гармонійно-характерні риси ще XIII й XIV сторіч, отже була щось із 150—200 років позаду.

Тоді, на початку XVI сторіччя, так на Заході, як і на Україні, до існуючих трьох голосів інколи додавали (вгорі) четвертий, «демественний». Він, однак, не змінював твору в основі.

НОВА НОТАЦІЯ: «КИЇВСЬКЕ ЗНАМ'Я» ТА ПАРТЕСНИЙ СПІВ

Система запису крюками, що існувала в церковній музиці на Україні, й не давала можливості визначити абсолютну висоту звуку навіть і за деякого поліпшення її згаданим «розводом», — остаточно була змінена щойно на початку другої половини XVI сторіччя. Під впливом Заходу на Україні введено тоді п'ятилінійну систему та нотацію, яку названо «Київське знам'я». Ця нотація являла собою спрощений західноєвропейський нотопис того часу.

Найдовшою вартістю нот у «Київському знамені» була нота «такт», яка відповідала тогочасній західноєвропейській ноті семі-бревіс (теперішня ціла нота). Інші вартості нот були: »полутакт» («мініма», півнота), «четверть» («семімініма», чвертка) та «осмина» («фуза», вісімка). Форма нот була квадратова.

Ця київська нотація зовсім не знала, і наша церковна музика їх не вживала, тогочасних західноєвропейських вартостей — «максима» (рівновартості вісьмох теперішніх цілих нот), «льонга» (чотири цілі ноти) та «бревіс» (дві цілі ноти). Щождо шістнадцяток та тридцятьдругих, то вони були в нас невідомі чи неживані аж до XVII сторіччя.

Одночасно з запровадженням нотації церковна музика на Україні змінює склад хорових голосів. Замість колишніх «путників», «вершників» та «нижників», які виконували партії мелодії та двох зовнішніх голосів, від того часу церковні хори вже поділяються на дисканти (сопрана), альти, тенори й баси.

Новий нотопис уперше дозволив друкувати хорові партії для кожного голосу окремо. Від цього «партес» (тобто голосові партії) пішла й назва нового стилю церковної музики на Україні «*партесний спів*» («*п'ніє*»).

Та з цієї доби мало лишилося нотних пам'яток, дарма, що існує чимало свідчень, своїх і чужих, про розвиток тогочасного партесного співу та про його культивування в музичних цехах по всіх більших містах (Київ, Чернігів, Харків, Львів, Луцьк) та по церковних братствах і школах при монастирях, де навчання хорового співу було обов'язкове від найнижчих класів. Що це навчання мусіло бути дуже серйозне, видно хоч би з того, що, напр., у школі Ставропігійського братства у Львові вже наприкінці XVI

сторіччя був чотириголосовий мішаний хор (голоси дискантів та альтів, звичайно, співали хлопці). Незабаром по тому, коли навчителем хорового співу став композитор («протопсалт») *Теодор Сидорович* (1604 року), хор цього братства вивчав і виконував твори на чотири, п'ять, шість і вісім голосів.

Також і церковне братство в Луцьку мало на початку XVII сторіччя 4- й 8-голосові церковні хоріві твори. Деякі з них написано навіть значно раніше, і раніше їх, мабуть, і виконувано. Про досить високий рівень цих творів, як і виконувannya їх, дуже похвально висловлювалися чужинці — (*Павло Алепський*, архидиякон із Сирії, та протестантський учений *Гербінюс* у книзі „Religiosae Kijovienses Cryptae“, Єна, 1675 р.).

Поширенню й розвиткові партесного співу зокрема й хорового церковного співу на Україні взагалі сприяли деякі загальнополітичні події та суто релігійні обставини. Україна, найближчим сусідом якої на заході була Польща, не могла не зауважити досягнень музичної культури при дворах польських королів, куди традиційно запрошувано славетних музик з Італії. У XVI сторіччі діяли там, серед інших, *Маренціо* й *Джованні Габріелі*, обидва справжні музичні велетні тієї епохи, й вістки про їхню діяльність мусіли діставатися й на Україну, де, до речі, саме тоді якраз дедалі більше зростало зацікавлення західньою культурою.

Крім того й суперництво католицької церкви з православною витворило своєрідне змагання між ними за кращу показність церковних відправ, а це й змусило православну церкву та її братства заходитися розвивати й поліпшувати хорівий церковний спів. Тим способом тільки й могла православна церква протидіяти впливам католицької церкви з її пишною органною й інструментально-хоровою музикою, що спиралася на найкращі традиції панівної тоді італійської, зокрема венеційської школи.

Тож православна, а потім і східньо-католицька церква,¹¹ які, згідно з своїм обрядом, могли користуватися тільки хорами «а капелля», без інструментального супроводу, були спроможні протиставити грандіозній музиці західньо-католицької церкви лише свій церковний спів «а капелля», що його вони прагнули поставити на справжню безконкурентну висоту.

¹¹ Уніятська або греко-католицька церква.

АНЕКСІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЦЕРКОВНОЇ МУЗИКИ ТА СПІВАКІВ МОСКВОЮ

Розквіт церковного хорового співу на Україні, особливо партесного, та його високий рівень звернули на себе увагу Московщини. Там бо ще був міцно закорінений примітивний, архаїчний стиль одноголосового церковного співу. Тож і не дивниця, що перші спроби (протягом раннього середньовіччя) запровадити там поліфонію, триголосовість, запозичену з сусідньої України, відразу наштотхнулись на гострий опір реакційної, консервативної частини владик московської православної церкви.

Тим не менше від половини XVII сторіччя, коли в московській церкві перемогла ідея «нової» музики в формі багатоголосового партесного співу, розпочався послідовний набір з України співаків та знавців нового ситлю. Цей набір згодом довів до того, що найкращі представники церковної музики, добровільно чи під примусом, оселялися в Москві або Петербурзі. Вони розгорнули там таку жваву діяльність, що кінець кінцем їх почали вважати за цілковито «своїх» музик. Як такі, тобто як росіяни, вони перейшли спершу до історії російської музики, а потім і до всесвітньої.

Таке сталося в випадку Березовського та Бортнянського, а також ряду інших музик, що їх життєві обставини змусили працювати поза межами своєї батьківщини, на чужині. Їх спіткала та сама доля, що й пізніше Гоголя, Костомарова та багатьох інших наших передових письменників, учених і мистців. Історія російської культури *par force* адоптувала їх усіх як своїх представників, і треба буде, ясна річ, докласти великих зусиль і втратити чимало часу, щоб ці свідомі фальсифікації спростувати і виявити перед світом правду.

Систематична еміграція знавців української церковної музики до Московщини розпочалася 1652 року, коли туди виїхала група з 12 осіб під проводом архимандрита Братського монастиря Михайла. Того самого року опинились у Москві навіть і галицькі музики-співаки *Теодор* з Тернополя й *Андрій* з Бережан. Незабаром, 1656 року, почав там свою діяльність учитель хорового партесного співу з Братського монастиря в Києві — *Осип Загвоєвський*.

МИКОЛА ДИЛЕЦЬКИЙ

Першою справді видатною постаттю між українськими музикантами, що емігрували до Москви, був композитор *Микола Дилецький*, автор першого теоретичного твору про тогочасну церковну музику. З огляду на важливість цього твору, Дилецького можна вважати першим з ряду визначних представників української музики, анектованих Московщиною.

Микола Дилецький народився коло 1630 року в Києві, а помер, мабуть, коло 1700 року (точних дат нема). Він був спершу учнем Київської Братської школи. Музики навчався у Вільні (контрапункту — в Замаревича й Мельчевського). Як сам він про те згадує, він пильно переписував і вивчав твори римо-католицьких та православних композиторів і теоретиків. У Вільні він і написав свою книжку, що мала заголовок: «*Грамматика пінія мусикійскаго*» (повний титул: «*Грамматика пїнія мусикійскаго или извѣстныя правила въ слозѣ мусикійскомъ, въ нихже обрѣталося шесть частей или раздѣленій*»). Видав він її друком 1677 року в Смоленську. В скороченому вигляді цей твір з'явився й польською мовою, написаний самим же автором, і це видання вийшло в перекладі на церковнослов'янську мову в Москві (під назвою: «*Идея грамматики мусикійской*»), куди Дилецький прибув 1678 року.

1681 року він написав ще один теоретичний твір — «*Мусикія*», як доповнення до твору під таким самим заголовком Йоанікія Коренева, першого московського музичного теоретика. Цей Коренев, своєю чергою, доповнив текст «*Грамматики*» Дилецького.

Як теоретик і як композитор Дилецький перебував цілковито під впливом стилю західноєвропейської церковної музики й усього, чим ця музика тоді жила і чим цікавилася, за що боролася й до чого змагала. Тим то, наслідком його діяльності, українська церковна музика остаточно покінчила з залишками давнього знаменного співу й цілковито звернулася до Заходу.

Заслуга Дилецького полягає також і в тому, що він перший поклав у нашій музиці основи під ідею чи теорію гармонійної дурової та мольової (мажорної й мінорної) тональності, яка за тих часів у західноєвропейській музиці була вже безсумнівна й повнотою оформлена. Він же вперше звернув увагу на зв'язок

музики з текстом і на конечну потребу зробити це співвідношення логічним і свобідним. Перед тим воно було здебільшого штучне й вимушене, часом навіть позбавлене глузду.

Згідно з модою тієї епохи, Дилецький пропагував ідею великих хорів. Щоб досягнути їх могутнього звучання, він увів до хору партію сопрана. У відповідності до його теорій (вони були не оригінальні, а запозичені з Заходу) було заборонено у голосоведенні вживати рівнобіжні квінти, октави й сексти (дарма, що останні в західній музиці були вже визнані тоді за консонанти й як такі їх уживано свобідно). Дилецький звернув також увагу на елемент експресії в музиці. Він поділяв її на «веселу», «сумну» й «мішану».

Все це становило, безсумніву, великий поступ передусім тому, що дало ґрунтовні підстави системі церковної музики на Україні та напрямні лінії для тогочасних композиторів. Тим дивніший і незрозумілий факт, що в своїх власних творах (бодай у тих, які збереглися), Дилецький не тільки не йшов за власними теоріями, висловленими у «Грамматиці», а й виразно їм суперечив. Він уживав, напр., паралельні квінти, октави й сексти (що їх, як сказано, теоретично забороняв), не надто зважав на пов'язаність тексту з музикою тощо.

Взявши до уваги такі суперечності в Дилецького, можна ствердити, що його справжнє мистецьке обличчя являє собою й досі загадку, яку неможливо розв'язати через брак більшої кількості його оригінальних творів. З тих, які збереглися, можна висновувати, що Дилецький був далеко кращий теоретик, ніж композитор-практик. Як композитор, він, мабуть, не посідав тих ґрунтовних знань (а, може, й відповідного творчого таланту), які б дозволили йому висловлюватися музикою так свобідно і, разом з тим, так «сучасно», як свобідно й сучасно він думав, писавши свої теоретичні розвідки.

Дилецький подає ще й зразки т. зв. «фантазій», які були перетворенням старих церковних наспівів на італійський лад, з підкладеними новими римованими текстами. Мода на такі «фантазії» поширилася до найдальших закутків України й навіть сільські дяки піддавалися впливові партесного співу взагалі, а «фантазій» зокрема, змінюючи наспіви гласів, перехрещуючи частини одних з частинами других тощо. Їх оригінали, писані рукою, збереглися (між іншим, у бібліотеках Ставропігійського інституту та Святоюрської церкви у Львові). Вони писані вже новим, кру-

глим нотописом, здебільшого всі голоси в альтовому ключі. Інколи вживано й ключі для кожного голосу зосібна (сопрановий, альтовий, теноровий, басовий). У голосах вряди-годи зустрічається орнаментация, імпортована, правдоподібно, з італійської музики *via* Польща, і навіть уже й групи шіснадцятки.

«РЕЕСТР» ТА «ІРМОЛОГІОН»

На переломі XVII й XVIII сторіч у Львові сталися дві події особливої ваги для дальшого розвитку церковної музики.

Однією з них була поява першого друкованого списку творів, що перебували у бібліотеці Львівського Братства: «*Реестръ нотовихъ тетрадей*», 1697 року¹². В ньому знаходимо назви 267 церковних творів на 3 й більше, аж до 12 голосів. Автори цих творів такі: Дилецький, Гавалевич, Завадовський, Лаконек, Колядчин, Чернушин, Бишовський, Мазурек, Пікулицький, Шаваровський і Яшевський. Є ще й декілька анонімних авторів. На жаль, крім переліку творів та прізвищ композиторів, не збереглося більше нічого, тим то й годі сказати, що саме ці твори собою уявляли.

Другою подією була поява першої друкованої музичної книги на Україні взагалі. 1700 р. з'явився «*Ірмолой*» (повна назва: «*Ірмолой си есть осмогласникъ, отъ старыхъ рукописныхъ екземплярей исправленный, благочиннаго же ради пѣнія церковнаго трудолюбіемъ иноковъ общежительныхъ обители Св. Вмуч. Христова Георгія, въ катедрѣ Епископской Львовской, новотипомъ изданный року Божія 1700, мѣсяця Октобрія, въ 9-ий день*»). Редактором цього ірмологіону (на чотири відділи) був докладніше нам не відомий *Осип Городецький*. Ігумен монастиря Св. Юрія *Осип Скольський* написав вступне слово, в якому зазначив, що мета видання — виправити неточності у наспівах, до того часу писаних ручно.

¹² Цю дату подає Борис Кудрик в «Огляді історії української церковної музики», Львів, 1937, цитуючи її за Федором Шешком з «Української загальної енциклопедії», Коломия, зш. 25, стор. 498-501.

Незабаром цей ірмологіон став такий відомий, що протягом XVIII сторіччя витримав ще чотири видання (1709, 1760, 1775, 1794 рр.). Користувалися з нього не тільки по всій Україні, а й у Москві, де цей ірмологіон набув значення важливого чинника в наступній фазі розвитку російської церковної музики.

КАНТИ Й ПСАЛМИ

З першої половини XVIII сторіччя, сумної своїми подіями на Україні (поразка Мазепи, зруйнування Батурина, Полуботківщина), не залишилося ніяких творів нашої церковної партесної музики. Зате за цієї доби помітний розквіт іншої ділянки духовної музики, а саме *кантів* або *псалмів*.

Їхньою колыскою, а потім і осередком їх розвитку були Києво-Могилянська академія й Ставропігійські школи та монастирі. Виникли ці канти з потреби наблизити складну церковну музику до простолюддя, — як те мало місце й на Заході, напр., у Німеччині, щодо хоралів лютеранської Церкви. А що на Україні віддавна були знані народні релігійні пісні та колядки й щедрівки (див. попередній розділ), то рід церковної пісні з народньою мелодією, з релігійним або моралізуючим текстом, римованим і ритмізованим як у народній пісні, відразу знайшов вельми сприятливий ґрунт для поширення і популяризування.

Форма кантів була дво- або й тричастинна («a—b», або «a—b—c»). У них часто зустрічаються ритми тогочасних західних інструментальних танків, як от сарабанда, бурé тощо. Визначалися канти й іншими характерними рисами західної музики, напр., у каденціях, де тональності «дур» чи «моль» були ясно окреслені всякими мелізматичними прикрасами та рухливою лінією басового голосу. Мелодія, яку вів тенор (другий тенор був на терцію нижче), була проста й нескладна, як і проста була гармонізація кантів та їхня хорова фактура на три голоси: два тенори й бас. Завдяки цьому канти легко передавалися «з слуху», а наслідком того легко поширювалися по всій Україні. Тим більше, що вони стали невід'ємною частиною вертепів, тобто мандрівних театрів XVIII сторіччя на Україні.

Українські канти, перенесені на московський ґрунт, незабаром набули собі популярности й там. Скоро по тому в бібліотеках російських монастирів та синодальних шкіл можна було знайти записи їх як «памяток древнерусской музыки» (!).

БОГОГЛАСНИКИ

Перший друкований збірник кантів під назвою «Богогласник» з'явився в монастирі Почаївської Лаври 1791 року, заходами Василяян, ченців цієї Лаври. Проте, під тією самою назвою «Богогласник» існували вже й раніше збірники кантів, писані рукою. Найстарший, що зберігся, «Богогласник» Грибова з 1734 року.

Друкований почаївський «Богогласник» має 238 кантів, поділених на чотири відділи. Перший містить 84 канти (мелодії й тексти) на Господні свята; другий — 59 кантів на свята Богородиці (до речі, один з них має назву «концерт», форми, пізніше вельми популярної в українській церковній музиці); третій — 64 канти на честь святих, і четвертий — 31 кант «покаяння і умильтельних», про смерть і страшний суд. У двох останніх відділах містяться також канти з польськими та латинськими текстами, а часом і з текстами трьома мовами: крім польської та латинської, ще й церковнослав'янською (останньою написано тексти всіх інших кантів).

У «Богогласнику» містяться інколи ті самі мелодії до кількох різних текстів. При деяких кантах зазначено прізвиська їхніх авторів. Мелодії записано одним голосом, в альтовому ключі. Ноти ще квадратові (київські). Поділу на такти нема. Над деякими піснями зазначено їхній темп: «поскоро» або «косно» (поволі) — одинокі роди темпів, уживаних тоді.

Дальші видання цього ж «Богогласника» з'явилися в Почаєві (1805 та 1825 рр., обидва без будь-яких змін) і у Львівській Ставропігії (1850 та 1886 рр., обидва повні помилок і відхилень від оригіналу).

Почаївський «Богогласник» передруковано в Росії чимало разів, щоразу з новими помилками та змінами. Насамперед усунуто було «уніятські» пісні. Їхнє місце посіли інші, російські.

ОРИГІНАЛЬНІ ТВОРИ ПОЧАТКУ ХVІІІ СТОРІЧЧЯ

З оригінальної церковної музичної творчості першої половини ХVІІІ сторіччя на Україні не залишилися ніяких пам'яток. Щоправда, такими пам'ятками певною мірою можна вважати три партитури, які перебували в бібліотеці Народного дому у Львові. Це партесні літургії, і хоч усі вони з датами ХІХ сторіччя (Літургія Ганкевича», 1818; „Missa vocum 8“, Тернопіль, 1831; «Літургія Комаринського», 1836; усі на 8 голосів, що з них деяких у цих партитурах бракує), проте всі три виявляють такі характерні риси музики попереднього сторіччя, що можна здогадуватися про їхнє виникнення саме тоді. Рукописи, отже, являють собою, правдоподібно, пізніші копії, а дати їхні стосуються до часу, коли їх переписано з оригіналів.

ВЕРШИНА РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ ЦЕРКОВНОЇ МУЗИКИ

Особливий розквіт української церковної музики припадає на другу половину ХVІІІ сторіччя й на початок ХІХ. Тоді з'явилася трое композиторів — Березовський, Бортнянський та Ведель, творча і взагалі музична діяльність яких широтою й талантом перевищувала будь-чию діяльність цього роду на Україні перед тим. Через те цей період сміливо можна вважати за вершину розквіту української церковної музики.

Проте, неправильно й безпідставно було б називати цю епоху «золотою добою української музики» взагалі, як то інколи висловлювалися на Західній Україні перед другою світовою війною¹³. Хоч яка важлива була діяльність згаданих трьох композиторів, та все ж таки центр ваги її лежав виключно в ділянці церковної музики, — отже в ділянці, що (особливо протягом останніх двохсот років) аж ніяк не репрезентує музичне мистецтво

¹³ І як це зробив Борис Кудрик у своїй «Історії української церковної музики», Львів, 1937, застосувавши таке окреслення як заголовок розділів про Бортнянського та інших його сучасників.

в цілому. Репрезентативною ділянкою нових часів стала сфера інструментальної музики або ж інструментально-вокальної: опера, пісня. Тим то назву «золота доба української музики» можна б прикласти хібащо до сучасного нам періоду української музики. Тут бо вперше розгорнулася діяльність композиторів у ділянках інструментальної та інструментально-вокальної музики і наші музичні мистці вперше зрівнялися з мистцями загальноєвропейськими, так з погляду стилів, як і з погляду техніки та виразових засобів.

МАКСИМ БЕРЕЗОВСЬКИЙ

Максим (Созонтович) Березовський народився 1745 року в Глухові, де тоді при дворі гетьмана Кирила Розумовського процвітало культурне й музичне життя. Навчався музики спершу в Києві, а потім, ставши членом придворної капелі в Петербурзі, в італійця Цопіса. 1766 року виконано при царському дворі «Концерт» Березовського (для хору; твір не зберігся). Незабаром по тому він виїхав до Італії на студії у Падре Мартіні в Больонській академії, яку він закінчив 1771 року. В Італії Березовський написав оперу «Домофонт» (1772 р.), і її виставлено 1755 року, за рік по його повороті до Петербургу.

Наслідком інтриг у придворній капелі, в якій для Березовського не знайшлося відповідної посади, та особистих невдач він, не дочекавшись обіцяної посади директора у проєктованій музичній консерваторії в Кременчуці, наклав на себе руки. Це сталося 1777 року, коли Березовському було всього 32 роки.

Творчість Березовського напрочуд мала. Крім згаданої опери «Домофонт» та другої, «Іфігенія», не цілком закінченої (обидві написано в дусі й стилі тогочасних італійських опер), і декількох італійських арій та написаних на латинські слова мотетів, Березовський залишив такі хорові церковні твори: концерт «Не отвержи мене во время старости», «Вірую» і «Чотири причастини»: а) «Творяй Ангели своя, б) «Чашу спасенія», в) «В память вічную», г) «Во всю землю».

Усі ці твори з'явилися друком. У рукописах ще залишилися: «Літургія», «Три концерти»: а) «Отригну серце», б) «Милость і суд воспою», в) «Слава во вишніх Богу», «Дві причастни»: а) «Хваліте Господа», б) «Блаженні яже ізбрал»; решті «Не імама інія помощи».

У творі «Не отвержи мене» знов зустрічаємо назву «концерт», яка вперше в нашій церковній музиці з'явилась, як згадано, у «Богогласнику». Як у цьому першому випадкові, так і пізніше, у творчості Березовського, Веделя та Бортнянського, назву «концерт» ужито неправильно; правильне окреслення є «мотет».

То була музична форма давнього походження, ще з XIII сторіччя. Згодом вона розвинулась у найпопулярнішу з поліфонічних музичних форм хорової музики «а капелля». У XVIII сторіччі, тобто за доби трьох розгляданих тут композиторів, західноєвропейський мотет був здебільшого 8-голосовий, поділений на окремі частини, кожна з яких починалася тематичною експозицією «фугато». Велика кількість голосів — вісім — давала можливість використати засоби будови, подібні чи навіть аналогічні до засобів тогочасного інструментального концерту.

Мотет був, отже, свого роду концертом для хору «а капелля», і саме таку назву прийняли для своїх творів Березовський, Ведель та Бортнянський, дарма, що в західній церковній музиці до цієї ділянки її не вживано. Нема сумніву, що на вибір власне форми мотету («концерту») у трьох наших композиторів вплинула церковна музика сусідньої Польщі та Петербургу, де італійські композитори, запрошені туди (Сарті, Галюппі та інші), писали мотети навіть до церковнослов'янських текстів і цю форму дуже скоро спопуляризували.

Концерт «Не отвержи мене» становить найкращий твір Березовського. Він на чотири голоси, в чотирьох частинах: Adagio, Allegro, Adagio, Moderato (Fuga). Основна тональність: D-moll (мінор). Характерна риса цього твору, яку можна помітити в церковних творах ще й інших наших композиторів, — часте роздвоєння одного голосу при одночасному звучанні другого, нероздвоєного, тоді як решта голосів витримує павзу. Ефект триголосовости, отже, досягається двома голосами.

АРТЕМ ВЕДЕЛЬ

Не багато щасливіший від Березовського був у своєму житті та музичній діяльності *Артем (Лукіянович) Ведель*.

Він народився 1767 року в Києві. Був учнем Могиллянської академії. Якийсь час навчався в італійця Сарті, коли той перебував у Києві. Ведель був диригентом у губернатора Москви, потім — військового хору в Києві. Музична кар'єра його перервалася, коли його ув'язнила царська влада, правдоподібно, за громадську діяльність. Помер він у Києво-Печерській Лаврі, на 41 році життя, 27 липня 1808 року.

Творчість Веделя, як і Березовського, дуже скупа. Можливо, що багато його творів загинуло. Залишилося по ньому 8 концертів, 6 частин до Служби Божої та 6 інших церковних творів — оце й усе!

Концерти: «Боже, законпреступниці возсташе», «Ко Господу, внегда скорботи», «Помилуй же мя, Боже, яко немощен есьм», «Услиши, Господи, глас мой», «Боже, прийдоша язици», «Днесь Владика твори», «На ріках Вавилонських», «Гласом моїм».

Частини Служби Божої: «Слава — Єдинородний», «Херувимська», «Милость мира», «Отче наш», «Достойно есть», «Да ісполнятся».

Інші твори: «Не отврати лица Твоего», «От юности моея», «Світе тихий», «Покаянія отверзи ми двери» (дві редакції: на 3 й на 4 голоси), «Канон Пасхи» (в цілості), «Всенощное бдініє» (в цілості).

Загальний настрій цих творів сумовитий, пригноблений, здебільшого відображений мольовими (мінорними) тонаціями. Як гармонійна побудова творів, так і їхня мелодійна лінія проста. Перша обертається у колі засадничих, примітивних тональних акордів та невибагливих модуляцій. Друга уникає будь-яких трудніших інтервалів. Зате позитивну рису мелодики Веделя становить її інколи народньо-пісенний характер.

Контрапунктовна чи пак поліфонічна фактура творів Веделя теж досить скромна. Крім імітацій та фугато в його творчості не видно жадних інших засобів контрапунктової техніки. Тим часом, в європейській музиці тієї епохи вона була, по суті, основою музичної творчости взагалі.

Серед творів Веделя перше місце щодо дбайливости викінчення треба віддати його концертам. В інших його творах, і саме в тих, що здобули найбільшу популярність (як от «Херувимська» чи «Покаянія»), цієї дбайливости зауважити не можна. У них є місця, що з погляду ведення голосів, ритміки та гармонійних сплук не тільки недодбані й невикінчені, а й просто дилетантські.

ДМИТРО БОРТНЯНСЬКИЙ

Третій з цієї групи представників української церковної музики XVIII сторіччя, Бортнянський, набагато перевищив Березовського й Веделя своїм хистом, освітою й знаннями.

Дмитро (Степанович) Бортнянський народився в Глухові 1751 року. Восьмирічним узяли його, задля гарного голосу, до придворної капелі в Петербурзі. Коло 1769 року Бортнянського послано на музичні студії до Венеції, де він став учнем Галюппі, з яким був знайомий ще з Петербургу. 1778 року виставлено в Венеції першу оперу Бортнянського „Alcide“, а роком пізніше, в Модені, другу оперу „Quinto Fabio“. По повероті до Петербургу на початку 1780-их років Бортнянський став спершу клавесиністом при дворі великого князя Павла, а від 1796 року — директором придворної капелі. Першого ж року його діяльності капеля під його диригуванням робить концертну подорож по Європі. Помер Бортнянський у Петербурзі 9 жовтня 1825 року.

Творчість Бортнянського поділяється на дві основні групи: світську музику та церковну. До світської належать насамперед чотири опери: крім уже згаданих, написаних на італійські тексти, ще дві, написані на тексти французькі — „Le Faucon“ і „Les fils rivaux“ (1786—1787). „La fête du Seigneur“, балет, був написаний також на французьке лібретто. Усі згадані твори були цілком у стилі неаполітанської оперової музики XVIII сторіччя, основні принципи якої оформив Алессандро Скарлатті. Обидві перші опери Бортнянського не втрималися в репертуарі, дарма, що їхні прем'єри відбувалися в Італії відразу ж після їхнього написання. Серед повені італійських опер тієї доби на мітологічні чи класичні сюжети вони не звернули на себе особливої уваги, і їх спіткала

доля багатьох інших пересічних, неоригінальних театральномузичних творів: вони цілком пішли в небуття.

В ділянці інструментальної музики Бортнянський написав низку камерних творів для інструментів та клявесину: септет, квінтет (з арфою) і квартет; сонати для скрипки й клявесину; концерт і 8 сонат для клявесину; численні арії та пісні на італійські й французькі тексти. Усім цим творам прикметна шаблонність музики тогочасних непершорядних італійських композиторів. Та це до певної міри компенсується суто-українськими рисами в мелодії (напр., в останній частині квінтету).

Свій справжній великий талант, свою оригінальність Бортнянський виявив у творах церковної музики. Ця ділянка цікавила його ще під час його студій в Італії. Він написав там „Ave Maria“ (1775 р.) на два жіночі голоси, з струнним квінтетом та двома валторнами, і „Salve Regina“ (1776 р.) на альт, струнний квартет, гобой і дві валторни. Пізніше (мабуть, під час перебування в Відні, переїздом з Італії до Петербургу) Бортнянський написав ще низку церковних хорів на німецькі тексти (див. нижче).

Щойно повернувшись до Петербургу, Бортнянський заходився писати свої «концерти» (перші три — «Блажен муж», «Гласом моїм» та «Господи Боже Ізраїлев», видані в Москві 1794 року), які й принесли йому заслужену славу в історії церковної музики взагалі, а української церковної зокрема. Ці «концерти» (в дійсності, як сказано, мотети) іноді звать «псалмами», через те, що в багатьох із них ужито тексти псалмів.

Усього видано друком 118 церковних творів Бортнянського. Вони вийшли у 1830-их роках заходами петербурзької Придворної Капелі, а пізніше, 1882 року, за редакцією Чайковського у видавництві Юргенсона в Москві. Сюди входять: 35 концертів на 4 голоси, 10 концертів на 8 голосів (два хори); 4 «хвалебні пісні» на 4 голоси, а також 10 на два хори; 15 меншого розміру «причасників» на два хори; 9 творів на 3 голоси (між іншим, повна літургія) і 29 дрібніших творів на 4 голоси (серед інших — сім «Херувимських»), включно з «переложеннями» з стародавніх розспівів; нарешті — 5 пісень і гимнів (між ними — «Коль славен»).

Відомий історик російської музики, М. Фіндейзен, у своїй біографії Бортнянського (в «Очерках по истории музыки в России», Ленінград, 1929) називає між творами Бортнянського ще 3 концерти на 4 голоси; 12 «задостойників»; канти й «Отче наш»

на 3 голоси та «Літургію» на 4 голоси. Цих творів нема ні в одному, ні в другому з згаданих повних видань творів Бортнянського. Так само нема в них концерту чи то кантати «Господи, силою Твоєю возвеселится царь» для двох хорів та двох оркестр, симфонічної й трубної. Проте можливо, що цей твір був переробкою однохорового концерту на той самий текст.

Повний список творів церковної музики Бортнянського:

Концерти на 4 голоси (35): «Воспойте Господеві», «Торжествуйте днесь», «Господи, силою Твоєю», «Воскликніте Господеві», «Услышит тя Господь», «Слава во вишніх Богу», «Прийдіте, возрадуємся», «Милости Твоя, Господи», «Сей день», «Пойте Богу нашему», «Благословен Господь», «Боже, піснь нову воспою», «Радуйтеся Богу», «Отригну сердце мое», «Прийдіте воспоім людіе», «Вознесу Тя, Боже мой», «Коль возлюбленна селенія Твоя», «Благо есть ісповідатися», «Рече Господь», «На Тя, Господи, уповах», «Живий в помощи Вишняго», «Господь просвещение мое», «Блаженні людіе», «Возведох очі мої», «Не умолчим никогда, Богородице», «Господи Боже Израілев», «Гласом моім», «Блажен муж», «Восхваляю імя Бога», «Услыши, Боже, глас мой», «Всі язичи, воспещіте руками», «Скажи ми, Господи, кончину мою», «Вскую прискорбна еси», «Да воскреснет Бог», «Господи, кто обитает».

Концерти на 8 голосів (10): «Ісповімся Тебі», «Хваліте, отроци, Господа», «Прийдіте і видіте», «Кто взидет на гору Господню», «Небеса повідають славу», «Кто Бог велій», «Слава во вишних», «Воспойте, людіе, боголіпно», «Се нині благословіте Господа», «Утвердися сердце мое».

Хвалебні пісні на тексти гимну «Тебе Бога хвалим» — чотири на 4 голоси, десять на 8 голосів.

Причастни на 8 голосів (13): «Вкусіте і видіте», «Вечери Твоя тайния», «Творяй Ангели своя духи», «В память вічную» (два), «Во всю землю ізиде» (два), «Радуйтеся, праведніі», «Явися благодать Божія» (чотири), «Да молчит всякая плоть».

Частини Служби Божої та інше: «Слава, Единородний» (два, на 8 голосів і на 4 голоси), «Херувимські» (вісім: одна на 8 голосів, сім на 4 голоси), «Достойно» (два, на 4 голоси), «Отче наш» (на 4 голоси), «Да ісполнятся» (на 8 голосів), «Служба Божя» (на 3 голоси), «Да ісправится» (на 4 голоси).

Релігійні пісні для одного голосу та клявесину: «Предвічний і необхідний», «Гимн Спасителю», «Коль славен» (відома також з модернізованим текстом «Як славний наш Господь» та «Благослови всім, Ісусе»).

Чужими мовами: крім згаданих „Ave Maria“ та „Salve Regina“, ще такі на німецькі тексти, для мішаного хору та струнної оркестри: „Bekennen will ich Dich“; „Wo ist ein Gott“; „Ehre sei Gottes“; „Der Herr beschütze Alle“; „Glauben“; „Recht ist es und wahrhaft“; „Heilig“; „Ehre sei dem Vater“; „O Lamm Gottes“, і нарешті: „Dextera Domini“; „Amen“.

Музична мова Бортнянського з кожного погляду на ціле небо вища й цікавіша, ніж мова Березовського або Веделя. Спираючися в основному на київський наспів (а інколи використовуючи й болгарський та грецький, як от у «Діва днесь» чи «Ангел вопіяше» тощо), Бортнянський милується архаїчним кольоритом примітивних мелодій, підкреслює архаїзм зручною гармонізацією, в якій часто-густо використовує рівнобіжні октави й квінти, щоб досягнути бажаного ефекту.

Взагалі твори Бортнянського відзначаються живішою, сміливішою гармонією та цікавішими модуляціями, ніж у його українських сучасників. Так само й щодо форми він дуже різноманітний. Він залюбки користується контрапунктовими формами фуги, фугато та імітації, особливо в чотириголосних концертах (хоч у нього й цілком відсутня форма канону, дуже популярна тоді в західноєвропейській церковній музиці). Побіч цих поліфонічних форм Бортнянський уживав і просту пісенну форму (напр., у гимнах), архаїчну, староцерковну (як от у деяких «хвалебних») чи просто зовсім свобідну, залежну тільки від будови речень (як наприклад у деяких частинах «Служби Божої»). У концертах та хвалебних переважають кількочастинні циклічні форми, котрі або нагадують форму тогочасної італійської увертюри з її схемою темпів — швидко-повільно-швидко — або наближені до старого сонатового allegro з двома контрастуючими темами, абож, нарешті, чотиричастинні форми давніх мотетів та канцон.

Не підлягає сумніву, що Бортнянський був непересічна творча індивідуальність. Його творчість мала вирішальний вплив на розвиток церковної музики також і на Західній Україні. А для суто-російської церковної музики вплив його творчості був величезний. Тільки після Бортнянського вона пішла своїм окремим

шляхом, але шлях той був їй указаний власне цим нашим українським музикою.

Існували й існують також і негативні погляди на музику Бортнянського, мовляв вона «банальна й тривіальна» (Чайковський у листах до Юргенсона, 1881 р.) абож «солодково-сентиментальна» (Paul H. Lang, „Music in Western Civilisation“, New York, 1941) тощо. Заперечувати такі погляди трудно, бо вони не торкаються суттєвих критеріїв музичної творчості, а лише являють собою вияв суб'єктивного сприймання музики та особистого погляду. А на це кожен має право, і кожен з своєї точки погляду має слухність.

Коли ж мова, однак, про дві вищенаведені критично негативні заваги про музику Бортнянського, то не важко знайти для них об'єктивне пояснення.

Чайковський, при всій його геніяльності, був відомий своєю байдужестю, а то й негативним наставленням до музики інших композиторів. Він не розумів, не цінував і не визнавав музики своїх не менш геніяльних сучасників, таких як Мусоргський, Брамс або Вагнер. Тож антипатія Чайковського й до музики Бортнянського цілком зрозуміла. Редагувати твори Бортнянського для їх видання він заходився тільки заради заробітку, без будьякого зацікавлення самою цією музикою чи власною працею над нею.

З другого боку, коли йдеться про чужинців не-слов'ян (Пауль Лянґ), то «солодкава сентиментальність», яку вони чують у музиці Бортнянського і яку йому закидають як негативну рису, — це ніщо інше, як її слов'янські, ба, суто-українські риси. Вони якоюсь мірою дивовижні й незрозумілі чужинцям, що звикли тільки до такої мови церковної музики, яку вони знають із творів великих західноєвропейських майстрів, від Жоскена де Пре, Орляндо ді Ляссо, Палестрини та Монтеверді й аж до Шюца та Баха.

ЦЕРКОВНА МУЗИКА НА ЗАХІДНІЙ УКРАЇНІ

По смерті Бортнянського дальший процес творення української церковної музики перекинувся на Західню Україну. Цей процес годі назвати розвитком. Він був радше занепадом, бо в ділянці церковної музики в нас і досі ніхто не тільки не перевищив Бортнянського, але навіть і не дорівнявся до нього.

Нитка нового розвитку української церковної музики обірвалася в далекому Петербурзі зо смертю Бортнянського. Спроба підхопити цю нитку являла собою й початок українського музичного життя на Західній Україні взагалі. Проте, на жаль, одночасно з тим почалася там і доба аматорщини, дилетантизму, що знаменували собою відставання від загальноєвропейського музичного життя. Таке тривало понад три чверті сторіччя, а з певних поглядів, — майже ціле сторіччя.

Представниками української музики Західньої України протягом цього кількадесятирічного початкового її періоду, — так у творчій ділянці (композитори), як і в відтворчій (диригенти хорів), стали не професійні музики (бо таких не було), а лише одинокі на той час інтелігентні люди — священики. Вони гаряче бажали прислужитися рідній культурі. Проте вони майже не мали музичної освіти, а частенько й творчого хисту, який кінець кінцем міг би до якоїсь міри виправдати їхню музичну діяльність. Ось чому музичне (та й не тільки музичне) життя Західньої України опинилося тоді в полоні аматорщини. Навіть і майже двадцятилітній період між двома світовими війнами, коли вже з'явилися музики-професіонали, все ще носив на собі ознаки вже майже традиційно закоріненого дилетантизму в ділянці музичної культури¹⁴.

Після приєднання Галичини до Австрії 1772 року загальне музичне життя Львова, столиці цієї нової австрійської провінції, опинилося цілком у руках німців, австрійських і чеських. Вони посідали навіть становища диригентів хорів при греко-католицьких церквах (напр., Ролечек у соборі Св. Юра). Так само й у Перемишлі єпископ Іван Снігурський, заснувавши там 1829 року церковний хор, запросив на диригента чеха Альойза Нанке¹⁵.

¹⁴ Див. розділ «Сучасна доба».

¹⁵ Розвідку про чехів Нанке, Седляка, Срсаві та Льюренца, які своєю діяльністю в Галичині у XIX сторіччі чимало сприяли нашій церковній музиці, написав д-р Федір Стешко.

Щоправда, єпископ Снігурський, ознайомлений з творами Бортнянського з часів свого перебування у Відні, подбав про набуття його творів для перемиського хору (а так само й творів Березовського). Тож під час першого свого виступу в перемиському соборі на Великдень 1829 р. хор співав майже виключно твори Бортнянського. Серед юнаків у хорі співали тоді, до речі, Вербицький та Лаврівський, які згодом стали ініціаторами т. зв. *перемиської школи* в українській церковній музиці.

ПЕРЕМИСЬКА ШКОЛА: МИХАЙЛО ВЕРБИЦЬКИЙ

Михайло Вербицький народився 1815 р. в Улючі під Дрогобичем. Ще перед закінченням духовної семінарії у Львові він став службовцем єпископської канцелярії в Перемишлі. Закінчивши семінарію 1850 року, він дістав посаду пароха Млинів біля Краківця. Там він і помер 19 грудня 1870 року.

Перші церковно-музичні твори Вербицького походять з половини 1830-их рр. Від того часу й майже аж до 60-х рр. він пише виключно для мішаних хорів (правдоподібно для мішаного церковного хору, в якому жіночі голоси були заступлені хлопчачими). Потому — виключно для чоловічих хорів.

Мішані хори Вербицького: «Да ісполняться»; «Іже херувими»; «Слава, Єдинородний»; «Святий Боже»; «Свят» (два); «Милость мира»; «Ангел вопієше»; «Отче наш»; «Єдин Свят»; «Тебе поєм» (два); «Буди ім'я».

Чоловічі хори: «Служба Божа»; «Величай»; «Тебе поєм»; «Слава, Єдинородний» (переробка з мішаного хору); «Святий Боже» (переробка з мішаного хору).

Між творами Вербицького та творами Бортнянського (що їх Вербицький добре знав, бо співав їх, як сказано, ще замолоду в хорах), годі знайти якусь аналогію або навіть подібність. Вер-



М. Вербицький

бицький не користувався ні київськими наспівами, ані тим паче, ефектами архаїчного церковного стилю. Обсяг його музичної мови та її засобів дуже обмежений, відповідно до його обмеженої музичної освіти й обмежених музичних знань. Тим то й зрозуміло, що ніяких прикладів контрапунктотно-поліфонічного стилю, який правив за традиційну основу церковної музики так на Заході, як і в Бортнянського, у Вербицького знайти неможливо.

ІВАН ЛАВРІВСЬКИЙ

Сучасником Вербицького і, спільно з ним, головним діячем у нашій музичній ділянці на Західній Україні був *Іван Лаврівський*. Він народився 1822 року в Лопінці коло Ліска. Навчався в Перемишлі, де, між іншим, одержав основи музичної освіти від керівника хору Льоренца. Там він співав і в соборному хорі, диригентом якого став потім сам. Був священиком у Кракові, пізніше у Львові, де одночасно був і диригентом семінарійного хору. Помер на священичій посаді у Холмі 25 травня 1873 року.

Творчість Лаврівського з погляду своєї примітивної простоти цілком подібна до творчости Вербицького. Існує між ними аналогія і в родах музичних зацікавлень. В обох за головні ділянки композиції правлять церковна музика і така її протилежність, як співогра.

У церковно-музичних творах Лаврівського помітно різницю між періодами творчости під час його перебування в Перемишлі й у Львові, з одного боку, та пізніше у Холмі, з другого. У творах раннішого періоду знати банальні мелізматичні розтягування слів, обмеження родів такту до чотири- або тричверткових, часте повторювання фраз тощо. За другого, холмського періоду, коли Лаврівський зосередився тільки на писанні церковної музики, він підпав до певної міри під вплив російської церковної музики половини XIX сторіччя. Ритміка його творів стала більше статична, форма — несиметрична, мелодика позбавилася своєї колишньої мелізматичної орнаментики. Про будь-яку поліфонію в справжньому розумінні цього слова у Лаврівського, подібно, як і у Вербицького, нема й мови.

З церковно-музичних творів Лаврівського, з його першого періоду, залишилися: «Взиде Бог»; «Достойно»; «Милость мира»; «Свят»; «Хваліте» — все для мішаного хору. Для чоловічих хорів: «Вічная пам'ять»; «В пам'ять вічну»; «Дух Святий»; «Многолітіє»; «Нас ради разп'ятого»; «Преславно»; «Услиши, Господи»; «Христос воскрес»; «Явися, благодать». Щодо хору «Искупих ни еси от клятви», який у збірці Матюка фігурує як твір Лаврівського, то його авторство сумнівне.

Другий (холмський) період — для мішаних хорів: «Херувимська» (дві); «Іс полла еті деспота». Чоловічі хори: «Да возрадується»; «Херувимська» (дві); «Милость мира» (два); «Тебе поем»; «Достойно» (ці десять творів видано в Москві у Юргенсона).

ЕПІГОНИ ПЕРЕМИСЬКОЇ ШКОЛИ

Слідами обох головних представників перемиської школи пішли декілька інших музик-аматорів. *Порфирій Бажанський* (священик, народився 22 лютого 1836 року, помер 1920 року, в Сороках коло Львова, автор «Служби Божої» 1869 р.), *Сидір Воробкевич* [народився 5 травня 1836 року, помер 18 вересня 1903 року у Чернівцях (Буковина), автор декількох «Служб Божих»], *Віктор Матюк* (нар. 1852 р., помер 8 квітня 1912 року, автор церковних хорів «Да исполнятся», «Святий Боже», «Боже, на землю руську поглянь», «Витай нам, Христе») — це найголовніші з них.



В. Матюк

Крім них, до цієї групи належать ще *Максим Копко* (1860—1920, з церковних творів відоме «Буди ім'я»), *Микола Кумановський* (1846—1921, автор «Служби Божої» для мішаного хору), *Йосип Кишакевич* (нар. 1872 р., дата смерті — під час або після закінчення другої світової війни — невідома). «Служба Божа» цього останнього для чоловічого хору, а також його «Панахида», «Тебе Бога хвалим» та інші часто виконувано в західньо-україн-

ських церквах перед другою світовою війною. Кишакевич — автор ще й гармонізацій галицько-дяківських наспівів, колядок тощо¹⁶.

ЦЕРКОВНА МУЗИКА ЗА ДОБИ ЛИСЕНКА ТА ЗА НАЙНОВШИХ ЧАСІВ

Тоді як на Західній Україні у другій половині XIX сторіччя ділянка церковної музики стала (разом із співгрою) основною, на території Східньої України на цьому полі не діялося майже нічого аж до новітніх часів. *Микола Лисенко* (див. окремий розділ) залишив з ділянки церковної музики тільки два мішані хори: «Камо пойду от лица Твоего» і «Пречистая Діво Мати». Куди сильніший у церковних творах був *Кирило Стеценко*. Його «Служба Божа», «Панахида», «Милість спокою», частини другої «Служби Божої» (все для мішаного хору) — перші в цій ділянці від часів Бортнянського речі серйозного мистецького рівня. Своїм стилем вони дуже близькі до основ української церковної музики. Декілька частин «Служби Божої» (популярна «Достойно есть») написав *Микола Леонтович*.

З сучасних композиторів найбільше заслуг перед церковною музикою має *Олександр Кошиць* («Служба Божа», «Релігійні канти та псалми»). Його спроби пов'язати народню мелодику з старою мелодикою ірмолоїв і тим способом відновити традицію нашої церковної музики, перервану впливом італійської музики у XVIII сторіччі, були дуже успішні.

Цікаві церковно-музичні твори написали *Михайло Вериківський* і, особливо, *Пилип Козицький* (див. «Сучасна доба»). Дві «Херувимські», «Милість спокою», «Христос воскрес» та інші останнього писані в старому, суто-церковному поліфонічному стилі. Церковні твори обох цих композиторів (до речі, учнів те-

¹⁶ Про діяльність головних представників перемиської школи у ділянці нецерковної музики (співогри, хори, пісні) див. у розділі «Початки світської музики».

оретика Яворського, навчання композиції якого ґрунтувалося на ладових гармоніях, отже в корені було близьке церковній музиці) постали, самозрозуміло, ще перед початком протирелігійної кампанії 1920-х років з боку советської влади. Від того часу з-під пера численних композиторів Східної України не вийшов, зрозуміло, ні один церковно-музичний твір. Будь-яка активність у цій ділянці перервалася цілком і завмерла.

Те саме трапилося й на Західній Україні¹⁷, відколи вона опинилася під владою червоної Москви.

Перед тим із сучасних західньоукраїнських композиторів ділянкою церковної музики особливо цікавився *Станіслав Людкевич* («Збірник церковних і літургічних пісень», Львів, 1922, для шкільних мішаних хорів, низка церковних пісень до «Служби Божої» тощо). Та, мабуть, найпліднішим у цій ділянці за новітніх часів був *Михайло Гайворонський*¹⁸. В його творчому доробкові залишилися дві «Літургії», окремі літургічні пісні, старовинні канти й псалми (9 для мішаного хору, 10 для однородного), видані оо. Василіянами у Жовкві, переробка «Служби Божої» Воробкевича тощо.

Беручи до уваги існуючі обставини, за яких тільки невеличка група українських композиторів по цей бік залізної завіси має можливість писати церковну музику (до чого, між іншим, ні один з них покищо не виявляє зацікавлення), про будь-яку віднову ділянки української церковної музики можна думати тільки у зв'язку з цілковитою зміною політичних взаємин на всій Україні, — тобто в майбутньому.

¹⁷ Де, до речі, перед останньою війною найпопулярнішими книгами церковних наспівів були «Гласопіснець із записів Ізидора Дольницького», Львів, 1894, та «Гласопіснець Полотнюка». Обидві книги вживаються в наших церквах у вільному світі й сьогодні.

¹⁸ Див. «Сучасна доба».

III. ПОЧАТКИ СВІТСЬКОЇ МУЗИКИ

Зі смертю Бортнянського українська музика втратила не тільки свого найкращого композитора церковних музичних творів, але й одночасно позбулася рис професійности, придбаних ним і його сучасниками — Березовським і Веделем. Всі троє вони були освічені, тямущі музики.

Як згадано в попередньому розділі, на Східній Україні дальший розвиток церковної музики, а тим самим і розвиток у напрямі позитивної творчої діяльності Бортнянського, — припинився. На Західній Україні церковна музика в творах основоположників і головних представників т. зв. перемиської школи чималою мірою занепала, спустившись до рівня аматорсько-дилетантського.

Але одночасно в обох частинах України народжується й починає розвиватися світська музика. Була вона, однак, на початку, суто аматорсько-дилетантською. Безпосередній поштовх до такого саме розвитку світської музики дали в першій половині дев'ятнадцятого століття передусім *побутові театри*.

ПОБУТОВІ ТЕАТРИ

Їх предтечами були на Україні *вертели*, цебто народні лялькові театри, відомі ще з другої половини XVI століття. Виконувало їх під час Різдвяних свят. Інше джерело становили *весільні обряди*¹⁹ та т. зв. *шкільні театри* XVII і XVIII століть, що існували при школах, братствах тощо. Останні виставляли драми морально-виховного характеру.

¹⁹ Див. «Народня музика».

В усіх цих видовищних формах музика, сольовий і хоровий спів, здебільша з акомпаньяментом інструментального ансамблю, т. зв. *троїстої музики* (скрипка, цимбали, сопілка, бубон — у різних комбінаціях цих інструментів), відогравала свою невідлучну, велику роль. Музичний матеріал у весільних святкуваннях та в шкільному театрі мав за свою основу народні пісні й народні танки, а у вертепних драмах — канти й псалми. Окремих інструментальних номерів не було, як не було й будь-якої музичної характеристики дієвих ситуацій чи осіб. Центральними, найважливішими номерами були *фінали* у виконанні хору.

Наприкінці XVIII і напочатку XIX століть з'являються в Україні т. зв. *кріпацькі театри*, організовані й утримувані багатими землевласниками (з яких деякі засновували навіть власні музичні й театральні школи), а незабаром після того й т. зв. *вільні театри*. Для такого театру в Полтаві, відкритого 1816 року, Котляревський написав «Наталку Полтавку», а пізніше й «Москаля-чарівника». Виставлені вони були вперше 1819 року. Обидві ці п'єси започаткували побутовий репертуар і побутовий театр.

Чому Котляревський, людина високо освічена й непересічної культури, в підзаголовку «Наталки Полтавки» написав: «Українська опера» — важко зрозуміти. Хібащо зробив це він під впливом тогочасних російських драматичних творів, звичайно віршованих, у які вплітано завжди чимало музичних номерів, сольових і дуетів, і які називано «комічними операми», — бо з формою опери, як її знала Західня Європа (де опера на той час уже мала за собою тристалитній розвиток), «Наталка Полтавка» нічого спільного не мала.

Музичний матеріал побутових п'єс чи пак народніх драм зі співами або народніх оперет (усі ці назви підходять до будь-якої з них) майже цілком складається з народніх пісень.

Але вряди-годи з'являються й самостійні, ненародні номери (як напр. «Де згода в сімействі»), дарма, що й ці створено в народньому дусі. Саме вони й є перші ластівки української світської ненародньої чи так званої «мистецької» або «оригінальної» музики.

Як відомо, Котляревський сам «уложив» музику до «Наталки Полтавки». Обробляли її опісля різні композитори, а часом навіть і псевдо-композитори, як перший, *Адам Барезицький* (поляк з походження, жив у Харкові), 1833 року, потім *А. Єдлічка*, *Опанас Маркович*, *Матвій Васильєв*, нарешті *Микола Лисенко*,

в музичній обробці якого «Наталка Полтавка» втрималася й донині.

Серед безмежного числа вистав «Наталки Полтавки» слід відзначити 10 ювілейних вистав у театрі ім. Франка в Києві з 2 до 12 грудня 1931 року. Тоді побіч передових артистів Київської опери (Наталка — Марія Сокіл, Петро — Андрій Ріжок) та Франківського театру (Терпелиха — Борисоглібська) востаннє на сцені виступав у ролі Возного Панас Саксаганський. Виборного мав грати Микола Садовський, однак він уже був тяжко хворий і його заступив Михайло Донець. Режисером вистави був Гнат Юра.

З «Наталки Полтавки» зроблено два фільми: один у Києві, з участю Марії Литвиненко-Вольгемут та Івана Паторжинського, а другий в Америці (постановила фільмова компанія Авраменка) з неукраїнськими акторами в головних ролях.

Сучасний композитор *Володимир Йорши*²⁰ зробив нову редакцію «Наталки Полтавки» з метою перетворити цю народню п'єсу в справжню оперу. Отже до двадцяти існуючих номерів (які він наново зредагував) він дописав 35 нових, а також і увертюру в формі симфонічного рондо. В такому вигляді «Наталку Полтавку» поставила в Великому Театрі в Москві Київська Опера в березні 1936 року, як показ українського оперового мистецтва!..

«Наталка Полтавка» дала початок народньо-побутовому репертуарові, який у побутових театрах ставили на сцені ще й після першої світової війни, а в аматорських гуртках читалень «Просвіти» тощо і ще довше. Найвідоміші були такі п'єси, як «Сватання на Гончарівці» Квітки-Основ'яненка (1836 р.), «Кумірошник або Сатана в бочці» Дмитренка (1850 р.), «Дай серцеві волю, заведе в неволю», «На чужий коровай очей не поривай» та інші. В другій половині ХІХ століття виникли й здобули собі популярність «Вій» (за Гоголем), «Невольник» (за Шевченком), «Пошилися в дурні» та «Пісні в лицях» (дивертисмент), обидві Кропивницького. Автором чи пак аранжером музики цих п'єс та ще й Александрова «За Німан іду» та «Ой не ходи Грицю» був *Матвій Василев* (сьогодні «заслужений діяч мистецтв УРСР»). З цієї останньої популярної народньої драми в Америці зроблено

²⁰ Див. «Сучасна доба».

фільм під назвою «Маруся», 1937 року (керівник вокальної музичної частини — Олександр Кошиць; керівник інструментальної музики — Роман Придаткевич).

Згадані вище аматорство й дилетантизм музики цих народніх п'ес проявлялися в її оформленні. Отже писали, гармонізували й обробляли цей народній пісенний матеріал, що творив музичну ілюстрацію й основу згаданих п'ес, здебільшого анонімні автори, в тій чи іншій формі зв'язані з театральними трупами, котрі вперше ті п'еси виставляли, дуже часто капельмайстри аматорських інструментальних ансамблів цих труп. Не маючи відповідної, а часто-густо й ніякої музичної освіти та технічного знання, часом не знаючи навіть примітивних основ гармонії, вони «обробляли» музичний матеріал п'ес жахливо безграмотно. У більшості побутових театрів той репертуар виконувано в такому власне музичному «оформленні» аж до новітніх часів. Але найсумніше те, що в саме такому вигляді музика до деяких з тих п'ес вийшла навіть друком.

Можливо щось краще міг би створити в цій ділянці *Петро (Іванович) Ніщинський*. Народився він 21 вересня (н. ст.) 1832 року в селі Німенка, на Київщині, — помер 16 березня 1896 року в Ворошилівці, на Поділлі. Скінчивши Київську Духовну Семінарію, він працював при російському посольстві в Атенах, де закінчив університет. Потім був гімназіяльним учителем, між іншим у Петербурзі й Одесі. Керував хорами. Зробив перший переклад «Одісеї» на українську мову і «Слова о полку Ігоревім» на грецьку. Його «Вечорниці» — музична картина до драми Шевченка «Назар Стодоля», написана 1875 року (на прохання Карпенка-Карого, для його театру) — визначаються вже мистецьким смаком і зрозумінням народньої пісні в її обробці й підході до неї, як до музичного матеріалу. А оригінальний, ненароднього характеру номер для чоловічого хору «Закувала та сива зозуля» виказує талант і творчу винахідливість Ніщинського — дві риси, що їх, на жаль, найрідше можна знайти в музичному оформленні репертуару побутових театрів.

«СПИВОГРИ» ЗАХІДНЬОЇ УКРАЇНИ

Дещо пізніше від театральних груп на Східній Україні почалася організація театру в Західній Україні. Першою відомою театральною виставою народної п'єси була «Наталка Полтавка». Виставлена вона була силами аматорського гуртка в Коломиї 1848 року. Йшла вона в переробці Озаркевича, під назвою «На милування нема силування або дівка на виданню», з надзвичайним успіхом (за словами Франка ця п'єса була «немов іскра, підпалююча ватру»). Того ж 1848 року організувався театральний аматорський гурток у Перемишлі, де тоді проживав *Михайло Вербицький*.²¹ Підо впливом діяльності згаданого гуртка він зацікавився цією новою ділянкою народних п'єс з музичним оформленням фолклорного матеріялу і протягом одинадцяти років (від 1859 до 1870) написав музику до 18 п'єс — оперет, драм і т. зв. водевілів, серед яких найбільшим успіхом користувалися «Жовнір-чарівник» (зльокалізована переробка твору Котляревського «Москаль-чарівник»), «Верховинці» (Устияновича), «Федько Острожський» (Огоновського), «Сільські пленіпотенти» (Гушалевича), «Чорноморський побут на Кубані» (Кухаренка), «Тринадцятий жених» (Паливоди), «Козак і охотник» (Вітошинського) і — найкращий твір Вербицького — «Підгіряни» (Гушалевича).

Всі ці п'єси були співограми, навзір німецьких „Singspiel“-ів, відомих і популярних ще в XVIII столітті. Музичні засоби були якнайпростіші, а така ж була й музична фактура, призначена, очевидно, для виконання аматорами. Побіч безлічі народних пісень Вербицький уводив і власні, оригінальні мелодії в народньому стилі, здебільшого в коломийковому ритмі. Форми пісень строфічні (з тією самою музикою до всіх строф вірша), або куплетові з рефреном; ансамблі й хори простенькі, нескладні. Оркестра — звичайно флейта, два клярнети, дві вальторні (часом теж два фаготи), смичковий квартет й ударна група — не мала ніякої самостійної ролі, а тільки супроводила вокальні номери, гармонізовані основними акордами даної тонації, й обмежуючися найпростішими модуляціями.

Щойно остання співогра Вербицького «Простачка», закінчена незадовго до його смерти, 1870 року (й, до речі, ще ніколи не

²¹ Див. «Церковна музика».

виставлена), мала самостійний оркестровий нумер, увертюру, яка тематично з п'єсою не була пов'язана.

Такого самого стилю співогри, як Вербицького, писали й інші представники перемиської школи: *Іван Лаврівський* («Золотий хрестик» Наумовича; «Обман очей» Гушалевича; «Пан Довгонос» К. А. М., «Роксоляна» Якимовича, й «Рожа» — всі написані 1865 р.), *Віктор Матюк* («Капрал Тимко», «Простак» і незакінчена «опера» «Нещасна любов»), нарешті *Сидір Воробкевич*, який у 1870—1880-их роках написав коло десяти співогор (на власні лібретта), які в підзаголовку називав «Образ з життя народного», а все разом «оперетами», драмами, мелодрамами чи комедіями. Найбільш відомі з них були «Гнат Приблуда» (1875 р.), «Бідна Марта» (1878 р.), «Пані молода з Боснії» або «Пантелей Трубка» (1880 р.), «Пан Мандатор» (1882 р.), «Новий двірник» (1883 р.).

В порівнянні з трьома іншими композиторами співогор, у Воробкевича бачимо більше самостійних оркестрових номерів — увертюри, інтродукції — чи уривків і фрагментів під назвою «мелодрам». В мелодиці Воробкевича помітний характер сентиментальности й своєрідної сальоности — безсумнівний вплив фортепіянових шумок-думок (див. далі), які в другій половині XIX століття цілком заволоділи т. зв. «домашньою» музикою.

«ЗАПОРОЖЕЦЬ ЗА ДУНАЄМ»

У другій половині XIX століття з'явився в українському театрално-музичному репертуарі твір, який стоїть багато вище від усіх інших до того часу, та ще й надовго пізніше. Це комічна опера «Запорожець за Дунаєм»; її автор — *Семен (Степанович) Гулак-Артемівський*.

Народився він 4 лютого 1813 року, в Городищі, на Київщині. Уже з дитячих літ співав у митрополичому хорі в Києві, звідкіля російський композитор Глінка, приїхавши на Україну підшукати співаків до придворного хору, забрав його до Петербургу 1838 року. Тут Артемівський учився співу у Глінки, а в 1839 році, завдяки концертів, влаштованому Глінкою й Даргомижським

на його користь, їде на дальші вокальні студії до Італії. Там почав виступати в операх (дебютував у Фльоренції в опері Белліні „Beatrice di Tenda“), а по повероті до Петербургу 1842 року, став постійним членом (басом) тамошнього імператорського оперового театру. Протягом 22-річної праці в цьому театрі, Артемовський виконував головні басові партії репертуару, м. ін. Дон Жуана (Моцарта), Форда (в «Пуританах» Белліні), Руслана («Руслан і Людмила» Глінки) й ін. У Петербурзі він знайомиться й заприятельнюється з Шевченком і Костомаровим. 1864 року, покинувши театр, переїхав до Москви, де й помер 5 квітня 1873 року.

Користуючися звичаєм того часу, коли відомі актори часто-густо писали самі для себе п'єси, в яких могли б «заявити», Артемовський написав два водевілі на свої «бенефіси» в оперовому театрі: «Українське весілля» 1851 року та «Ніч під Івана Купала», року 1852. Перша з цих п'єс це «попури», чи то пак збір українських народніх пісень, аранжованих примітивно й дилетантсько, здебільша для хорів і танків, і тільки з двома сольовими піснями. «Ніч під Івана Купала», на комічний сюжет (залицяння трьох різного характеру мужчин до молодої вдови, капості, які вони собі взаємно роблять, поки один із них не виходить переможцем і не здобуває любов і руку вдовички), з використанням модної тоді фантастики, запозиченої з опер Вебера: але музичне оформлення все побудоване на народніх піснях, мало різнитися від першого водевілю.



С. Гулак-
Артемовський

Справжній успіх здобув Артемовський щойно своєю третьою п'єсою, комічною оперою «Запорожець за Дунаєм», вперше виставленою в Маріїнському оперовому театрі в Петербурзі 14 квітня 1863 року, а вперше українською мовою в Ростові, 1884 р. (Карась: Кропивницький, Одарка: Садовська-Барилотті, Оксана: Заньковецька; у пізніших виставах найкращими виконавцями партії Карася були Садовський і Саксаганський). Лібретто написав сам Артемовський. Дарма, що й «театрал», він на жаль, недотримав найпершої й засадничої вимоги кожного драматичного твору взагалі, а драматично-музичного зокрема: логічного по-

в'язання дії й логічності її розв'язки. Отже добра зав'язка дії й фабули «Запорожця за Дунаєм» у першій дії, тратить нитку послідовності в другій, а в третій розв'язується несподівано, згідно з престарою рецептою „*deus ex machina*“, якою можна було розв'язати й закінчити все, будь-коли й будь-як, не зважаючи на послідовність чи просто здоровий глузд²².

Щоби зарадити цій непослідовності й непов'язаності лібретта, за найновіших часів зроблено декілька спроб дописати нову дію, що виправила б згадану хибу. Але першою зміною, чисто музичною, можна вважати вставлення додаткової пісні для Оксани «Прилинь, прилинь, козаче мій», автором якої був *О. Оскнер*. Першу основну переробку «Запорожця» — для вистави в Харкові 1893 року — зробив *Голєров*, але вона «не пройшла» й «Запорожця» виставляли далі в оригінальній формі. Черговою зміною була нова дія «Карась у султана», що її написав Василь Овчинников, з музикою *Лихтваренка*. Вони обидва додали й чимало нового і до існуючих оригінальних дій, напр., хор «У бережку край ставка», позичений у вистав «Запорожця» трупю Кропивницького й Садовського (справжнім дивоглядом можна вважати факт, що музику до цього хору, цілком у стилі української народньої пісні, написав італієць *Джузеппе Сарті!*).

Патріотизмові цього ж Василя Овчинникова — тоді суфлера Великого Театру в Москві, а за часів утворення української опери, в двадцятих роках Державної Опери в Харкові — слід завдячувати дві вистави «Запорожця за Дунаєм» на добродійні цілі, у Великому Театрі в Москві, 1915 року, в яких, до речі, виступали знамениті співаки українського походження, Платон Цесевич (Карась) і Іван Алчевський (Андрій) та не менш знамениті російські — К. Держинська (Одарка), Н. Калиновська (Оксана), Ф. Павловський (Султан).

1935 року нову дію «У Селіх-Аги» написав у Львові Роман Купчинський, з музикою *Станислава Людкевича*, для його нової редакції цієї опери. А 1936 року Максим Рильський написав у Києві нову дію «Карась у гостях у Султана», з музикою *Володимира Йориша*, для другої редакції цілої опери, що її зладив цей

²² Той факт, що й чимало опер всесвітнього репертуару теж написані до невдалий чи недосконалих лібрет, ніяк не виправдує низької якості лібретта «Запорожця».

композитор для гостинних виступів Київської опери у Великому театрі в Москві, в березні 1936 року (Одарка — Марія Литвиненко-Вольгемут, Карась — Іван Паторжинський, режисер — Володимир Манзій, диригент — Володимир Йориш).

Але ці спроби не були цілком успішні й лібретто «Запорожця за Дунаєм» таки й далі залишається свого роду дивоглядом, з яким, чи пак з якого, мабуть, неможливо зробити будь-що путне, драматично оправдане й логічно зрозуміле.

Без порівняння краща за лібретто музика «Запорожця за Дунаєм». Вона становить мішанину двох стилів: фолкльорно-українського й оперово-італійського. Але й останній (аріозо Оксани, її дует з Андрієм, частини обох дуетів Одарки й Карася, арія Султана, квінтет, молитва, речитатив Імама) витримано, особливо в мелодиці, в українському характері, так, що відмінності між згаданими двома стилями, зовсім різними й зовсім один одному чужими, пересічному слухачеві майже непомітні. Цим, очевидно, й пояснюється успіх «Запорожця» серед української публіки аж до сьогоднішнього дня.

Як у лібретті найліпшою дією є коротенька перша, так і з музичної сторони найбільше вдалим номером цілої опери є дует Одарки й Карася у цій же першій дії («Відкіля це ти узявся . . .»). Своєю живою ритмічно-пульсуючою першою частиною, контрастуючою, співною середньою й бравурним закінченням цей дует становить справжній шедевр. Коли б творча винахідливість композитора, виявлена в цьому дуеті, була так само сильна і в інших номерах опери, та, з другої сторони, коли б Артемовський був цілком освічений музика, що знав би тогочасну техніку композиції й інструментації, й, особливо, техніку формальної будови й цією технікою володів, а врешті, коли б лібретто було більш суцільне й «оперове», хто зна, чи «Запорожець за Дунаєм» не був би відчинив українській музиці двері до всесвітньої музики, посівши в ній аналогічне місце з іншими першими операми слов'янських, т. зв. національних шкіл — «Проданою Нареченою» Сметани, «Русланом і Людмилою» Глінки чи бодай «Галькою» Монюшки (до речі, куди слабшою, як дві попередні опери, але всетаки, як оперово-драматичний твір, вищою від «Запорожця»).

Отож «Запорожець за Дунаєм» через свої недоліки лишається тільки найкращим прикладом української театральної музики дев'ятнадцятого століття, музики ще не зовсім професійної. Та серед побутового репертуару свого часу твір Артемовського ви-

різняється як справжня квітка серед бур'янів, як перлина між простим камінням.

Не раз при обговореннях «Запорожця за Дунаєм» та в рецензіях на нього у нас згадувано про аналогію між цим твором і оперою Моцарта «Викрадення з сералію», вказуючи на подібність дієвої ситуації в обох операх (спроба втечі молодої дівчини з турецької неволі в Артемовського, а з турецького палацу у Моцарта — при допомозі коханого цієї дівчини).

На цьому, на ділі, й уривається вся нитка подібності між цими творами, але й вона така різна в обох випадках, що про аналогію подій годі й говорити. Що важливіше, її зовсім нема в музиці. Італійський стиль «Запорожця» має свої основи в операх Перголесі, Белліні й особливо Доніцеті, які Артемовському були добре відомі, бо він у них виступав; з музикою Моцарта трудно знайти будь-які спільні риси. А вже називати Артемовського «українським Моцартом» — це така сама нісенітниця, як називати Бортнянського «українським Палестріною». На жаль, серед безлічі нісенітниць, які писалося про українську музику, були й такі!

Як з музичної сторони «Запорожець» є, як згадано вище, компіляцією двох стилів, так і його музично-технічне оформлення було продуктом співпраці декількох осіб. Нема сумніву, що фортепіяновий витяг опери, т. зв. «клявір», робив не сам Артемовський, але його дружина, Олександра, добра піаністка; інструментував оперу, мабуть, Енгель, диригент Олександрівського театру і відомий «аранжер» водевілів у Петербурзі, який уже перед тим інструментував згаданий раніше водевіль Артемовського «Українське весілля».

На жаль, як фортепіянова партія твору, так і його інструментація були зладжені страшенно невміло й недбало, з безліччю примітивних помилок у гармонізації, прозодії, себто розділенні правильних музичних акцентів у співаному тексті тощо. Тому, що фортепіянова партитура «Запорожця» надрукована з такими помилками (а потім і передрукована в різних країнах, включно з Америкою, різними видавництвами), а грамотні редакції цієї опери є тільки в рукописах (див. далі), «Запорожець за Дунаєм» виставляється по цьому боці залізної завіси, на жаль, і до нинішнього дня з тими ж помилками.

Першу спробу виправити всі ці помилки й зробити грамотну фортепіянову й оркестрову партитуру, вигладжуючи й деякі во-

кальні хиби, зробив у Львові *Станислав Людкевич* 1935 року. Інші редакції цієї опери, по цій же лінії, з деякими розширеннями чи змінами в нумерах, а то й з додаванням зовсім нових, зробили *Володимир Йориш* у Києві (перша редакція 1933 р., друга 1935 р.) і *Антін Рудницький* в Америці (1938 року).

Виставлявся «Запорожець за Дунаєм» безліч разів, скрізь, де тільки живуть українці.

Як найвидатніші вистави за новітніх часів, побіч згаданих вище, треба згадати «тисячну ювілейну виставу» в редакції й інструментації Людкевича — у Великому Театрі у Львові 1935 року (повторену там же тричі, як і в шістьох головних провінційних містах Західної України), з найкращими тогочасними українськими оперовими артистами в головних ролях (Одарка — *Марія Сокіл*; Карась — *Іван Романовський*; Оксана — *Ольга Лепкова*; Андрій — *Михайло Голинський*; Султан — *Михайло Маслюк-Мартіні*; режисер — *Олександр Улуханов*; диригент — *Антін Рудницький*). Випродуковано теж з «Запорожця» два фільми: у Києві (*Литвиненко-Вольгемут*, *Паторжинський*), та в Америці, 1938 року (фільмовою компанією *Авраменка*; *Марія Сокіл*, *Михайло Швець*; музичне оформлення — *Антін Рудницький*).

ПЕРШІ СПРОБИ В ДІЛЯНЦІ

ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ МУЗИКИ Й СОЛЬОВОЇ ПІСНІ

Одночасно з розвитком побутового театру на Східній Україні, а згодом з розвитком у Західній Україні жанру «співогор», почалися й перші спроби в ділянці світської інструментальної музики. Вони йшли спершу по тій самій лінії, що й наш музично-театральний репертуар: народня пісня в її первісному вигляді (не в мистецькій обробці, як в українській музиці сучасного періоду) лягла в основу цих перших інструментальних творів. В наслідок того ці твори були не менше наївні й простенькі, як і музика до народніх оперет чи співогор; а що їх автори теж ще не були професійні, освічені музики, а тільки аматори-дилетанти, то й твори їхні не мали професійних рис.

Мабуть, перший із цих творів є «Симфонія XXI», добре написана в стилі Моцарта, чи пак раннього Бетговена, з своєрідним

українським кольоритом. Її автор — *Микола (Дмитрович) Овсяннико-Куликовський* (нар. 1768 або 1787 року, в Бехтерях на Херсонщині, помер 1846 року в Одесі; ніяких докладніших відомостей про його життя, ані про інші його твори — м. ін. також і про двадцять попередніх симфоній, написаних перед цією знайденою двадцятьпершою — нема²³). Згаданий твір Куликовський написав з нагоди відкриття Одеського театру й тоді вперше його виконано (потім ще в Києві, 1949 р.). У цій симфонії²⁴ чотири частини: перша „Allegro“ в суто-народнім мелосом; друга частина «Романс» (з піснею «Ой кричє, кричє»), третя «Менует» (на тему народньої пісні «Ой, під горою, під перевозом»), четверта — фінал, у ритмі й характері козачка, з використанням скороченого варіянта пісні з другої частини.

Нема теж відомостей про анонімного автора «Української Симфонії», знайденої нещодавно в архівах. На підставі її музичної мови й фактури можна догадуватися, що вона походить з початкових десятиліть ХІХ століття.

Також не так давно (1928 року) знайдено симфонію а-мінор (мінор) *Колачевського*, одного з перших українських інструментальних композиторів, а також і докладні відомості про нього.

Михайло (Миколович) Колачевський, народився 14 жовтня (н. ст.) 1851 року на Полтавщині, вчився музики в консерваторії в Ляйпцігу й скінчив її 1876 року. Випускною працею була «Українська Симфонія», яка тоді й була виконана в Ляйпцігу під керівництвом автора. Повернувшись на Україну, Колачевський оселився в Кременчуці, де працював як адвокат. Наскільки досі відомо, написав, крім симфонії, 19 сольоспівів і кілька фортепіянових п'єс; є вістки й про його хори à capella, фортепіянове тріо а-моль, струнний квартет ес-дур і «Реквієм», для хору, струнної оркестри й органів, але ні одного з цих творів досі не знайдено.

«Українська Симфонія» написана на народньо-пісеннім матеріалі, в чотиричастинній клясичній формі: Allegro, Інтермеццо-скерцандо, Романс, Фінал. В симфонії використані такі популяр-

²³ Вона награна на платівці, у виконанні Ленінградської Філярмонії під керівництвом Євгенія Мравінського.

²⁴ Можливо, що «ХХІ» у заголовку твору означає номер опусу, цебто порядкове число твору в загальному творчому доріжку автора. В такому випадку ця симфонія була б, мабуть, цього композитора одинокою.

ні народні мелодії, як «Віють вітри», «Дівка в сінях стояла», «Побратався сокіл з сизокрилим орлом», «Ой, джигуне, джигуне» й інші.

Після заборони царським урядом (1876 року) виконувати на Україні українські театральні й музичні твори, симфонія Колачевського була виконана вперше на Україні щойно 1900 року, в Полтаві і в Кременчуці, під керівництвом Д. Ахшарумова. Після цього про неї зовсім забуто, на цілих двадцять вісім літ.

Перші спроби оригінальної творчості в ділянці вокальної сольової музики, себто пісні (чи як її називають на Східній Україні, «романсу», у відрізнення від «пісні», під назвою якої розуміють там тільки народню пісню), почалися, більш-менш, у половині ХІХ століття. У друкованій у Петербурзі програмі (т. зв. «лібретто») «малоросійського певця» С. Д. Паливоди-Карпенка, згадується Шевченкова пісня, яку той співак виконував, — «Тяжко-важко жить на світі», — відома як «Думка». Хто був автор музики до цієї пісні, — невідомо. Можна припускати, що українець Паливода-Карпенко, бажаючи виконати пісню до слів Шевченка, звернувся з проханням чи закликом написати музику до неї до котрогось із земляків, музик-аматорів, що проживали тоді в Петербурзі, а таких було чимало.

1860 року в Петербурзі вийшла друком пісня О. Рубця «Думи мої . . .» а за рік пізніше там же три пісні Сичова («Не женися на багатій», «Тяжко-важко в світі жити», «Як маю я журитися») — всі до слів Шевченка.

Також *Петро Ніщинський*²⁵ відомий, як автор двох оригінальних пісень: «Порада» й «У діброві чорна галка». Рукопису його «Кантати» (до власних слів), виконаної під час його навчання в гімназії в Одесі, досі не знайдено.

Серед західньо-українських композиторів обидва головні представники перемиської школи, *Вербицький* і *Лаврівський*, залишили в своєму доробку теж деякі твори світського характеру. Так *Вербицький* написав 8 «симфоній» для оркестри, в формі, відомій під цією назвою на початку 18-го століття, яка по-суті була формою увертюри. Ці «симфонії» *Вербицького* були, як у згаданій формі, так і в їх музичній мові дослівною імітацією со-

²⁵ Див. раніше.

тень існуючих подібних творів на Заході. Про якусь оригінальність у них чи індивідуальність автора не доводиться й говорити. Те саме відноситься й до двох полонезів (для оркестри) Вербицького.

ГІМН* «ЩЕ НЕ ВМЕРЛА...»

Зате твір, який його автор напевно вважав за менш видатний, ніж «симфонія», і напевно, пишучи його, й не думав про важливість цього твору в майбутньому, запевнив Вербицькому не тільки тривале місце в історії української музики, а ще й вдячність усіх українців. Цей твір — «Ще не вмерла Україна» — до слів Павла Чубинського, написав *Вербицький*, мабуть, року 1863. Вперше виконано його на Шевченківському концерті в Перемишлі 1865 року. Він дуже скоро здобув собі таку популярність, що став українським національним гімном. Він з'явився друком уперше в хоровому збірникові «Кобзар» 1885 року (за редакцією В. Матюка).

ХОРИ Й ПІСНІ

Вербицький написав теж, як перший у Західній Україні, декілька пісень і хорів до слів Шевченка, Шашкевича, Федьковича й інших. З його хорів добре відомий був серед галицьких співочих товариств перед першою світовою війною його «Заповіт» для двох хорів з оркестровим супроводом.

Світська творчість *Івана Лаврівського*²⁶ обмежувалася тільки вокальною, — хорами й піснями. До першого роду належать чоловічі хори «Руська річка», 1850 року (мабуть перший твір Лаврівського й здається перший світський хор у Західній Україні взагалі), «До зорі»; «Козак до торбана»; «Увіщання для милой»; «Думка»; «Надо мною буря була»; «Глянь-но, глянь»; «На

* У галицькому діалекті «гимн».

²⁶ Див. «Церковна музика».

чужині загибаю»; «До солов'я»; «Сумно, марно по долині»; «Пісня прощання»; «Корона, меч і ліра»; «Гей, браття, щиро, а сміло» та інші. Серед його сольоспівів з фортепіаном (з яких деякі перетривали й утрималися в репертуарі співаків до нинішнього дня) є: «Любо спливає» (також у переробці для чоловічого хору) й інші.

*Ісидор (Сидір) Воробкевич*²⁷ був автором світських хорів: «Пробудилась Русь», «Думи мої», «Огні горять», «На городі, коло броду», «Заросли шляхи тернами», «Тече вода з-під явора», «На чужині загибаю» й інших та сольоспівів. Серед останніх популярні були «Минають дні» і «Ой, чого ти почорніло», «Над Прудом у лузі», «Як би була я зозулею». Цікава згадка Михайла Гайворонського²⁸ про те, що він бачив чи не рукопис скрипкового концерту Воробкевича на Буковині, здається 1911 року в учня Воробкевича — Костя Томоруга. Важко повірити, що автором згаданого рукопису міг бути Воробкевич: він, як зрештою й усі інші тогочасні західньо-українські композитори-аматори, так небагато знав про скрипку, її техніку й віртуозні можливості, необхідні в формі «концерту» для цього (чи будь-якого іншого) інструменту, що годі й подумати про щось спільне між цією складною композиційною формою й прізвиськом цього автора невибагливих співогор, чи хорів.

Віктор Матюк був відомий своїми світськими хорами, напр. «З тривікових могил» (кантата в 360-ліття Ставропігії) та «Кріпися, народе» (мабуть один-однісінький написаний номер із запроєктованої опери «Інвалід») — обидва для мішаного хору (перероблені для чоловічого хору Ст. Людкевичем). З сольоспівів Матюка найбільшу популярність, особливо в програмах українських концертів в Америці й Канаді, здобула «Веснівка» («Цвітка дрібная . . .») до слів Шашкевича, яка в українському сольово-вокальному репертуарі своєю музикою мабуть здобула рекорд популярності. Був він теж редактором хорового збірника «Кобзар» (1885 року).

Один з епігонів перемиської школи, *Осип Кишакевич*²⁹ теж написав чимало світських хорів (між іншими — «Лірична Сюїта»), часто виконуваних хорами Західньої України.

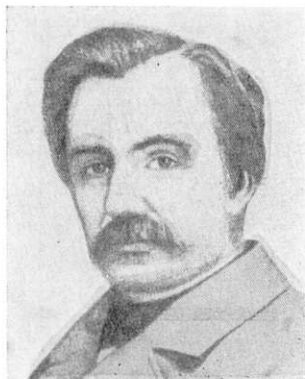
²⁷ Див. «Церковна музика».

²⁸ В журналі «Українська музика», Стрий-Львів, ч. 9-10, з 1938 р.

²⁹ Див. «Церковна музика».

СПРОБИ СТВОРЕННЯ ІСТОРИЧНОЇ ОПЕРИ

У другій половині ХІХ століття перші спроби створити українську історичну оперу зробив на Східній Україні *Петро Петрович Сокальський*. Народився 14 вересня 1832 р. в Харкові, за фахом хемік, був учителем гімназії, службовцем російського консульату в Нью Йорку, співробітником одеських і петербурзьких часописів і журналів. Музики вчився в Петербурзькій Консерваторії, якої однак не закінчив. Був одним із перших українських етнографів-фольклористів і в цій ділянці залишив цінну працю.³⁰



П. Сокальський

Був він автором «Української Симфонії» (написана в Нью-Йорку), кантати «Бенкет Петра Великого» (за Пушкіном) та двох фортепіянових фантазій — «Українські вечори» та «На берегах Дунаю». Обидві останні становлять зразки сальонового стилю дилетантської фортепіянової літератури того часу. Так само непрофесійні були й його три опери, написані до власних лібрет: «Мазепа» (чи пак «Марія») за Пушкіном, 1857—1859 р., «Майська ніч» за Гоголем, 1862—1863 р., та — одинока цілком закінчена — «Осада Дубно» («Облога Дубна» або «Андрій Бульба»), за «Тарасом Бульбою» Гоголя. Вони були задумані, як цикл історичних опер. Але для реалізації такого сміливого грандіозного пляну (він почав теж ще й четверту оперу «Богдан Хмельницький», або «Боротьба за Україну», 1862 року), Сокальському не вистарчило ні творчого натхнення, ні відповідного музичного знання. Тому, так закінчені фрагменти «Мазепи» й «Майської ночі», як і надрукована в Петербурзі «Осада Дубно» (пролог і чотири дії), ніде на сцені не були виставлені.

Ані примітивна обробка множества народньо-пісенного матеріалу цих творів, ані, тим паче, їх оригінальна музика, не давали

³⁰ Див. «Народня пісня».

підстав для їх прилюдного показу. Їхня вартість в українській музиці — як майже всіх творів цього періоду перед-лисенківської доби (за винятком хіба лише «Запорожця за Дунаєм»), — є тільки історична, а не суттєво-музична.

ШУМКИ-ДУМКИ

Музичною літературою цього періоду, вплив якої виявився цілком негативним для дальшого розвитку української музики, були т. зв. шумки-думки, жанр фортепіанових п'єс, який процвітав у другій половині ХІХ-го століття. Були це звичайно популярні на теми українських народніх пісень, або п'єси з використанням теми тільки одної пісні, при чому ці народні пісні були завжди одні з найменш цікавих, пристосовані для фортепіана в патетично-сентиментальному стилі «сальонових» п'єс, прикрашені численними арпеджіями, рулядами й «ефектами». Завдяки цьому становили вони зразок порожньої, банальної музичної макулятури. Їх авторами були: *Володислав Заремба* (1833—1892) — до речі, також автор 30-ти пісень до слів Шевченка, ще й досі найбільша кількість побіч Шевченківських пісень Лисенка, — та його син, *Зіґісмунд Заремба* (1861), *Михайло Завадський* (1828—1887) — коло 500 (!) п'єс для фортепіана, *Йосип Витвицький*, *Василь Пащенко*, *А. Єдлічка*, *В. Присовський*, *В. Зентарський* і інші.

Негативність впливу цих творів полягає надто в тому, що будучи найбільш популярною того часу нашою інструментальною музикою, та ще й фортепіановою, отже приступною широкому колові домашніх, чи пак «доморослих» виконавців і слухачів, вони виховували смак цілої генерації, та, на жаль, не в позитивному дусі. Фальшивий патос і плаксива сентиментальність цих п'єс стали у нас на довгі роки зразком і виразником музичної експресії; а сліди цього напрямку, в якому щиро романтичність, безпосередність почувань і ніжну лірику заступали згадані вище ерзаци, псмітні на творах українських музик аматорів-дилетантів ще й досьогодні. Вони все ще до смаку деякій частині нашого, особливо старшого, громадянства.

ПІДСУМКИ

Підсумовуючи надбання цього періоду початків світської музики в українській музичній літературі, можна ствердити, що побіч її негативних рис, якими передусім була недостача професійної освіти цих небагатьох композиторів-аматорів і, наслідком того, дилетантський рівень їх творів, були також і позитивні риси. Ними слід уважати передусім бажання й спроби відірвання від матеріалу народньої пісні, й прагнення до його обробки, як єдино-можливого шляху музично висловлюватися українському композиторові. А те, що серед цих спроб відразу, з самого початку, знайшлися твори, чи то частини творів з багатою оригінальною інвенцією та ще й написані вдало, майже з справжньою професійною технікою (як напр. перший дует з «Запорожця за Дунаєм» й деякі інші номери з цього ж твору, чи «Закувала та сива зозуля» з «Вечорниць» Ніщинського) — свідчить про життєздатність початків української світської музичної творчості ХІХ століття й про її впертий, послідовний розвиток і стремління до повного професіоналізму. Не слід заплющувати очі на хиби й велику відсталість української музики від загально-європейської і в цей час та ще й у наступному лисенківському періоді. Тільки специфічні умови життя нашого народу, що гальмували розвиток його культури подекуди виправдують цю відсталість чи бо-дай роблять її зрозумілою.

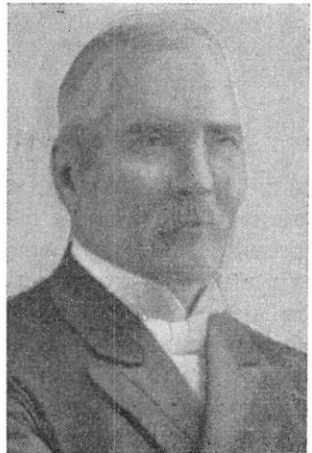
IV. МИКОЛА ЛИСЕНКО

У другій половині ХІХ століття на обрії українського музичного мистецтва появився музикант, твори й діяльність якого змінили все обличчя української музики й повели її на нові шляхи. То був *Микола Віталієвич Лисенко*.

Він народився 23 березня 1842 року в селі Гриньки на Полтавщині, в заможній поміщицькій сім'ї. Навчання гри на фортепіяні почав змалку. Спершу вчився він у своєї матері, опісля в Києві у чеха Паночіні, та в Харкові, де закінчив гімназію, у Дмитрієва та Вільчека. По закінченні природничого факультету київського університету, (його кандидатська праця була на тему «Про статеве розмноження ниткових водоростей»), працював два роки на посаді мирового посередника в Таращанському повіті.

Зібравши досить грошей, виїхав 1867 року до Ляйпцігу, щоб далі навчатися музики в консерваторії. Там він вивчав фортепіянову гру у Венцеля й у Райнеке, теорію музики у Ріхтера, композицію у Райнеке. Всього пробув на навчанні в Ляйпцігу коло 18 місяців.

З 1870 року Лисенко оселився в Києві, де zorganizував університетський мішаний хор і вчив гру на фортепіяні спершу в приватній школі Пфеніга, потім, у дівочому Інституті та в музичній школі Тухтівського. 1874 року Лисенко виїхав на два роки до Петербургу, де в консерваторії слухав лекції з інструментації Римського-Корсакова, не будучи, проте, його безпосеред-



М. Лисенко

нім учнем у повному розумінні цього слова. Вернувшись до Києва 1876 року, Лисенко розгорнув незвичайно жваву діяльність як композитор, а також у ділянці етнографічній, педагогічній й організаційній, влаштуваючи українські концерти, на яких сам виступав, як диригент хорів і піяніст. 1904 року він заснував музичну школу (перетворену 1918 року в «Державний Музично-Драматичний Інститут ім. Лисенка»), музичне товариство (хор) «Київський Боян» (1906-1907 р.), яким сам диригував, і український клуб «Родина». З нагоди двадцятип'ятилітньої музичної діяльності 1892 року Лисенка відзначено численними почесними (надано йому почесне членство Наукового Т-ва ім. Шевченка у Львові, тощо). Помер Лисенко в Києві, 24 жовтня 1912 р. В його похороні взяли участь величезні натовпи народу. На похорон прибули представники з усіх місцевостей України. То була величезна маніфестація усіх верств нашого суспільства на пошану цього великого українського громадянина, патріота й основоположника організованого українського музичного життя.

Розвиток Лисенка як музика йшов одночасно в двох напрямках: творчому й етнографічному, які від самого початку цупко один з одним сплелися й стали один від одного майже невідлучені. Правда, чимало оригінальних творів Лисенка не зв'язані безпосередньо з фолкльором, цебто вони не основані на народніх піснях і своєю музичною мовою не наслідують характер української народньої музики. Ніде правди діти, деякі такі твори не належать у Лисенка до найкращих. Та всетаки ті, в яких є безпосередній зв'язок із народньою піснею, чи пак, які навіяні українським «духом», як, напр., його твори до слів Шевченка, є для його творчості найбільш притаманні. Коли б не було, ні цього своєрідного, суто-національного духу, коли цей чи той твір був тільки плодом оригінального творчого вигадку композитора, його знання й досвіду, тоді такий твір (за винятком декількох згаданих нижче) здебільша виходив блідий і нецікавий та в порівнянні з згаданими вище, — другорядний.

У цьому факті — шукання в народній музиці, в українському мелосі джерел для своєї творчості й, з другої сторони, пов'язання народньої музики з оригінальною музичною творчістю й лежить головне значення Лисенка. Так само великою його заслугою було й те, що він дав нашій музиці поштовх, завдяки якому вона вперше в історії культури нашого народу почала буйно розвиватися в нашому двадцятому столітті. Цей розвиток уже наблизив її до русла, яким пливе музика світова.

Нарешті не менше важливий також і елемент професійности, який Лисенко вніс в українську музику. Яко перший український професійний композитор у ділянці світської музики, Лисенко поклав основи під музичний професіоналізм, який на протязі кільканадцятьох років після його смерті остаточно запанував в українському музичному мистецтві.

В українській музиці Лисенко не мав узагалі ніяких зразків, на яких міг би вчитися, ніяких композиторів, школу яких міг би продовжати. Бортнянський і його сучасники діяли майже виключно в ділянці церковної музики. Сучасники ж Лисенка чи ті, які займалися музикою безпосередньо перед ним, не були професіонали й Лисенко, індивідуальністю і талантом куди більший від них усіх, прикладу з їх творчости не міг брати. Тому, як майже всі основоположники національних шкіл чи напрямків у музиці, й Лисенко був справжнім піонером, якому довелося творити українську музичну культуру зовсім наново, від самих початків. Тимто, не маючи змоги розвивати далі зразки рідної музичної творчости, бо таких у ділянці нецерковної, світської музики просто не було, — Лисенко звернувся до багатого джерела українського фолклору, української народньої пісні. Він зумів відчути й схопити в своїх обробках властиві риси останньої. Крім того саме народня пісня була найближча до його творчих ідеалів і стремлінь та до якости й роду його творчого таланту. Тож в українській народній пісні, в її своєрідних тональностях і ритміці та в Шевченкових творах, нерозривно зв'язаних з українським народнім характером, Лисенко знайшов, найкращий поштовх для своєї творчости.

Лисенко зростав в атмосфері народньої пісні. Лунала вона в його рідному домі та в домі його діда, Болюбаша, була вона на устах у челяді, в селян, навколо малого спостережливого Миколи чинилося врочисте дійство народніх обрядів і звичаїв. Бувши студентом університету, юнак Лисенко почав записувати народні пісні й збирати музично-етнографічні матеріяли. Так він записав цілий весільний ритуал у Борисполі з повним текстом слів, співами тощо. Цей та інші записи лягли в основу його пізніших етнографічних розвідок і видань. Крім побутових і обрядових пісень Микола Віталієвич цікавився ще й особливо думами і записував їх від кобзарів-лірників, між іншим і від найбільш відомого з них, *Остана Вересая*.

ПЕРШІ СПРОБИ КОМПОЗИЦІЇ

Ще за студентських років на Україні Лисенко робить першу спробу скомпонувати «оперу» на основі п'єси О. Стороженка «Гаркуша», під цією ж назвою (лібретто склав М. Старицький).

Герой п'єси, легендарний козацький отаман Тарас Гаркуша, був постаттю подібною до Кармелюка чи Довбуша: оборонець поневоленої бідноти від утисків багатіїв-панів. Лисенко написав лише декілька уривків до задуманої «опери», як він у молодечому запалі бучно називав «Гаркушу». З них залишилося тільки декілька, з першої дії, написані ще цілком у стилі народніх оперет.

Можна згадати й про другу юнацьку спробу Лисенка в ділянці композиції, саме про намір його написати жартівливу сатиричну теж «оперу» «Андріяшіяда», 1866 року, також до лібретта Старицького. Сюжетом була подія, що сталася директоріві однієї з київських гімназій, Андріяшеву. В музичну основу сатири Лисенко свідомо поклав ідею ілюстрування тексту зовсім невідповідною музикою. Отож, напр., уся партія Андріяшева була майже дослівно взята з партії Віолети з опери «Травіята» Верді, але з текстом, що відповідав партії Андріяшева. Така сполука викликала комічний ефект.

Проте й ця спроба, з добрим музичним задумом, залишилася тільки спробою й закінчилася написанням всього декількох, музично невикінчених номерів. Для повного здійснення задуму «Гаркуші», як і «Андріяшіяди», Лисенкові тоді ще не вистарчало знання й досвіду. Також і сама назва «опера» не була відповідна ні в одному випадку, ні в другому.

ЗБІРНИКИ НАРОДНІХ ПІСЕНЬ І МУЗИКИ ДО «КОБЗАРЯ»

У Ляйпцігу, під час студій, з'являється друком 1868 року перша праця Лисенка в ділянці творчо-етнографічній «Збірник українських народніх пісень для одного голосу з фортепіаном»

(40 пісень). Тоді ж Лисенко написав і свій перший оригінальний твір (для тенора сольо й чоловічого хору) до слів Шевченка «Заповіт», на прохання галицьких українців, для Шевченківського свята в тому році у Львові (друга, краща редакція «Заповіту» написана 1877 року).

Наступного 1869 року в Ляйпцігу постали перший інструментальний твір Лисенка — «Увертюра» для оркестри (на тему пісні «Ой запив козак, запив», рукопис загублений), «Сюїта» для фортепіано, ор. 2, (на теми народніх пісень) та декілька номерів із десяти, які опісля, як ор. I, вийшли друком 1871 року як перша збірка під заголовком «Музика до „Кобзаря” Т. Шевченка».

«Збірник українських народніх пісень» і «Музика до Кобзаря» започаткували низку дальших видань Лисенка під цими ж назвами. Отож «Збірників українських народніх пісень» вийшло між 1869 і 1895 роками шість (чотири перші видані у Редера в Ляйпцігу, два останні у Гроссе в Москві), по 40 пісень у кожному, цебто 240 пісень разом. «Музика до Кобзаря» виходила серіями, між 1870 і 1903 роком. Перші шість серій мають по тринадцять номерів; сьома, незакінчена, вийшла друком щойно по смерті композитора, 1915 року. Разом усіх творів до текстів з Шевченкового «Кобзаря» — 82.

СЕРІЇ НАРОДНІХ ПІСЕНЬ ДЛЯ ХОРУ

Третьою серійною працею Лисенка були народні пісні для чоловічого й мішаного хору з фортепіаном. Лисенко почав працювати над ними в вісімдесятих роках. Вони з'явилися друком у дванадцяти зшитках, по десять пісень у кожному — разом 120 хорових пісень.

Врешті четвертим родом творів Лисенка, які виходили серіями, були обрядові пісні для мішаного хору à capella. Вони були надруковані в чотирьох збірниках у 1895-1896 роках: 1. «Веснянки, перший вінок», 2. «Веснянки, другий вінок», 3. «Купальська справа», 4. «Колядки й щедрівки».

Твори, які містяться в згаданих чотирьох серійних збірках — народні й до слів Шевченка — є синтезою творчости Лисенка й найкращим виявом його таланту.

ШЕВЧЕНКІВСЬКІ ПІСНІ

Компонування музики чи пак пісень до слів Шевченка розпочато ще до Лисенка (див. попередній розділ). Та ні одна з них, як і жодна з тридцяти пісень його сучасника, Заремби (див. попередній розділ), не могла своєю музичною вартістю рівнятися з піснями Лисенка й ні одна з них не здобула такої популярності, як Шевченківські пісні Лисенка.

Найкраще музичне оформлення поезій Шевченка дав Лисенко в своїх сольових піснях тоді, коли в цих поезіях був яскравий, український суто-народний кольорит, такий близький серцю композитора — особливо, коли він був навіяний ліричною сумовитістю, настроєвою елегійністю, чи ніжною ідилічністю. До цих настроїв і емоцій поета композитор знаходив відгук у музиці в міру творчих можливостей свого таланту. Тому такі пісні, як «Ой, одна я, одна», чи «Минають дні» або «Садок вишневий», становлять найкращі його речі в ділянці сольової пісні. Менше вдалі пісні до поезій Шевченка героїчного характеру, що вимагали драматичної, напруженої музики, — саме такої, яка м'якій вдачі композитора була, як не зовсім чужа, то у всякому разі, «не до душі». Але й тут знаходяться винятки в формі дуже вдалих пісень, що їх теж можна зарахувати до його найкращих, як напр. «Гетьмани» чи «Свято в Чигирині».

Найменш переконливі з Лисенкових пісень до «Кобзаря» є пісні епічного, баладового характеру. До них трудно було Лисенкові пристосувати його властиву методу творення: виходити від мелодійної інвенції й на створеній мелодії будувати весь твір. Однак щодо епічних поезій узагалі, а Шевченкових зокрема, такий підхід невідповідний, а то й неможливий тому, що лінія будови речень і віршів (строф) епічного характеру здебільшого вимагає підходу й оформлення не мелодійного, але ритмічного характеру, — гнучкого й змінного, як гнучким і неоднотайним є поетичний метр цих епічних поем. Далі, за музичного оформлення таких поем композитор мусить використати якнайбільше засобів техніки формальної й тематичної будови, щоб ними підкреслити всі позитивні сторони поеми й прикрити її головну недостачу: трудність, а то інколи й непригожість епічної поезії для музичного оформлення взагалі.

Це засадниче наставлення Лисенка — свідоме чи несвідоме — формувати пісню тільки на мелодійній ідеї і їй підпорядкову-

вати всі інші творчі засоби, не відбилося корисно на прозодії його Шевченківських пісень, в яких він жертвує правильністю мовних і поетичних наголосів, підкоряючи їх акцентам музичного ритму, щоб тільки затримати мелодійну лінію одностайною, такою, якою він її уявляв у своєму творчому задумі. Для прикладу: в пісні «По діброві вітер віє» (уривок із поеми «Тополя») музичний ритм мелодії вимагає таких наголосів: «гу́ляє», «кру́гом», «голо́ву», ча́бан», «сопілко́ю». Таких прикладів можна знайти чимало.

Згаданий вище факт, що творча винахідливість Лисенка, особливо в сольових піснях, завжди мала за свою вихідну точку мелодію, мав вирішальний вплив і на фактуру фортепіянових супроводів його пісень. Ті супроводи були майже завжди тільки супроводами, які давали пісні акордовий, чи пак гармонійний підклад — чи то вживаючи акорди, як такі, чи у формі арпеджіо, себто акорду, розкладеного на поодинокі звуки, чи, врешті, при допомозі перехідних нот, у дуже обережних гармоніях, які рідко переходили межі основних сполук; верхній голос фортепіянового супроводу часто-густо йшов в унісон з мелодією співу. Отже за небагатьма винятками (як напр. у пісні «Садок вишневий» чи «Гетьмани»), фортепіянові супроводи Лисенкових пісень до слів Шевченка ще не були самостійними фортепіяновими партіями з оригінальним музичним змістом, який доповняв би вокальну мелодію й підкреслював би відповідальну роль фортепіяну в загальній музичній картині твору. Наскільки власне цього роду самостійна фортепіянова партія підносить вартість пісні й додає їй свіжості, оригінальності й емоційної напруги, про це найкраще свідчать згадані дві пісні Лисенка, в яких він пішов за гаслами його попередників у Німеччині Шуберта й Шумана, що роль фортепіяну в пісні повинна своєю самостійністю посилювати зміст твору й музично його підкреслювати.

От, скажім пісня «Свято в Чигирині» може правити за приклад, наскільки кращою вона могла б бути, коли б Лисенко був використав у її фортепіяновому супроводі знамениту інвенцію фортепіянового вступу з імітацією дзвонів. Розробивши цю ідею, як інструментальне тло для вокальної лінії твору, — що було б уповні логічне й просто необхідне — композитор був би досяг не тільки повної суцільності тексту й музики, але й драматичної напруги та одностайності музичного вислову.

З суто-піаністичного погляду фортепіянові партії Лисенкових пісень, за винятком двох згаданих вище та ще декількох інших, прості й нескладні, а часто навіть надто простенькі («Хустина» тощо). Цей факт треба вважати за одну з властивих, але незрозумілих рис творчості Лисенка, бо ж він був добрий піаніст і не раз виконував прилюдно, як соліст з оркестрою, концерти Бетговена, Шопена й Рубінштайна. Тому годі зрозуміти, чому Лисенко не робив акомпаніментів своїх творів більше «піаністичними» й самостійними, але тільки тримав їх на рівні загального гармонійного тла для мелодії. Незрозумілі теж, ні з інвенційно-творчої, ані з піаністичної сторони, такі випадки, як наприклад, перший такт пісні «Ой одна я, одна».

Що торкається форми Шевченківських пісень Лисенка, то більшість з них (особливо з-поміж дев'ятнадцяти пісень для сопрано) тричастинної форми, або куплетової (в стилі, який наслідує народню пісню). Чимало пісень, особливо епічного характеру, не мають суцільної симетрії в будові, а є радше в імпровізаційно-рапсодичному стилі. Одна пісня («Над Дніпровою сагою», для меццо-сопрано) зближена до форми рондо; друга («Огні горять» для тенора) — до форми полонезу.

ПІСНІ ДО СЛІВ ІНШИХ АВТОРІВ

Цікаво, що згадані вище свого роду слабші сторони Шевченківських пісень Лисенка, цебто їх здебільшого несамотійна фортепіянова партія та інколи неправильна прозодія, зовсім непомітні в його піснях до слів інших поетів, як Гайне, Франко, Леся Українка, Олесь, Дніпрова Чайка, Старицький та інші. В них композитор якнайкраще виявив свій талант достосувати до вокальної фортепіянову партію й підкреслювати останньою зміст і настрій слів. Як приклад можна навести «Айстри», де Лисенко дуже влучно відчув і передав музикою, міняючи «дур» (мажор) на «моль» (мінор), різницю між першою, лірично-погідною частиною вірша, і другою, сумовитою, і ще раз міняючи настрій музики наприкінці, на словах «... засяяло сонце...».

Цими піснями до слів різних авторів Лисенко вперше створив у нашій музичній літературі зразок пісні на справжньому мистецькому рівні, взірцевої так тлумаченням музикою її змісту,

як і прозодією та достроєнням вміло написаної фортепіянової партії до цілого твору.

Найбільш відомі й найчастіше виконувані з-поміж цих пісень є згадані «Айстри», далі «Не забудь юних днів», «Коли настав чудовий май», «Хіба тільки рожам цвісти», «Східня пісня», «Чого так поблідли троянди ясні», «Безмежне поле», «В грудях вогонь», «Місяцю князю» тощо.

ДУЕТИ Й ВОКАЛЬНІ АНСАМБЛІ

Крім сольових пісень Лисенко написав ще кільканадцять вокальних дуетів для різної комбінації голосів (тенор-баритон, сопрано-альт, сопрано-тенор, сопрано перше — сопрано друге) й до текстів Шевченка та інших авторів. Усі дуети теж відзначаються доброю фортепіяною фактурою і цікавішою, багатшою скалею гармонічних сполук, ніж у сольових Шевченківських піснях. Також мелодійна лінія голосів гладенько й «вигідно» написана з вокального погляду.

Найбільшим успіхом серед дуетів Лисенка користується «Коли розлучається двоє» (слова Г. Гайне). Дуже добре відома теж баркароля «Пливе човен» (на слова народньої пісні), в якій, до речі, в шости тактах, починаючи від слів «не хвастайсь, козаче . . .», та наприкінці Лисенко вживає мелодію взоровану на баркарولی Шуберта „Auf dem Wasser zu singen“. Дуже популярний також і дует «Праля» (часто виконується ще й жіночим хором). Його фортепіянова партія нагадує своїм шість-вісімковим ритмом і постійністю шістнадцяткового руху фортепіянову п'єсу Мендельсона тієї ж назви. З інших дуетів часто виконувано «На півночі, на кручі», «Не забудь юних днів» (існує ще й як сольова пісня — див. вище), «Зійшлись, побрались» (слова Шевченка), «Ми заспівали, розійшлись», «Росли укупочці», «Теча вода з-під явора», «На провесні», «Гроза пройшла», «Баламут», «Зацвіла в долині червона калина», тощо.

Писав Лисенко також і вокальні терцети («Сонце заходить», слова Шевченка; «Сонце ся сховало», слова Воробкевича) і квартети («За сонцем хмаронька пливе», слова Шевченка).

ХОРИ ДО ПОЕМ ШЕВЧЕНКА

Вершком творчости Лисенка є його кантати до слів Шевченка: «Б'ють пороги», ор. 21, для чоловічого й мішаного хору, з солями, й оркестрою (твір написаний під час подорожі на Дніпрові пороги й Хортицю) та «Радуйся, ниво непоплитая» (сопрано сольо, тенор сольо, сольовий мішаний квартет, мішаний хор і оркестра), ор. 26 (1882-1883), (присвячена хоріві «Львівського Бояна»); «На вічну пам'ять Котляревському», «Іван Підкова». Так само високої якістю й його мішані хори (з фортепіаном) — «Широкая, высокая калино моя», «Ой діброво, темний гаю», «Орися ж ти, моя ниво», «Барвінок цвів», «Вітер в гаї нагинає лозу і тополю», «Була собі Гандзя», «Сон» (à cap.).

Для чоловічого хору з фортепіаном найкращі: «Заповіт» (з теноровим сольо), «Іван Гус» (з баритоновим сольо); «Не дивуйтеся, дівчата», «Не хочу я женитися», частини з «Гамалії» («Ой нема, нема ні вітру, ні хвилі», «Наш отаман Гамалія», «У туркени по тім боці»).

Як у дрібних ліричних та ідилічних картинах Шевченкової поезії знайшов Лисенко стимул для своїх найкращих сольових пісень, так і в патосі, героїці й монументальності з одної сторони, та в ліриці й м'якості з другої згаданих вище поем, що їх він вибрав для своїх хорових творів, творча фантазія композитора знайшла можливості висловитися й виявити себе в повній силі й блисківі.

В ділянці хору Лисенко почував себе в своїй стихії: він чудово знав звучання й техніку хорового ансамблю й досконало володів усіма засобами хорової фактури. Ділянка хору була Лисенкові така близька й рідна, що власне в ній він зумів дати своїй музичній мові те своєрідне «українське» звучання, той питомий народній характер, завдяки якому його хорові твори стали близькі й рідні всім його землякам, від перших виконань цих творів аж по сьогоднішній день.

У кантаті «Б'ють пороги» теж, між іншим, знаходимо згадані вище прозодійні недогляди («пропав і той», «коззаччина», «встануть», «стоять», «вернуться», «така», «літаючи») і приклад на те, як Лисенко посвячував витвореній мелодії навіть логіку побудови музичної фрази, коли речення «нема Січі — очерети у

Дніпра питають», Лисенко, ради затримання одностайности чотири-тактових періодів мелодії, оформив «нема Січі очерети — у Дніпра питають». Та не зважаючи на те, кантаті «Б'ють пороги» належить першість між творами Лисенка, не тільки хорovими, але й усіма взагалі, завдяки досконалості її музичного матеріялу, як у творчій інвенції так і в самому оформленні.

Бурхливий початковий чоловічий хор «Б'ють пороги», мелодійне, широке тенорове сольо «Чайка скиглить літаючи . . . », добрі, речитативного характеру сольо баса й баритона «Не вернеться» та «Правда, море», повне драматичної напруги закінчення цієї речитативної частини «Тільки ворог, що сміється . . . », врешті стихійний, повний кипучого руху мішаний хор «Слава — не поляже, слава . . . », усе це є показчиком творчого потенціялу Лисенка. Тому й не дивниця, що серед Лисенкових творів «Б'ють пороги» користується найбільшою популярністю. Цей твір належить до тих нечисленних, яких навіть непершорядне виконання завжди запевняє величезний і, якщо йде про сам твір, цілком оправданий успіх.

Кантата «Б'ють пороги» не поділена на окремі частини, але, на ділі, в ній яскраво помітні три їх: перша, це чоловічий хор з теноровим сольо, до слів «Верніться!»; друга, яку започатковує сольо баса «Не вернеться . . . », аж до кінця баритонового соля «Слава не поляже . . . »; врешті, третя, від вступу жіночого хору до кінця.³¹

Друга кантата Лисенка, «Радуйся, ниво» широка задумом і оформленням. У ній п'ять частин, з яких перша й остання «Радуйся, ниво» й «Оживуть степи й озера» для мішаного хору; друга частина — «І процвітеш, позеленієш . . . », це сольовий мішаний квартет; третя — «І спочинуть невольничі руки» — для сопранового сольо, яке переходить у двоголосовий жіночий хор; врешті четверта частина — «Тоді, як Господа святая на землю правда прилетить» — сольо тенорове.

³¹ Автор цих рядків рішуче не погоджується з оцінкою Миколи Грінченка обох кантат Лисенка «Б'ють пороги» і «Радуйся ниво», особливо першої з них у його «Історії української музики», як і з його оцінкою Лисенкових опер. У першому випадку його розгляд названих кантат їх не дооцінює як слід. У другому — опери Лисенка, особливо «Різдвяна ніч» і «Ноктюрн» Грінченко значно переоцінив.

У цьому творі, до речі, яскраво знати відмінність Лисенка, як хорового композитора, від композитора сольового: настільки сильніші, надхненніші й динамічні обидві хорові частини, як своєю тематикою, так і в тематичній деталізації. Три інші частини, — з яких найбільш оригінальна третя, «І спочинуть . . .» — дарма, що й загальною творчою концепцією, настроєм і виразом зв'язані одна з одною й добре відповідають рамам цілої кантати, становлячи контраст до обох хорових частин, все таки своєю інвенцією, своєю мелодикою й гармонійно досить шаблонним акомпаніаментом, не досягають висоти обох хорових частин. Та все ж у цілому, кантата «Радуйся, ниво» є не тільки найкращий показчик і зразок таланту Лисенка, але й один із найкращих творів української музичної літератури й по сьогодні.

Подібна майстерність Лисенка в ділянці хору помітна і в його хорах (з фортепіяном) до слів інших авторів. Серед них найбільше відомі для мішаного хору: «Вічний революціонер» (слова Франка, — для чол. хору в обробці Людкевича), «До 50-их роковин смерті Т. Шевченка» (слова Самійленка; з тен. і барит. сольо), «Ой, що в полі за димове» (Франко); «Жалібний марш» (Л. Українка) з тен. сольо; «Ясне сонце в небі сяє» (зі «Слова о полку Ігоревім»), «Сон» (Маковей; à cap.); для жіночого хору «Тихесенький вечір» (Самійленко).

Може навіть ще кращі Лисенкові обробки народніх і обрядових пісень для хору та деякі хорові номери з його опер, напр., «Туман хвилями лягає» з «Утопленою», або «Прославний хор» з «Тараса Бульби», які разом з обома кантатами належать до його найбільш досконалих творів.³²

³² Віктор Андрієвський згадує в своїй брошурці «Микола Лисенко — батько української музики» (видавництво «Дешева Книжка», передрук у календарі «Слово», 1960 р.) про чоловічий хор Лисенка з баритоновим сольо «Козак Софрон», що його полтавський «Боян» готував до друку в січні 1919 р., та в наслідок большевицького наїзду цей намір не здійснився. Це одинока згадка про цей твір, яку мені трапилось знайти.

ІНСТРУМЕНТАЛЬНІ ТВОРИ

Яка шкода, що талант і оригінальність Лисенка, так прекрасно виявлений у хоровій творчості, неможливо знайти в рівній мірі в його творах з інструментальної й театральньо-драматичної ділянки. Для оркестри Лисенко писав, ще в Ляйпцігу 1869 року, симфонію (в класі композиції), про що згадував у листах. Чи закінчив її і якою вона була, невідомо, бо рукопису й донині не знайдено. З творів, що залишилися, є для оркестри увертюра «Ой запив козак», ще з Ляйпцігу (див. вище) і скерцо «Шумка-козак», ор. 4. та марш «Гей, не дивуйтесь!».

Лисенко написав низку творів для струнних інструментів з фортепіаном та без останнього. Ці речі — перші того роду в українській музичній літературі. Ці твори такі: квартет д-моль (до якого, очевидно, він не дописав четвертої частини, бо квартет після першої частини *Allegro non tanto* й другої, *Adagio cantabile*, чомусь закінчується менуетом); тріо для двох скрипок і альтя (*Andante, Romanze, Scherzo, Finale*); фантазія на дві українські народні теми, для скрипки (або флейти) з фортепіаном, ор. 21; Елегійне Каприччо, ор. 32, для скрипки і фортепіяна; «Сум» — Елегія для віолончелі і фортепіяна ор. 39; Романс для скрипки і фортепіяна; «Хвилина розчарування» («Сторінка з альбому») для скрипки (або віолончелі) і фортепіяна; Елегія (до роковин смерті Шевченка) для скрипки й фортепіяна; «Сонце низенько», обробка народньої пісні для скрипки і фортепіяна. Другу українську рапсодію — «Думка-шумка», ор. 18, написану для фортепіяна переробив для скрипки й фортепіяна М. Сікард.

Для духових дерев'яних інструментів є теж «Романс» на народню тему й «Елегія» для гобоя й фортепіяна (в обробці П. Наркуського).

Всі інші інструментальні твори Лисенка написані для фортепіяна сольо; серед двадцяти вісьмох опусів тільки два твори є циклічної форми: «Українська сюїта», opus 2 (Прелюдія, Куранта, Токката, Сарабанда, Гавот, Скерцо) та «Соната А-моль (мінор)», ор. 16.

Решта фортепіянових творів Лисенка в дрібних, свобідних формах: «І-ий концертний полонез», ор. 5, «Дві пісні без слів», ор. 10, «Марія», ор. 12, «Меланхолійний вальс», ор. 17. Найкращі з них «Три Ескізи» (дорійський, б-моль, ф-моль).

Дальше: Друга рапсодія на українські народні теми — «Шумка-думка», ор. 18, «Експромпт», «Гавот», ор. 29, «Серенада», ор. 37, «Елегія», ор. 41, «Сумний спів», «Запорізький марш» і «Обозовий марш», «Гумореска», «Мазурка», «Вальс Д-моль (мінор)», ор. 35, «Вальс Е-моль (мінор)», «Біля моря вночі» («Хвильові образки») — твір закінчив за ескізами автора (Лисенка) Федір Надененко для збірника «Вибрані фортепіянні твори української класики», вид. «Мистецтво», Київ, 1955 р.

В оркестрових творах Лисенка нема тем великого, симфонічного масштабу, ані відповідної формальної структури, а це два чинники необхідні в творі, який виконується таким великим звуковим апаратом, як оркестра. Та й інструментація (до речі, найслабша сторона таланту Лисенка) цих творів стоїть далеко не на достатній висоті. Цим треба й пояснити, що цих творів Лисенка й досі зовсім не виконують симфонічні оркестри на Україні.

Подібно мається справа і з фортепіяновими творами. Вони — середньої трудности здебільша в т. зв. сальоновому стилі. (Нічого й казати, що своїм музичним смаком ці твори без порівняння вищі й серйозніші від фортепіянових п'єс Заремби, Завадського й інших). Однак вони мало оригінальні своїм, очевидно несвідомим наслідуванням Шопена (напр., у вальсі Д-дур), Мендельсона й, почасти, Чайковського. Отож і ці фортепіянові твори Лисенка (за винятком, може, «Гавоти» й «Трьох Ескізів»), не зайняли тривогого місця в постійному репертуарі піаністів; їх виконують радше з пошани до клясика нашої музики, яким був Лисенко, а не за-для музичних вартостей чи піаністичних зацікавлень.

МУЗИКА ДО ТЕАТРАЛЬНИХ П'ЄС

Лисенко залишив також чималу спадщину в ділянці музично-театральній: побіч закросних на велику міру, закінчених опер, ще й дитячі «оперки»; побіч музики до п'єс побутового характеру, також і оформлення п'єс драматичного репертуару. До останньої категорії належить музика до п'єси М. Старицького «Остан-

ня ніч», написана 1891 року для театру Садовського. Ця музика — оркестрові й вокальні епізоди — вся побудована на народніх піснях.

Епізодичного характеру є й пісні Офелії (дев'ять), написані до Шекспірового «Гамлета». Та й усі інші музично-театральні твори Лисенка, писані до драматичних п'єс, залишилися тільки у формі здебільшого незакінчених уривків. Це «Чарівний Сон» (1894 року, текст М. Старицького) та «Відьма» (текст Дніпрові Чайки). Обидві ці п'єси названі в підзаголовках «музичними фєеріями». Далі йдуть «Сафо», (1896-1900) та «Літня ніч» (1912).

Музика до «Сафо» (чи пак «Сапфо») складається з десяти номерів (хори, арії, дуети, мелодеклямації), з яких найкращий є «Гимн Геліосу» для міш. хору. Сольові номери утримані здебільша в речитативному стилі. Але гармонійне оформлення назагал дозріліше й цікавіше, ніж у попередніх творах Лисенка; особливо помітні гладші модуляції.

До твору «Літня ніч» (лібретто В. Коннор-Вілінської), задуманого як лірико-фантастична опера, композитор написав тільки один фрагмент першої сцени.

МУЗИКА ДО ПОВУТОВИХ П'ЄС

Після юнацьких спроб Лисенка в музично-театральній діяльності, з «Гаркушею» й «Андріяшадюю», що їх ще не можна розглядати як довершені твори, перша серйозна його праця в цій діяльності була музика до народньої опери «Чорноморці» з лібреттом М. Старицького (за п'єсою Кухаренка «Чорноморський побут на Кубані»), написана 1872 року. Як змістом, так і музичним оформленням цей твір цілком у дусі й стилі побутових драм, чи пак оперет, започаткованих Котляревським. Уся музика — це або просто гармонізовані народні пісні, або вона суто-народнього характеру, як напр., пісня «Ой, матінко, голубонько», написана на лад народніх голосінь, або пісня Наталки, до слів Шевченка «Ой

одна я, одна»³³, яку Лисенко побудував на мелізматичній мелодії, відомій у народніх побутових жіночих піснях. Оркестровий супровід вокальних номерів цілком примітивний і має на меті тільки гармонійно підтримувати мелодію голосу, завжди, до речі, повторену, чи пак здвоєну в оркестрі. Інструментальних номерів є тільки два, — увертюра й короткий марш. В увертюрі Лисенко використав матеріал із свого незакінченого оркестрового твору на тему пісні «Ой запив козак, запив» (з 1869 року). Тому ця увертюра дещо більше самостійна й не так примітивна, як акомпаніменти до вокальних номерів.

Незабаром після того, 1874 року, Лисенко знову зацікавився «народнім» сюжетом, — цим разом з народньої думи про Марусю Богуславку. Лібретто, з цією ж назвою, написав Лисенкові Іван Нечуй-Левицький, та воно не зовсім вдовольняло композитора. П'єса була задумана на п'ять дій, а музику до неї Лисенко плянував в епічному стилі дум та історичних пісень (до речі, стиль цей засадничо не підходить для театральньо-драматичного оформлення). Фрагменти партії самої Марусі, які збереглися, являють собою приклад цього плянованого оформлення: це є, на ділі, тільки речитативи з акордовим супроводом.

По деяких місцях (звернення Марусі до бранців: «Гей, козачи, ви бідні невільники . . . », оповідання про своє життя між турками: « . . . бо я вже потурчилась . . . ») чуються виразні народньо-пісенні, мелодійні інтонації. Але, як згадано, задум «Марусі Богуславки» закінчився тільки на декількох невеличких ескізах.

Дещо оригінальнішим музичним оформленням відзначається «Наталка Полтавка»; завдяки згаданому оформленню Лисенка ця народня оперета здобула, мабуть, рекорд популярності на українських сценах і серед української публіки. Музику до «Наталки Полтавки» писали перед тим уже й інші (див. «Побутовий театр»). Але, Лисенко, дарма що й він користувався тими самими вказівками Котляревського, що й його попередники, обробив народньо-пісенний матеріал цієї оперети більше мистецьки, ніж будь-хто інший.

Вперше Лисенко зацікавився сюжетом «Наталки» ще 1864 року, але остаточну редакцію музики він закінчив щойно на-

³³ Не має нічого спільного з однойменним сольо-співом Лисенка.

прикінці 80-их років (клявір оперети з'явився друком 1889 року).

Майже вся музика до «Наталки» — чисто народня. Але вона куди вища від музики до «Чорноморців» тим, що коли в цій опереті музичні номери майже не зв'язані з дієвими особами, з дією, чи сценічними ситуаціями, то в «Наталці» вони логічно оправдані й пов'язані з розвитком дії. Добір пісень теж більше вдалий, ніж у «Чорноморцях»: своїм музичним змістом вони відповідають характеристиці окремих дієвих осіб та їх душевному станові чи настроєві, в якому ця чи та дієва особа співає пісню. Отже пісні Наталки сумовито-ліричні («Віють вітри», «Видно шляхи полтавській», «Чогось вода каламутна»), чи пак драматично-патетичні («Ой мати, мати, серце на вважає...»); пісні Петра — козацькі, бурлацькі («Ой не шуми, луже», «Сонце низенько», «Та немає в світі гірш нікому» тощо), а пісні Миколи — життєрадісні, веселі, тощо. В ансамблях, напр., у тріо «Гей, Наталко, не дровичся» помітні навіть зусилля Лисенка характеризувати музикою кожну з трьох співаючих осіб зокрема, а ансамбль «Де згода в сімействі» є свого роду оперовий фінал у мініятурі.

Увертюра до «Наталки» побудована на темах трьох пісень з оперети. Антракти чи пак вступна музика перед початком дій, коротенькі й особливої самостійності не виказують. Гармонізація пісень та інструментація такої ж якості, як і в «Чорноморцях»: щодо першої то вона зовсім простенька; що торкається другої, то, як уже згадувано, ця ділянка не була сильною стороною таланту Лисенка³⁴.

ДИТЯЧІ «ОПЕРКИ»

Окрему групу серед музично-театральних творів Лисенка становлять його три дитячі «оперки» (як він їх назвав): «Коза Дереза» з 1888 року, «Пан Коцький» (1891), та «Зима й Весна, або Снігова Краля» (1892), усі три до лібрет Дніпрової Чайки. Во-

³⁴ Нову інструментацію «Наталки Полтавки» зладив у 30-их роках в Західній Україні, Василь Безкоровайний (див. «Впливи Лисенка в Західній Україні»).

ни були написані з метою не тільки розважати молодих слухачів і повчати їх (усі три сюжети мають виразний моралізаторсько-виховний характер), але й притягнути їх активно до участі в виставі, як виконавців. З цієї сторони «Коза Дереза» (в одній дії) — найпростіша до виконання. «Пан Коцький» (чотири дії) дещо складніша, вимагає, як виконавців, старших дітей з добрим слухом, а «Зима й Весна» (дві дії) вже й персонажів з окресленим родом голосу (двоє сопран, меццо сопрано, альт, тенор, баритон, бас).

Що торкається музики цих творів (які з назвою «опера», чи навіть «оперка» мало мають спільного), то вона вся або народно-пісенна, або витримана в цьому жанрі. Також ансамблі й хори побудовані на народніх піснях. Інструментальне тло становить не оркестра, тільки фортепіяно, якого партія, як у майже всіх творах Лисенка, нескладна й роля її тільки гармонійна, доповнювальна, а не самостійна, характеризувальна.

Ці дитячі казки з музикою не тільки були перші того роду в українській музичній літературі, але й досьгодні zostалися майже самотніми (про дитячу оперку Стеценка та дитячу оперету Безкоровайного див. у наступному розділі).

ОПЕРИ

Найбільше праці вклав Лисенко у творення своїх трьох опер і нема сумніву, що його амбіції, як композитора — а кожний композитор їх має! — були найтісніше зв'язані власне з цими операми. Вони були задумані як великі, а опера «Тарас Бульба» навіть як грандіозна, і може їх автор, у своїх таємних намірах, пишучи їх, мріяв про створення національної опери на зразок «Проданої нареченої» Сметани, чи «Руслана й Людмили» Глінки.

Проте, як згадано в цьому розділі раніше, сила таланту Лисенка лежала в ділянці народньої пісні й хорів, отже, в одному й другому випадку, в ділянці вокальної музики, та ще й особливо ліричного, ідилічного, інколи навіть сентиментального характеру; тільки зрідка вдавалося йому писати драматичну музику.

Тимто донедавна з його трьох опер тільки одна, саме «Тарас Бульба», змогла ввійти в репертуар українських оперових театрів, але, щоб утриматися в ньому, потрібна була основна переробка (див. далі). А щойно в сезоні 1958-1959 року Київська опера виставила з успіхом Лисенкову «Різдвяну ніч» та його ж оперету «Енеїда», однак теж тільки після основної переробки й у новій інструментації Володимира Нахабіна (див. «Сучасна доба»). Інша спроба повної переробки й нової інструментації мала місце й раніше в цьому ж оперовому театрі з Лисенковою «Утопленою».

Першою повною оперою Лисенка була «Різдвяна ніч», до лібретта М. Старицького, на підставі повісти Гоголя «Ніч під Різдво». Вперше Лисенко оформив цей сюжет як оперету для аматорського гуртка ще 1874 року. Друга, остаточна редакція цієї «коміко-ліричної» опери в чотирьох діях зроблена 1882 року, надрукована 1884 року.

За головну рису цієї опери можна вважати речитативний характер сольових партій та епізодичність мелодики. Як і в усіх інших вище перерахованих сценічних творах Лисенка, матеріал народньої пісні творить і тут основу музичного оформлення, навіть і в речитативах, писаних короткими фразами й раз-у-раз розриваних павзами, що руйнує суцільність змісту й музичних речень. Окремі сольові арії чи аріоза (Оксани «Кому ж до вподоби ці брови, ці очі» тощо) мелодійно не дуже цікаві й не заокруглені як слід. З ансамблів є тільки терцети, всі дуже короткі. Хорових сцен чимало й як і можна було того сподіватися від Лисенка, вони кращі, ніж будь-які інші.

Саме лібретто «Різдвяної ночі»³⁵ має безліч драматургічних і сценічних хиб та неув'язок. Тож і недивниця, що коли Харківський Державний Оперовий Театр хотів у 1927 році включити цю оперу в свій репертуар³⁶ і щоб переконатися в вартості опери проведено показові проби з повною оркестрою й солістами, то слабі сторони «Різдвяної ночі» настільки перемогли сильніші (а

³⁵ До речі, на той самий Гоголівський сюжет написали опери Римський-Корсаков «Ночь перед Рождеством» і Чайковський «Черевички».

³⁶ За життя композитора цю оперу ставляно принагідно в Харкові 1883 року, у Львові й у деяких провінційних містах Західної України 1894—95 рр. та в Києві 1903 року під час 35-літнього ювілею творчої праці Лисенка.

саме деякі хорові номери), що вирішено оперу не виставляти³⁷. Спроба постановки «Різдвяної ночі» в Київській опері 1929 року теж не увінчалася успіхом. Щойно, як згадано, завдяки новій редакції й інструментації Нахабіна, ця опера ввійшла в репертуар. (У прем'єрі в головних ролях виступали: Л. Руденко в партії Солохи, Клавдія Радченко в партії Оксани, В. Матвіїв у партії Пацюка та В. Борищенко в партії Вакули. Диригував П. Дроздов).

«Лірико-фантастична» опера «Утоплена» (лібретто Старицького) за повістю Гоголя «Майська ніч, або утоплениця»³⁸ написана 1883-84 р. і вже 1885 р. поставлена в Харкові в трупі Старицького (в складі якої були тоді Заньковецька, Садовська, Садовський, Кропивницький і Саксаганський), під диригуванням Черняхівського, з Лисенком, як хормайстром.

«Утоплена» належить, властиво, до типу західньо-європейських «Singspiel-ів», себто форми, в якій музичні номери переплітаються з речитативами й прозою, або, як у випадку опери Лисенка, — тільки з прозою.

Музика «Утопленої» стоїть вище музики «Різдвяної ночі». Вона, в основному, ліричного характеру, що оправдує першу половину назви «лірико-фантастична опера». Що-ж торкається елементів фантастики в музиці, то їх дуже мало та й ті виражено дуже наївним способом (збільшені тризвуки, цілотонові ходи). Але, назагал, гармонійна структура опери дещо складніша й різноманітніша, ніж у «Різдвяній ночі».

Ця опера теж ґрунтується майже цілком на тематиці народних пісень. В ній автор досягнув справжньої вершини в хоровому номері «Туман хвилями лягає». В цьому хорі Лисенко користується цікавою поліритмією (одночасною сполукою тричверт-

³⁷ Тогочасний директор Харківської Державної Опери, Архип Максимович Воробйов, доручив музичне керівництво включеної в репертуар зимового сезону 1927—28 р. «Різдвяної ночі» авторові цих рядків. Саме тоді я почав працювати там, як диригент, і як такий був присутній на згаданому оркестровому перегляді цієї опери. Головну партію, Пацюка, вивчав, готуючись до її виконання, бас Ходський (див. «Виконавці»).

³⁸ Цей сюжет використав теж для опери під назвою «Майська ніч» Римський-Корсаков.

кового ритмічного поділу й двочверткового)³⁹ та своєрідною хоровою поліфонією⁴⁰, яку пізніше повнотою зумів використати й розвинути до досконалости Леонтович (див. наступний розділ).

З ансамблів зустрічаються в «Утопленій» різні, — від дуету й до секстету.

«Утоплена» пробували ставити на Україні (1919 року в Києві під керівництвом Степового; потім, за новітніх часів, з Зоєю Гайдай у ролі Галі), але успіхом вона не користувалась і в репертуарі не втрималася. Останніх років її знову виставили в новій редакції й інструментації.

Найбільший твір Лисенка так задумом, як і розміром та часом, посвяченим на його писання, це — історична опера «Тарас Бульба», на лібретто Старицького на основі однойменної повісті Гоголя, в п'яти діях, шости картинах. Композитор працював над клявіром опери повних десять років, від 1880 року до 1890. Оркестрував він цю оперу 1891 року.

Якість цього сюжету багато вища від тих, якими Лисенко користувався попереду, і сценічна придатність лібретта з численними й різnorodними характерами дієвих осіб та кольористикою сцен — усе це захопило композитора й було поштовхом до без порівняння багатшої інвенції й глибшої експресії, ніж у будь-якому іншому з його театральних музичних творів. Тому й «Тарас Бульба» слід уважати не тільки найкращою оперою Лисенка, але, властиво й одинокою, бо тільки вона має так у лібретті, як і в музиці, чимало позитивів для практичної театральної постановки.

Є й недостачі: задовге лібретто, неув'язка сценічних картин, чи пак непрактичність деяких з них для вистави (облога Дубна), не завжди логічна характеристика окремих героїв опери (Остап) тощо. Одночасно з цим, — широкий і складний сюжет і його різ-

³⁹ Подібні приклади музичної поліритмії, дарма, що не народньої, знаходимо теж в операх «Дон Джіовані» Моцарта, «Сільська честь» Маскани й «Тоска» Пучіні.

⁴⁰ Грінченко в своїй згаданій раніше «Історії Української Музики» пише про «подвійний контрапункт» у хорі «Туман хвилями лягає». Це — помилкове твердження, бо сполуку двох мелодій, — у даному випадку чоловічого й жіночого хору — ще не називаємо «подвійним контрапунктом» і такого в цьому хорі немає.

народні конфлікти поставили композитора перед проблемою, яку було йому, очевидячки, трудно розв'язати. Це помітно в епізодичній музичній конструкції опери: у ній нема якоїсь одної суцільної ідеї, котра надала б «тону» чи характеру цілому творові. І, що не менш важливе, оркестра в цьому творі становила його слабку сторону. Звичайно роля оркестри в театральньо-драматичному творі повинна бути домінуючою, особливо в творі такого великого розміру і з такими широкими можливостями музичної драматизації й ілюстрації, як «Тарас Бульба». Відсутність же цього в опері Лисенка, від'ємно впливає на загальне враження.

В «Тарасі Бульбі» Лисенка є картини та окремі музичні номери різного стилю й різної музичної вартости. Найсильніша в цілій опері, безперечно, картина вибору Кошового, в якій композитор зумів дати сильну, напружену музику масової сцени й дуже простими засобами створити глибокий кульмінаційний ефект («... земля еси і одійдеш у землю...»).

До найкращих музичних точок в опері можна зарахувати пісню Тараса «Гей, літа орел» і його арію «Що у світі є святіше», повну щирої експресії й глибокого переживання арію Матері («Душа тремтить...»), драматично-патетичну арію Остапа («Андрію, брате мій...»), арію Татарки, цікаво урізномірнену ритмічними змінами й орієнтального характеру мелізмами, та всі номери з чисто-народнім матеріалом, як хор дівчат «Ой і хилить, хилить буйний вітер калиноньку в полі», чоловічий хор «Гей, не дивуйтесь», або народньо-пісенного характеру, як згадана вже пісня Тараса «Гей, літа орел», «Дума» Кобзаря, чи оркестровий вступ до третьої дії.

Та поруч із цими сильними, вартісними й музично-бездоганними місцями, є в опері й менше вартісні, слабші. До останніх належить гамірна, але беззмістова музика картини облоги Дубна. Слабка й уся музика, що відноситься до Марильці, та її сентиментально-наївна арія-мазурка («Я родилась у палатах»); те саме стосується до дуетів Марильці й Андрія, сцени з Восводою, Татарки й Андрія, Тараса й Янкеля.

Увертюра до опери починається добре: широке, повільне темпо величної мелодії з гостро ритмізованим, акордовим контрапунктом має щиро-симфонічне звучання й у руках більше досвідченого оперового композитора могло б розвинутися в надзвичайно ефектовний і драматичний вступ до опери. На жаль, у

Миколи Лисенка щаслива інвенція цих початкових тактів скоро закінчується (всього 12 тактів) і переходить у солодкуву «італійську» мелодію, а остання, в свою чергу, — у короткий маршовий епізод із точкованим ритмом, що й закінчується коротенькою гамірною «кодою».

Навіть і основна переробка цієї увертюри Левком Ревуцьким (1936 року для постановки «Тараса Бульби» в новій редакції у Київській Опері) та оркестрована для великого, т. зв. потрійного оркестрового складу Борисом Лятошинським, не могли зробити з цієї увертюри справжнього шедевру, завдатки якого є в початкових тактах.

Оперу «Тарас Бульба», що не діждалася постановки за життя композитора, вперше виставлено в Київській Державній Опері 1927 року. Але щойно її постановка в Харківській (тоді столичній) Державній Опері, прем'єра якої відбулася 15-го січня 1928 р., запевнила повний успіх цьому творові й його місце в репертуарі українських оперових театрів на найближчі десять літ у тому вигляді й з тими змінами, які для згаданої постановки було зроблено.

А змін довелося робити чимало. Передусім треба було оперу скорочувати, викреслюючи все це, що не було основне й що розхолоджувало хід її дії. Той самий підхід потрібний був і щодо музики, з якою були ще й окремі труднощі, які відносилися до невідомої інструментації.

У цій пам'ятній першій виставі «Тараса Бульби» в Харківській Державній Опері брали участь її тогочасні найкращі мистецькі сили: Тарас Бульба — Іван Паторжинський; Андрій — Микола Середа; Остап — Віктор Будневич; Мати — Катерина Копйова; Марильця — Марія Сокіл; Воевода — Михайло Шаповал; Татарка — Бронислава Золотогорова; Кирдяга — Віктор Ходський.

Сценічне оформлення опери зробив Анатоль Петрицький; режисерував — Сергій Каргальський; диригентом був Антін Рудницький.

У пізніших виставах цієї опери в Харкові в ролях Матері й Остапа виступали теж відомі артисти Олександра Ропська й Михайло Гришко. Опісля в ролі Матері чудова була Марія Лит-

виненко-Вольгемут; ролю Тараса Бульби в Київській Опері добре виконував Михайло Донець.

Розвиток українських оперових театрів у тридцятих роках і новий оперовий репертуар, який вийшов з-під пера сучасних українських композиторів, викликали потребу основної переробки «Тараса Бульби», щоб пристосувати цей твір до нових, більших вимог так слухачів, як і українського оперового театру взагалі. Цю переробку доручено поетові Максимові Рильському (лібретто), й композиторам Левкові Ревуцькому (музична редакція) та Борисові Лятошинському (інструментація). Вони зробили вже досі дві переробки «Тараса Бульби». Та на цьому мабуть іще не кінець, бо на совєтській Україні спостерігається щось подібне до манії переробок (див. «Сучасна доба»), а вона напевне вимагатиме ще дальших нових переробок чи редакцій «Тараса Бульби».

Були спроби поставити оперу «Тарас Бульба» й на американському континенті: у США — в Нью-Йорку, Філадельфії, Детройті й Чикаго, та в Канаді — у Торонто й у Вінніпезі. На жаль з огляду на обставини, серед яких готовано й показувано ці вистави (недостача часу на проби, неукраїнське походження головних виконавців і музичного керівника тощо) їх не можна вважати за цілком удалі, дарма, що людина, що їх започаткувала й організувала, — це талановитий балетмайстер Дмитро Чутро — робила це з найкращими намірами, не шкодуючи на це власного часу й грошей. Проте, за словами рецензента чоловічого нью-йоркського часопису, справжньої вистави опери «Тарас Бульба» Америка ще не дочекалася.

«ЕНЕІДА» Й «НОКТЮРН»

Ці два сценічні твори Лисенка треба розглядати окремо, бо вони не підходять до будь-якої з попередніх категорій. В обох творах помітний поворот від народнього побуту й пісні в бік старовини, так у сюжетах, як і в музиці.

«Енеїда», музична комедія (оперета), за Котляревським, пристосована до музичного оформлення Миколою Садовським, по-

стала 1910 року. 1911 року її виставила трупа Садовського в Києві. Музика, за винятком декількох номерів, у яких використано народню мелодику (напр., інструментальний танок «Гопак на Олімпі»), або які витримано в стилі народньої пісні (хори «Ну, братці, столи розставляйте», «Весно, весно, тебе вітаєм», уривки з пісень Дідони тощо), цілком оригінальна, цікавіша, гармонійно багатша та з краще оформленим супроводом, ніж в інших операх Лисенка. Але в музиці непомітний елемент сатири й пародії, на якому основана поема Котляревського, тому й бракує гармонійної сполуки між лібреттом і музикою⁴¹.

1958 року зроблено спробу оновлення «Енеїди» з метою її практичного використання в театрах. Нову редакцію й інструментацію зробив Володимир Нахабін. У прем'єрі, в Києві, якою диригував А. Клімов, головні партії виконали Дмитро Гнатюк (Еней), Е. Мирошниченко (Венера) і Л. Лобанова (Дідона).

Останнім сценічним твором Лисенка був «Ноктюрн», закінчений 1912 року. Автор назвав цей твір в одній дії — «Опера-хвилинка». На ділі, це сценічна картина з музикою; назву опери годі пристосувати до цього дрібного твору тому, що в ньому цілком відсутні елементи дії й конфліктів, інтриги й її розв'язки — цих складових частин кожного драматичного й оперового твору.

Сюжет «Ноктюрну» простенький: вночі оживають портрети панночки й її колишнього судженого і в коротенькій арії та спільному дуеті вони згадують минуле. Епізодичні дієві особи

⁴¹ Цікаво подати тут завваги Олександра Кошиця (див. наступний розділ), сердечного друга й почитателя Лисенка, про «Енеїду», якою йому прийшлося диригувати в театрі Садовського 1912 року. У своїх «Спогадах», частина друга, ст. 153—154, Кошиць пише: «... Що торкається „Енеїди“ Лисенка, то... не хочеться писати багато про неї. Хоч деякі українці в свій час і захоплювалися нею, але то було більше з патріотичних почувань, а не художніх. Бо з художнього боку вона річ дуже й дуже невисокого гатунку: всі персонажі мертві, хоч і співають, і „ділають“ і танцюють, і лаються, і сердяться — в музиці, замість руху й художньої цікавості, досадний скучний шум, все скидається на одні і ті ж сцени, що й в „Утопленій“ та „Різдвяній ночі“... Головний же жах — це оркестровка! Її зробив старенький оперовий київський контрабасист, чех Вовчек. Я не можу сказати, чи та маса помилок зроблена ним, чи може так і в оригіналі (бо оригінальної партитури я так і не міг добитися), але там було стільки какофонії (іменно какофонії), що не можна слухати. Диригувати цим хаосом помилок була така мука, що не можна сказати...»

— два цвіркуни й вакханка, яка теж оживає із статуї, — не пов'язані ні з двома раніше згаданими персонажами, ні з їхніми спогадами. Спів півня на світанку перериває все: дієві особи стають знову портретами, чи пак статусу.

Музика «Ноктюрну» теж нескладна, в основному лірична; окремі номери (арія вакханки, дует, вальс) більш співучі, більш суцільні й закінчені. З погляду суцільності музичного оформлення й музичної мови, «Ноктюрн», мабуть, найдозріліший з сценічних творів Лисенка, дарма, що музична мова цього твору, написаного вже 1912 року, дуже відстала й старомодна. Це не свідомо, не з огляду на музичну характеристизацію старосвітського сюжету, але тому, що вона була питома Лисенкові, коли він не почував у своїй творчості твердого ґрунту народньої пісенности, на якій його талант міг піднятися до висот справжнього мистецтва.

Лисенко не залишив оркестрової партитури «Ноктюрну». Окрестрував цей твір Яків Степовий у 1918-20 рр., і Станислав Людкевич у 30-их роках (див. «Сучасна доба»).

Вперше виставлено «Ноктюрн» у клубі «Родина» в Києві після смерти композитора, при двох фортепіянах⁴². Декілька разів виставлено «Ноктюрн» у Львові, з оркестрою, заходом Муз. Т-ва ім. Лисенка. В Америці виставлено «Ноктюрн» (у Нью-Йорку) в 1938 р., заходом і під керівництвом Романа Придаткевича (див. «Сучасна доба»).

ЦЕРКОВНІ ТВОРИ

Церковною музикою, що становила таку багату й важливу ділянку в українській музиці ще на початку XIX століття, Лисенко цікавився найменше. Але тих декілька творів, які він

⁴² Восени 1920 року «Ноктюрн» з великим успіхом виставила з оркестровим супроводом Українська Радянська Трупа під мистецьким керівництвом Івана Петровича Кавалерідзе в зимовому театральному будинкові «Просвіти» в Ромні (тепер Чернігівської області).

залишив, здобули загальне визнання. Найпопулярніші його «Боже, Великий, Єдиний» та «Камо піду від лиця Твого, Господи».

Молитва на мішаний хор «Пречиста Діво Мати» вийшла накладом оо. Василіян у Жовкві 1910 року, а кант «Розп'яттю Христовому» випустило видавництво «Дешева Книжка» 1936 року⁴³.

Чутки про музику Лисенка до повної Служби Божої неперевірені.

НАУКОВІ ЕТНОГРАФІЧНІ ТВОРИ

Серед розвідок Лисенка на музично-етнографічні теми особливо важлива та, в якій він писав про правильне виконання українських народніх пісень та про різниці між українськими й російськими народніми піснями (в науковому журналі «Труды Россійскаго Географическаго Общества»).

У «Київській Старині» 1892 року з'явилася розвідка Лисенка про торбан. У львівській «Зорі» 1894 року — розвідка про «Народні музичні струменти на Україні», а в виданні «Рідний край» 1907 року — розвідка про кобзу й кобзарів.

*

Перше повне видання творів Лисенка появилось 1933 року, у видавництві «Мистецтво», Харків-Київ, під музичною редакцією Лева Ревуцького, зі статтями й примітками Дмитра Ревуцького.

⁴³ Про це згадує в своїй розвідці про Миколу Лисенка Віктор Андрієвський (див. раніше). Він також пише там про невідомий мені твір Лисенка «Коломийки» (не подаючи, в якому вони укладі), виданий у Львові книгарнею Наукового Товариства ім. Шевченка 1937 року.

Друге повне видання — «Зібрання творів», у двадцяти томах, вийшло 1950 року, в Києві теж у видавництві «Мистецтво» (літературний редактор Максим Рильський; редакційна колегія: Вериківський, Верьовка, Козицький, Людкевич, Лятошинський, Михайлов, Ревуцький, Рильський, Штогаренко, Надененко).

Тепер, на початку 60-их років, готується в Києві нове повне видання.

*

Як українське громадянство відзначило свого часу святочними концертами 25-ліття й 35-ліття творчої праці Миколи Лисенка за його життя, так і 1962 року 50-ті роковини по його смерті відзначено особливо врочисто по цей бік т. зв. залізної завіси.

9 грудня того року відбувся в Нью-Йорку, в концертній залі Hunter College, концерт, zorganizований Союзом Українських Хорів Америки («СУХА»), в якому, вперше на цьому континенті, виступали об'єднані в один великий хор (250 голосів) три передові українські хори: «Думка» (Нью-Йорк), «Кобзар» (Філядельфія) і «Трембіта» (Ньюарк). У супроводі повної симфонічної оркестри (нью-йоркської музичної юнії), яка на початку програми виконала увертюру до «Тараса Бульби» (в редакції Ревуцького, інструментації Лятошинського), об'єднані мішані хори виконали «Прославний хор», «Туман хвилями лягає» та обидві кантати: «Б'ють пороги» (сольо: Олег Богачевський, Андрій Добрянський і Ігор Зам'ятий) та «Радуйся ниво» (сольо: Євгенія Василенко, Марія Мурована, Клавдія Гейлик, Омелян Татунчак і Володимир Поліщук).

Крім того об'єднані мішані хори виконали *à capella* «Веснянки», другий вінок (сольо: Олена Зам'ята), а об'єднані чоловічі хори — «Ой нема, нема», «У Туркені по тім боці» та «Наш отаман Гамалія».

Мистецьким керівником і диригентом концерту був Антін Рудницький, він же оркестрував для повного симфонічного складу всі інструментальні партії. Солістами виступали в концерті — Осип Гошуляк, бас (Canadian Opera Company) та Шарльотта Ордассі-Баранська, сопрано (Metropolitan Opera Company).

Цей концерт був найбільший і найвеличніший з усіх, які тільки влаштовувано доти, українських концертів на американській землі.

Одночасно відбулися подібні концерти (без оркестри), теж на високому рівні, в Чикаго, Детройті й Клівленді, виконані хорами: «Трембіта» (Детройт), «Сурма» (Чикаго) й «Дніпро» (Клівленд).

В Європі святкування Лисенкових роковин відбулися в Англії (Едінбург, Манчестер, Ноттінґам, Лестер, Лондон), у виконанні тенора Мирослава Скали-Старицького та місцевих українських хорів; у Німеччині, в Мюнхені, — у виконанні Скали-Старицького, Ольги Луко (сопрано), Галини Коваль (фортепіано) та хору; нарешті в Парижі — у виконанні Скали-Старицького, Аристида Вирсти (скрипка) і Любомира Горницького (фортепіано).

*

Вага й значення Лисенка в розвитку української музичної культури, як першого справжнього многостороннього українського композитора — величезні. Ідеали, які запалювали його до творчої праці, — подати українську музику в якнайкращому вигляді й вибороти для неї якнайбільші права — були високі й він намагався, в межах своїх обдарвань і можливостей, здійснити їх з найбільшою любов'ю і чесністю.

Він не створив української національної опери (як це вдалося Сметані з його суто-чеською «Проданою нареченою» чи Глінці з його суто-російською оперою «Руслан і Людмила»), не заклав він також і своєї «творчої школи» в професійному розумінні цього слова. Його численні й різномодні заняття — творчі, виконавчі, етнографічні, педагогічні, організаторські й громадські — на жаль, не дали йому змоги пильніше й глибше цікавитися музичними подіями Західної Європи на протязі його зрілих років.

Та роздумуючи над творчою індивідуальністю Лисенка, цілком зосередженого на українській народній пісні та на глибокошляхетному бажанні будувати рідну музичну культуру, треба прийти до висновку, що, в решті решт, докладнішого знайомства з тогочасними складними проблемами й течіями західно-євро-

пейської музики — з одного боку вагнеризм, з другого імпрессионізм, тут італійський веризм та натуралізм і символіка Рихарда Штрауса, а там початки шенбергівського експрессионізму — йому й не було треба. Бо для досягнення своїх ідеалів Лисенко мав непохитний ґрунт рідного фолкльору й поеми Шевченка. І те і друге разом становили досконале, цілком замкнене коло його творчих стремлінь.

Можна дуже жалкувати, що Лисенко не став композитором світового масштабу і що його творчість важлива тільки для українського народу.

Але й у цьому вага його творчості безмірно велика: в особі бо Лисенка українська народня пісня знайшла якнайкращого знавця й інтерпретатора й це завдяки йому музична стихія українського народу вийшла з пасивного стану і рушила вперед нестримною течією.

В цьому лежить головна цінність появи Лисенка в житті українського народу й за це Микола Віталієвич заслужив на його найбільшу вдячність.

Він бо був справжній основоположник української музичної культури.

V. СУЧАСНИКИ Й МУЗИЧНІ СПАДКОЄМЦІ ЛИСЕНКА

Ще за життя Миколи Лисенка вийшли з-під пера деяких авторів музичні твори, питомі риси яких дуже зближені до Лисенківських, а декілька композиторів молодшої генерації й свідомо пішли слідами цього тоді передового представника української музики. Перших можна вважати однодумцями Лисенка; других — наслідувачами й спадкоємцями його ідей та ідеалів.

В одному з попередніх розділів згадано про сучасника Лисенка *Михайла Миколаєвича Колачевського* (див. «Початки світської музики»), автор Симфонії а-моль (мінор), на українські теми (вперше виконаної в двадцятих роках нашого століття). Ця симфонія з її класичною формою мало має спільних рис із музикою Лисенка; народньо-пісенна тематика використана в ній досить формалістично й не зраджує того глибокого знання фольклору й його відчуття, так би мовити, цілим своїм еством, які спостерігаємо в творчості Лисенка. А проте саме це надає творові Колачевського українського кольориту.

Композитором, дуже зближеним своєю музикою до музики Лисенка, був *Микола Андрійович Аркас*. Народився він 26 грудня 1852 р., в Миколаєві; після закінчення одеського університету почав працювати в морському міністерстві, де згодом дійшов ранги віце-адмірала флоту. Займався теж публіцистичною працею й написав «Історію України», яка здобула собі чимало читачів. Помер 13 березня 1909 року в Миколаєві.



М. Аркас

Музичної освіти Аркас не мав майже ніякої, був самоук. Усе, що залишив з ділянки музики, це біля 80-ти обробок народніх пісень та декілька романсів («Я не можу тобі розказати...», «Не співай нам тепер, бандуристе...»), що й досі є тільки в рукописах. Отже можна вважати, що не тільки найважливішим його твором, але таки й самотнім була його опера «Катерина», — до речі, перша в українській музичній літературі до тексту Шевченка («Вечорниці» Ніщинського були тільки окремою вкладкою до «Назара Стодолі», написані до народнього, нешевченківського тексту). Написана «Катерина» 1890 року, вийшла друком 1898 року.

Музика «Катерини» проста й мелодійна, просякнута народньо-пісенним характером. В опері використано низку народніх пісень («Ой на горі, на горі», «Ой у неділю раненько», «Журавель» тощо). Як і в операх Лисенка, найбільш вартісні музичні номери — це хори, і, теж як у Лисенка, гармонійне коло обробок народніх пісень, та оригінальних номерів доволі вузьке й обмежене. Є ще одна спільна риса — а саме епізодичний, не суцільний і не симфонічний, чи пак не оперовий характер оркестрової партії й окремих оркестрових номерів (увертюра, антракти перед діями).

Вперше «Катерину» виставила в Москві 1899 року, трупа М. Кропивницького. Оркестрував оперу на прохання Аркаса диригент Прибик. Завдяки мелодійности окремих сольових номерів (арії Андрія, Матері, Катерини), мелодраматичности сюжету й доволі легкої постановки, «Катерина» мала чималий успіх. Заголовна партія цієї опери дала, до речі, можливість блиснути в ній таким українським оперовим зіркам, як Саломея Крушельницька, Марія Литвиненко-Вольгемут, Марія Сокіл⁴⁴.

⁴⁴ Цікава й на сто відсотків правильна думка одного з передових новочасних українських композиторів — Андрія Штогаренка (див. «Сучасна доба») — з приводу «Катерини», яку він висловив на останньому з'їзді комуністичної партії («Советская музыка», січень, 1959). Отже, дослівно (в українському перекладі): «...Ніяк не можу погодитися з В. Довженком (відомим музикознавцем, автором книжки «Нариси з історії української радянської музики» — А. Р.), який у своїй доповіді на сьомому всесоюзному музикознавчому пленумі в Києві назвав, як класичний приклад, оперу «Катерина» Аркаса. Це — непрофесійна музика, написана рукою дилетанта, а не справжнього, великого мистця. Така орієнтація може тільки збивати молодь з пантелику...» (курсив мій — А. Р.).

В сьогоднішніх обставинах в Україні, де не лише «Катерина», але й

В США виставлено «Катерину» на початку 40-их років з Марією Сокіл і Ольгою Лепковою, а останніх років з Марією Полин'як, Мартою Кокольською та Наталією Носенко в головній партії, Ганною Шерей, Левом Рейнарівичем, Іваном Гошом в інших головних партіях.

Гарні хори в двоактовій опері «Купальна Іскра». Її автор, *Борис Володимирович Підгорецький* (1873 - 1919), мав досить серйозну освіту: закінчив варшавську Консерваторію потім продовжував теоретичні студії в Ільїнського в Москві. Проте одиницький відомий музичний його твір «Купальна Іскра» (1905 року), не є добрим свідоцтвом ні професійного знання її автора, ані його творчого музичного таланту.

Сюжет опери (написала Л. Яновська) — фантастично-казковий, з русалками, які заманюють на смерть героя опери, Дениса. На одяг його впала іскра під час обрядових ігор біля вогню, в ніч на Івана Купала. А за народним повір'ям, на кого впаде іскра, в цю ніч, той стає жертвою русалок.

Музичний матеріал опери народній у хорах і танках та оригінальний у сольових партіях. На жаль, власне ці сольові партії, чи то пак їх музика, такі нецікаві й водянисті, що й рішають про твір у цілому, як зовсім нецікавий, другорядний⁴⁵.

Це саме торкається й ще однієї опери сучасника Лисенка «Пан Сотник». Її написав маловідомий *Григорій Олексійович Козаченко* (1858-1938), учень петербурзької Консерваторії, хормайстер петербурзької опери й диригент. Він був також автор опери «Князь Серебрянний», 1885, кантати «Русалка», симфонічних творів тощо. Проживаючи й працюючи постійно між чужими, він зросійщився й в українському музичному житті ніякої участі не брав.

«Сватання на Гончарівці» і т. п. розглядаються як шедеври української опери (!) (див. «Музикознавство» в розділі «Музичне життя») такий голос не лише рідкісний, але й особливо цінний, бо він засуджує свідому московську політику, що зводить українську музику до примітиву, про що мова далі.

⁴⁵ Думки М. Грінченка про цю оперу, висловлені в його «Історії української музики», а саме «... на превеликий жаль, опера ця чомусь не виставляється на наших сценах, хоч має всі дані на те...» і далі «... вона... навіть талановита музичним матеріалом...» свідчать про те, що шановний автор ні не розумів вимог тогочасного українського оперового театру, ані вимог до українських музичних творів, від Лисенка починаючи.

Згадана опера «Пан Сотник», у двох діях, на сюжет Шевченкового «Сотника», недалеко відбігає від «Катерини», чи Лисенкових творів: в її основі теж фолклорний матеріал («Ой п'є чумақ та гуляє», «Ой куме, куме» й ін.), і вся вокальна фактура цього характеру. Звертає увагу багато краща партія супроводу, цікавіше згармонізована, більш уміло оформлена. Мабуть, завдяки їй оперу виставлено 1902 року декілька разів у петербурзькому Народньому Домі, а 1912 року в театрі Садовського в Києві і навіть один раз у Маріїнській Опері в Петербурзі. Та рецензія на цю виставу була така негативна (твір оцінили навіть не як другорядний, але третрорядний), що «Пана Сотника» більше не повторено й він пішов цілком у забуття, на щастя, без будь-якої шкоди для української музики.

Та згадані опери Аркаса, Підгорецького й Козаченка, не зважаючи на їх невисокий професійний рівень, все таки куди кращі від низки інших, що виникли під час лисенківської доби та з назвою «опера» на ділі так мало мають спільного, як і їхні автори з званням «композитор». Це тим дивніше, що дехто з них мали професійну музичну освіту, подібно як і Підгорецький та Козаченко, і в інших ділянках музичної діяльності були справжніми фахівцями. Коли ж діло доходило до оперової — чи взагалі будь-якої творчості, ці фахівці втрачали будь-яке почуття самокритики.

Такий випадок був, наприклад, з оперою «Богдан Хмельницький», автор якої, *Петро Андрійович Щуровський* (1850-1908), намагався, до речі безуспішно, виставити свій твір, написаний 1883 року, в Києві, під час відкриття там пам'ятника Богданові Хмельницькому, 1886 року.

Щуровський учився в московській Консерваторії, потім був диригентом московської «казенної» опери, опісля на провінції. Був він теж автором сольоспівів та фортепіянових п'ес і збірника гимнів усіх держав світу. Розпочату оперу «Кузнец Вакула» він не закінчив; про долю другої, на сюжет з часів Нерона, про яку були згадки за життя Щуровського, невідомо.

Відомо про існування й навіть виставлювання опер (!!) «Чорноморець Семен Каракотько» та «На Україні» *В. Пархомовича* і

«Під звуки рідної пісні», *Г. Давидовського* (див. далі). Остання, в зв'язку з назвою «опера», побила своєрідний рекорд: це було «попурі» народніх пісень, пов'язаних дешевенькою «дією», але... без оркестри, а капеля! Мабуть одинока того роду «опера» в світі!..

Отже ця група сучасників Лисенка і, як про те буде мова пізніше, також дехто з його сучасників у Західній Україні, зосередилася виключно на, сказати б, «псевдо-оперовій» творчості, зближеній своїм загальним характером до раних музично-театральних творів Лисенка, до яких «Катерина» має найбільшу подібність.

Але справжні спадкоємці музичного заповіту Лисенка і справжні продовжувачі його творчості, чи пак напрямку, який він започаткував своїми обробками народніх пісень, своїми оригінальними хорами й ненародніми піснями, це — *Стеценко, Леонтович і Кошиць*, та, до деякої міри, *Степовий*.

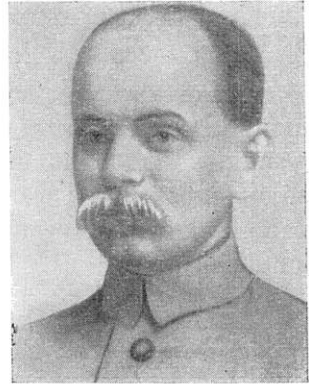
У центрі творчої праці трьох перших була завжди, як і в Лисенка, народня пісня. Її обробки складали 99,5 відсотків творчої праці Леонтовича, а повних 100 % Кошиця. Крім цієї спільної риси, еднало цих трьох ще, й передусім, зацікавлення тільки самою вокальною музикою. Так, наприклад, понад 99 відсотків хорових обробок і Леонтовича та й Кошиця, це а capella. Навіть фортепіяновий супровід був цілком поза дужками їх композиторського мислення.

Що ж торкається Степового, то дарма, що сила його творчості не лежала в хорах (мабуть перший випадок того роду від часів Лисенка!) й що він писав чимало й фортепіянової музики, однак найкращим виявом його таланту були все таки сольові пісні, в яких безпосередній вплив Лисенка безсумнівний і які безперечно становили пряме продовження оригінальної пісенної творчості Лисенка.

Дальшою спільною рисою цієї групи безпосередніх і головних спадкоємців Лисенка, було їх цілковите незацікавлення будь-якою музикою, ні старою, клясичною, ані тим паче, музикою доби, в якій вони жили. Справді дивний і рідкісний випадок

док: з одного боку глибокі знавці української народної пісні, яку вони зуміли вбрати в чудовий одяг своїх хорових обробок, з другого — повні анальфабети в будь-якій ділянці світової музики.

Найдіяльніший з-поміж них у ділянці оригінальної творчості був *Кирило Григорович Стеценко*. Народився він 12 травня 1882 року в селі Квітки, на Київщині. Вчився в духовній семінарії, яку закінчив 1903 року. Його музична освіта була дуже поверхова й хаотична: короткий час був учнем київської Консерваторії (тоді «Императорского Русского Музыкального Общества»), у проф. Е. Ріба, — потім у школі Лисенка, у проф. Любомирського. Працював як учитель співу в Києві, на Донеччині й на Поділлі, керував хорами, писав рецензії до часопису «Рада», заснував спільно з поетом Олексою Коваленком музичне видавництво «Кобзар».



К. Стеценко

Після революції 1917 р. роз'їжджав на чолі зорганізованого ним хору — Першого Національного взагалі; одночасно займався організаційною працею, зв'язаною з новопосталими музичними школами тощо. Помер (від тифу) 1 травня 1922 року в селі Веприк, на Київщині, де два останні роки свого життя був священиком⁴⁶.

Обробок народніх пісень для хору у Стеценка не дуже багато: чотири десятки колядок і щедрівок. Його музика вся щиро українського характеру (напр., «Вечірня пісня», «Єднаймося» й ін.), а інколи й суто-народнього (напр., «Бурлака», «Плавай, плавай, лебедоньку» тощо). Головною ділянкою його творчості була, як уже згадано вище, сольова пісня, хори й музика для театру. В усіх цих жанрах твори Стеценка визначаються мелодійно-ліричним характером, гладенькою голосовою фактурою (назагал куди гладенькішою, як у Лисенка), багатшими ніж у його попередників чи сучасників, гармонійними й модуляційними засобами й доволі солідно складеною (дарма, що й дуже далекою від тогочасних вимог!) інструментальною партією. Деякі твори Стеценка дають докази справжньої оригінальності його таланту. Мають, маючи відповідну музичну освіту, знаючи тогочасну європей-

⁴⁶ Української Автокефальної Православної Церкви.

ську музику та її засоби і вмівши тими засобами орудувати, Стеценко міг би мати неабиякі осяги.

Серед пісень Стеценка, мабуть, найбільш відомі це «Вечірня Пісня» («Тихесенький вечір...») до слів В. Самійленка та «Плавай, плавай, лебедоньку», (з «Тополі» Шевченка), остання є одна з двох-трьох найкращих пісень композиторів минулої доби до слів Шевченка.

Інші пісні — це: «Стояла я і слухала весну» (Л. Українка), «Зустрілися, щоб зразу розлучитись» (Олесь), «О, не дивуйтесь» (також із скрипкою), «Не смійся ти, чорноброва», «Ой, чого ти, дівчинонько, засумувала», «І тихая хатиночка», «В'ється стежка», «Як згряя радісна пташок» (Франко), «Забудь мене», «Ой чого ти, тополенько, не цвітеш», «Тихо гойдаються», «Хотіла б я піснею стати», «Цар Горох», тощо.

Мелодеклямації: «Сосна» («В проваллі темнім»), «Над колискою» — обидві до слів Олесь.

Тріо для двох тенорів і баса «Вночі на млині».

Чоловічі хори з фортепіаном: «Могила», «Бурлака» (Б. Грінченко), «Рано вранці новобранці» (з баритоновим сольо).

Жіночі хори: «Червона калинонька», «Рости, квіте».

Мішані хори: «До пісні» (à capella), «Хмари», «Колискова пісня» («Мати старчиха») з сопрановим сольо й скрипкою; «Сійтеся, квіти», «Усе жило, усе цвіло», «Прометей», «То була тихая ніч», «Сонце на обрії», «Вкраїно, мати», «Веснонько» і дві кантати: «У неділеньку святу» і «Єднаймося» (Франко) з сопрановим сольо.

Він є теж автор хорової обробки «Заповіту», поширеної скрізь, де живуть українці.

В ділянці церковної музики Стеценко склав «Богослужбник» для українізованих відправ автокефальної церкви. З оригінальних творів залишилися різні частини літургії, Служба Божя й Панахида ф-моль (мінор). Два останні твори, після Бортнянського й поруч церковних творів Кошиця, й досі найкращі зразки українського народнього церковного стилю.

Чимало музики написав Стеценко теж до театральних творів, як побутового, так і поважнішого, драматичного характеру. До першої категорії належить музика до «Сватання на Гончарівці» Квітки-Основ'яненка, написана між 1905 і 1911 роками, до народніх оперет Веселовського «Бувальщина», Старицького «Як ковбаса та чарка, то минеться й сварка» та «Дві сім'ї» Кропивницького. Стеценкове музичне оформлення цих народніх оперет

мало різнитися від десятка чи й більше подібних оформлень інших українських композиторів як на Східній, так і Західній Україні.

Зате поважнішими спробами Стеценка в театральній ділянці була його музика до здраматизованої поеми Шевченка «Гайдамаки», одноактової опери (до тексту Лесі Українки) «Іфігенія в Тавриді», п'єси Черкасенка «Про що тирса шелестіла» та дитячої «опери» «Лисичка, котик та півник» на сюжет народньої казки. Остання являє собою безпосередній, аж до найновіших часів, одинокий зразок продовження створеного Лисенком жанру дитячих «оперок».

Задумані Стеценком опери «Полонянка» (на сюжет Е. Кротевича) та «Кармелюк» не посунулися далі декількох ескізів: частина першої дії першого з згаданих творів, півтори дії другого. Так само тільки в проєкті чи пак незакінчені залишилися: задумана музика до драми «Дика сила» та до дитячої казки «Івасик Телесик».

Кирило Стеценко гідно продовжував традицію Лисенківської музики — тому й цілком імовірно звучать слова, які згідно з свідченнями декотрих сучасників, мав, буцім то, сказати Лисенко про Стеценка: «Ось хто замінить мене після моєї смерті!»

Музикою, що його вся авторська діяльність, чи пак за зовсім малими винятками майже вся полягала в обробці народньої пісні для хору, — був *Микола Дмитрович Леонтович*.

Народився він 1877 року, 25 грудня (н. ст.) в селі Монастирок, на Поділлі. Закінчив Духовну Семінарію в Кам'янці Подільському. Учителював у селі Чуків, Тиврові, Гришино (на Катеринославщині), врешті в приватній гімназії в Тульчині на Поділлі, де вів хор і навчав співу. 1917 року працював у «Музичному Відділі» в Києві, потім, за советської влади — в Музично-Драматичному Інституті і в Музичному Комітеті при Народньому Комісаріяті Освіти. Передчасно згинув за загадкових обставин, убитий під час військової розрухи 1921 року в Марківці на Поділлі.



М. Леонтович

Леонтович був музичний самоук: декілька лекцій гармонії, які він слухав у Петербурзі (у Бармотіна) й від 1909 року в Москві у Яворського ніяк «музичною освітою» не можна, очевидно, назвати. Тим у кращому світлі виступають його осяги в ділянці хорової обробки народньої пісні.

Стиль його хорових обробок був зовсім інший від стилю Лисенка чи Стеценка. Він оснував його на поліфонії народньої пісенности, використовуючи високомистецьким способом засади «підголосків» з одної сторони, й елементів давніх народніх «голосінь» з другої. Підходив він до проблеми хорової обробки, як до своєїрідної вокальної інструментації, зовсім оригінальним і свіжим способом, використовуючи при цьому незалежність ведення окремих голосів та імітаційну техніку, доручаючи провідну мелодію не тільки найвищому голосові, але й середнім, і одночасно трактуючи всі інші голоси зовсім самостійно. На перший погляд простими, але на ділі дуже тонкими засобами свого нового оригінального голосоведення, Леонтович зумів створити ефекти хорового звучання й одночасно зберегти непорочність народньої ладовости й многоголосовости. Все це до нього в українській музиці було невідоме. Такі його «розкладки на хор», як він називав свої обробки — як «Пряля», «Щедрик» (популярний в Америці як «Carol of the bells»), «Коза», «Дударик», «Із-за гори кам'яної», «Козака несуть», тощо, як і всі його обробки à capella, — становлять найкращі зразки його майстерности в цій ділянці.

З ділянки церковної музики відоме Леонтовичове «Достойно» Д-дур (мажор).

Велика шкода, що в оригінальній творчості, відірваній від народньої пісні, Леонтович був далекий від згаданої вище майстерности. З цієї оригінальної творчости залишилося дуже мало й то тільки дрібні речі: хори à capella «Льодолом» і «Літні тони» (обидва до слів Чупринки), дві маленькі ліричні пісні для хору, тенора сольо й фортепіяна, «Легенда» й «Моя пісня», та ще п'ять дрібненьких номерів до одноактової дитячої сцени Б. Грінченка «На Русалчин Великдень» (написані для виконання учнями) та начерки до задуманої опери на три дії «Русалчин Великдень», на текст цього ж твору Грінченка, але поширений ученицею Леонтовича, В. Танашевич, до трьох дій (усе це 1919 року й опісля).

Згадані вище два оригінальні хори і дві пісні для тенора й хору просто дивують своєю наївністю, що дивніше — навіть з

погляду хорової фактури. Фортепіяновий супровід обох пісень, накреслений цілком не по професійному, й з першого ж погляду вказує на те, що композитор зовсім не знав цього інструменту й був цілком безрадний, коли хотів ним покористуватися.

До 1919 року Леонтович майже не писав оригінальних творів. Ті дрібнесенькі, що залишилися з-перед 1919 року, як «Коліскова пісня» для скрипки і фортепіяна, «Венгерка» і «Марш» для фортепіяна, пісня для сопрано та жіночий хор «Мамо любя» (до слів Грінченка, дві редакції), уривки з «Гамалії» та «Невольника» Шевченка для хору (усе в рукописах), усі ці спроби в ділянці оригінальної творчості, як і пізніші, щойно згадані вище, є доказом своєрідного таланту, який на міцній основі народньої пісні вмів палати ясним полум'ям, та який тільки жеврів, коли цієї основи не було. Те саме можна сказати і про його відношення до хору з одного боку й до інструментальної чи навіть вокально-сольової музики з другого. У першому він почував себе в своїй стихії, справжнім майстром; у другій — безпомічним аматором.

Перше видання творів Леонтовича появилось за редакцією Пилипа Козицького (див. «Сучасна доба»), у видавництві «Дніпросоюз», в кінці першої половини 20-их років. Друге, повне видання, — 1930 року за редакцією Я. Юрмаса, у видавництві «Книгоспілка» в Києві. Низка обробок Леонтовича знаходиться в збірнику видавництва Оренштайна «Україна» (Київ-Ляйпціг) — колядки й щедрівки, канти й псалми — та в збірнику українських пісень з репертуару хору Української Господарчої Академії в Подєбрадах, Чехо-Словаччина, 1923 року. В останньому є й обробка думи «Ой зійшла зоря». Збірничок пісень для дітей — «Дударик» — вийшов у Києві. Обробки неукраїнських народніх пісень — дві російські, дві єврейські, одна вірменська — залишилися в рукописах.



О. Кошиць

Творчою індивідуальністю, дуже зближеною до Леонтовича спільними рисами, був *Олександр Антонович Кошиць*. Він народився 30 серпня 1875 року в Тарасівці, Звенигородського повіту, на Київщині. По закінченні Семінарії

й Духовної Академії в Києві та музичних студій у Музичній Школі Лисенка (у проф. Любомирського), Кошиць працював учителем історії в низці середніх шкіл, м. ін. і на Кубані, а з 1904 року в Києві, як професор хорової музики в Консерваторії, диригент університетського хору та музичний керівник Народнього Театру Миколи Садовського й короткий час як диригент Київської Опери (1916 року).

Після проголошення Української Народньої Республіки Кошиця іменовано головою Музичного Відділу при Міністерстві Виховання, при якому він зорганізував Етнографічний Кабінет. Тоді ж він зорганізував Українську Народню Капелю, яка 1919 року, як «Український Національний Хор», виїхала з доручення Уряду в концертну подорож по Європі, а опісля, 1921 року, й до Сполучених Штатів Америки, а далі у зменшеному складі, до Мехіко, Куби, Бразилії й Аргентини, здобуваючи скрізь тріумфальні успіхи для української народньої пісні, для хору й зокрема для самого Кошиця.

По остаточнім закінченні поїздки, 1924 року, Кошиць залишився в Америці й проживав біля Нью-Йорку. При співпраці й допомозі т. зв. «сімки» довколишніх церковних хорів він зорганізував декілька величавих хорових імпрез, між іншим, з нагоди 200-ліття Вашингтона 1932 року, під час Світової Виставки в Нью-Йорку 1939 року, на Українському Конгресі у Вашингтоні 1940 року тощо.

У Колумбійському Університеті в Нью-Йорку 1941 року він виголосив низку викладів про розвиток української музики; на подібні теми, а також і на злободенні (музичні рецензії тощо) часто дописував до часопису «Свобода» й інших українських часописів. Був музичним керівником хорової частини фільми «Маруся»; готував до видання обробки українських і чужих народніх пісень для фірми Wittmark. 1944 року наспівав з хором альбом платівок під назвою «Songs and melodies of Ukraine». В останніх п'ять роках свого життя щоліта вів курси української музики й хорової диригентури на Вищих Освітніх Курсах УНО в Вінніпегу, в Канаді. Під час такої праці він і помер у Вінніпегу від недуги серця 21 вересня 1944 р.

З нагоди 40-літнього ювілею праці О. Кошиця Український Вільний Університет у Празі надав йому звання доктора honoris causa.

Професійна діяльність Олександра Кошиця на протязі його цілого життя була щільно пов'язана з українським фолкльором. Також і його авторська діяльність була нерозлучна з народньою піснею.

Побіч Лисенка Кошиць був чи не найбільший знавець української народньої пісні. У ще більшій мірі, ніж Леонтович, він був композитор, так би мовити, «етнографічний». Крім обробок народньої музики (й до деякої міри музики церковної), ніщо інше його не цікавило, як автора і в ніякій іншій, крім цих двох згаданих музичних ділянок, він не залишив по собі нічого. (Одинокі свої оригінальні композиції, про які згадає Кошиць у своїх «Спогадах», частина друга, ст. 144-146, це — хор «Туча» до слів Апухтіна й два романси: «Було колись виходила», до слів Грінченка для баритона, та «Ніч» до слів Жуковського, для мецо-сопрана).

Зате в ділянці хорової музики Кошиць пішов ще на крок далі від Леонтовича, дотримуючися тих самих засад обробки, основаної на народній поліфонії й на своєрідному використанні підголосків народніх пісень за допомогою техніки масового хорового звучання. Рівняючи до Леонтовичевої, хорова обробка Кошиця завжди багата віртуозніша, ширше використовує ефекти й можливості поділених голосів, пишніша й блискучіша, але водночас високомистецька і своїм характером суто народня.

Кошицеві чотири збірники — «Українські хори — народні пісні», «Українські колядки та щедрівки», «Релігійні канти та псалми», і «Веснянки», — всі з видавництва «Україна» (Київ-Ляйпціг), та низка обробок, які появились в видавництві Wittmark Sons у Нью-Йорку, — це справжнє завершення того стилю обробки української народньої пісні, основи якому поклав Лисенко, що його закріпив Стеценко й надзвичайно талановито розвинув Леонтович.

Хорові обробки Кошиця, — як і Леонтовича, вони всі *à capella*, — це свого роду синтеза тієї епохи, в якій народня пісня становила центральну вісь творчості й музикування в загалі й цілком була достатня для творчих прагнень та талантів авторів. Щобільше, народня пісня цілком задовольняла їхні музичні потреби в загалі, бо музики «штучної», оригінальної, ненародньої, а тим паче неукраїнської, вони не розуміли, її не знали й нею не цікавилися.

Кошиць цікавився теж дуже церковною музикою, ґрунтовно її вивчав і в цій ділянці залишив низку цінних творів («Співи на Службі Божій Івана Золотоустого», «Служба Божа» тощо).

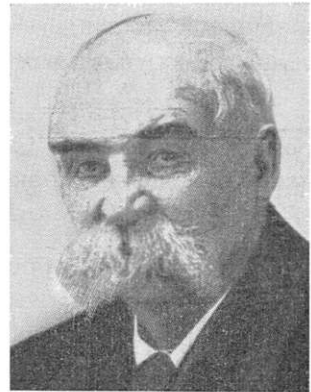
В них він дуже вдало нав'язував до старо-українського церковно-народного стилю.

Був він теж дуже діяльний і в ділянці чистої етнографії, з якої залишив чимало цінних праць. (Між ін., за записи народніх пісень Кубанських козаків, пороблені 1903-1905 рр., його нагороджено золотою медалею).

Як хоровий диригент, Олександр Кошиць був незрівняний, особливо в репертуарі українських народніх пісень, з яких, до речі сказати, майже виключно складалися програми його концертів. Повний динамічного, кипучого темпераменту й вічно-молодого запалу, свідомий найтонших виконавчих нюансів і можливостей хорової маси, Кошиць умів захоплювати хор, тримати його в постійному напруженні й видобувати з нього все, що було можливе й чого він хотів.

З його смертю в історії української музики закінчилася т. зв. лисенківська доба. В діяльності Кошиця, як автора обробок народніх пісень й ідеального їх виконавця — хорового диригента, — ця доба знайшла якнайкраще завершення.

«Спогади» Олександра Кошиця, дуже цікаві подробицями про його життя, зустрічі з Лисенком, Стеценком, Степовим тощо, вийшли 1948 року, в двох частинах у видавництві «Культура й Освіта» у Вінніпегу, Канада.



П. Демуцький

До цього Лисенківського напрямку належать ще, як автори обробок народніх пісень, — А. Н. Артемовський («Збірник українських пісень» для чоловічого хору з фортепіаном, три збірники по десять пісень у кожному; видання Ідзіковського в Києві); Яків Яциневич (1860-1927), Порфир Данилович Демуцький (головно етнограф)⁴⁷, Василь Ступницький (учень Круглікова й Ка-

⁴⁷ У селі Охматові (Таращанщина), де Демуцький працював як лікар, він заснував великий селянський хор, що його він навчав співати своєрідним, «некультивованим» способом, чи пак, як він казав, «по-селянськи». Співав він із цим хором не менш своєрідний репертуар, який складався з народніх пісень, оброблених не способом вільної композиції, але в формі т. зв. «примітивів», в яких суто-народні прийоми, чи способи співу (підголоски, тощо) грали основну роль.

Був він автором цінних праць з ділянки етнографії (див. «Народня музика»).

ліннікова в Москві), якого обробки à capella щедрівки «Ой рано, рано», пісні «Жала Улянка» та 10-ти «Слобожанських пісень» належать до найкращих зразків цього жанру, та Гнат Хоткевич (див. «Народня Музика»), який у сольоспівах «Весна прийшла», «Веснянка», «Vivere momento» — всі до слів Франка — виказує всі характерні риси музики Лисенка.

Діяльність згаданих авторів хорових обробок народніх пісень, як і Леонтовича та Кошиця й декого з сучасних їм західньо-українських авторів подібних обробок (напр., Філярет Колеса), висуває своєрідну проблему: чи цих музик, котрі обмежувалися в своїй творчості тільки хоровими обробками, тобто гармонізацією й розкладом на голоси — чи називати їх в історії української музики композиторами?

Згідно з прийнятими визначенням цього слова в музиці, композитор це людина, що свої думки, почування, настрої тощо висловлює власною, оригінальною музикою, чи пак засобами її складових частин: мелодією, гармонією, ритмом, формою.

У випадковій обробці народніх пісень з інструментальною партією сольового інструменту чи оркестри способом стосованим у сучасній музиці, цебто, коли ця інструментальна партія являє собою цілком оригінальний плід творчої інвенції й має цілком самостійну ролю побіч мелодії народньої пісні, а подекуди ще й важливішу (а не, як за Лисенківських часів, тільки ролю гармонічно-тонального доповнення й підтримки цієї мелодії) — у таких випадках говорити про автора таких обробок як про композитора, зовсім оправдана річ.

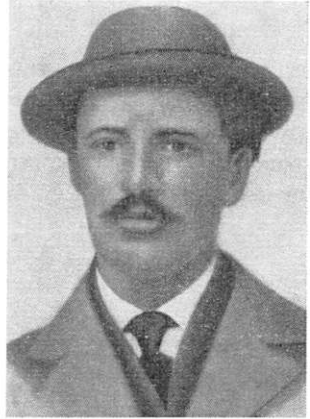
Та коли ж обробка для хору à capella, нехай як досконало зроблена, — це тільки вокальна гармонізація, що ніякої творчої, оригінальної інвенційности автора не показує, а ні не вимагає.

Отже, спираючися на вищенаведених фактах і на аналогії до подібних випадків у інших народів, авторів обробок народніх пісень слід би тільки так і називати. Це, зрозуміло, ні в чому й ні трохи не зменшувало б їх вартости й їхнього значення в розвитку історії рідної музики.

Окремою музичною індивідуальністю Лисенківської епохи був *Яків Степанович Степовий* (справжнє прізвище *Якименко*,

Федорів брат). Це був композитор, зближений до Стеценка тим, що майже вся його творчість була оригінальна й зовсім не заснована на народній пісенності, однак своїм характером була водночас і дуже «народня».

Він народився 20 жовтня 1883 року в Харкові; вчився в першому десятиріччі XX століття в Петербурзі, де з 11 років свого життя належав до Придворної Капелі. Він закінчив Консерваторію у Лядова й переходово у Римського-Корсакова 1909 року. Брав діяльну участь в організації музичного життя на Україні в революційні й пореволюційні роки. Тоді ж викладав (теоретичні предмети) в київській Консерваторії. Помер 4 листопада 1921 року.



Я. Степовий

Степовий гармонізував кількадесять народніх пісень для хору (відомі: «Музика на весілля» та «Ой, піду я полем-лугом») у стилі Лисенківських обробок. Але найважливішою ділянкою його праці були оригінальні твори для фортепіяна й сольові пісні. Що торкається перших, то вони написані безперечно ліпше для цього інструменту, ніж будь-які перед тим в українській літературі, і, як і його пісні, в далеко цікавіших гармоніях, більше зближених до тогочасної музики (особливо таких композиторів, як Аренський, Лядов тощо). Проте їхня мелодика в основному українська; з точки зору мелодики, фортепіянові твори Степового дещо зближені до Лисенкових, але з оригінальнішою, шляхетнішою мелодійною лінією. Ці фортепіянові твори такі: Три уривки («Прелюд», «Танок», «Пісня»), дві п'єси ор. 5 («Вальс», «Елегія»), три п'єси («Танок», «Прелюд ф-дур», «Прелюд а-моль»), три п'єси («Прелюд б-моль», «Мазурка», «Пісня без слів»). Мініатюри («Танок», «Прелюд д-моль», «Прелюд е-дур», «Маленький вальс», «Маленька поема»), «Прелюд пам'яті Т. Г. Шевченка», «Соната Д-дур» (1908-1909), «Фантазія».

З численних пісень (збірники «Барвінки», «Пісні настрою»), найбільш відомі: до слів Шевченка «Три шляхи»; Франка — «Розвійтеся з вітром», «Земле моя, всеплодючая мати», «Як почувеш вночі»; Лесі Українки — «Гетьте думи», «Слово»; Вороного — «До моря», «Рубіни»; Олесья — «Дихають тихо акації», «Думка», «Не беріть із зеленого луку верби», «Погасло сонце ласки»,

«О, слово рідне», «Лився спів», «О, ще не всі умерли жалі», «Долини сплять», «Скоро сонце засміється», «В квітах була душа моя», «Ні, не співай пісень веселих», «Місяць ясененький», «Зимою», дует «Не цвітуть квіти зимою»; та до слів інших авторів — «Серенада», «Венера», «Хмара», «Степ».

Написав він теж чимало гумористичних пісень, особливо до слів Руданського, та збірники для дітей дошкільного й шкільного віку, — «Проліски» й «Кобзар». Зоркестрував також оперу Лисенка «Ноктюрн» (див. «Микола Лисенко»). Вістки про готові музичні матеріяли для опери «Невольник» (Шевченка) й досі не стверджені, бо їх серед рукописів Степового не знайдено.

*

Свого роду епігоном Лисенківської «школи», бо вся його «творчість» зв'язана з народньою піснею й хором, був *Григорій Митрофанович Давидовський*. Народився він 19 січня 1866 року в Мельні, на Чернігівщині. Закінчивши духовну семінарію в Чернігові, почав вивчати музику в петербурзькій Консерваторії; він закінчив її 1902 року (теоретичні предмети у Римського-Корсакова й Лядова). Займався педагогічною працею, писав музичні рецензії до часописів, керував полтавською Хоровою Капелею.

В українській музиці, це справжній дивогляд: з одного боку — професійно освічений музикант, а з другого — автор чималої кількості речей дуже дешевого смаку. Вже вище ми обговорювали його квазі-оперу «Під звуки рідної пісні». Ця «опера», а також і коло 40 його хорів à capella, — це зразкові приклади низькопробної творчості цього бездарі. Ці хори («Бандура», 1896, «Кобза», 1910, «Україна», 1911 й інші) — це здебільшого банальні попури з українських народніх пісень.

Серед українських музик відоме окреслення «давидовщини», терміну, що пішов від цього плодового музичного графомана. Це слово стало синонімом різного роду «обробок», що ними доморослі горе-композитори, звичайно — керівники малих аматорських хорів, ще й тепер час від часу ущасливлють слухачів і, на їх думку, збагачують рідну музичну літературу!..

Та з щирим задоволенням треба ствердити, що впливи «давидовщини», особливо сильні в США і в Канаді перед останньою світовою війною, вже зникли майже зовсім.

ВПЛИВИ ЛИСЕНКА В ЗАХІДНІЙ УКРАЇНІ

Знайомство з творами Лисенка й його листування з визначними західньо-українськими культурними діячами, в якому він постійно порушував справу важливості дослідів над рідною народньою піснею й її вивчення, та взагалі, авторитет цього одного тоді професійного українського музики й загально відомого громадянина-патріота, скоро почало впливати на формування музичного життя Західньої України й, зокрема, на творчість окремих композиторів-аматорів.

У двох збірниках хорів, виданих у Львові 1885 року «Бояном» за редакцією В. Матюка (див. «Початки світської музики») і «Кобзар» за редакцією А. Вахнянина і П. Бажанського (див. далі), вперше в Західній Україні надруковано низку творів Лисенка. І коли одна група тогочасних (і пізніших) галицьких композиторів-аматорів залишилася вірна традиціям т. зв. перемиської школи (див. «Церковна музика» й «Початки світської музики»), то друга захопилася ідеалами, вказаними Лисенком.

Деякі члени цієї групи були теж священиками, як і всі представники перемиської школи; але в дедалі більшій кількості починають з'являтися в цій групі композитори, які за фахом були гімназійні вчителі, інженери, лікарі тощо. На цьому факті можна, до речі, спостерігати, як розвивалася інтелігентська верства в Галичині в другій половині XIX й на переломі нового століття, яка щойно після першої світової війни зуміла видати музик-професіоналів у повному розумінні цього слова.

Перші, що захопилися музикою Лисенка й намагалися її наслідувати, чи пак іти її напрямом, були згадані вище видавці перших творів Лисенка в Галичині: *Порфірій Бажанський*, (1836-1920), автор «простонародніх опер»: «Весілля», «Олекса Довбуш», «Біла циганка», «Олеся», «Болюча трагедія» тощо, та *Анатоль Вахнянин*, який в організації музичного життя Львова має особливі заслуги. Народився він 1841 року, в Синяві, коло Перемишля, був гімназійний учитель, дуже активний у всіх тогочасних передових громадських і культурних установах. Належав він також і до осново-



А. Вахнянин

положників Музичного Інституту ім. Лисенка у Львові та був його першим директором, диригентом хору «Боян», тощо. Систематичної музичної освіти не мав; пишучи свої твори, часто шукав поради у Гуневича й відомого тоді польського композитора у Львові, Яна Галля.

Вахнянин написав музику до п'єс «Бондарівна» та «Назар Стодоля» й хори («Молоді сни», «Стіймо друг при друзі», «Наша жизнь», а також популярний колись «Хор Норманців» до п'єси Устияновича «Ярополк»).

Мелодія цього хору, під яку Олександр Колесса підложив слова, стала опісля відома в Совегах як пісня «Шалійте, шалійте, скажені кати». Також він автор пісні «Помарніла наша доля» й інших. Та найбільшим, вірніше сказати, самотнім більшого розміру твором була його опера «Купало» в трьох діях, до власного лібретта.

Вахнянин писав цей твір понад двадцять років, від 1870 до 1892. Опера написана в стилі Лисенківської «Різдвяної ночі» та Аркаса «Катерини», з мелодикою вокальних партій та хорами на першому плані, оркестровим тлом на другому.

Чимало в опері народньої музики, здебільша галицьких обрядових пісень («Ходили дівоньки, плавали лебідки», «Плавай, плавай, купалоньку наш»); найкращим номером є арія Одарки «Нема мені порадоньки», добре побудована в класичній тричасинній формі а-б-а, щиро лірична й мелодійна.

Перша вистава опери відбулася (завдяки особистим заходам зятя автора, проф. Кирила Студинського, перед комісаром освіти Скрипником), у Харківському Державному Оперовому Театрі в сезоні 1929-1930 р., під музичним керівництвом Михайла Вериківського (див. «Сучасна доба»), який для постановки цієї опери написав фінал 3-ої дії та вставний балет (шість танків) на татарські народні теми. У головних ролях Одарки й Степана виступали Марія Литвиненко-Вольгемут і Михайло Голинський (див. «Виконавці»).

До Лисенківської групи належить теж *Остан Нижанківський*, (1862-1919), священник у Стрийщині, який загинув трагічно під час українсько-польських боїв. Був він відомий як енергійний організатор і диригент хорів. Свою музичну освіту здобув він сам. Його бажання чи пак мрія вчитися в школі Лисенка (з яким він

листувався) в Києві, не здійснилася. 1896 року, в Празі, він склав іспит на вчителя музики учительських семінарій, але ніколи не використав цієї можливості. З його творів — майже всі вони вокальні — найбільш популярні були в Галичині «Гуляли, гуляли» та «З крушків» («Золоті зорі») — обидва до слів Федьковича, для чоловічого хору. Менш відомі були чоловічі хори «Вечірня пісня» і «Нова Січ». Кантата до слів Франка «Не гармати грають нині», не збереглася. З сольоспівів О. Нижанківського популярні були: «Ах, деж той цвіт», «І молилася я», «Не видавай мене заміж», «Верніться, сни мої прекрасні», «В гаю зеленім» та особливо «Минули літа молодії» для тенора з фортепіаном і скрипкою або віолончелею, та дуєт «Ластівко моя прекрасна». Для фортепіана написав він «Коломийки — вітрогони», з яких поста-ли і «Вітрогони» для скрипки.

О. Нижанківський започаткував видавництво «Музикальна Бібліотека», опісля продовжене Львівським Бояном, вже під фірмою останнього. В першому випуску цього видавництва, 1885 року, появилися твори тогочасних українських композиторів, які на протязі довгих років були майже одинокою літературою галицьких хорів та солістів-аматорів, а саме: Нижанківського «Гуляли», «З крушків» і «Коляди», Вахнянина «Наша жизнь», Лисенка «Молитва», «Кводлібет 1» і «Кводлібет 2», Ніщинського «Закувала та сива зозуля», Воробкевича «У Петрівку», «Якбим знала», Бажанського «До бою», Топольницького «Три шляхи», Філярета Колесси «На щедрий вечір» — усі згадані твори для чоловічого хору.

Крім того в збірнику були сольоспіви Вахнянина «Помарніла наша доля», Лисенка «Вечір» і «Милованка», Е. Купчинського «Три пісні» і дуєт «Не чужого ми бажаєм» Вербицького, «Дві в'язанки народніх пісень» для цитри Н. Кумановського та «Вітрогони» для фортепіана Нижанківського.

Філярет Колесса, (нар. 1871, помер 4 березня 1947), гімназійний учитель, потім професор університету, дійсний член Української Академії Наук і НТШ, знаменитий етнограф (див. «Народня пісня»), був автором хорових обробок à capella в Лисенківському стилі: «Вулиця», «Обжинки», «Гагілки», «Воєнні квартети» (обробки стрілецьких пісень), обробки обрядових пісень, збірник

«Наша Дума», 25 обробок для міш. хору й 25 обробок для чоловічого хору (видала «Руська книгарня» у Вінніпегу).

Генрик Топольницький відомий своїм хоровим твором з оркестрою «Хустина» (до слів Шевченка).

Денис Січинський, нар. 1865 року в Купчинцях, на Тернопільщині, помер 6 червня 1909 р. в Станиславові, був одним з перших галицьких професійних музик, з доволі серйозною, дарма, що й не зовсім закінченою музичною освітою (у Л. Левицького та В. Вшелячинського в Тернополі, потім у Карла Мікулі, Шопенового учня, у Львові).



Д. Січинський

Його хорові твори — «Лічу в неволі» (з барит. сольо), «Дніпро реве», «Даремне пісне», «Коби» тощо — з фортепіаном, писані цілком мовою кантат Лисенка, дарма, що й без динаміки й оригінальної інвенції останніх. Та головною ділянкою творчости Січинського були сольові пісні, перші в галицькій музичній літературі грамотно й талановито написані. Найчастіше виконують, ще й дотепер, різні співаки, його «Бабине літо», «Непереглядною юрбою», «Як почувеш вночі» (обидві до слів Франка), «Даремне пісне», «І золотої і дорогої» (обидві до слів Шевченка), «Не співайте мені цеї пісні» (Л. Українка).

Найбільший твір Січинського становить опера «Роксоляна», в трьох діях з прологом, виставлена в Києві 1912 року як «Бранка Роксоляна» трупою Садовського, з артисткою Петляш у заголовній партії. «Роксоляна» різниться від опер Лисенка, Аркаса тощо своєю музичною мовою, в якій народня пісенність і народня мелодика не відіграють майже ніякої ролі. Ця музична мова суто романтична й лірична, як і всі інші твори Січинського; немає в ній яскравих драматичних розвитків, ані кульмінаційних вершків, так конечних у театральних творах. Невдале лібретто, в якому (в пролозі) є чимало алегоричних і символічних дієвих осіб (дух війни, дух смерти, дух руїни, дух неволі, історія, хор русалок тощо), безумовно мало свій вплив і на музичне оформлення, в якому бракує руху, динаміки, пульсуючого ритму. Але назагал в опері вже є й цілком пристойні музичні засоби, досить самостійно розвинена партія оркестри, сміливіші гармонії й модуляції. Інструментацію опери композитор не встиг закінчити; вона ви-

користувувала великий оркестр (три флейти, піккольо, два гобої, чотири клярнети, два фаготи, чотири вальторні, дві труби, три тромбони, туба, ударні інструменти й струнний квінтет — занадто великий складний звуковий апарат для нескладної музики Січинського) та місцями давала доказ доброго знання композитора в цій ділянці й правильного відчуження звукових комбінацій.

Чималу популярність, здобула Січинському гармонізація пісні «Не пора» (до слів Франка), мелодію якої він запозичив із середньовічної німецької пісні, та яка стала в Західній Україні немов другим національним гімном.

НЕПРОФЕСІЙНІ КОМПОЗИТОРИ

Врешті Лисенківські впливи позначилися й ще на одній групі західньо-українських композиторів, дарма, що ці впливи вже загальнішого порядку, ніж безпосередньо-музичні, як це помітно на діяльності таких музик, як Стеценко, Леонтович, Кошиць чи Вахнянин. Цей «загального порядку» зв'язок Лисенка зі згаданою окремою групою галицьких композиторів, про яких буде мова нижче, полягає в тому, що всі вони, не маючи фахової музичної освіти повернулися в бік Лисенкової музики, як найлегшої (в порівнянні з сучасною), дарма, що всі вони своїми літами й діяльністю належать до сьогоднішньої, сучасної доби.

У своїх творах ці композитори не виходили поза прийоми, засоби й звороти типово Лисенківські, й тому їх можна зарахувати до числа його наслідувачів, дарма, що народня пісенність у творах деяких із них майже не грала (чи пак не грає) ніякої ролі, а коли й має якийсь зв'язок із тим чи тим твором, то цей зв'язок досить далекий від народньо-пісенних ідеалів і стремління Лисенка.

Врешті ця група композиторів (усі вони галичани) становить остаточне закінчення епохи, започаткованої Лисенком.

Бо в новій, сучасній добі суто-професійних музик і суто-професійної музики, вимоги до музичної творчості зовсім інші, далеко вищі.

Ярослав Лопатинський, народився 19 серпня 1871 року, помер 12 січня 1936, за фахом лікар, був автором сольових пісень (27 з них надруковано в видавництві «Торбан» у Львові), з яких деякі все ще виконуються в концертах (усі вони — сентиментальній може тому популярні між співаками і публікою!), хору «Вставай, Україно», музики до п'єси «Свекруха» (лібретто його брата Лева), начерків до опери «Казка скель» та оперети «Еней на мадрівці», написаної 1906 року до лібретта Курцаби (на основі «Енеїди» Котляревського). Музика цієї оперети, яка йшла в галицькій і буковинській провінції, цілком «опереткова»; народньо-пісенній матеріял використано в цілком непридатних для цього місцях (напр., троянці співають . . . коломийку!). Партитура цієї оперети загнула під час останньої війни.

Василь Безкоровайний, народився 12 січня 1880 року, в Тернополі, вчився музики в львівській Консерваторії у С. Невядомського і М. Солтиса; гімназійний вчитель і організатор музичного життя в Тернополі, тепер живе в Боффало, автор численних хорів «Полуботок», «Народнім лицарям», тощо, фортепіанових і скрипкових думок, танків та інших дрібних творів, «Української Різдвяної Увертюри», виконаної 1956 року симфонічною оркестрою м. Боффало, та оперети для дітей «Казка про Червону Шапочку» (лібретто Л. Полтави), характерної досить багатою мелодійною винахідливістю й умілістю використовувати музичні засоби.



В. Безкоровайний

Подібний до нього своєю музикою був *Ярослав Ярославенко* (справжнє прізвище *Винчковський*), народився 30 березня 1888 у Львові, помер 1958 у Львові; вчився музики у Галля; за фахом інженер. перед війною у Львові організатор видавництва «Торбан», в якому друковано передусім його власні твори, здебільшого марші й маршові пісні для духової оркестри, думки й коломийки для фортепіана, сольоспіви, тощо. За повоєнних років вийшов у советському виданні збірник його обробок народніх пісень для мішаного хору. Зроблені вони дбайливо і свідчать про позитивний розвиток автора в цій ділянці і взагалі в музиці, особливо коли порівняти їх з такими ранніми його творами, як наприклад опера (!) «Відьма», 1916-1922, чи оперета «Бабський

бунт», 1921. Написав він (навіть!) симфонічну поему «Воз'єднана родина». Отож звання «заслуженого артиста», яке він одержав від нової влади, вповні зрозуміле!

Осип Залеський, народився 16 квітня 1892 року в Тростянці Малім; учився музики у Райса і в львівській Консерваторії; музикологія у Хибінського (Львів) і Адлера та Валляшека (Відень). Був гімназійним учителем і довголітнім директором філії Музичного Інституту ім. Лисенка в Станиславові; проживає в Боффало. Залеський — автор мішаного і чоловічого хорів («Стою на березі, «Погасло сонце» й ін.), сольоспівів, 6 мініатюр для фортепіана, «Елегії» для фортепіанового тріо та різних праць з теоретичної й українсько-музичної ділянки («Музичний словник», «Короткий нарис історії української музики», «Загальні основи музичного знання», «Музичний диктат»), врешті численних часописних статей на українські й загальні музичні теми.

До цієї групи належать теж *Богдан Вахнянин* (1886-1940), гімназійний вчитель, автор хорів («Поклін борцям» та ін.) і сольоспівів; *Іван Левицький* (1875-1938), учитель скрипки в учительській семінарії і Музичному Інституті ім. Лисенка у Львові; автор хорів, сольоспівів і дрібних скрипкових п'єс («Ноктюрн», «Романца», «Казка», «Український танок», та ін.); *Євген Форостина*, (народився 5 вересня 1883 року, помер 25 серпня 1951 р в Брукліні, США), гімназійний учитель у Перемишлі, Станиславові, Стрию, тощо. Автор музичної картини до слів Олеся: «Над Дніпром»; опереток «Дівча з лелією» та «Ганжа Андибер»; музики до «Казка старого млина» Черкасенка, дрібних п'єс для струнного квартету, фортепіанового тріо, церковних і світських хорів («Тополя», «Реве та стогне», «В неволі тяжко», псалом «Велій Господь»), марші, тощо; *Дмитро Кашубинський*, інженер (церковні твори, хорова картина «Купало» й інші); *Володимир Балтарович* (справжнє прізвище *Штон*), лікар, автор оперет «Жабуриння», і «Подружжя в двох помешканнях»; його пісні («Зелені гори» й інші), визначаються ліпшим смаком і цікавішою музичною винахідливістю, від сольоспівів вищезгаданих авторів. Залюбки писав він теж т. зв. «легку» музику.

У зближеній ділянці, в опереті віденського типу, є й досі діяльний *Ярослав Барнич* (народився 30 вересня 1896 року в Балінцях, коло Коломиї), колишній диригент театру «Бесіда» у

Львові (1917-1923) та в Ужгороді (1923-1925), а потім симфонічної оркестри в Станиславові (1939-1941), опери у Львові (1941-1944) і вчитель музики (скрипка, спів), у середніх школах (1927-1939); тепер в Америці, в Клівленді, учитель скрипки і диригент хору ім. Т. Шевченка. Не зважаючи на більш професійний характер праці Барнича, його оперети «Дівча з Маслосоюзу», «Шаріка», «Пригода в Черчі», «Гуцулка Ксеня», музичне оформлення до декількох п'єс театру Блавацького та дрібні хоріві і скрипкові п'єси (думки, коломийки) тощо, мають усі характерні риси музики згаданих вище авторів.

*

Найвиразніші риси Лисенківської епохи виказує творчість одного західно-українського композитора, який дарма, що й жив і працював за новітніх часів, але завжди творчість Лисенка вважав своїм ідеалом. Це — *Михайло Гайворонський*, народжений 15 вересня 1892 року в Заліщиках. По скінченні вчительської семінарії 1912 року, він їде до Львова на музичні студії в Музичному Інституті ім. Лисенка; з вибухом війни (1914) року) вступає до Українських Січових Стрільців, де стає диригентом, організатором і інспектором оркестр; потім в Українській Армії — головним капельмайстром.



М. Гайворонський

По війні вертається до Львова (1920 року), де працює учителем скрипки в Музичному Інституті ім. Лисенка, вчителем співу в дівочій гімназії сс. Василіянок, музичним інспектором шкіл «Рідної Школи», диригентом з'єднаних хорів «Бояна» й «Бандуриста» та бере жваву участь в українському музичному житті взагалі.

1923 року Гайворонський виїжджає на постійний побут до Сполучених Штатів Америки, де між іншим організує (разом із Р. Придаткевичем) «Українську Музичну Консерваторію» в Нью-Йорку (1924 року). В Нью-Йорку ж він продовжує музичні студії в Колумбійському університеті, де слухає викладів Д. Г. Мейсона, С. Бінггема і D. Мооге'а (композиція, музична аналіза, ін-

струменталія) й де, 1926 року, дістає признання за свою працю у формі стипендії (Mosenthal Fellowship). Організує теж українську смичкову оркестру, яку веде до 1936 р., та об'єднання сімох довколишніх церковних хорів, з якими влаштовує великі концерти своїх творів у 1932 і 1934 рр.

Починаючи від другої половини 30-их років, зосереджується головню на композиції, весь час помагаючи порадами та ділом молоді, згуртованій в організації «Ліга Української Молоді Північної Америки», в її музичних імпрезах. Помер у Нью-Йорку, 11 вересня 1949 року.

Гайворонський почав компонувати ще в 1910 році. Між його першими творами був хор «Ой вилетів орел» та скрипкові п'єси. За передвоєнних років він дав теж 8 хорових творів та дві «Рапсодії» для скрипки⁴⁸. Під час війни пише музику до коло 30-ти воєнних пісень (декілька до власних слів) і для військової оркестри дві увертюри, марші, танці, рапсодію «Довбуш», тощо. Після війни (1920 р.) з'являється: десять сольоспівів, музика до декількох дитячих п'єс, українські народні пісні й інше. В Америці від 1923 року пише для оркестри «Сюїта» в трьох частинах, «Симфонічне Алеґро» («Тон-поема»), вальс «Червона Калина», тощо (фраґменти з проєктованих симфонічних поем «На Чорному Морі» і «Рідна сторона моя», залишилися незакінчені). В ділянці камерної музики залишився струнний квартет «Морозенко», «Різдвяна Сюїта» і «Прелюд і Фуґа» для струнного квартету, скрипкове тріо і «Коломийка» для струнного тріо, «Прелюд і Фуґа» для скрипки, віолі і віольончелі. Для скрипки: «Елегія», «Коліскова», «Пісня без слів», «Варіяції на українську тему», «Українські танці», «Українські народні пісні», «Серенада», «Сюїта», «Сонатіна», «Прелюд» і «Сюїта» для двох скрипок.

З вокальної музики: 18 творів для мішаного хору (між іншим з оркестрою «Гаї шумлять» і «Піски Ді», популярний «Жи-

⁴⁸ Перелік творів Гайворонського подаю за його власноручним описом, пересланим мені 28 березня 1945. В ньому, як і в монографії Гайворонського, написаної В. Витвицьким (див. далі) нема згадки про симфонію «З Гуцульщини», про яку пише в своїй статті «Трембіта» (про Гайворонського) Андрій Кігічак. («Вільне Слово», Торонто, 14 вересня 1956). В цій симфонії, що як пише автор статті, пропала, «...головною підставою, на якій ця мистецька річ побудована, є княгиня Карпат — гуцульська трембіта, яку композитор заступив в інструменталії ріжком «вальд-горною» з притихачем...» (дослівно за статтею).

ви, Україно!» й ін.), 17 творів для чоловічого хору, 4 твори для жіноч. хору; 13 оригінальних сольоспівів, дуети на сопрано й меццо-сопранс, «Гаївка», «Коломийка» і «Пісня» зі скрипкою і фортепіяном; багато обробок народніх і стрілецьких пісень для одного голосу (м. ін. «Пісні УСС-Сольоспівів», «Стрілецькі пісні» на середній голос та ін.), та для хорів (м. ін. «Колядки і щедрівки», «Гуцульське Різдво», «Лемківщина», «Полісся», «Білоруські народні пісні» й ін.).

З церковної музики Гайворонський написав дві Служби Божі (друга — «Білоруська»), два «Іже Херувими», «Канти з Почаївського Богоявлення», «Псалом 150» (з симф. оркестрою) і низку інших. Врешті з театральної музики — музичне оформлення до п'єс «Залізна Острога», «Синя Чічка», «Вій», «Гетьман Дорошенко», «Довбуш».

Хоч як різnorodня була творчість Гайворонського, але тривале місце в українській музиці він закріпив собі своїми стрілецькими піснями, як оригінальними, так і обробками стрілецьких мелодій, складених здебільшого Л. Лепким і Р. Купчинським. Усі вони здобули загальну популярність в Західній Україні, США, Канаді тощо, а деякі з них, як напр., «Їхав стрілець на війноньку», також на Східній Україні, під Советами (зі зміною слів на «Їхав козак на війноньку»), де ця пісня ввійшла вже в збірники народніх пісень (Д. Ревуцького «Золоті Ключі»), як суто-народня, нібито, без будь-якої згадки про її справжнього автора (див. «Народня пісня»).

Поза цим важливу ділянку творчости Гайворонського становить церковна музика, в якій він дав зразки глибоко релігійної виразовости, нав'язаної з одної сторони до народньої пісенности, з другої — до Бортнянського.

Крім того з скрипкових творів Гайворонського помітна «Сюїта» у формі давніх танків (гавот, менует, рондо) з використанням народньої мелодики, «Прелюд» у стилі бароккових творів першої половини XVIII століття, нарешті «Сонатина», в якій приємно вражає більш самостійність композитора в трактуванні партій скрипки й особливо фортепіяна.

Врешті цінний вклад Гайворонського у музичну літературу являють собою його обробки народніх пісень для хору, які, дотримуючись традиції Лисенка й Леонтовича, виказують також і оригінальність та питомий талант композитора розуміти й відчувати українську народню пісню та її основні первні.

Як згадано вище, Гайворонський уважав Лисенківський принцип народности в музиці за свій перевозір і старався додержуватися його, особливо в своїх обробках народніх пісень. Одночасно не був він вільний і від деякого впливу композиторів т. зв. перемиської школи, солодкавий сантименталізм яких (Матюк, Воробкевич) був його м'якій, ліричній вдачі близький і до вподоби. Дуже влучно окреслив сам Гайворонський свою творчість⁴⁹:

«Композиції дуже мелодійні і догідні до виконання; видержані під оглядом форми, дух у них український; ляконічні та непереладовані; гармонії суто консервативні і банальні; має нахил до поліфонії. Живучи в часах «нової ери» української музики, головну увагу звернув на збереження нашого питомого культурного доробку, а в музичній мові найбільше спільного находив з матеріалом інших старих, українських композиторів . . . »

Широка монографія, пера д-ра Василя Витвицького, «Михайло Гайворонський — життя і творчість» (195 стор.), з'явилася в Нью-Йорку, 1954 р., накладом вдови композитора, д-ра Неоніли Гайворонської, за співучасті колишніх учнів М. Гайворонського.

Гайворонський може служити за приклад зразкового музик-громадянина, а разом і за приклад людини, що завдяки сильній волі й амбіції зуміла піднятися зі скромних спроб самоука в ділянці музичної творчости до поважних професійних осягів⁵⁰.

ПІДСУМКИ

Розглядаючи творчість, діяльність та ролі цієї групи непрофесіональних композиторів, опиняємося в трудному становищі. З одного боку, суворо професіональний погляд не визнає за ми-

⁴⁹ Дослівно цитую за листом його до мене з 28 березня 1945 року.

⁵⁰ Лише захоплення Гайворонського Лисенком та його ідеалами спонукало мене включити обговорення його життя, діяльності й творчости в цей розділ, посвячений впливам Лисенка в Західній Україні, бо, зрештою, можна було б включити це в розділ «Сучасна доба». Те, що я вирішив приділити місце Гайворонському саме в цьому розділі, ні в якому разі не мав на меті рівняти його, як музику, з будь-яким іншим зі згаданих у цьому розділі («Впливи Лисенка в Західній Україні»), бо їх усіх він перевищував своїм талантом, музичною освітою і взагалі, як музика, своєю індивідуальністю.

стецтво аматорства, дилетантизму чи будь-яких «ерзаців» в роді сльозливого солодкаво-сентиментального патосу чи не менш патетично-гучного «патріотизму», що їх так часто ці непрофесіонали застосовують замість справжніх мистецьких вартостей. З цього погляду треба було б цілий цей напрям засудити й відкинути, як шкідливий.

Та існує ще й інший погляд, чи критичний підхід до всіх проявів нашого українського життя. З того погляду, не можемо не зрозуміти цієї доби галицьких, непрофесійних музик, а в наслідок того розуміння ще й оправдати їх та навіть признати їм чималі заслуги. Адже не можемо забувати, що запізнився не тільки розвиток української музики, але й розвиток всієї історії України взагалі — її політики, культури, суспільного життя тощо. Коли подумаємо, що «Цвітка дрібная» Шашкевича з'явилася 1837 року, тобто вже після цілої творчості і смерті Гете та що наше національно-політичне відродження почалося від перелому ХІХ і ХХ століть, властиво щойно від Шевченка, — тоді діяльність і взагалі існування українських священників, лікарів, інженерів, адвокатів і гімназійних учителів, що бралися за komponування музики, стає в цілком іншому світлі.

Вони всі були достосовані до своєї епохи й до її атмосфери в Галичині, а їхня музична діяльність — до тогочасного культурного рівня інтелігентної верстви нашого народу. Українських професійних музик зовсім не було, отже вони, ці непрофесіонали, виповнювали порожнечу, яка без них була б ще страшніша. Отож, не дивлячись на рівень їхніх творів, до якого, очевидно, не тільки не можна застосувати порівнянь, чи критеріїв тогочасної західньо-європейської музики, але й професійної музики взагалі, все таки вартість тієї доби і тих музик-нефахівців треба окреслити як позитивну й конструктивну.

Насамперед це відноситься до їхньої діяльності в ділянці музично-організаційній. Бо ж це вони, основи музики школи-відділи Музичного Товариства ім. Лисенка та очолюючи їх, організуючи хори, локальні «Бояни», та керуючи ними (фахових диригентів не було) помагали жеврїти тій іскрі, якою була тогочасна українська музика та яка після першої світової війни нарешті спалахнула й запалала ясным вогнем у вигляді творів сучасної української музики.

Тому, з погляду дійсності нашого тогочасного життя, а не з погляду фахово-музичної вартости, всі ці представники не про-

фесійної групи композиторів-аматорів, заслуговують на признання: бо завдяки їхній діяльності тодішнє наше духове життя не застоювалося, а, навпаки, йшло вперед.

Відколи стало можливо весь підхід до українського музичного мистецтва поставити на нову, цілком професійну платформу, бо з'явилися сотні чималих, поважних, фахово написаних творів у всіх музичних ділянках, — відтоді, зрозуміло, витвори давніх музик-нефахівців втратили для нас усяку вартість. Протягом останніх 30-40 років було б уже дивоглядом розглядати поважно недолугі твори цих композиторів-аматорів. Їм бо не вистарчало музично-фахових творчих та технічних основ (дарма, що не один із цих аматорів, за наявності свого музичного таланту, може й міг би був стати музикою-фахівцем).

Проте ще й сьогодні є в нашому музичному житті певна група виконавців, яка постійно включає твори цих композиторів-аматорів в програми своїх виступів. Це — співаки. Вони не хочуть, чи не можуть зрозуміти, що справжня й одинока вартість цих композиторів-аматорів уже тільки історична. Чомусь ще все не доходить до їх свідомости, що виконувати сьогодні пісні, чи будь-які інші музичні твори цих наших композиторів-аматорів — це вже анахронізм.

Відома роля, яку в культурному світі відіграють музеї: не тільки зберігати архитвори деяких ділянок культури й знайомити з ними зацікавлених, але й деякі курйози даної доби, які тісно зв'язані з її життям-буттям та розвитком, чи, інколи, й занепадом. До свого роду курйозів у розвитку нашої музичної культури належить теж і більша частина згаданої творчости композиторів-аматорів, особливо в Галичині, не тому, що подібних випадків не траплялося в інших народів, але тому, що в нас цей курйоз проявився так пізно. Отже, сьогодні, місце цій добі нашої музичної непрофесійности лише в музеї музичної культури. Не серед її архитворів, але серед документів української культурної, зокрема музичної відсталости, що тривала аж до початків двадцятих років.

VI. СУЧАСНА ДОБА

Перше десятиріччя нашого століття, чи точніше, його перші чотирнадцять років, цебто період перед вибухом першої світової війни, можна вважати перехідною епохою в розвитку української музики. Перехідною поміж епохою вокальної фольклорно-національної музики Лисенка й його наслідувачів з одного боку, й епохою сучасної української музики, яку можна окреслити як епоху професійності в музиці, чи пак, як епоху інструментальної музики, з другого.

У цьому новому, двадцятому столітті, ще жили й діяли такі передові представники української музики вчорашньої доби, дев'ятнадцятого століття, як Воробкевич, Вахнянин, Січинський і сам Лисенко. В новому столітті розвивається й майже вся діяльність безпосередніх співпрацівників і спадкоємців Лисенка, цебто Стеценка, Леонтовича й Кошиця і групи їхніх епігонів, та епігонів перемиської школи (див. попередній розділ), нарешті, в Західній Україні, існує ціла плеяда музик-аматорів, які, як згадано раніше, всі без винятку пробували свої сили в ділянці музичної творчості під безпосереднім впливом Лисенка. Та попри все це, в цьому ж часі починається й нова доба нашої музики.

Величезні переміни, які сталися в розвиткові світової музики протягом другої половини XIX століття, весь переворот, який вчинили твори Вагнера і його престолонаслідника Ріхарда Штрауса, а з здругого боку апостолів зовсім відмінного стилю — Дебюссі, Равеля та Скрябіна, — врешті й величезні досягнення представників «національних» напрямків, — Дворжака, Гріга й інших, які зуміли народню музику сполучити з високомистецькою, цілком індивідуальною й оригінальною власною музичною мовою та одночасно використати всі технічні засоби музики своєї епохи, — все це мусіло знайти відгомін кінцею кінцем і в нас.

Ніде правди діти, — цей відгомін прийшов із великим опізненням; але зовсім своєрідні умови життя й розвитку українського народу, політичні, економічні й соціальні, на жаль, не дозволяли йому йти рівнорядно з розвитком інших європейських народів, чи навіть сусідніх слов'янських, ні в політичній діяльності, ані в культурній. Недостача інтелігенції й обмеженість матеріяльних засобів з давніх-давен важкою колодою лежали на шляху нормального розвитку української культури, а зокрема музики.

Також і поділ українського народу поміж двома окупантами (перед першою війною), Росією й Австрією, дуже обмежені можливості розгорнути крила в будь-якому напрямі, особливо під московським чоботом, та до деякої міри й різний характер життя й розвитку народу тут і там, очевидно не сприяли розбудові мистецтва, а, навпаки, її гальмували. Отож є чимало основних причин, щоб пояснити, чому розвиток української музики не йшов нога-в-ногу з розвитком світової музики ні за часів Бортнянського, ані за часів Лисенка. Щойно останній, найновіший період української музики, період, який почався після закінчення першої світової війни, щойно він почав уперше в історії розвитку української музики наближатися до русла, яким пливе світова музика.

Цими специфічними відносинами, згаданими вище, в яких жив український нарід майже останні 200 літ, треба і пояснити те, що й досі українська музична творчість не має представника, який своїм талантом і визнанням з боку чужих рівнявся б з передовими представниками музики інших народів і що й досі ми не мали й не маємо композитора, якого можна б було назвати геніяльним, чи великим у повному розумінні цього слова, згідно з прийнятими в загальній світовій музиці критеріями геніяльності чи величі в музиці.

Історія всесвітньої музики не знає випадку, в якому чи то недержавний нарід, чи то нарід без верстви інтелігенції кількох поколінь і без широко розвиненої культури, не тільки народної, але й т. зв. штучної, придбаної, яка постає в наслідок творчої діяльності високо-талановитих одиниць, щоб такий нарід у загальному без сильних економічних підстав, видав із себе музичного генія. Тому власне слов'янські народи, як росіяни, які віддавна мали самостійну державу, чи чехи або поляки з своїми давно утвореними й високо розвиненими шарами інтелігенції та аристократії, змогли видати зпоміж себе музичних геніїв, як Шопен, Дворжак чи Чайковський, або таких композиторів першої

величини, як Яначек чи Шимановський. З другої сторони, в наслідок вищезгаданих обставин, ні серби, ні болгари, ні українці, (а з неслів'ян до речі, литовці, латиші й естонці на півночі Європи, чи турки на півдні), ще й досі не мають композитора міжнародного, світового масштабу.

Цей феномен — необхідність відповідних обставин, в яких живе нарід, для появи музичного генія, досі невияснений науковими дослідниками, як донедавна (до часу, коли дослідженням цих питань почала займатися наука генетики) невиясненими були таємниці успадкування кольору очей чи статі очікуваної дитини.

Тільки за останні сорок літ зо дня проголошення самостійності, незалежності й соборності, розвиток українського народу, пішов уперед такими велетенськими кроками, що підготовляються чимраз міцніші основи під обставини, за яких може виринути композитор першої величини, якщо не музичний геній. Та, що найважливіше, в самій музичній творчості, пройшовши криву стежку аматорства й дилетантизму і переживши добу національного відродження в музиці, ми врешті вступили на шлях стопроцентової професійності в музичному мистецтві, яка в першу чергу необхідна для справжнього розвитку у міжнародному масштабі.

Нова генерація українських майбутніх композиторів — будівничих нової епохи, генерація, яка народилася на переломі ХХ століття чи пак в останній чверті ХІХ століття, опинилася в своєрідній ситуації: бажаючи дістати стопроцентово професійну, якомога найкращу музичну освіту в ділянці композиції, ця генерація музик була приневолена шукати науку й освіту в чужинців, тому, що серед своїх не було ні одного композитора, в якого можна було одержати, таку стопроцентову професійну освіту. Коли не можна її було дістати у Лисенка, то тим в меншій мірі було це можливе у будь-котрого з його музичних спадкоємців.

Отож молоді східно-українські музики мусіли вчитися мистецтва композиції у тогочасних російських майстрів і могли це робити навіть не виїжджаючи з України, коли, збігом обставин, дехто з цих майстрів, як напр. Глієр чи Золотарьов, власне в тому часі опинилися на Україні й навчали в тамошніх музичних школах. У молоді Західної України проблема була складніша, бо треба було їхати на науку закордон, на Захід, та й, очевидно, зразу й виринало питання: куди? Різні обставини склалися на те, що більшість вибрала Прагу: й те, що вона була най-

ближчим від Львова великим західнім центром, і справа мови — моеляв, другу слов'янську мову легше буде вивчити, ніж будь-яку іншу, і момент валюто-обміну, і існування в Празі української високої школи — Інституту ім. Драгоманова. Словом, усе це промовляло за Прагу. Крім цього всього мабуть вирішальним чинником було й те, що Василь Барвінський, директор Музичного Інституту ім. Лисенка у Львові і вчитель майже всіх, без винятку, молодих західньо-українських музик, як композитор, вихованець Праги, туди власне й спрямовував на науку всіх, хто бажав вивчати композицію. І за винятком тільки одного (Рудницького) всі туди й поїхали і там, у Празі, й позакінчували свої музичні студії.



Група музик в Музичному Інституті ім. Лисенка у Львові. Вгорі зліва: Станіслав Людкевич, Зинівій Лисько, Осип Москвичів, Роман Сімович, Роман Савицький. По середині: Василь Барвінський, Євгенія Винниченко-Мозгова. (Фото-світлина з доби німецької окупації).

Нема сумніву, що в мистецтві взагалі, а в музиці зокрема, вчитель має величезний вплив на свого учня, і вплив той звичайно триває майже все життя. Як на учневі, що приготується до виконавчої діяльності, — диригент, піяніст, скрипак, віолонче-

ліст чи співак, вплив учителя залишається назавжди в орудуванні технічними засобами, в підході до таких, чи інших проблем, в розумінні їх і розв'язуванні, в інтерпретації творів, тощо, так професор композиції назавжди залишає на учневі відпечаток свого навчання, порад і вказівок: які творчі ідеї вважати вдалими, а які відкидати, як їх оформлювати, як їх опрацьовувати, як із них робити мистецький твір. Ще важнішим є загальний музичний світогляд, якого учень мимохіть, не помічаючи коли й як, набирається від свого вчителя, з розмов із ним, із праці з ним, чи просто з перебування в його товаристві. І що сильніша індивідуальність учителя, то дужчий і його вплив на музичний світогляд учня й на зформування його майбутнього творчого «я».

Тому й слід підкреслювати ролі, яку для формування нової доби сучасної української музики, відіграли композитори й учителі, в яких тоді молоді, майбутні українські композитори виховувалися. Коли б на місці цих власне вчителів доля була вибрала інших, може українська музика була б пішла іншими шляхами й може її обличчя сьогодні було б зовсім інше.

Більшість молодих західньо-українських композиторів у 20-их роках їхала до Праги, щоб учитися у двох тогочасних передових чеських композиторів, Вітеслава Новака або Йосипа Сука (чомусь нікому, до речі, з цієї молоді не прийшло в голову вчитися у найвизначнішого, найоригінальнішого з тогочасних чеських композиторів, Яначека — мабуть тому, що він не був професором празької Академії). На Східній Україні нову композиторську генерацію виховували два визначні російські композитори: Рейнгольд Глієр у Києві (до 1921 року) та Василь Золотарьов в Одесі (до 1926 року, потім, до 1930 року, в Києві) і два першорядні теоретики: Борис Яворський (у Києві до 1920 року) та Семен Богатирьов (у Харкові в 20-их і 30-их роках).

Вони всі, так само як і декілька інших визначних композиторів-чужинців, у яких вчилися пізніші чоловіки представники сучасної української музики, — всі вони посередньо зв'язані з її розвитком та її сьогоднішнім станом.

Немов бажаючи встановити рівновагу між двома частинами України, східньою і західньою, в розвитку музики й усунути «кривду», що в XIX столітті цей розвиток відбувався на Східній Україні (головне завдяки діяльності Лисенка), доля повертає ко-

лесо дальшого музичного розвитку на початку двадцятого століття в бік Західної України, коли на арену музичного життя виходить *Станіслав Людкевич*.

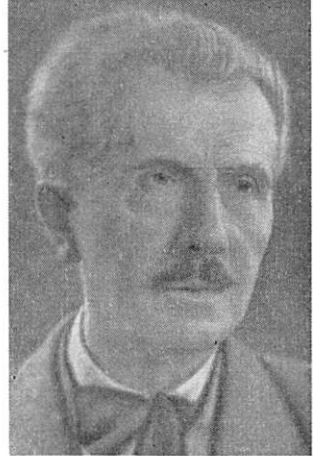
Він був перший композитор, що відчув потребу основної зміни в українській музиці, і почав прислухатися до нових звуків, що лунали з Заходу. Був він мов би мостом між учорашньою добою, з якою в першому етапі його творчості, його еднала любов до хорової музики та особливий сантимент до старосвітсько-аматорської музики представників перемиської школи; з цією вчорашньою добою лучили його (теж у першому етапі його творчості) деякі ще не зовсім професійні технічні засоби, напр., у використанні фортепіяну, в фактурі якого він часто-густо вживав довгі тремольо, арпеджіо, руляди і т. п. ефекти, такі характерні для композиторів доби Заремби. З другої сторони, Людкевич перший український композитор із драматичним нервом у музиці, перший із почуттям форми-будови твору, сміливої (як на ті часи в українській музиці) гармонії, логічної, нетрафаретної модуляції, правильної прозодії та економіки музичної мови, словом, прикмет, що лягли в основу сучасної української музики. А коли до них, з розвитком цієї сучасної музики, дійшла ще різnorodність ритміки, багатство модерної гармонії й новочасне трактування фраз і, врешті, інша, нова виразовість, тоді ці прикмети стали характерними рисами сучасної української музики взагалі.

Та може найбільша заслуга Людкевича полягає в тому, що будучи в першому етапі своєї творчості інструментальним композитором ще тільки, так би мовити, «на половину», бо одночасно він ще глибоко сидів своїм творчим корінням у хоровій музиці, все таки він перший показав шлях до музики чисто інструментальної. Цим шляхом скоро після того, українська музика пішла остаточно й безповоротно і на ньому розвивається в останньому сороклітті.

Одночасно з цим поворотом Людкевича в бік інструментальної музики, вперше в історії нашої музики змінилося відношення до народньої пісні: вона перестала бути альфою й омегою творів і джерелом творчої інвенції, перестала бути необхідністю, раніше часто-густо пристосовуваною радше з патріотичних міркувань і сантиментів, ніж із мистецької потреби, а стала твердим

чинником у творчому задумі, в характері, в загальному кольориті твору, коли композитор забажав використати народню пісню для своїх чисто мистецьких творчо-музичних стремлінь.

Станислав Людкевич, народився 24 грудня 1879 року в Ярославі, Західня Україна. Початків фортепіану вчила його мати. Ще в гімназії пише хор «Гамалія» й низку обробок народніх пісень, які надіслав Лисенкові й за які дістав від останнього похвальну оцінку. Під час університетських студій (українська філологія) у Львові брав активну участь у співочому товаристві «Боян», в якому тоді зосереджувалося українське музичне життя Львова і з яким опісля лучила Людкевича близька співпраця протягом кількох десятків літ (м. ін. був диригентом «Бояна» кілька років).



С. Людкевич

Після відбуття військової служби у Відні та недовгого вчителювання в гімназіях у Львові й Перемишлі, Людкевич виїхав 1907 року на музичні студії до Відня, де вчився контрапункту у Греденера й інструментації у Олександра Землінського; одночасно вивчав на віденському університеті (у проф. Гвідо Адлера) музикологію, з якої склав докторат (докторська праця «Програмова музика»). Опісля їде на короткий час до Ляйпцігу, де відвідує лекції славного німецького музиколога Гуго Рімана. Повернувшись до Львова, прийняв посаду вчителя української мови в українській гімназії й перебував на ній аж до виступу потрібних літ для емеритури.

Протягом цих літ, аж до вибуху світової війни в 1939 році, Людкевич був дійсний член Наукового Товариства ім. Шевченка, найактивнішим організатором українського музичного життя Львова, подекуди й цілої Західньої України взагалі, а Вищого Музичного Інституту ім. Лисенка, заснованого 1905 року, зокрема. Він став його директором (після смерті А. Вахнянина), а від 1926 до 1939 року — інспектором і невідомим організатором філій по всьому краю. Після окупації Львова більшовиками, Людкевич дійшов до особливих почесей, як «найстарший композитор України», включно до вибору його депутатом Верховної Ради, іменуванням «заслуженим артистом Республіки», відзна-

ченням орденом Трудового Червоного прапора тощо. Крім того він став професором Державної Консерваторії ім. Лисенка (головною катедри композиції), головою львівського Комітету Композиторів України, делегатом і доповідачем на всіх з'їздах і т. д.

Вже початкові твори Людкевича для хору, такі, як «Поклик до братів Слов'ян», 1897 року, «Вічний революціонер», 1898 року, «Закувала зозуленька», 1899 року (до слів Шевченка, в стилі народньої пісні), «Косар», 1901 року, «Хор підземних ковалів», 1905 року, «Присяга Батави» (всі для чоловічого хору), «Урочиста Кантата» (на ювілей Мих. Павлика), 1904 р., та «Вечір у хаті» й «Останній бій», 1907 року, кантата «Вільна Україна» для сопрано сольо, мішаного хору й оркестри (1912-1914), дуже різняться від хорів Лисенка та його однодумців так у підході до творчого задуму й його переведенні, як і в вокальній техніці. Передусім усі ці хори оригінальної інвенції, не основані на народньо-пісеннім матеріалі (крім хору з фортепіаном — на 4 руки — «Чабарашки», 1912 р.), й навіть своєю музичною мовою і стилем радше ненароднього характеру. В будові помітне стремління до окресленої форми; коли хори є з оркестрою, як «Косар», чи «Хор підземних ковалів», то оркестра намагається вийти з рам акомпаніменту до рівня самостійного чинника. Це цілком удається Людкевичеві в його пізніших хорово-оркестрових творах: «Ой вигострю товариша» до слів Шевченка, 1920 р., «Наша дума, наша пісня» (у формі варіацій), твір, написаний для мішаного хору й оркестри 1931 р. до 40-літнього ювілею «Бояна», «Заповіт», 1933-1934 р. (перероблений 1955 р.). Та найяскравіше всі позитивні риси таланту Людкевича виявилися в його найбільшому й найкращому творі, — симфонічній оді в чотирьох частинах, для хору й оркестри, «Кавказ», до поеми Шевченка.

Людкевич почав писати «Кавказ» ще 1902 року, коли намітив другу частину твору, «Молитву». 1904 року він закінчив першу частину твору «Прометей»; композицією третьої й четвертої частини (фінал «Борітеся!») він займався 1911-1913 рр. Та не зважаючи на довгі перерви між творенням окремих частин, «Кавказ» має цілком одноцілий характер. Він повний глибокої експресії й непідробленого патосу, насичений драматичною напругою, яка в деяких місцях (напр. у «Молитві» на словах «Коли ж одпочити даси, Боже?» та при кінці цієї ж частини, на словах «а покищо ллються ріки, кривавії ріки...») досягає вершин виразовості. Залюбки вживаний Людкевичем у «Кавказі» прийом імітації свідчить про його зацікавлення технікою контрапункту; в ще

більшій мірі доказом його поліфонічного мислення є fuga першої частини, фугато в останній (як і fugи в «Наймиті», і «Наша дума . . . »).

«Кавказ» займає в українській музичній літературі ще й до сьогодні почесне місце, як один з її найкращих, наймогутніших творів для хору й оркестри. Перше виконання (неповністю) відбулося, під керівництвом автора, на Шевченківському концерті 1914 р.⁵¹, а перше виконання «Кавказу» в цілості відбулося перед другою світовою війною, з нагоди ювілею «Бояна».

Значення Людкевича особливо важливе з огляду на його інструментальні твори, оркестрові й сольові, з яких перші писані настільки талановито й грамотно, що їх можна було включати в програми поважних симфонічних концертів.

У першому періоді своєї творчості, цебто до 1939 року, Людкевич написав «Каприччо» (1902) на народніх мотивах, ще в стилі «симфоній» Вербицького та «шумок-думок» Заремби (партитура загинула); «Симфонічний танець» (1906), на народні танкові мелодії; «Меланхолійний вальс» (1920), за одноіменною новелею Ольги Кобилянської; 1-ий фортепіяновий концерт (1920-1929), потім симфонічну поему «Каменярі» (1926), за поемою Франка, — перший повновартісний оркестровий твір Людкевича (під советською владою цей твір перейменовано на «Великий Каменяр»).

1928 року постає «Стрілецька Рапсодія» (нові господарі перезвали цей твір «Галицька Рапсодія») на теми пісень «Ой видно село» і «Ой, там зажурились»⁵². Останній і найкращий твір з цієї групи з першого періоду творчості Людкевича, це його «Веснянки», поема-фантазія для оркестри. В цьому творі основною темою є веснянка «Благослови, мати», яка об'єднує всі частини.

Інструментація всіх цих творів ще занадто важка й перевантажена (дарма, що й помітний великий поступ Людкевича від

⁵¹ У цьому пам'ятному концерті виступив востаннє, як соліст, Олександр Мишуга. Другим солістом була піаністка Софія Дністрянська (див. «Виконавці»), яка виконала, з військовою оркестрою, концерт Ліста Ес Дур (мажор).

⁵² Цікаво, що якраз ці самі дві теми використав у своїй фортепіяновій «Сонаті» Антін Рудницький під час komponування цього твору 1931 року, в Києві тоді не будиши знайомий із «Стрілецькою Рапсодією» Людкевича.

його раніших творів до пізніших, згаданих вище), що й не дивниця, взявши під увагу постійний зв'язок Людкевича з хорами, а майже ніякий тоді з оркестрами. До речі, ці відношення Людкевича до хору з одної сторони, а до оркестри з другої, помітні й на його хоро-оркестрових творах: усі оркестрові партії цих творів інструментовані куди краще й прозоріше, ніж чисто симфонічні твори.

Людкевич є автор першого фортепіянового тріо (фіс-моль) в українській музичній літературі (1921 р., переробка 1950 р.). Перед тим, 1914 року, постав «Ноктюрн» для фортепіянового тріо, написаний у тричастинній формі, на тему пісні «Ой не світи, місяченьку».

Початий замолоду струнний квартет залишився незакінченим; поза тим ділянкою камерної музики він не цікавився.

Також до фортепіяна Людкевич до другої світової війни не виказував глибокого зацікавлення (мабуть тому, що сам володів ним тільки зовсім поверхово, так би мовити «по-учнівськи»), пишучи тільки дрібні п'єси. Перші з них були «Пісня ночі», «Імпровізована арія» і «Романца» (1897-1900).

Потім, під час перебування в полоні, в Петровську і Ташкенті (де він, до речі, вчив гру на фортепіяні) постали «Варіяції» на тему «Там, де Чорногора», «Баркароля» та мініатюри: «Пісня до схід сонця» (на узбекські мотиви), «Гумореска» і «Листок з альбому». 1929 року появилася Людкевича «21 народня пісня», зовсім легкого укладу.

Усі згадані фортепіянові п'єси, як і Мала Романца», скерцо «Квочка» і «Похорон Отамана» (на тему «Ой що бо то й за ворон...») з 1941 року, яскраво проявляють риси фактури Лисенківських фортепіянових творів і для Людкевича, як творчої індивідуальності, на ділі ніякого значення не мають.

Те саме можна сказати про його дрібнички для скрипки (з фортепіяном) «Чабарашка», 1920 р. і «Тихий спомин», 1921 р. Де-що серйозніші є «Сарабанда» і «Салтарелло», 1942 р., в яких Людкевич досить влучно стилізує народньо-пісенний матеріал.

У ділянці сольової пісні Людкевич написав небагато і цей рід творчості, якостево, теж у нього другорядний. Замолоду (1898-1900) він написав: «Кождим вечором царівна», «Сирітка», «Не співайте мені цієї пісні» — всі вони ліричні. Інші його пісні

це «Черемоше, брате мій» (1905), «Піду від вас», «Тайна», «Хтось мене ще пам'ятає», і «Спи, дитинко моя» (1910), ще й досі найкраща з його пісень, в якій ліричні і драматичні елементи використано ефективно і переконливо. Опісля постали «Ой вербо, вербо» і «Одна пісня голосенька», обидві в народньому стилі, «За байраком байрак» і «Піду, втечу» (обидві 1920 р.), врешті «Розлука» (1935).

З обробок народніх пісень для голосу з фортепіаном є тільки «Про ніженьки» і «Ой напилася», з оркестрою, — народні баллади «Про Бондарівну» і «Про Петруся і вельможну паню» (1936), останні, покищо, з Людкевичевих численних обробок народніх пісень для хору. Інші, — це «Ой Морозе, Морозеньку» (з фортеп., 1910) «Пою коні при Дунаю», «Марусенька по саду ходила», «Ой, співаночки мої», «Ой, кум до куми», «Ой, по горі, горі», «Ішов жовняр з війни», «Будь ми здорова», «Гагілка» (використані дві гагілки: «Янчику-подолянчику» і «Ой, не ходи, качороньку») в якій Людкевич використав поліфонічні засоби імітації, «Чорна рілля ізорана», «Боже, Боже, што ся водить» і, для сопрано сольо з чоловічим хором (без слів) настроєва пісня «Я в кватиронці сижу».

Як уже я згадав, Людкевич мав справжній сантимент до музики давніших галицьких композиторів: він її збирав, влаштовував її виконання та її редагував. Між іншим опрацював для фортепіанового тріо, Вербицького «Симфоніету Д-дур» і хор «Тост до Русі», а також деякі твори Бажанського, Матюка й ін. Зредагував він теж (перша грамотна редакція) і зоркестрував «Запорожця за Дунаєм», до якого написав нову дію (див. «Початки світської музики»); зоркестрував теж Лисенків «Ноктюрн».

У ділянці етнографії в Науковому Товаристві ім. Шевченка появилася (в «Етнографічному Збірнику») цінна праця Людкевича «Галицько-руські народні мелодії», 1906 року. Він теж автор підручника «Загальні основи музики» (Коломия, 1921 р.) та «Матеріалів для науки сольдфежу й хорового співу» (вид. «Україна», Краків-Львів, 1942 р.); редактором 2-го видання збірника «Ще не вмерла Україна», дуже популярного в Галичині (й давно там випроданого, перевиданого згодом в Америці, з доповненнями, під назвою «201 українських народніх пісень»). Багато Людкевичевих обробок народніх і стрілецьких пісень появилася в Великому Співанику «Червоної Калини» (Львів, 1937) та, принагідно, в

різних календарях, збірниках тощо. Людкевич є теж автор «Гимну Американських Українців» та низки церковних творів, частин Служби Божої для мішаного хору тощо.

Від другої світової війни, чи пак від її закінчення, починається другий період творчості Людкевича, багатий як плодovitістю, так і величиною творів, тепер уже майже без винятку інструментальних.

Спочатку він ще залишається вірним хоровій чи пак хорово-оркестровій формі і творить «Восени», мішаний хор *à capella*, оснований на поліфонії підголосків (1940); два хори до слів Шашкевича, «Дністрованка» і «Підлисса», на мотивах старо-галицьких пісень, врешті два твори для хору з оркестрою, «Конкістадори», до слів Франка (1941) — своїми хроматичними альтераціями мабуть найважчий хор Людкевича — і кантата «Наймит», (з кінцевою фуґою), теж до слів Франка (1941).

В цьому ж часі Людкевич пише, за прикладом східньо-українських композиторів, і низку «масових пісень» для хору: «Привіт Львову», «За мир», «Гей слов'яни», «Від Кавказу по Сян», «Київ — Москві» (!!)), які, без сумніву, мали більше значення для почесного положення, яке Людкевич має під большевиками, ніж усі інші його твори...!

Може примус написати згадані «масові пісні» (чи пак «агітки») знеохотив Людкевича продовжувати хорову творчість, бо від половини сорокових років він зосереджується вже тільки на інструментальній, особливо на оркестровій творчості. Тоді постає «Симфонієтта» (1942), симфонічні поеми «Новорічна увертюра» (або «Колядниця»), (1944 р.) і «Дніпро» (1947), «Юнацьке рондо» (або «Пісня юнаків»), 1948 р.; концерт для скрипки, А-дур, 1945 року, на теми прикарпатських пісень, одночастинний концерт для фортепіяна, 2-ий, А-моль (мінор), 1950-1955 р. (переробка версії з 1929 р.), «Прикарпатська симфонія» (1952) в чотирьох частинах, на матеріялі ранішої «Симфонієти».

1955 року Людкевич закінчив 3-ій фортепіяновий концерт, а 1958 року — оперу «Олекса Довбуш», прем'єра якої відбулася в львівському Оперовому театрі. (Людкевич цікавився оперовою ділянкою ще раніше: перед першою світовою війною він почав писати оперу «Бар Кохба», на сюжет з жидівської історії. Були

чутки, що він закінчив її в сорокових роках, але вони ще неперевірені). Далі з'явився «Мойсей» (за Франком) для тенора й оркестри та, 1960 року, «Баллада» для струнного квартета і симфонічна поема «Наше море», (за поезією Олеса «В хмарах сурми заgrimіли . . . »).

До речі, на цьому творі особливо помітний поступ Людкевича, як композитора, не лише в порівнянні з його давньою чи довоєнною творчістю, але й з повоєнною. Це — тематика оперта на хроматичних фразах чверток і пів-нот, опісля чудово розроблена в скорому ритмі вісімкових фігур; гармонії багаті, дарма, що й консервативні; оркестрова фактура майстерна. Є й аналогії з минулим: як колись у своїх «Каменярах», так і в «Нашому морі» у фіналі Людкевич впроваджує мішаний хор — зазначаючи і тут і там «*ad libitum*». Як видно, його «стара любов», хор, — невідлучна частина його творчого мислення і до нині!

Цей творчий ріст Людкевича й його здатність писати такі твори на 80-му році життя, треба подивляти. Це рідкий випадок не лише в нас, але й узагалі.

Перед війною деякі західньо-українські автори рецензій на творчість Людкевича, тощо, підкреслювали вагнерівські впливи в його музиці. Такий погляд безпідставний і помилковий, бо навіть хроматика мелодійних фраз, яку Людкевич залюбки вживає, в нього дуже «обережна» і далека від дуже пливкої й ускладненої вагнерівської.

Коли шукати зв'язків музики Людкевича з іншими, то можна їх найти, передусім, з Лисенком, з кантат якого зродилися хорові твори Людкевича; з Чайковським, — патос, мелянхолію; і сантимент якого знаходимо в нього; з Грігом, чий хист сполучати народній стиль з інструментальною музикою Людкевичові завжди було дуже до вподоби. Зв'язок Людкевича з Чайковським і Грігом помітний і в його сфері гармонійного думання, яке не виходить поза сфери гармонійного думання цих двох суто-романтичних композиторів.

Ці аналогії власне й характеризують Людкевича, композитора, який ще не зовсім зумів вирватися з-під впливу музичного минулого й не зміг цілком вкорінитися в сучасність. Але як перехідний етап поміж двома епохами української музики, творчість Людкевича безмежно вартісна й важлива, а для історичного розвитку української музики просто безцінна. Як

згадано вище, вже в своїх молодечих творах Людкевич повернув від вокально-хорової музики попередньої доби на шлях музики інструментальної, але щойно в своїй пізнішій творчості, в дійсності аж після останньої війни, пішов ним цілком.

Композитором, що перший у західно-українській музиці від самого початку своєї творчості вступив на цей шлях і перший творив виключно інструментальну музику, був *Василь Барвінський*. Народився він 20 лютого 1888 року, в Тернополі, як син відомого громадського діяча, члена австрійського парламенту, Олександра. Барвінський вчився фортепіяна в Львові у Вільяма Курца, опісля у Празі у Гольфельда, а композиції у В. Новака. 1916 року став директором Вищого Музичного Інституту ім. Лисенка у Львові (на місце Людкевича, що перебував тоді в австрійській армії, чи пак у російському полоні), де теж навчав фортепіяну й викладав теоретичні предмети. Перебував він на цьому становищі аж до вибуху війни 1939 р. Під час німецької та першої советської окупації був директором львівської консерваторії, «депутатом», тощо. За другої советської окупації був арештований і засланий на десять літ у концентраційний табір. Вийшов з нього цілком заломаний фізично й духово. Почав знову вчити у Львові та намагався відтворити з пам'яті свої твори, рукописи яких пропали (секстет і ін.). Чи це йому вдалося, невідомо. Помер у Львові 9 червня 1963 року.



В. Барвінський

З нагоди 30-літнього ювілею творчості Барвінського в 1938 році, Вільний Український Університет у Празі надав йому титул почесного доктора.

Бувши добрим піаністом, Барвінський почав писати свої перші композиції в ділянці фортепіянової музики, в якій до цього часу в українській музичній літературі по суті не було ні одного поважного твору. Його «Прелюди», ор. I, для фортепіяну, писані під час студій у Празі, відразу показали себе таким «поважним» твором, написаним дуже талановито, з повним знанням фортепіяну. Цей твір, уже без жадних застережень можна було використати в концертах, поруч із творами всесвітньої фортепіянової літератури.

У цьому творі вже помітні найпитоміші риси й пізнішої музики Барвінського. Він — стовідсотковий лірик, ніжний і щирий у мелодиці, яка в нього завжди на першому місці, отже й важливіша, ніж ритм, гармонія чи форма. Він — мініатюрист і, як такий, справжній майстер дрібної форми. В останній його талант, багатство й свіжість його творчої інвенції проявлялися найкраще. Тому т. зв. великі, циклічні форми, в яких структура формальної будови може й важливіша від самої теми, особливо форма сонати, — це слабка сторона Барвінського: після цікавої талановитої експозиції, в розгортанні й розвиванні теми (*Durchführung*, *development*) він утрачав, так би мовити, під ногами твердий ґрунт творчої інвенції, заплутувався в сітці штучних, непереконливих модуляцій і непотрібно розтягував ці розгортання й розвивання, утративши чуття того, коли і як з них виплутатися й вийти. Зате чергові частини такої циклічної форми, особливо повільні, що не підлягали вимогам формальної будови, а бували звичайно в пісенній формі, знову становлять прикрасу прикладу непересячного таланту Барвінського й його ніжної лірики.

Але там, де лінія мелодії чи теми закінчується і де починається композиторська техніка, вмільсть орудувати вже наміченим музичним матеріалом, та творення нового, але підрядного й тільки доповнюючого головну тему, там, де композиторська техніка мусить допомогти заповнити період твору між закінченням мелодії і її новим поворотом, там, як згадано вище, Барвінський не почував себе свobodно; тому навіть перехідні періоди фортепіанових партій його обробок народніх пісень, періоди звичайно модуляційні, у формі інтермедій між окремими відрізками пісні, вони в нього непереконливі, штучні.

Та цей недостаток аж надто врівноважується глибиною творчого таланту Барвінського, який від таких чудових зразків лірики в мініатюрі, як напр., «Прелюд фіс-дур» («пасторальний»), вміє піднятися до вершків ліричної експресії в «Ноктюрні» (для голосу й оркестри), з притаманним у нього почуттям смаку й мистецької рівноваги, з його свіжим гармонійним тлом (дарма, що з погляду сучасної музики, воно ще цілком романтичне).

Захоплений чаром народньої пісні, Барвінський використовує її в своїх творах чи то як безпосередній тематичний матеріал, чи для загального характеру твору. Першим його твором, основаним на народніх піснях, була «Українська Рапсодія» для

оркестри; до таких творів належать теж для фортепіана «Мініятюри» (Колискова; Український Танок; Лірницька пісня; Гумореска; Думка; Марш) — перлина в українському педагогічному репертуарі! — й «Українська сюїта»; потім його два фортепіанові тріо, а-моль і ес-моль, фортепіановий секстет, «Варіяції» для віолончелі й фортепіана, «Мініятюри» на теми лемківських пісень; шість обробок народніх пісень з фортепіаном, дві лемківські пісні з фортепіаном і скрипкою, «Наше сонечко» для фортепіана (в легкому укладі), «Колядки» й «Народні пісні» (видані в Америці), та багато хорових обробок народніх і стрілецьких пісень (із перших особливо гарна «Ой вже сонечко закотилося», з других «Ой там при долині»).

Серед його оригінальних творів, незв'язаних безпосередньо з народньо-пісенним матеріалом, є згадані вище «Прелюди» (п'ять), Три п'єси (Пісня; Серенада; Імпровізація), цикл «Любов» (Самота; Туга любови; Серенада; Біль-бій; Перемога любови), Концерт⁵⁹, Варіяції с-моль і г-дур (усе для фортепіана); Соната; Сюїта; Ноктюрн; Мелодія й Думка для віолончелі і фортепіана; «Сумна пісня» для скрипки; кантата для хору й оркестри «Заповіт»; сольові пісні «Вечером у хаті» (написана ще 1910 р.), «В лісі», «Ой люлі, синку», «У мене був коханий, рідний край», «Ой сумна, сумна», «Ой поля, ви, поля», «Псалом Давида», «Пісня Пісень» (зі скрипкою) та з оркестрою (для сопрана), «Ноктюрн» і «Сонет» (обидві до слів Франка).

В ділянці сольової пісні та обробки народньої пісні для голоса з фортепіаном значення Барвінського не менш велике, ніж у ділянці інструментальної музики. Що торкається обробок, то він перший у нашій музичній літературі застосував принцип т. зв. перекомпонованої фортепіанової партії, себто кожен новий рядок пісні він оформлював іншою, новою фортепіановою партією, в той час коли перед тим усі такого роду обробки виконували в формі строфовій, з тим самим супроводом до всіх рядків.

Барвінський був перший, хто фортепіанову партію обробок та оригінальних сольових пісень зробив не тільки рівнорядною з партією голосу, але й важливішою з погляду композиції твору, доручаючи власне інструментальній партії всю характеристику

⁵⁹ Перше виконання цього найважливішого фортепіанового твору Барвінського відбулося 5 березня 1939 року у Львові, на Шевченківському концерті. Виконавцем був Роман Савицький, диригентом Микола Колесса.

настроїв та глибини змісту поезії. Одночасно, інструментальні партії його пісень і обробок ніколи не бувають переладовані, ніколи не спихають голос на другий плян, але завжди з ним зрівноважені. До речі, власне в піснях, саме у згаданих вище — «Ноктюрні» й «Сонеті» (написаних з нагоди ювілейних Франківських концертів у Львові 1936 року для Марії Сокіл і нею вперше виконані), Барвінський піднісся до вершин своєї творчої інвенції й шляхетности виразу.

У цих двох піснях помітний теж розвиток Барвінського в трактуванні оркестри: коли в «Українській Рапсодії» він її вживав ще трафаретно, переладовуючи інструментацію постійним «tutti», то в цих піснях інструменти трактовані індивідуально й уся оркестрова палітра — майстерна.

Значення Барвінського в історії розвитку української музики величезне не тільки тому, що він рішуче повернув західно-українську музику на новий шлях, не тільки з огляду на високу мистецьку вартість і якість його творів, з яких багато були першими того роду в нашій музичній літературі, але й з огляду на його безпосередній вплив на цілу генерацію західно-українських композиторів і піяністів, з яких майже всі колись були або безпосередніми учнями Барвінського, як Лисько, Рудницький, Колесса (усі три — по гармонії), Савицький, Каранович, Пюрко (усі троє — по фортепіяні) й інші, або з ним були в постійному особистому контакті, як товариші праці, чи приятелі, що теж не могло не відбитися на їх творчості чи діяльності (Н. Нижанківський). Також і жвава музично-письменницька діяльність Барвінського, як рецензента «Нового Часу» й автора оглядів української музики, різних статтів на музичні теми, дописів тощо, не пройшла безслідно.

Музичний світогляд Василя Барвінського, оснований на глибокій любові до народньої пісні й на справжній професійній освіті й на солідному знанні, залишив свій відбиток на цілій тогочасній генерації західно-українських музик, яка в його особі знайшла собі справжнього майстра.

Найстарший із групи музик, що гуртувалися коло Василя Барвінського й, мабуть, найближчий до нього літами й особи-



Н. Нижанківський

стим зв'язком, — був *Нестор Нижанківський*. Народився він 31 серпня 1893 року в Бережанах, як син о. Остапа Нижанківського (див. попередній розділ) і після гімназійних студій у Стрию вивчає історію (у проф. Грушевського) у львівському університеті та продовжує музичну освіту, розпочату ще в родинному домі, в Завадові, в Музичному Інституті ім. Лисенка та науку фортепіану в проф. віденської Музичної Академії Лялевича, який тоді раз у місяць приїздив на лекції до Львова. Під час першої війни Нижанківський опинився у Відні, де продовжував студії в університеті. Покликаний до війська попав у російський полон і, повернувшись з нього 1918 року, зголосився до Української Галицької Армії. Перебув у ній українсько-польську війну й повернувся до Відня, де вчився композиції у Йозефа Маркса і здобував ступінь доктора філософії.

Після переїзду до Праги продовжував вивчати композицію у В. Новака, і вчителював в Українському Педагогічному Інституті ім. Драгоманова. З 1928 року, жив постійно у Львові, працюючи як вчитель у Музичному Інституті ім. Лисенка (фортепіано і теоретичні предмети), був також членом музикологічної секції Наукового Т-ва ім. Шевченка і музичним критиком часопису «Українські Вісті». Разом з Людкевичем, Барвінським і Рудницьким був ініціатором-організатором Союзу Українських Професійних Музик (СУПРОМ) і його першим головою. Помер на еміграції у Лодзі, 10 квітня 1940 року.

Серед творів Нижанківського (які, на превеликий жаль, в своїй більшості пропали під час воєнної завірюхи) були для фортепіану: *Фуга на тему прізвища Баха (В-А-С-Н)*; *«Альбом для молоді»*; *Інтермеццо Д-моль*; *Пассакалія*; *Прелюд і Фуга*; *Варіації Ф-дур*, (на українську тему), *Три фуги*; *Мала сюїта*. *«Про руки»*; *Соната*; тощо. Далі — фортепіанове тріо е-моль; хори: *«Піскар»* (чоловічий хор — виконував його львівський «Боян» 1910-1912 років). *«Наймит»* (написаний до ювілейних Франківських концертів, 1936 року) і *«Ще молода»*; сольові пісні: *«Вже осінь тут»*, *«Wozu bin ich erwacht»*, *«Прийди, прийди»*, *«Ти, любчику, за горою»*, *«Жита»*, *«Не співай по весні»*, *«Сниться мені так дуже ясно»*, дві бойківські пісні, *«Засумуй, трембіто»* і *«Поклін тобі, зів'яла квітко»* з оркестрою (написана теж з нагоди Франкового ювілею для Михайла Голинського і ним тоді вперше виконана); для оркестри — *«Похоронний Марш»*; чимало обробок стрілецьких пісень для хору тощо.

Нижанківський був, подібно, як і Барвінський, типом лірика-романтика, але з деяким надміром у цій ліриці рис патосу і

сантименталізму. Його мелодика здебільша сумовита, мінорна: гармонійна мова не переступала засад російських неоромантиків (Чайковський) з одної сторони, і раннього Дебюссі з другої. У поліфонічних формах, які його особливо цікавили, почував себе вільніше, ніж у сонатових. Як добрий піяніст (дарма, що й не «концертного» типу, але чудовий акомпаніатор), писав дуже добре для фортепіану; однак, користуючися оркестрою, думав «фортепіаново», що й не давало йому повної свободи інструментації.

Назагал, музична мова Нестора Нижанківського була щодо гармонійності вишуканіша, ніж Барвінського, але менше зв'язана з народньою пісенністю й тому своїм характером більше самостійно-оригінальна.

Майже одноліток Нижанківського, *Зиновій Лисько*, народився 1895 року. Спочатку він був учнем Барвінського, потім Ф. Якименка і Йосипа Сука в Празі, де й одержав ступінь доктора музики в Українському Університеті. Був від 1925 р., лектором Українського Педагогічного Інституту в Празі. Повернувшись до Галичини, був директором філії Музичного Інституту ім. Лисенка в Стрию й редактором органу «Супром»у, місячника «Українська Музика», редактором Великого Співаника «Червоної Калини» (збірник 229 хорових обробок народніх, стрілецьких пісень, Львів, 1937); спільно з Витвицьким і М. Колесою був співавтором «Диригентського порадики» (Львів, 1938 р.). 1939-1941 років, був професором композиції львівської консерваторії. Короткий час, у другій половині 20-х років, Лисько працював теж у музичному відділі харківського радіо.



З. Лисько

У Німеччині, на еміграції, zorganizував і успішно провадив на протязі кількох літ музичну школу в таборі, в Міттенвальді. Тепер живе в Нью-Йорку, де був директором Українського Музичного Інституту і готує видання «Кодексу», (остаточний заголовок мені невідомий. — А. Р.), тобто збірки декількох тисяч народніх мелодій, — мабуть чи не найбільша праця в нас з цієї ділянки, що будь-коли була видана.

Як композитор, Лисько без порівняння більше поступовий, ніж Барвінський і Нижанківський, головню в гармонійній струк-

турі своїх творів, яка частими хроматизмами і складними модуляційними переходами нагадує його вчителя Сука. Є він автором невеликої кількості творів, серед яких відзначаються 4-частинна «Сюїта» і «Тризна» для оркестри, дуже добрий струнний квартет, фортепіанове тріо, фортепіанові твори (8 двох і трьох голосових фугів), «Соната», «Хлопська сюїта», «Мініатюри» (на народні мотиви), «Ченчик» (для трьох фортепіанів); вокальні: «Катерина» (для трьох баритонів), хорові кантати «Пісня борців», «Ода до пісні» й «Суворий вітер» та інші. З його сольоспівів найбільш відома гарна обробка народньої весільної пісні «Не стій, вербо»; друком вийшли «Чотири народні пісні»⁵⁴

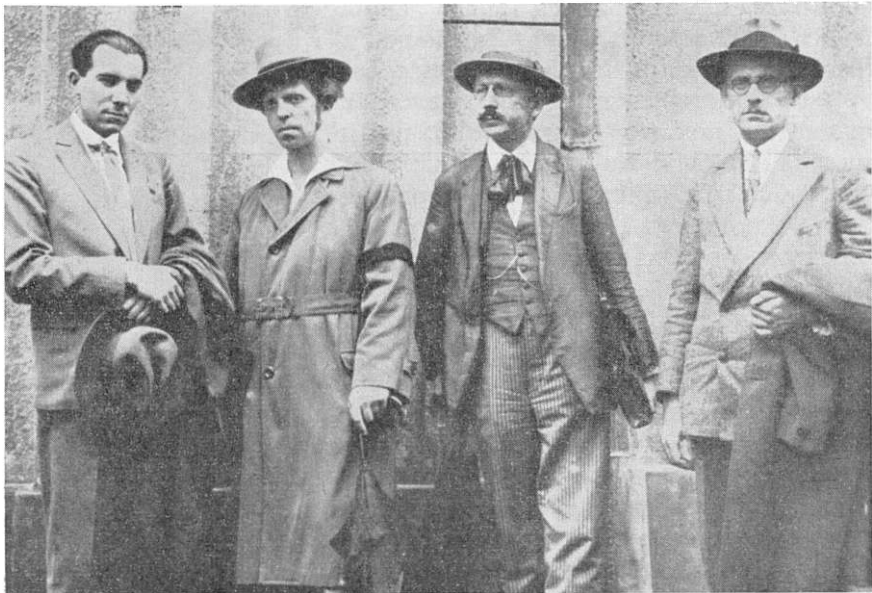
Молодший від Лиська *Роман Сімович* (народився 28 лютого 1901 року в Снятині), вчився в Празі у Шіна і Новака (закінчив Консерваторію 1933 року), був до вибуху останньої війни вчителем філії Музичного Інституту ім. Лисенка в Станиславові. З 1951 року доцент теоретичних предметів Львівської Консерваторії. Його творчість перед війною була ще досить обмежена (три «Сонати» і дві «Сюїти» для фортепіана, сольоспів з оркестрою «Хустина», хори, обробки стрілецьких пісень — на жаль, не дуже вдалі, тощо). Розвинулася вона до широких масштабів у повоєнному Львові, де Сімович тепер проживає. Там написав він 5 симфоній (1-ша «Лемківська», 2-га «Гуцульська», 3-я присвячена стахановцям), увертюри «Довбуш» і «Присвята Іванові Франкові», вокально-симфонічний твір «У Карпатах» (1949-50), балет «Гуцулка» (1948) й інше. Музична мова Сімовича смілива, неконвенційна, новочасна.

Вихованкою празької школи є теж *Стефанія Туркевич-Лукіянович*.

Народилася вона у Львові, 1898 року, у відомій музикальній родині о. Івана Туркевича, в гостинному домі якого самі господарі, їхні діти (див. «Виконавці») і гості з професійно-музичного світу (Людкевич, Барвінський, Гайворонський, Рудницький та всі інші у Львові на початку двадцятих років) постійно «музикували». Після закінчення львівської Консерваторії (фортепіано у Курца і Лялевича) і вокальних студій у Заремби, Стефанія

⁵⁴ Перелік згаданих творів мабуть не повний і не точний тому, що моє прохання, надіслати повний список своїх творів (з яким я звертався — з позитивним наслідком — до всіх інших передових українських композиторів по цей бік залізної завіси) композитор, на жаль, не вволив.

Туркевич продовжує своє навчання музики у Відні, потім у Празі, де вивчає композицію в Консерваторії, у В. Новака. У Празькому університеті одержує ступінь доктора філософії (музикології). Повернувшись до Львова, навчала, в 30-их роках, в українській учительській семінарії, в Консерваторії ім. Шимановського, в Інституті ім. Лисенка; була доцентом львівської Державної Консерваторії. До недавня жила постійно в Англії, тепер — в Ірландії.



Група музик-композиторів, зліва: Антін Рудницький, Василь Барвінський, Станіслав Людкевич, Пилип Козицький. (Львів, 23 серпня 1927 р.)

Серед творів Туркевич-Лукіянович є два балети («Лісова пісня» за Лесею Українкою, і другий, з релігійним сюжетом), дві 4-частинні Симфонії, два струнні і два фортепіянові квартети, «Соната» для скрипки, «Сюїта», «Скерцо» і «Варіяції» для фортепіяна, кантати для міш. хору і для жіночого, чимало хорових творів, церковних і світських, біля тридцяти сольоспівів та обробки колядок і щедривок для голосу з фортепіаном.

Музична мова цих творів смілива, модерна, безкомпромісова. Помітний у авторки нахил до контрапунктної структури, дарма,

що чисто поліфонічні форми в неї не зустрічаються. У вокальних творах відчувається більша свобода творчої думки і краще, вміліше орудування засобами, ніж в інструментальних, дарма, що сама авторка вважає свій балет «Лісова пісня» і першу Симфонію за свої найкращі твори.

Та найвидатнішою індивідуальністю серед згаданих колишніх учнів Барвінського й опісля вихованців Праги є *Микола Колесса*, син визначного етнографа Філарета. Народився він 1 січня 1904 р. в Самборі, учень Якименка в Празі і випускник празької Консерваторії і «містровської школи» кляси В. Новака (на початку 30-их років), потім викладач Музичного Інституту ім. Лисенка у Львові (диригування), диригент хорів «Бандурист», «Студіо-хор» та ін., співавтор (із Витвицьким і Лиськом) «Диригентського poradника». Від 1940 року доцент, від 1953 директор львівської Консерваторії, потім її ректор. Під час останньої війни був диригентом оркестри Львівського радіо й Львівської опери й філярмонії, після другої советської окупації Львова — диригентом капелі «Трембіта», з якою виступає на Україні і в Росії; як симфонічний диригент, він теж виступає в головних містах України, в Москві тощо. 1962 року його відзначили орденом Леніна.



М. Колесса

Микола Колесса, як і Барвінський, залюбки зв'язує свою творчість з народною музикою; однак протилежно до свого колишнього вчителя, Колесса намагається вживати в своїх творах не безпосередню тематику народних пісень, але її первні, її питомий характер (подібно, як це робив Леонтович у своїх хорових обробках, у голосах, що гармонізують мелодію, чи супроводжують її контрапунктно). У цьому творчому підході Колесса йде слідами малярського композитора Белі Бартока, який своїми творами започаткував у сучасній музиці новий напрям: сполуки первнів народної музики з яскраво-модерною музичною мовою.

Така була перед війною мова Колесси: цілком модерна в гармоніці, навіть атональна (фортепіянові «Варіяції»), так само модерна і в ритміці, свіжа й оригінальна в формальній будові, цікава в тематиці й доборі народнього матеріалу залюбки гуцульського або лемківського.

З жалем треба ствердити значне погіршення якості музики Колесси за одночасного зросту її кількості від початку війни. Вже його фортепіянова програмова «Сонатіна» з 1939 р. («Слідами Довбуша», Ноктюрн — «Довбуш і Дзвінка», «Біля вогнища»), дарма що написана прозоро й у витриманому стилі, який виказує досвідченого композитора, нецікава ні тематикою, ні її розробленням, ані гармонічною чи ритмічною тонкістю. Цей твір, у порівнянні з його попередніми речами просто нудний. Так само нецікаві й його пізніші твори з хорової ділянки, в якій раніше він власне виявляв особливу оригінальність. Такі його хорові пісні, як «Засвітило сонце волі», (*à capella*, з баритоновим сольо), чи «Ой зелена Буковино» (з фортепіяном або оркестрою і баритоновим сольо), це характерні зразки занепаду творчості цього талановитого композитора за обставин, серед яких напрям творчої фантазії композиторів, їхня музична мова й стиль диктовані ухвалами й декретами панівної партії й влади.

Творчий доробок Колесси доволі великий, особливо в ділянці інструментальній (яка в нього обмежується тільки до оркестри і фортепіяна). Ще до війни з'явилися: «Українська сюїта» (1928) і «Варіації» (1931) для симфонічної оркестри, «В горах» (1935) для струнної оркестри. З фортепіянової музики — «Дрібнички» (1928), сюїта «Картини з Гуцульщини» (1934), «Фантастичний прелюд» (1938) і «Сонатіна» (1939). Одиноким камерний твір — це «Фортепіяновий квартет» (1930). З вокальної музики — хор «Літо» (1930) та хорові обробки народних і стрілецьких пісень (у Співанику «Червоної Калини»). Щодо цих останніх, то цікаво, що Колесса, знаменитий знавець хорового мистецтва, побіч вдалих обробок, напр. «Як ми прийшла карта», — має і цілком невдалі, як «Ой видно село».

Після війни постає 1-ша симфонія, програмова, в 4-ох частинах: «Розцвіли сади в Карпатах», «Спогади про опришків», народних месників», «На високій полонині», «Народне свято»; для фортепіяна — «Три коломийки» (1958), «Дитячі п'єси» («Скерціно», «Спи Ксеню», «Серед пастушків») і музика для театральних постановок — «Веселі ведмедики», «Котигорошок», «Торба, шапка і сопілка» та до фільму «Іван Франко»; «Весняна пісня» для вокального тріо, нарешті низка «масових» хорів (чи пак у їх стилі), що здобули Колесі найбільшу популярність і, розуміється, всі почесні від комуністичної влади, яка за вершок творчості сучасних українських, але не московських! композиторів (див. «Східня Україна», вступ) має власне такого роду музику, як масові пісні.

Так постають з-під пера Колесси (який, до речі, ще бувши студентом у Празі, написав для «прогресивного» львівського журналу «Вікна» пісню до слів відомого львівського червоного поета П. Козланюка «Задзвонім») хори: «Радісний день», «Земля цвіте», «Славний прапор», сюїта «Засвітило сонце волі», «Ой у горах, у Карпатах» (жіночий хор), «Плотарі», «Дума про Переяславську Раду», «Ти грай, моя гармошко» (!), «Українська весна» (à capella), «Пісня про гуцулку Олену» (мішаний хор з фортепіаном або оркестрою), сюїта «Ой зелена Буковино» (для баритона, хора й оркестру), «Ясна доріженька», «Трактористка», «Чого тікати». А з обробок народніх пісень — «Соловейко» і «Ой у полі криниченька» (обидві волинські), «Ой поля, ви поля» (Полісся) і лемківська «Прийшов би я до вас».

Останній твір Колесси є знов великого масштабу: 2-га симфонія, закінчена 1962 року.

Осторонь цієї празької групи західньо-українських композиторів своїм музичним вихованням, музичним світоглядом і, так би мовити, відмінністю своєї творчости, стоїть *Антін Рудницький*. Народився 7 лютого 1902 року в Луці, коло Самбора, син відомого громадського діяча, нотаря Івана. Антін Рудницький закінчив 1920 року львівську Консерваторію по фортепіану як учень спершу Вілєма Курца, потім Єжи Лялевича; одночасно навчався (приватно) гармонії у Василя Барвінського. Опісля вчився у відомого віденського піяніста Лева Сіроті, — бувши одночасно корепетитором-помічником диригента львівської Міської Опери й диригентом об'єднаних хорів «Бояна» й «Бандуриста». Від 1922 року Рудницький, один



А. Рудницький

тільки з тогочасного покоління українських музик, продовжував

свої музичні студії в Берліні у Hochschule für Musik у піаністів Egon'a Petri й Artur'a Schnabel'я та композиторські у Franz'a Schreker'a і в Академії Мистецтв, у Ferruccio Busoni. Диригентство у Julius'a Prüwer'a, тогочасного диригента берлінської Філярмонії. 1926 року закінчив «Hochschule für Musik», як піаніст, композитор і диригент, і одночасно берлінський університет (музикологію) у проф. Аберта і Курта Закса.

В час навчання концертував, як піаніст, у Німеччині й Західній Україні, де, до речі, його ціло-програмові концерти в 1921-1922 роках були перші того роду в Західній Україні взагалі. 1927 року його запрошують на Совєтську Україну, де до 1930 року працює як диригент харківської Опери та професор Музично-Драматичного Інституту (фортепіано), а потім, до 1932 р., як диригент київської Опери й професор (голова катедри) диригування в київській Консерваторії. Цих років виступає там теж як піаніст із власними концертами, організує в Харкові й Києві фортепіанове тріо, з яким влаштовує серії «історичних» концертів, виступає на чолі новозорганізованої Української Державної Філярмонії.

Він диригує між іншим, 1929 року її історичним першим, інавгураційним концертом, виконуючи в програмі, уперше взагалі, 2-гу Симфонію Ревуцького, Сюїту «Козак-Голота» Козицького й «Гавриліяду» Коляди та, врешті, вперше в історії сучасної української музики, дає в Харкові й Києві власні, авторські концерти (при співучасті співаків Марії Сокіл і Івана Паторжинського, челістки Людмили Тимошенко-Полевської і струнного квартету ім. Леонтовича, з композитором Пилипом Козицьким, як промовцем).

Вернувшись до Львова 1932 року, Рудницький працює переходово як директор філії Музичного Інституту ім. Лисенка в Дрогобичі, та постійно, до 1934 року, як диригент Міської Опери у Львові, мішаного (польського) хору «Лютня-Мацеж» та університетського чоловічого хору й як професор Консерваторії ім. Шимановського (опера й диригентська кляса). Одночасно був діяльний, як музичний критик «Діла», організатор муз. життя (між іншим спільно з Людкевичем, Барвінським і Нижанківським подає ініціативу до заснування Союзу Українських Професійних Музик). Також брав діяльну участь в організації численних музичних імпрез: перший український симфонічний концерт у Львові, 1931 р.; 1000-ні ювілейні вистави «Запорозжя за Дунаєм» й, опісля «Наталки Полтавки» уперше з участю передових оперо-

вих артистів і симфонічної оркестри; цикл концертів «Розвиток української музики» для молоді українських середніх шкіл; вистави дитячих опер; ювілейні Франківські концерти тощо.

1935 року Рудницький виголошує цикл викладів (з музичним ілюструванням) про українську музику в берлінському університеті; протягом двох наступних років диригує, яко гасролер, в Опері, Радіо й у Філярмонії в Варшаві (де, між іншим, уперше в Польщі виконує програми, складені виключно з симфонічних творів сучасних українських композиторів), Державними симфонічними й радіо-оркестрами в Литві, тощо. Крім того він раз-у-раз виступає в концертах із своєю дружиною, Марією Сокіл, як її акомпаніатор. 1937 року Рудницький їде вперше до США, а 1938 року вдруге туди ж і до Канади, де разом із дружиною вони дають понад сто концертів. Залишившись по вибухові європейської війни в Америці як імігрант, Рудницький організує «Українську Оперову Компанію» (вистава в Нью-Йорку, Ньюарку, Дітройті й Чікаго) і викладає в Семінарії й Коледжі св. Василя в Стемфорді, виступає як диригент «Carnegie Hall Pop Symphony» в Нью-Йорку та «Festival Symphony» в Торонті, і з власними авторськими концертами в Нью-Йорку, Філядельфії, Дітройті й Вашингтоні. Концертує по Америці протягом кількох літ як музичний керівник ансамблю «Cosmopolitan Stars of Opera». Декілька років працює професором Academy of Vocal Arts, у Філядельфії (оперовий і концертний репертуар і історія музики), і від 1958 р. є професором Philadelphia Conservatory of Music, а від 1962 року також і Philadelphia Musical Academy; основує в Філядельфії музичну школу «Українські Музичні Курси» та в місті, де проживає, «Ocean County School of Music». Від 1953 року він є теж диригентом мішаного хору «Кобзар» у Філядельфії, а від часу заснування Союзу Українських Хорів Америки (СУХА) в 1959 році — мистецьким керівником і головним диригентом цієї організації.

Від 1959 р. є членом НТШ, а від 1962 року його дійсним членом. 1943 року вибраний членом Польського Наукового Інституту в Америці.

Свою композиторську діяльність Рудницький розпочав на п'ятнадцятому році життя, ще в гімназії, декількома фортепіановими творами («Три прелюди», «Баляда», «Чотири п'єси») та хорами («Гамалія» для чоловічого хору, 1919 року, та «Рожевий квіте» на два мішані хори і «Сумні ідем» для чоловічого хору).

Проте своїм opus 1 Рудницький вважає «Дві Мініатюри» для фортепіяна («В роді легенди» і «Скерціно»), за які 1920 року

одержав першу нагороду на конкурсі ім. О. Нижанківського для молодих композиторів (в журі були, між іншим, Людкевич, Барвінський і Ф. Колесса). Інші фортепіянові твори Рудницького це «Варіаційні студії» оп. 4 (на тему «Ой видно село»), Соната оп. 10 (на теми стрілецьких пісень), написана в Києві 1931 р. й нагороджена 1937 р. першою нагородою на міжнародньому конкурсі Польського Музичного Видавничого Товариства у Варшаві; «Три поліфонічні п'єси для моїх синів» (1946); «Два концертні танки» («Мужеський» і «Гуцульський»); «27 п'єс на теми народніх пісень» (1948); «Варіації на простеньку тему» (1958) і дві «Концертні народні сюїти» (1959). З музики для театру Рудницький написав (1936-1938) оперу «Довбуш» (3 дії, 5 відслон) до лібретта Богдана Антонича, закінченого після його смерті Святославом Гордінським (3-тя дія) і 3-актову хореографічну драму (балет) «Бурі над Заходом» (на замовлення київської Опери, 1931-1932) на лібретто Івана Крушельницького. З симфонічної музики: 3 Симфонії (2-га «українська»), «Балетова Сюїта» оп. 11, «Весела увертюра» оп. 14, «Інтермеццо і Танок», «Лірична поема» оп. 15, для сопрана і великої симфонічної оркестри (п'ять любовних поем Наталії Холодної-Левицької з прелюдією і інтерлюдями); Концерт для віолончелі, оп. 20, «Драматичний Пролог» («Мойсей») для тенора й оркестри (написаний для Михайла Голинського й ним виконаний в ювілейних Франківських концертах у Львові, 1936 року). «Три гімни індустріальної доби» для баса й камерної оркестри, «Три танки» й «Весняна сюїта» (За Лисенком) для струнної оркестри; з хорово-симфонічної музики — симфонічно-хорові поеми «На світанку» і «Пролог» з «Мойсея», кантата «22 січня 1918» (з баритоновим сольо), «Любіть Україну» (до слів Сосюри) велика (45 хвилинна) симфонічна кантата «Послання» («До живих і мертвих...») до слів Шевченка (з сопрановим, баритоновим і віолончельовим сольо), в 4-ох частинах, оп. 35 (1960) й твір подібний задумом і формою до Людкевичевого «Кавказу», симфонічна картина «Ой зійди, зійди» (1961), «Молитва за полонених, страждущих і угнетених» (1962) до слів Ю. Клена.

З камерної музики — два струнні квартети, Соната для віолончелі і фортепіяна (1925), Соната для віолончелі сольо.

З хорової музики — «Гамалія» (в 4-х частинах) для чол. хору *a capella*, 5 обробок народніх пісень для мішаного хору з фортепіяном, 6 обробок для жіночого хору з фортепіяном.

Нарешті сольоспів: «Три спокійні пісні» (Осінь 1918; Коліскова; Білі берези), цикл «Пісні любови» (сім), «Чотири пісні

до слів Бальмонта» ор. 5 (Гимн сонцю; Вістря; Зоряна грамота; Втрага), цикл «Китайська флейта», ор. 6 (до слів стародавніх китайських поетів). «Дванадцять народніх пісень» ор. 18, «Кантовий Триптих» ор. 19 (також і для віолончелі, в редакції Христі Колесси), «Три пісні до слів Шевченка» ор. 25 («Немає гірше, як в неволі», «Якби зустрілися ми знову», «Радуйся, ниво»); цикл «Чотири пісні про поневолену Україну» ор. 26, до слів сучасних українських поетів («Українська Земля», «Київ», «Мати», «І ти воскреснеш, Україно») «Four songs for a high voice» (до слів сучасних американських поетів) ор. 33, «Two humoristic ballades» ор. 34 (для баритона), цикл «Літній день» ор. 42 («Світанок» до слів Фр. Кокольського, «Пливе човен» і «Літня буря» до слів Л. Полтави).

Крім того музичне оформлення фільмів «Запорожець за Дунаєм» і «Трагедія Карпатської України» (продукція Компанії Авраменка в Нью-Йорку), редакція «Ой не ходи Грицю» й «Запорожця за Дунаєм» (клявір і партитура), багато дрібних творів, обробок, (два концерти Бортнянського), інструментацій тощо.

Тепер Рудницький працює над фортепіановим концертом⁵⁵.

⁵⁵ Вважаючи за незручне, а то й цілком неможливе самому давати критичний розгляд власної творчості, відсилаю читачів до статтів д-ра Євгена Цегельського («Свобода», Нью-Джерсі, ч. 4. березень 1952 р.) та Івanni Шмериковської-Прийми («Наша Мета», Торонто, ч. 3, лютий 1957 р.).

Згадаю тільки стилі, чи напрямні, в яких, на мою думку, написані деякі мої твори. Починаючи від 1920 року всі вони були яскраво модерні, а від 1923 року — атональні («Варіаційні студії», Цикл пісень до слів Бальмонта, соната для віолончелі і фортепіяна). (До речі, в пресі Харкова й Києва, після моїх авторських концертів там, в яких виконувалися м. ін. деякі з цих творів, появилися довгі рецензії й статті під наголовком «Лівий напрям в українській музиці», «Українська музика на нових рейках» тощо, які цього роду музичний стиль засуджували як «капіталістичний» і «декадентський» (!). Наприкінці 20-х років стиль моїх творів змінився в напрямі імпресіонізму й романтики; з оперою «Довбуш», я вступив на шлях, який називаю «новочасним національним музичним реалізмом» чи пак «модерним романтизмом» і в цьому стилі komponую й досі.

Вихідною точкою своєї творчості вважаю враження, які я виніс у своїх молодих літах із прослухання авторського концерту Шимановського, та опісля з ґрунтовної знайомості з творами Стравінського, особливо його «Священної весни». Очевидно, що вплив такого геніального музики й апостола нових шукань у музиці, яким був Феручіо Бусоні (його книжка «Спроба нової естетики музики» друкувалася в «Українській Музиці», 1938 року, в моєму перекладі) та довголітнє, близьке знайомство з Бартоком, залишили на мої творчості й музичному світогляді свій тривалий, яскравий відбиток.

В Америці опинилися теж два інші західньо-українські композитори з цієї ж доби, що й перелічені вище, здебільше народжені на переломі XIX і XX століть. Старший із них, це *Роман Придаткевич*, народжений 1 червня 1895 року в Живці (під Краковом), грав на скрипці вже на четвертому році життя, вчився в Музичному Інституті ім. Лисенка у Львові (1905-1913) у Должицького, Щедрович-Ганкевичевої, і в Євгена Перфецького; теорію студіював у Ф. Колесси й Людкевича. Продовжував вивчання скрипки в Музичній Академії у Відні (1913-1915) у Ю. Свертки й О. Шевчика, та вивчав, як другий головний предмет, композицію у Й. Маркса; одночасно слухав в університеті слов'янську філологію.



Р. Придаткевич

Після закінчення I-ої світової війни Придаткевич продовжує скрипкові студії у Г. Готтесмана у Відні (1922), потім, того ж року, в Берліні у Р. Гарцера і К. Флеша; одночасно продовжує вивчання композиції у В. Гмайндля й музикології в університеті (у проф. Горнбостеля). Переїхавши 1923 року до Сполучених Штатів Америки, вчиться композиції в Колумбійському Університеті у Seth'a Bingham'a, потім у Riginald'a O. Morris'a, нарешті у Paolo Gallico (1933-1941), продовжуючи також скрипкові студії у 2-ій половині 20-их років у тих же Гарцера і Флеша, які тим часом теж приїхали до Америки. 1953 року Придаткевич здобув науковий ступінь Master of Arts (з музикології). Тепер музична школа Eastman'a (Рочестерський Університет) визнала його кандидатом на ступінь доктора філософії.

Придаткевич є дійсним членом Наукового Товариства ім. Шевченка та низки професіональних американських музикологічних і композиторських організацій і товариств.

Музична діяльність Придаткевича різноманітна. Поруч із постійними виступами, як скрипаль (починаючи з 1917 року) він був, між іншим, завідувачем Музичного Відділу в Інституті Народної Освіти і в Театральному Інституті ім. Тобілевича в Одесі (1920-1922), директором Української Консерваторії в Нью-Йорку (1924-1930), концертмайстром різних оркестр (New York City Orchestra, 1937-1940), тощо, організатором і членом Україн-

ського Тріо, керівником інструментальної частини фільму «Маруся» (1938), концертмайстром і заступником диригента Gilbert and Sullivan Opera Co. (1944-1945), врешті професором Murray State College, Kentucky (від 1946 року), де й досі працює (музикологія і скрипка).

Творчий доробок Придаткевича чималий і різnorodний; за малими винятками він інструментальний. Ці винятки — незакінчена «Пісня Давида» для хору й оркестри (1926); Чотири Сольоспіву (на народні мотиви): «Гуцульська Колядка», «Перепілка», «Чайка», «Ой ходила дівчинонька» (1931); сольоспіву до слів Пачовського (зі «Слова о полку Ігоревім»); цикл сольоспівів «Атомовий вік» (1959); два сольоспіву до текстів св. Франциска Асизького.

Інструментальні твори (в хронологічному порядку) такі: «Пісня без слів» (мелодія) для скрипки і фортепіяна (виконана 1911 року); фортепіянова Соната; Перша Сюїта для скрипки і фортепіяна; три твори на основі народніх пісень для скрипки і фортепіяна («З буйним вітром», «Янічок», «Козачок»); Подільська Сюїта для скрипки і фортепіяна; Гуцульська сюїта для скрипки і фортепіяна (1932-1947); Козацька ренесансова сюїта для скрипки і фортепіяна; I-ша Симфонія «Українське визволення» для великої оркестри («З вершин та рівнин», «Ідилія», «Молодість», «Боротьба»), 1933-1937. Першу частину цієї симфонії виконав диригент Л. Стоковський 1951 року; Струнний квартет; Українська Сюїта для малої оркестри (1937-1939); Інтродукція, Святочний Церемоніальний марш, Козацька пісня, Сцена та дудочка. Виконав її диригент Говард Гансон (Рочестер) та Вольтер Пул (Детройт); Перша Соната для скрипки і фортепіяна Фіс-моль (1938-1940); Перша Українська Рапсодія («Кобзарська») для скрипки і фортепіяна (або оркестри); Дума, Козацька пісня, Танки; 2-га Симфонія (за поемою Шевченка «Тополя») в одній частині (1940-1945); 2-га Українська Рапсодія для скрипки і фортепіяна («Весільна»), 1947 року. 2-га Соната для скрипки і фортепіяна (Прелюд, Хорал, Фуга); 3-тя Симфонія «West Kentucky», виконана оркестрою Murray State College, Murray, Kentucky, під диригуванням Ричарда Форелла (1961); 8 студій (Прелюдів) для фортепіяна; 4-та Симфонія «Про Гетьмана Мазепу»; I-шу частину виконав у Рочестері диригент Фред Феннел 1959 року. «Сюїта для донечки» для скрипки з фортепіяном; нарешті «Кантата», 3-тя Соната для скрипки і фортепіяна і Камерна Опера, — ще не закінчені.

Придаткевич є також автор українських народніх пісень для скрипки з фортепіаном, оригінальних і оброблених раніше іншими українськими композиторами (Лисенко, Барвінський, Кошиць, Вериківський), а також і автор-редактор численних скрипкових творів давніших майстрів (Biber, Corelli, Vivaldi та інших). З-під його пера вийшло безліч розвідок, статей та репортажів по численних українських та американських часописах і професійних журналах і публікаціях.

Своєю музичною мовою Придаткевич безперечно належить до поступової групи сучасних українських композиторів: вона далека від трафарету, оригінальна й сміливо новочасна. Його творам властива дбайлива форма й докладне випрацювання подробиць, — прикмети варті особливого відзначення. Згідно з його власними словами⁵⁶, він добивається у своїй музиці передусім «... українського кольориту і в деяких своїх творах його добився...». Тому він зараховує себе до «національно-української школи», тобто тієї, яка своїм ідеалом ставить собі мистецьку сполуку української народньої пісні з складними засобами сучасної музики.

Як першорядний скрипаль, що досконало знає всі таємниці цього інструменту, Придаткевич найкраще зумів здійснити свої творчі стремління й ідеали у своїх скрипкових творах.

В українській музичній літературі вони мають особливу вартість вповні професійно, досконало технічно написаних творів, просякнутих суто-українським характером і стилем.

На сьогодні, це найкращі скрипкові твори в українській музичній літературі й вони поруч з оркестровими творами Придаткевича гідно репрезентують цього видатного композитора. Як скрипаль-віртуоз, він в українському музичному вільному світі — найвидатніший і безконкурентційний.

Цілком сучасними засобами музичної мови висловлюється у своїх творах також і *Василь Витвицький*. Народився він 16 жовтня 1905 року в Коломиї; вчився фортепіану в краківській



В. Витвицький

⁵⁶ Лист з 21 березня 1945 року до автора цих рядків.

Консерваторії (композиції у Пйотровського), потім у Львові у Гелени Оттавої. У краківському університеті й одночасно в Консерваторії він навчається 1925-1929 рр. Склав докторат з музикології у краківському університеті у проф. Яхимецького й Райса 1932 року (докторська праця: «Розвиток сольової пісні в ХІХ столітті»). 1929-1933 був учителем Музичного Інституту ім. Лисенка в Перемишлі, наступні 4 роки директором того ж Інституту; був музичним референтом Українського Видавничого Інституту у Львові (1937-1939); учителем музики школи і львівської Консерваторії (1939-1944) і одночасно членом, а деякий час керівником музичного відділу львівського радіо. В роках 1938-1939, був членом Музикологічної Комісії НТШ, а 1940-1941 — співробітником Інституту Фолкльору Академії Наук УРСР. На еміграції був співробітником редакції Енциклопедії Українознавства; тепер є керівником музичної редакції газетної частини «ЕУ». Живе в Детройті; є дійсним членом НТШ.

Жива діяльність Витвицького в ділянці музикології (див. останній розділ) обмежила його час для композиції.

Серед його творів є Диптих («Пісня і танець») для струнної оркестри (виконаний під керівництвом диригента Богдана Пюрка, Губницького та Walter'a Süsskind'a), балет-хвилинка, два струнні квартети («Прелюд», «Скерцо з лемківською народньою піснею», «Ноктюрн», «Фінал») з 1942 року, фортепіанове Тріо, Сонатіна і дві збірки обробок пісень для фортепіана в чотири руки (перший випуск вийшов у Львові 1944 року в циклі «Український Педагогічний Репертуар»), «Аркан» для скрипки з фортепіано, хорові обробки народніх пісень для мішаного й чоловічих хорів (деякі з останніх є в репертуарі Капелі Бандуристів), музика до двох дитячих п'єс — «Півник та Курочка» і «Гусеня», маршові пісні (друковані в «Пластовім Співанику») й інші.

Циклічні твори Витвицького (квартет, тріо) в класичній формі є вдалою комбінацією цього стилю з новочасними музичними тенденціями; при тому вони свіжі й оригінальні. Його обробки народніх пісень для фортепіана в чотири руки — легко написані, належать до найкращих творів цього роду в нашій педагогічній літературі й можуть бути зразком, як сполучати народній стиль і кольорит з цілком тональним, а при тому суто-новочасним характером музики.

Протилежно до всіх вищезгаданих західньо-українських композиторів з їх менше чи більше новочасним чи поступовим наставленням у цій самій генерації був і композитор зовсім іншого музичного світогляду, *Борис Кудрик*, уродженець Рогатинщини

(1897 року). Заарештований більшовиками у Відні 1945 року й вивезений до концентраційного табору у Львові, мабуть там і помер (1950 р.). Вчився Кудрик у віденській Академії й у Львові, де одержав ступінь доктора музикології (як ученя проф. Хибінського); навчав у Музичному Інституті ім. Лисенка. Кудрик писав чимало речей, здебільшого в стилі й мовою . . . Гайдна. Тому його інструментальні твори є справжній анахронізм і своєрідний дивогляд у розвитку сучасної української музики. Кращими є його сольоспіви («Спать мені хочеться», «Шуміла ліщина», «Кулик» і інші), які використовують народню тематику засобами консервативної музики, та хори («Вибір Гетьмана» до якого М. Фоменко дописав фортепіяновий супровід для виконання Нью-Йоркською «Думкою»).

Цінні праці Кудрика з ділянки історично-музичної й музикологічної (див. далі).

Композитором цілком поміркованого напрямку є також і *Андрій Гнатишин*. Народився 26 грудня 1906 року в Чижкові коло Львова. Вчився він у Людкевича, Галі Левицької, Нижанківського й Кудрика, потім у тридцятих роках у Neues Wiener Konservatorium у Відні; закінчивши Консерваторію, продовжував вивчення композиції у проф. Lustgarten'a. Живе у Відні, де від 30-х років керує хором української католицької церкви св. Варвари.

Компонувати почав Гнатишин ще в гімназії («За думою дума» для чоловічого хору). Серед його численних творів (більше сотні на мішані й чоловічі хори) найвідоміші «Коломийка» і «Садок вишневий» та сольоспіви, серед яких популярні «Жита», «Гей дівчата», «Мамо моя», «Пісню». Гнатишин має і оркестрові твори: «Українська Сюїта» (1945), в таких чотирьох частинах: «Думка», «Аркан», «Кружок», «Коломийка». До речі сказати, — сам композитор уважає цей твір за



А. Гнатишин

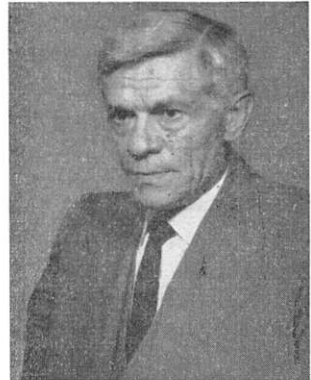
найбільше вдалих поруч із сольоспівом «Жита» та з релігійним твором «Богородице Діво»⁵⁷.

Інші оркестрові твори Гнатишина: «Мое село» в таких п'ятюх частинах: «З дитячих літ», «Ідемо з батьком в поле», «Вечір і пісня матері», «У церкві», «На толоці»; «Прощання Батьківщини»; увертюра до «Ой не ходи Грицю»; «Українські народні танки». Далі серед його творів є смичковий квартет «в українському стилі» (на теми веснянок), фортепіанове тріо (на колядкових мотивах), для скрипки: «Гумореска», «Каприччо», «Канцона», «Канцонета», «Романца», «Колискова» й інші; для віолончелі: «Думка», «Весільний фрагмент», «Колискова», «Фантазія на стрілецькі теми», «Коляда» й інші. Серед церковної музики Гнатишина є й «Служба Божа» для чоловічого хору і декілька творів для міш. хору, пісні з релігійним текстом для хору, тощо.

Опера «Медведюк», за оповіданням Шашкевича «Олена», — не закінчена. Стиль музики Гнатишина нескладний і цілком консервативний, але ефектовний. Тому, завдяки гармонійній і мелодійній простоті його музичної мови, деякі його хори й сольоспіви залюбки виконуються.

*

На цьому місці цілком до речі було б розглянути життя й мистецьку діяльність *Михайла Гайворонського*, чия творчість, навіть під час його довголітнього перебування в Америці, завжди своїм корінням була зв'язана зі Львовом чи пак із Західною Україною. Причину, чому такий розгляд зроблено в попередньому розділі «Впливи Лисенка в Західній Україні», я старався там пояснити, а знову підкреслюю, що приділення місця Гайворонському там, а не тут, цілком не має на меті будь-якого зменшення його значення як композитора й музики.



Є. Цимбалістий

*

Композитором, що теж проживає на чужині, в Мюнхені, де працює вчителем співу є *Євген Цимбалістий*, спочатку співак-те-

⁵⁷ Цитовано за статтею Г. Лагодинської-Залевської «Андрій Гнатишин» в «Овиді» ч. 6, Чикаго, 1959 р.

нор. Народився 1909 року в Галичині; вчився співу в Консерваторії ім. Шимановського у Львові, опісля в другій половині 30-их років у Hochschule für Musik у Берліні. Як композитор зосереджується головню на ділянці хорово-оркестровій («Сюїта мандрівних пісень»; «Сюїта любовних пісень»; «Мисливська сюїта»; кантата на тему біблійних слів «Я є початок і кінець» тощо).

Наймолодші серед західньо-українських композиторів «довоєнного» покоління, цебто ті, хто покінчив музичні студії ще перед війною, але як композитор виступив щойно після війни, — це А. Кос-Анатольський і Євген Козак.

А. Кос-Анатольський (справжнє прізвище *Анатоль Кос*, народився 1909 року в Косові, вчився у Львові у Барвінського й Адама Солтиса; закінчив Консерваторію 1934 року. Від 1950 року, вчитель, від 1954 — доцент теоретичних предметів львівської Консерваторії, а тепер її ректор та голова львівського філіялу Спілки Сов. Композиторів. Перед війною відомий був тільки в ділянці т. зв. легкої музики; по війні виступив як автор великих театральних музичних творів: балетів «Хустка Довбуша» (1951), на основі гуцульського фолклору, і «Сойчине Крило» (1956), за новелею Франка, опери «Назустріч сонцю» (1956) і «Зарево», опери «Весняні бурі», музичної комедії «Літа молоді». З його інструментальних творів варто згадати одинокий в українській музичній літературі «Концерт для арфи» (1954); Для фортепіяна: «12 Прелюдій» (1954), «Гірська Легенда» (1954) й інші.



А. Кос-Анатольський

В рецензіях на його балети підкреслюють, що «композиторові більше вдалися танцювальні й дивертисментні епізоди, значно менше драматична музика...» та що «... найцікавіші епізоди ті, котрі впливають з гуцульського фолклору...»⁵⁸.

Кос-Анатольський, серед творів якого цілком нема симфонічних та камерних, є зате автор численних хорів («Нова Верховина», «Зустріч на стерні», «Від Москви до Карпат», «Коломия

⁵⁸ «Шляхи зростання» Г. Максимовича, «Мистецтво», № 3, 1957 р. Орган Міністерства Культури Української УСР і Спілки Радянських композиторів.

— місто», «Наша знатна ланкова» й інші), сольоспівів («Пісня про трембіту», «Я тебе кохаю» й інші) та «масових» пісень («Пісня на горах Карпатах», «Ріка котиться» тощо). Усі їх писано з наміром здобути їм «популярність». За згадані вище три окремі хори він одержав Сталінську премію. Стилем, характером чи оригінальністю творчого задуму вони нічим не різняться від усіх інших того роду хорів і сольоспівів. Усіх їх з мистецького погляду, очевидно, серйозно розглядати не доводиться.

До речі, Кос Анатольський і тепер залишився вірний своїй «давній пристрасті», — популярній музиці. Про це свідчать такі повоєнні його пісні як «Незабутній вальс», «Недоспівана пісня», чи «Білі троянди». Колись, перед війною, такі дрібнички звано просто вальсами, чи сантиментальними пісеньками, тощо і ніхто не звертав на них уваги. Тепер це — «пісні для народу». Те, що в офіційних колах їх розцінюють поважно, як «творчість» — одна з трагедій у сучасній українській музичній дійсності. (Див. «Східня Україна» та «Підсумки»).

В напрямі «масовости» ще далі пішов Євген Козак (народився 22 квітня 1907 року у Львові). Перед війною відомий тільки своїми танками, фокстротами, тощо, опісля переключився цілком на ділянку хорову, масово-пісенну та сольових пісеньок сльозливого жанру («Згадай, мамо . . .»), які нічим не різняться від характеру його колишніх танг.

Його кантата «Возз'єднання», хори «В одній сім'ї», «Пісня про партію», «Верховино, мій ти краю» й інші, всі до суто «ідеологічних» текстів. Написав він низку вокальних квартетів та тріо («Ірочка» тощо), страшенно наївних текстами й музикою, а також і хорів, заголовки яких говорять про їх характер: напр., «Буковинська полька» й тому подібні. Наші завваги щодо цього висловлені вище в зв'язку з популярними піснями й хорами Анатольського, — цілком відносяться й до Козака.

Є він теж автор музичного оформлення п'єси Франка «Учитель». Справедливість наказує визнати, що його хорові обробки народніх пісень («Про Довбуша», «По воді човно» тощо) — дуже вдалі, особливо з погляду поліфонічного звуковедення. Це доказ доброго знання у Козака вокально-хорової фактури (так само й у Коса-Анатольського в його хорах).



Про наймолодше покоління львівських композиторів, здебільшого випускників Львівської Державної Консерваторії (до речі сказати, перетвореної з колишньої Консерваторії Польського Музичного Товариства та Музичного Інституту ім. Лисенка) відомо менше, ніж про інших. Звертають на себе увагу *Володимир Фліс* (вокально-симфонічна кантата «Дзвенить Карпати», фортепіянові мініатюри); *В. Барвінський* (не має нічого спільного з відомим, заслуженим Василем Барвінським — див. раніше), автор вокально-симфонічної поеми «Портрет Леніна»; *Ш. Каллош* — опера «Земля» (за повістю О. Кобилянської), симфонічна поема «Вамбері»; *І. Вимер* (симфонічна сюїта в 7-оми частинах «Лис Микита»); *Мирослав Скорик*; нарешті, мабуть найталановитіша з них — *Богдана Фільц*, авторка «Верховинської Рапсодії» для симфонічної оркестри, фортепіянового концерту, хорів («Там де липа золота»), сольоспівів («Пролісок», «Стояла я і слухала весну», «Сирітка» й інші) і вокальних ансамблів («Вітре буйний» до слів Шевченка, для жіночого тріо з фортепіяном та інші). Музична мова композиторки обмежена й конвенціональна, але своїми обмеженими музичними засобами вона користується зі смаком і мистецькою ощадністю.

СХІДНЯ УКРАЇНА

У той сам час, коли в Західній Україні нове покоління композиторів своїми творами починає нову добу в розвитку нашої музики — цебто під час першої світової війни і за найближчих років по її закінченні, — на Східній Україні з'являється низка композиторів такого високого професійного рівня, як ніколи перед тим в історії української музики. І що особливо дивне, поміж композиторами цієї й тієї частин України, чи пак у їх творчості, впадають в око подібні, інколи навіть аналогічні риси, дарма, що одні про одних нічого не знали, — навіть про своє взаємне існування! — аж до другої половини 20-их років, будучи розділені спершу воєнними фронтами, а потім не менш неперехідними польсько-советськими кордонами.

Це рідке явище спільних творчих рис в умовах і обставинах, коли, як згадано, композитори по цей і по той бік кордону не тільки не могли обмінюватися творами, чи знайомитися з ними, але навіть не знали про існування й прізвиська своїх музик-побратимів, — набирає особливої ваги: воно свідчить про невлонний духовий зв'язок між Києвом і Львовом, про однаковість українського творчого потенціалу, про спільноту культури обох частин України. Яскраві аналогії, помітні в творчості Ревуцького й Барвінського, Косенка й Нижанківського, Лятошинського й Рудницького, подібність рис між Колесою й Колядою тощо, — це не випадковість схожості стилю, чи мистецького напрямку, але щось багато вище й важливіше: доказ нерозривності, єдності й соборності духа українського народу.

Буйний розвиток музичного життя на Східній Україні в 20-их роках, виникнення українських оперових театрів, симфонічних оркестр, безліч музичних шкіл не могло не мати скорих і корисних наслідків у ділянці музичної творчості. Особливо, коли вже на початку 20-их років були свої, українські професори композиції (Ревуцький і Лятошинський у київській Консерваторії, а з кінцем 20-их років, там таки, ще й Косенко) та коли молоді композитори мали нагоду слухати те, що для творчого розвитку просто безцінне: виконання своїх творів професійними театрами, оркестрами, солістами. Отож і не дивниця, що на Східній Україні почали виростати тоді композитори в кількості, яка до кількості західньо-українських композиторів була більше-менше в числовому відношенні кількості населення чи величини поверхні цієї частини України до тієї.

Та разом із цим позитивним ростом і розбудовою музичного життя, виявилася й друга, зворотна сторона медалі: партійні напрямні про те, якою мала б бути українська музика.

У 20-их і на початку 30-их років, цебто коли музичне життя України розвивалося на всіх ділянках, творчість українських композиторів почала переступати межі, в яких «по височайшому усмотрению» партійних органів, вона повинна була йти, тобто в межах, приділених «молодшому братові», в межах народу підлеглого, другорядного, який завжди повинен пам'ятати, що він не рівний московському. А тут, маєш, замість недавніх «малоросійських» драм зі співами й танками, які ще за царських часів розважали Москву й Петербург своїми хохляцькими типами (обов'язково з ковбасою й чаркою!) своїми сумовитими народ-

німи піснями й гопакками, на Україні почали писати симфонії, опери, квартети тощо та ще й цілком професіональним, високомистецьким способом, музичною мовою й технікою всезагальної, світової музики! Це все окреслено відразу як «самостійницьке» й «буржуазне», й для майбутнього розвитку української музики шкідливе, і в справі цього майбутнього розвитку рішено тверду лінію: отже, мовляв, українські композитори повинні творити так, щоб 1) якнайчастіше й найяскравіше підкреслюючи в своїх творах ласку, яку «старший брат» зробив і робить Україні, прийнявши її під свій покров, і 2) стилем, засобами й музичною мовою якнайбільше зближеними до фолкльору.

Були це вимоги неписані, ані висловлені прямо, однак цілком ясні з безлічі постанов і резолюцій, «одногосно» ухвалюваних пленумами композиторських спілок і союзів, проводи, яких, очевидно, якнайпильніше прислухалися до побажань і натяків «згори». До того дійшли ще й побажання й розпорядки «ідеологічного» порядку: якою повинна бути тематика музичних творів (включно з творами «чистої», інструментальної музики, без писаного тексту, чи слів) згідно з вимогами марксівської діалектики і пролетарського матеріалізму. Композитори опинилися в сліпому куті: не розуміючи, що й як писати, перелякані, що цей чи той їх твір може потрапити на чорний список за «ухил», а їх самих наразити на щонайгірше, та ще й в умовах праці й життя, коли те, що сьогодні було схвалене, завтра засуджувалося, й, навпаки, — в таких обставинах, найкращі, найповажніші з них просто стримувалися від творчості в великому масштабі; зате молодші з посеред них і не того «калібру» почали лізти вгору, підлабузнюючися до Москви. У висліді, з одної сторони не було в останньому двадцятиріччі ні одного великого, поважного українського твору, автор якого не був би приневолений перероблять його *кількакратно*, внаслідок критики, яка ніколи не мала на меті чисто мистецько-музичні критерії, а завжди тільки й єдино ідеологічні, політичні і пропагандивні. Для прикладу: Людкевича «Заповіт» з 1933 р. мусів бути перероблений у 1955 році; Третя Симфонія Лятошинського, з початку 30-их років, перероблялася автором тричі, протягом 1940, 1951 і 1957 років: опера «Богдан Хмельницький» Данькевича, поставлена 1951 року, була знята з репертуару й показана наново щойно після її переробки в 1953 р. і т. д., і т. д.

Наслідки цієї невідрадної ситуації показалися наочно на останньому Всесоюзному З'їзді Композиторів УРСР 1957 року,

на якому голова Спілки Українських Композиторів, «рапорту-ючи з'їздові про найновіші твори»⁵⁹, згадав і 3-тю Симфонію Лятошинського, написану ще в 30-их роках, і його «Гражину» з 1955 року, й оперу Мейтуса «Зоря над Двиною», яку вже 1955 року виставлювано на сцені тощо. Зате великих творів, написаних між 1955 і 1957 рр. було обмаль!

Як згадано раніше, в цих умовах впливли наверх композитори і твори про яких в іншій ситуації може й не було б чути, чи, пак, які ніякої ролі не відігравали б. Може одинокий виняток становить опера «Богдан Хмельницький» Данькевича (див. далі), що хоч і написана цілком по лінії бажань Москви, все таки вийшла з-під пера талановитого й знаючого композитора. Але коли читаємо про сталінські нагороди, і т. п. найвищі відзначення в Советах присуджені за «творчі заслуги» композиторам, яких зналося перед війною як авторів дуже сумнівної чи пак, безсумнівної безвартооти, то трудно повірити в їх раптову перемену в кваліфікованих композиторів серйозних творів. Трудно було в це повірити так довго, аж поки не прийшла нагода побачити на власні очі нові «твори» цих композиторів і переконатися, що, напр., «живцем» узята народньо-пісенна коломийка, укладена для хору примітивним, і банальним способом, але зате з новим цілком «ідеологічно-витриманим» текстом (до речі, самого автора), — в книжках, музично-наукових розвідках і статтях, тощо, розглядається, як великий, поважний музичний твір і цінне, небуденне збагачення української музичної літератури й культури!⁶⁰

Рівень цього роду хороших і масових пісень саме той до якого советська влада хотіла б звести українську музику: вернути її до рівня побутовщини, з якого вона з таким трудом піднялася. Не без причин й не без пляну одинокою репрезентацією української музики на Світовій Виставці в Нью-Йорку 1939 року, була платівка передового українського оперового співака-баса, Івана Паторжинського, але не, як можна було б сподіватися, з аріями сучасних українських опер, тощо, але з «Гречаниками» і «Взяв би я бандуру!» І не без пляну Київський Оперовий Театр,

⁵⁹ Ці й деякі вище наведені факти цитую за статтею П. Куликовича «Музика в УРСР 1957 року» в «Українському Збірнику», книга 12, Мюнхен, 1958.

⁶⁰ Кос-Анатольський: «Коломия — місто» для мішаного хору.

поїхавши 1936 року на гостинні виступи до Москви, щоб у Великому Театрі показати досягнення нової, сучасної української оперової творчості, повіз репертуар з... «Наталки Полтавки», «Запорожця за Дунаєм» і російської опери Римського-Корсакова «Снегурочка»!

Мов на глум, становище з музикою в Росії була й є досьогідні зовсім інше. Отже тамошні передові композитори Шостакович, Кабалевський, Хачатур'ян завжди писали й пишуть яскраво-модерною музичною мовою; а музична мова недавно померлого Прокоф'єва, одного з найбільших сучасних композиторів узагалі, слушно вважалася спільно з музичною мовою Стравінського, Бартока і декількох інших, прикладом і зразком модерної світової музики — саме тієї, прийоми й засоби якої так гостро засуджується в творах українських композиторів! Правда, й російські композитори мали й мають увесь час «ідеологічні» перебої, коли йдеться про театральні твори, опери й балети, чи програмову музику — добір літературної чи історичної тематики, зазначеної заголовком твору, в симфонічній, чи оркестрово-хоровій творчості. Але зовсім невідомо там про безконечні переробки чисто інструментальних творів абсолютної музики, про «ухили» в симфоніях чи сонатах, переробки яких постійно й безперервно вимагається на Україні. Ці переробки забирають неймовірну кількість часу (який можна було б використати на писання нових творів!), виснажують мозок і нерви й увесь час тримають композиторів у непевності: невже нова переробка, нова редакція знову виявиться «неідеологічною» й «непролетарською» й не викличе потреби чергової, нової перебудови?!

Та все таки, не зважаючи на це все, силою свого творчого духа, українська музика Східньої України в періоді від першої війни дотепер розвинулася до небувалих розмірів, так щодо кількості композиторів і творів, як і щодо якості останніх. Українські композитори довели своїми творами, що вони сьогодні цілком ознайомлені з усіма вимогами своєї професії і свідомі своїх завдань, і що вони справжні майстри засобів і прийомів музичної мови, з талантом, повагою, виразом і чуттям. Сили цього таланту не змогли й не зможуть зломити десятки минулих і десятки майбутніх указів, ухвал, заборон і доручень: бо українська музика в цій новій, сучасній добі довела свою живучість і спроможність постійного розвитку. Цим шляхом вона йтиме далі нестримно.

Сучасна музика Східньої України має три основні осередки розвитку: Київ, Харків, Одесу. Тому розглядатимемо цей розвиток за цими трьома окремими містами, дарма, що вони якогось особливого відбитку на творчому обличчі композиторів не вказують.

Та передусім слід згадати про двох українських композиторів, життя й діяльність яких розвивалася, здебільша, поза межами батьківщини, та які походять зі Східньої України й творчість яких безперечно слід зарахувати до надбань сучасної української музики. Ці два композитори, на грані нової доби української музики, це — Федір Якименко і Павло Сениця.

ФЕДІР ЯКИМЕНКО

Серед композиторів Східньої України, майже однолітком Людкевича, отже найстаршим композитором полисенківської доби, був *Федір Степанович Якименко*, (в західній Європі відомий як «Акіменко», брат Якова Степового), який творить свого роду перехідний етап між одною епохою української музики і другою (дарма, що у іншому розумінні, ніж Людкевич).

Народився Якименко у Писках, під Харковом, 22 лютого 1876 року; з 10-го року життя жив у Петербурзі, куди його забрали за його гарний голос співати в Придворній Капелі. В петербурзькій Консерваторії, яку він закінчив у 1900 року, Якименко одержав досконалу музичну освіту. Як піаніст навчався він у М. Балакірева, як композитор — у Римського-Корсакова і Лядова. Ще будучи студентом навчав у «диригентських класах» Капелі; опісля став директором Консерваторії в Тифлісі (тепер Тбілісі), а від 1914 до 1923 року — професором теорії й композиції в петербурзькій, чи пак пізніше, ленінградській Консерваторії. Одночасно концертував, як піаніст, також



Ф. Якименко

і в Франції, де жив постійно 1903-1906 рр. Покинувши советську Росію 1924 року, осів надовго в Празі, де працював як професор і декан Музичного Відділу при Українському Високому Педагогічному Інституті ім. Драгоманова. Наприкінці 20-их років переїхав до Ніцци, на Рів'єрі, а потім до Парижу, де й помер 3 січня 1945 року.

Вихований від наймолодших літ у російському оточені і від тоді під безпосереднім впливом великих російських музик, своїх учителів, та розвиваючи свою мистецьку й творчу діяльність поза межами України, Федір Якименко включився, як композитор, в українську тематику щойно після переїзду до Праги. Але й усі його твори з раніших років його життя, дарма, що вони незв'язані з українською тематикою та «неукраїнські» своїм характером, треба, без сумніву, вважати власністю й надбанням української музики тому, що їх автор — українець.

На цьому місці слід розглянути глибше цей та інші подібні випадки. Підхід, який іноді спостерігається серед нашого громадянства, що, мовляв, тільки твори, зв'язані з народньою тематикою, чи виразно українського характеру, одним словом тільки твори, писані в суто-українському «дусі», є «українські», а інші ні, є зовсім помилковий і неслухний. Всі народи вважають увесь духовий, творчий доробок своїх членів своєю власністю, без огляду на те, чи тематика даного твору, його стиль і характер тотожні з тематикою, стилем і характером народнього мистецтва даного народу, чи ні. Тому німці зовсім слушно вважають, напр., «Угорські танки» Брамса твором німецької музики, а французи «Кармен» Бізе, чи «Еспанську Рапсодію» Равеля, з їх суто-іспанською тематикою, творами французької музики; так само, напр., і твори Скрябіна належать до російської музики, дарма, що в них годі дошукуватися будь-яких типових рис російської музики. Подібних прикладів є безліч, у кожній ділянці творчості і в кожного народу; ще більше їх і в випадку майже кожної творчої індивідуальності зокрема. Тому і в нас, українців, треба вважати твори українських композиторів, писані, напр., у формах абсолютної музики — fuga, соната тощо — та з «абстрактною», себто ненародньою тематикою, суто-українськими творами; за такі ж треба вважати, напр., і вокальні твори українських композиторів до слів чужинецьких авторів, бо й ці твори, являючи собою продукт творчого духа членів українського народу, становлять доказ творчого потенціалу цього народу і є не в меншій мірі його духовою власністю, ніж твори чисто-народнього характеру.

Тому й творчість Федора Якименка слід включити в рамки української музичної творчості й яко таку її розглядати.

Якименко — композитор інструментальний. Одним із перших його творів була Увертюра до опери «Королева снігів» (також під назвою «Королева Альп»), яку сам Римський-Корсаков включив у програму свого симфонічного концерту в 1902 році. Творчий доробок Якименка доволі великий: дві симфонії, оркестрові твори «Лірична поема» ор. 20, 1899 року, вперше виконана в Петербурзі 1901 року під керівництвом Римського-Корсакова; Сюїта G-moll, ор. 24, в 4-х частинах, оркестрована Яковом Степовим, вперше виконана в Парижі 1905 року і «Балетова Сюїта» в 3-х частинах, 1916 року, вперше виконана в Ленінграді 1917 р.; смичкове тріо, сонати для скрипки, соната для віолончелі, п'єси для скрипки (ор. 31: Cantabile, Valse, Danse; ор. 38: Meditation, La reve, Scherzo), численні твори для фортепіана (декілька сонат, сонат-фантазій, етюдів, прелюдів, тощо); в Парижі видані: 21 п'єс (1909), «Tableaux Ucrainiennes» (1926), «Trois Morceaux» (1925), пісні та опери «Королева снігів» і «Rudy».

Відколи Якименко переїхав на постійне життя закордон, він почав уживати в своїх творах і суто-української тематики та писати вокальну музику до українських текстів. Отож тоді й виникли «Trois pieces ucrainiennes», «Six pieces ucrainiennes», «Tableaux ucrainiennes», «Українська сюїта» — всі для фортепіана, — «Тридцять українських мелодій» для міш. хору (вид. «Україна», Київ-Ляйпціг), шість колядок, сольоспиви на слова українських поетів, церковні пісні («Отче наш», «Херувимська») й інші. Його твори вийшли друком у різних видавництвах: у Росії (Юргенсон, Бессель), Німеччині (Breitkopf u. Härtel), Франції (Leduc). У Празі написав він теж українською мовою «Практичний курс гармонії», 1926 року, перший у нас підручник із цієї ділянки.

Музична мова Якименка розвивалася спочатку під впливом його вчителів і тогочасної російської музики. Але згодом повернувся він у бік французької культури й творить у нео-романтичному та імпресіоністичному стилі французької музики на переломі століть. Якименко досконало володів формою й узагалі знанням композиторської техніки, в якій у нього можна помітити повну відсутність поліфоніки. Також інструментальна фактура його творів була на високому рівні.

Однак не вистачало Якименкові справжньої творчої оригінальності й індивідуальності, а тому й не можна окреслити його творчість, у загальному, інакше, як тільки еkleктичною.

З українською тематикою був більше зв'язаний у своїх творах *Павло Іванович Сениця*. Народився він 23 вересня 1879 року Деми́дівці (Дем'я́нці) на Полтавщині; помер 1960 року, вчився він (1903-1906) у Яворського в Москві, закінчивши московську Консерваторію, як контрабасист (1908) і по композиції (1909) у Ільїнського і Василенка. Був викладачем теоретичних предметів у різних музичних школах Москви (1905-1915), членом-співробітником етнографічного відділу Комісаріяту Освіти там же, тощо.

Його творчість належала, в більшості, до інструментальної ділянки. Це — 2 симфонії (1905 і 1912), Увертюра (1908), Танок (1945), Поема (1952); 7 струнних квартетів (1906, 1929, 1931, 1932, 1933, 1946, 1951), «Танок» для тріо, для фортепіану, «Скерцо» (1903), два Ескізи під назвою «Людина» (1918), музичний портрет «Павло Тичина» (1923), чимало дрібних п'єс: для скрипки; 3 таджицькі мелодії (1932); віолончелі — 2 Думки (1905, 1908), клярнету, вальторні — Рондо (1909); для хору з оркестрою — «Свято жовтня» (1932); три п'єси (з солістами), біля 50 хорів, 7 вокальних квартетів, 7 вокальних тріо, 11 дуетів, коло 100 сольоспівів («Дихнуло з півночі», «Подивилась ясно» й інші) і обробок народніх пісень для хору.

Його опера «Життя, це сон» (за Кальдероном) була гостро засуджена як «буржуазна» за її перегляду в перших роках по революції й, очевидно, ніколи не була поставлена. Друга опера «Наймичка» (за сюжетом Шевченка) загинула. Зате симфонію Сениці (2-га, D-dur, під назвою «Де-не-де тополі») виконано в першому концерті української симфонічної музики у Харкові, 1925 року.

Сениця написав також низку розвідок і наукових праць, з яких найцінніші: «Сучасна українська музика» (1923), «Українська вокальна музика» (1925), «Павло Демуцький, його життя і праці» (1931), та інші.

Музична мова Сениці — великий крок уперед порівняно з Лисенком. Інколи вона несподівана сміливими гармоніями і стилем, передусім інструментальних творів, дуже зближена до новітнього періоду української музики. Інструментація його симфонічних творів, дарма що взорована на відомій манері російських композиторів на переломі нашого століття, все таки, як рівняти її до раніших українських творів того роду, компетентна і навіть, місцями, оригінальна в звучанні. Прикладом цього є «Танок» (1-ша Симфонія).

Також і його фортепіянові п'єси і фортепіянові партії сольо-співів написані вміло й більш самостійно і піаністично, ніж такі ж Степового, чи, у ще більшій мірі, ніж у Лисенка. Але, не зважаючи на все це, Сениця композитор не першорядний, чи, пак, не великого або навіть не пересічного масштабу. Це тому, що його творчому талантові не вистачало прикмет, що власне й вирішують про ту чи іншу якість композитора: оригінальності творчої інвенції, індивідуальності, широкого творчого лету, багатой фантазії, а при цьому й глибини та різnorodности виразових засобів.

Київ

Як Василь Барвінський став, свого роду, символом певного музичного напрямку в сучасній музиці Західної України, так подібне місце займає на Східній Україні *Лев Миколаєвич Ревуцький*, перші твори якого припадають більш-менш на той самий час, що й Барвінського.

Народився він у селі Іржавець, на Полтавщині, 20 лютого 1889 року; почав вивчення фортепіяну спершу під проводом своєї матері, потім у Прилуці, нарешті у Лисенка в Києві, в музичній школі Тутковського, згодом у Лисенка, у його нововідкритій школі. Там Ревуцький вивчав також теоретичні предмети у Любомирського. 1907 року він вступив до університету, спершу на фізико-математичний факультет, опісля на юридичний, а 1908 року також до Консерваторії, де продовжував вивчення фортепіяну у Короткевича, а потім у Ходоровського. Вже під час перших років навчання в Консерваторії, Ревуцький починає компонувати; формальне вивчення композиції починає 1913 року, в цій же київській Консерваторії у Глієра, в якого вчиться до 1916 року, коли в наслідок покликання до військової служби він залишає університет і Консерваторію. Закінчення першої світової війни застає Ревуцького на ризькому фронті; після демобілізації, на початку 1918 року, живе він спершу в Москві (де працює над



Лев Ревуцький

інструментацією 1-ої Симфонії), потім, перебравшись через німецький кордон на Україну, осідає в Прилуці, де, побіч заробіткової праці, як бухгалтер, бере активну участь в організації музичної школи, в якій і навчає, а також Музичного Товариства ім. Леонтовича та симфонічної оркестри. 1924 року він приймає запрошення на посаду професора на диригентсько-хоровому відділі Музично-Драматичного Інституту в Києві; від 1930 року стає там професором композиції. Від цього часу Ревуцький постійно займає провідні місця в композиторських організаціях України; його нагороджено Сталінською премією, орденами й званням «Заслуженого діяча мистецтва», а 1943 року — званням «Народнього артиста».

Твір Ревуцького, який є його «офіційним» «ор. 1» — Соната h-moll для фортепіана, в одній частині, написана ще перед першою війною, — це вже наочний приклад його великого таланту, свободи в будові форми, особливого відчуття гармонійних тонкостей і чудового знання фортепіану. Ця Соната, — на ділі це тільки сонатове «алегро» — наново зредагована 1950 року, як і декілька чергових опусів, ще має чимало рис, котрі виказують впливи фортепіанової музики Шумана й Шопена. У деяких пізніших творах Ревуцького помітні впливи Чайковського, Рахманінова й Скрябіна. Але оригінальність творчого таланту автора проявляється скрізь.

Вона ще більш впадає в очі у дальших фортепіанових творах, як «Три Прелюдії» ор. 4 (1913-1914), «Дві прелюдії» ор. 7 (1923-1924), «Два етюди», «Дві прелюдії», «Пісня» і «Гумореска» ор. 17 (1929), врешті у двох фортепіанових Концертах з оркестрою, № 1, es-moll, (1914) і № 2, F-Dur, у 4-ох частинах (1934). В рамках дрібної форми, як прелюдії та пісні, Ревуцький дав високомистецькі зразки різного стилю й характеру. Це — часом глибоко настроєві (Прелюдія Des Dur), іншого разу патетично-героїчні (Прелюдія Es-Dur), а то й привабливі своїми гармоніями (бі-тональна Прелюдія Fis-Moll), чи бравурою (Прелюдія B-Moll), чи задумливою лірикою й елегійністю («Пісня»). Усі ці твори, як розуміється, й обидва фортепіанові концерти, дають можливість віртуозного виконання; у ще більшій мірі це стосується до фортепіанової транскрипції Ревуцьким Баха — органної «Прелюдії й Фуґи» C-moll.

В ділянці камерної музики Ревуцький не писав нічого (смичковий квартет залишився незакінчений); для скрипки має «Ін-

термеццо» (1932), в якому використовує дві народні мелодії, та для віолончелі «Баляду» (1933).

Хоча в ділянці симфонічної музики Ревуцький не дав багато творів (взагалі кількісно його творчість дуже обмежена), зате все, що він написав, показує його як симфоніка непересічного таланту. Свою Симфонію — незакінчену — № 1, A Dur op. 3, (1915-1918 рр.) автор вважає молодечим твором, невартим виконань. Та хто, як автор цих рядків, мав нагоду познайомитися з рукописом цієї симфонії, то й знаходив у ній стільки цікавої музики, що треба жалкувати, що цей твір пропав під час останньої війни. 1957 року Ревуцький з пам'яті написав наново першу частину цієї симфонії. Дрібний симфонічний твір його «Козачок» блискуче оркестрував Лятошинський.

Найбільший і найважливіший твір Ревуцького, його Симфонія № 2, відзначена першою премією на Всеукраїнському Композиторському Конкурсі 1927 року і вперше виконана у першому концерті Української Державної Філярмонії в Харкові, 1929 року, під керівництвом диригента А. Рудницького. Ця Симфонія Es Dur, написана на основі народних пісень у формі й в інструментації за зразком російських неоромантичних творів Чайковського й Каліннікова, має такий яскравий кольорит, таку широту й інтенсивність у першій частині, співучу сумовитість у другій та життєрадісну бадьорість в останній, третій частині, що вона й досі належить до декількох найпоказніших творів української сучасної музики чи, вірніше, української музики взагалі.

Наприкінці 30-их років Ревуцький був приневолений «перередагувати» цю Симфонію. Вислід цієї другої редакції (партитура вийшла друком) був, на жаль, негативний: в «упрощеному» вигляді вона багато втратила з своєї первісної оригінальності. Отже оригінальна тонація Es Dur замінена на E Dur; первісний ритм першої частини з незвичного, хвилюючого своїм поділом $\frac{6}{4}$ -го ритму, змінений на простий, стандартний ритм $\frac{3}{4}$, і так далі. Очевидно, що в своєму оригінальному вигляді Ревуцького Симфонія № 2 була надто добрим українським твором великого формату, отже небезпечним! Тому композиторові дали до зрозуміння, недвозначно, що Симфонію треба змінити, щоб її «наблизити до маси». І почалася переробка...⁶¹.

⁶¹ Про «переробки», як засіб своєрідної політики супроти творів українських композиторів, див. раніше («Східня Україна»).

У хоровій ділянці першим твором Ревуцького була Кантата з оркестрою «Хустина» (Шевченка), написана 1923 року, перероблена (!) 1944. Як у цьому творі, так і в інших оригінальних мішаних хорах з фортепіаном — «У перетику ходила», «На кладочці умивалася», «Ой чого ти почорніло», «На ріках вавилонських», «Пам'яті Лисенка», «Гукайте їх», «Пори року», та в обробках народніх пісень для міш. хору: «Три веснянки», ор. 9, «Ой вінку, мій вінку» й ін., вражає оригінальне, вповні самостійне трактування інструментальної партії й одночасно чудова хорова фактура. Це саме стосується й до його обробок для однородного двоголового хору («Кому воля», «Ой хмелю, мій хмелю», «Ой у полі вітер віє» й інші), в яких проста вокальна, негармонізована мелодія народніх пісень набирає багатого, повного вигляду на тлі фортепіанової партії, дарма, що й вона зовсім проста, майже виключно акордова.

Не менш помітний талант Ревуцького й у його обробках народніх пісень для сольового голосу і фортепіяна. Його «Сонечко», «Козацькі пісні» (два випуски, 7 і 9 пісень), «Галицькі пісні» ор. 14 (6 пісень), «Перепеличенька», «Про Ревуху», «Та пропив чоловік», «Прилетіла перепілонька», «Як засядем браття», «З-під темного гайка», «Ой, гей, хто горя не знає», «Ой гилля», «Ой сидить пугач», «Три розбійницькі пісні», «Сіно мое, сіно» й історичні «Ой скинемося по таляру», «Ой не спав я нічку» й інші, усі вони належать до найкращих зразків сучасних обробок українських народніх пісень. У такій формі, до речі прийнятій теж усіма іншими сучасними українськими композиторами, це, на ділі, не «обробки», але цілком оригінальні, самостійні вокально-фортепіанові твори.

В порівнянні з іншими ділянками творчості, Ревуцького сольоспіву не на народні теми («Дума про трьох вітрів», «Де ті слова», «Проса покошено», «Сльози жіночі», «На крилах сонешних», «Східня мелодія» й інші) є слабші, другорядні твори. В його загальному композиторському доріткові вони ніякого значення не посідають.

Він також автор основної переробки опери Лисенка «Тарас Бульба» (оркестровку цієї переробки зладив Лятошинський).

Ревуцький, у порівнянні з Барвінським, далеко більше модерний; його гармонії часто-густо сміливі й новаторські, він не побоюється гостроти дисонансових звучань і нераз їх застосовує. Часто зустрічаються в нього хроматичні альтерації (такі питомі Рахманінову), як напр., у «Гуморесці».

Музику Ревуцького можна б коротко і в загальному окреслити так: з погляду консервативної музики він є наскрізь новатор; з погляду модерної — він тільки помірковано-поступовий. Так чи інакше, це першорядний, визначний музикант, один із найбільш відповідальних за розвиток сучасної української музики не тільки своєю творчістю, але й яко вчитель таких сучасних композиторів, як Гомоляка, Дремлюга, Жуковський, Коломиєць, Брати Майбороди, Филипенко, Свічників, Рождественський та ін.

З групи східньо-українських композиторів будівничих нової доби, народжених у 90-их роках, найстарший — *Пилип Омелянович Козицький*. Народився він 11 жовтня 1893 року, в селі Летичівка, на Київщині. Вчився в духовній семінарії й одночасно в Консерваторії в Києві, яку закінчив 1920 року. Композицію вивчав там у теоретика Б. Яворського. До 1924 року працював учителем співу в середніх школах; одночасно був одним із найдіяльніших організаторів музичного життя України. Призначений завідувачем музичного відділу Народного Комісаріату Освіти, Козицький став відповідальний за всю музичну політику тодішньої підсоветської України. Його зусиллями створюються українські оперні театри в Києві, Харкові й Одесі, а опісля й т. зв. пересувні опери, Українська Державна Філярмонія, Концертне Бюро тощо. Одночасно був він професором харківської Консерваторії й головним редактором офіційного журналу «Музика масам» (перед тим і потім також журналів «Музика» 1923-1927 і «Радянська музика»). Відколи столицю України перенесено в 1934 році з Харкова до Києва, Козицький був професором київської Консерваторії (керівником катедри історії української музики) й надалі одним із найбільш відповідальних, «офіційних» постатей українського музичного життя. Помер 27 квітня 1960 року в Києві.

Його перші твори датуються ще з перед першої війни. 1913 року виходить його перший більший твір для фортепіану — сюїта «Сторінки дитинства». В цьому ж часі він пише свій перший оркестровий твір «Пісня». Потім з фортепіанової ділянки з'являються: «Лечу-несусь», «Скерцо», «7 прелюдів» ор. 12 (1920),



П. Козицький

«9 прелюдів», «Індустріальний момент» й інші. З камерної ділянки для струнного квартету: «Квартет», «Хореографічна сюїта» (1942), «Варіації на купальську тему» (1925), «Сюїта на башкирські теми» (1943) й інші. З оркестрової музики Козицький написав «Танок відьом та вовкулаків», сюїту «Повідь», симфонічну поему «Партизанська дочка» (1938) та найбільш відомий з його симфонічних творів — сюїту «Козак-Голота» (1926), що її виконано вперше в першому концерті Української Державної Філармонії в Харкові (1929). Из сольоспівів Козицького відомі його «4 романси» (з 20-х років), «Ой ти ясна зоре», «Оксана», «Коліскова», «Мов сніжинка-порошинка», «Колівалося флейтами», «Коли почую», «Укрийте мене» й інші.

Далеко важливішу ділянку його творчості становлять хори, з яких може найвидатніший його двочастинна сюїта (диптих) à capella до слів П. Тичини «Дивний флот» (1925). Перша частина сюїти — «Плач Ярославни»; друга — «Дивний флот», у формі рондо. І цьому творі особливо помітна майстерність композитора в зразках хорової поліфонії, яка в нього, після Леонтовича, мабуть, найцікавіше розвинена.

Це помітно і в інших його хорах: «Диптих», «Червоним шляхом», мішаний хор з фортепіаном у двох частинах: «Голод» і «Нова Атлантида», «Ой ви, зорі» (1956), хори à capella «Кантата Заньковецькій», «Ріємо, ріємо», «На зелені килими», «Юнацький марш», «До бою останнього», 3 циклі: 8 Прелюдій-Пісень (1924); 8 Новель (1936); «Зелений Кудрявчик» (1954) й інші, та особливо в обробках народніх пісень для хору («Чотири народні пісні») і чимало інших. Оригінальний талент Козицького в напрямі народньої поліфонії був дуже вартісною рисою його церковно-хорових творів («Дві Херувимські», «Милістю спокою», «Христос Воскрес» і інші), творення яких він, як всі інші композитори під советами, мусив, очевидно, припинити, з великою шкодою для української музики.

Козицький також автор кількох опер: «Жан Жерарден» (1939). Це — друга редакція (!) його раніше написаної опери «Невідомі солдати» (1934) до лібретта Л. Первомайського, опери на башкирські теми «Абадан» і одноактової опери «За Батьківщину» (1941). Також написав він музику до низки фільмів: «Партизанська дочка», «Мати», «Соняшний маскаррад», «Кубань», «Тамаһь», «Квітуча Україна» й інші.

Козицький — цілком поважний, талановитий композитор, але без особливо яскравих індивідуальних рис. Його музиці, пи-

саній, до речі, новітньою мовою, бракує яскравої виразності; вона — епічного характеру, без ліричної ніжності, чи драматичної пристраси (сюїта «Козак-Голота»), часто навіть надто формальна і дещо суха (фортепіянові прелюдії). Найцікавіші його твори — струнні квартети й хори. На жаль, не можна не ствердити, що хори Козицького з останніх років, напр., «Олександрю Пушкіну» чи «Пісня про пісню» («Пам'яті М. Леонтовича»), так само мало нагадують його свіжі, нові, оригінальні хоріві твори, писані 30 чи 40 років тому, як і вірш «Олександрю Пушкіну» та інші твори підсоветського поета з останніх десятиріч далекі від рівня прегарних поезій Тичини часів його вільної молодости.

Більш поміркованого стилю був у своїх творах *Михайло Адамович Скорульський*, композитор суто інструментальний. Народився він 6 вересня 1887 року в Києві, помер там же 21 лютого 1950. В 1914 році він закінчив петербурзьку Консерваторію, як учень композиції М. Штейнберга, Вітоля і Калафаті, фортепіяну — А. Єсіпової. Від 1933 р. був викладачем (музичної форми) київської Консерваторії. Був він автор чисельних інструментальних творів, між іншими — струнного квартету (1932), фортепіянових квінтетів на українські теми (1927-1928) і на казахські (1943), фортепіянове тріо (1924), фортепіянових п'єс, як «Дитячий альбом» Концерту для фортепіяно (1933), двох Симфоній (1925, 1932), «Поєми ентузіязму» (1933), «Клясичної увертюри» (1927), поеми «Микита Кожум'яка» (1947), «Степової паєми» (1944) — усі чотири твори для оркестри. Його найбільший твір, балет «Лісова пісня» (1936) йшов успішно в оперових театрах України; другий балет, «Бондарівна» (1947-1948), опера «Свіччине весілля» (1947-1948) та не закінчена опера «Королева снігів» не були виставлені.

Скорульський був фаховий, рутинований композитор еkleктичного характеру, який умів вправно сполучувати в своїй музиці український народній мелос із стилем музики нео-російських романтиків типу Глазунова. Але особливої оригінальності у творчій інвенції, чи спроб шукати власного, індивідуального виразу в музиці, у його творах нема.



М. Скорульський

До цього найстаршого покоління сучасних українських композиторів належить теж *Григорій Ісакович Компанієць*, що народився 16 березня 1881 року в Полтаві. Після закінчення Консерваторії в Ростові (фортепіяно у М. Пресмана) вступив 1916 року до петроградської Консерваторії (кляса композиції Соколова і Вітоля). Був оперовим і симфонічним диригентом, від 1934 року, викладачем, від 1940 року професором київської Консерваторії (диригентура). Помер у Києві 1959 року. Він автор опери «Снігова кімнатка»; дитячих опер — «Вовк і семеро козенят», «Рукавичка», «Кривенька качечка»; хорово-симфонічного твору «Атлант», смичкового квартету і дрібніших творів для смичкового квартету: «Колискова», «Український танок», «Узбецька народня пісня»; для фортепіяна: «Соната» (1925), Сюїта (1952), «Дитяча Сюїта» на 4 руки (1940), хори, тощо.

Поміркуваний своєю музичною мовою, більше зближеною до народнього характеру, є *Михайло Іванович Вериківський*. Народився він 21 листопада 1896 року в Кремінці; вчився композиції в київській Консерваторії у Яворського. Він був дуже діяльний в організації післяреволюційного музичного життя на Україні. 1926 року став диригентом Державної Опери в Києві, 1928 року — в Харкові. Після закінчення другої світової війни повертається до Києва, де проживає, працюючи як диригент, професор і, найголовніше, як композитор. Помер у Києві 1962 року.

Вериківський — в основному композитор оперових, симфонічних і симфонічно-хорових творів. Замітна в нього відсутність циклічних форм (симфонія, соната). Творів камерних та фортепіянових нема зовсім у його багатому композиторському доробкові, пізнішого, зрілого етапу творчості. Також сольова пісня, в нього з доволі примітивним фортепіяновим супроводом, має тільки підрядне місце. Зате він добрий знавець театру й оркестри, рутинований, досвідчений композитор, але без особливо яскравого, оригінального творчого обличчя.



М. Вериківський

Вериківський написав опери: «Діли небесні» (1932), «Сотник», одноактна (1938), «Наймичка» (1940), обидві останні за Шевченком, «Ілюнка» і «Слава» (1956), виставлені Київською Оперою. Він автор перших українських балетів «Весняна казка» і «Пан Каньовський» або «Бондарівна» (1930), побудованого на народньо-пісенному матеріалі, а також симфонічної сюїти «Веснянка», першої спроби симфонічної обробки народніх пісень в українській музичній літературі. Прагнучи перенести хоровий стиль до оркестрового твору, Вериківський створив цією сюїтою оригінальну, цікаву композицію. Вона в п'яти частинах: *Andante*, *Allegretto*, *Moderato*, *Larghetto*, *Presto*; використовує мелодії веснянок із збірки «Українські народні мелодії» К. Квітки. Оркестра «Веснянок» складається з струнної й дерев'яної духової групи й арфи.

З симфонічної музики є ще у Вериківського симфонічна поема «Петро Конашевич-Сагайдачний» та «Закарпатська Рапсодія»; з симфонічно-вокальної «Дума про рідну матір Україну» (1941-1945), «Жовтнева кантата» (1936), кантата «Гнів слов'ян» (1941) і поема «Чернець» (1943), обидві останні для баса.

З хорової музики написав Вериківський ораторію (з фортепіаном) «Дума про дівку — бранку» (1923) потім оркестрована (1955), «Реквієм пам'яті Лисенка» (1922), «У дні війни» (11 хорів до слів сучасних українських поетів), «Гайдамаки» (1919), «Радість» (1924), «Соняшні клярнети», «Микола Лисенко» (1942), «Юнацька пісня», «Коваль», «На майдані», «В багряному сяйві», «Веснянки», а з обробок для хору «10 народніх пісень» à capella (1921).

Для сольового голосу: «Дума про вітчизняну війну» для баса і фортепіяна, «Вересневий день», «Чорноморська балада», «Образ коханої», «Пісня Тараса Бульби», «Не знаю, де», «Зашуміла калинонька», «Хатинка», «Кривавий похід», «Свиня Наполеончик» та інші; крім того «Збірка пісень з Закарпаття» (десять), три народні пісні і дві народні гумористичні пісні.

В ділянці інструментальної музики: Квартет (1923); Прелюдії (1928) «Танок і марш» (1920) для фортепіяна; «Українська сюїта» (1947) і «Українська мелодія» для скрипки і фортепіяна.

Врешті музика до п'єс: «Ой не ходи Грицю», «Доки сонце зійде...», «Украдене щастя»; до фільмів: «Назар Стодоля» й «Кармелюк» і до опери Вахнянина «Купало», увертюра й балет

(див. попередній розділ); йому ж належить редакція опери Лисенка «Утоплена» і низки уривків з опер Сокальського, Козаченка, Леонтовича й інших.

Помітну постать цього ж таки покоління являє собою *Віктор Степанович Косенко*. Народився він 23 листопада 1896 року в Житомирі, вчився в петербурзькій Консерваторії (від 1914 року) фортепіану у Міклашевського, композиції у Н. Соколова й Штейнберга. Від 1929 року був викладачем, від 1932 професором київської Консерваторії (фортепіано, камерний ансамбль); помер 3 жовтня 1938 року.



В. Косенко

Творчості Косенка притаманна глибока лірика, що часто переходить в елегійну сумовитість, патос і меланхолію. Був він добрий знавець клясичних форм, у яких писав свої твори; засоби його гармонійних основ і сполук ніколи не переходили межі неоромантичного стилю, якого він є типовим представником в українській сучасній музиці (разом із Н. Нижанківським).

Був він автором незакінченої опери «Марина», «Героїчної увертюри» (1932) і «Молдавської поеми» (1934) для оркестри, одночастинного фортепіанового концерту C-moll, op. 20 (в Америці, у Детройті, його виконав у 1953 році піяніст Борис Максимович із детройтською симфонічною оркестрою під керівництвом Богдана Пюрка), одночастинного концерту для скрипки, op. 5 (1919), двочастинної «Сюїти» (1919) для скрипки й фортепіана (Lento cantabile; Presto possibile). Обидва останні твори наново зредаговані: «Концерт», оркестрували Ревуцький і Г. Майборода (1940), «Сюїту» видав М. Вілінський (1940).

Серед його камерних творів найважливіші такі: «Клясичне тріо» — скрипка, віолончеля, фортепіано (1927), складається з Allegro con brio, Scherzo, Marcia funebre, Finale. До речі було б сказати про цікавий збіг обставин, який є прикладом подібностей між Косенком і Нижанківським: обидва вони в своїх фортепіанових тріо для повільної частини вжили похоронну музику: Косенко — згаданий «Похоронний марш», Нижанківський тему «Содухи праведних...» Далі: Соната для скрипки (1927); Соната для віолончелі й фортепіано, D-moll, op. 10 (1923), в яскраво

Рахманіновському стилі, «Дві п'єси» (Мрії; Експромт) ор. 4 (1919) для скрипки, тощо.

Та найсильнішою ділянкою творчости Косенка були його фортепіянові твори й сольові пісні. Серед перших є чудові «11 етюдів у формі старовинних танців» (1928-1930); 3 Сонати (1922, 1924, 1926-1930); потім — «Два концертні вальси», фіс-моль і а-моль (1931), «12 романтичних етюдів» (1922), ор. 8, «Ноктюрн-фантазія», ор. 4, «Дрібні п'єси» ор. 3, «Дві поеми-легенди», ор. 12 (1921), «24 дитячі п'єси» ор. 15 (1936), 7 Прелюдій (1910-1915) та інші.

Косенко був досконалий піяніст і вмiло використовував фортепіано, трактувавши його по-мистецьки й зі смаком, особливо в партіях камерної музики та супроводах до сольоспівів. Тому тільки його захопленням віртуозністю можна пояснити такі його твори, як напр., «Концертний вальс», де протягом 42 друкованих сторінок звуки переливаються з порожнього в пусте, нічого не висловлюючи й нічого не значучи. На щастя, такі випадки в нього рідкі.

У вокальній ділянці найвідоміші сольоспівви Косенка й найкращі зразками його романтичного таланту — це: «Вони стояли мовчки», «Співа зима», «Колискова», «Вечірня пісня», «Іду з роботи я», «Коли б то ти могла», «І знов в душі моїй», «На майдані», «Мені хочеться тиші», «Мобілізуються тополі», «Ні відгуку, ні слова», «Я пережив свої бажання», «Я вас любив», «Говори, говори», «Осінній вітер», «На серці радості нема», «Я ждав тебе», «Закувала зозуленька» і інші. З обробок народніх пісень (не дуже вдалих, між іншим) слід згадати: «Три дожовтневі пісні», «Заслужський хліб», «Ой зачула моя доля», «Баламуте» й інші.

Косенко був одним із дуже нечисленних українських сучасних композиторів, які майже зовсім не користуються народньою піснею в своїй оригінальній творчості, ані в своїх більших творах і не стараються надати своїм творам «українського» характеру. Як згадано раніше, його музична мова цілком неоромантична, нагадує вчасного Скрибіна й, особливо, Рахманінова (особливо в інструментальній музиці — в меншій мірі в сольових піснях, яких мелодика і своєрідний сумовитий, інколи трагічний характер є суто-український).

Одночасно з Ревуцьким, Козицьким, Вериківським і Косенком виступив на арені української музичної творчости композитор, який завдяки своєму величезному талантові, оригінальності,

творчій всебічності, блискучому знанню композиторської та інструментальної техніки й спроможності засвоїти собі суто-модерний стиль і підкорити його власній творчій індивідуальності, став найяскравішою постаттю сучасної української музики та її чоловічим представником. Це — *Борис Миколайович Лятошинський*.

Він народився 3 січня 1895 року в Житомирі, як син педагога, дослідника римської старовини. Змалку почав вивчати фортепіано, а з 1910 року й скрипку. Цього ж року пише він свої перші твори, — дрібні п'єси для фортепіано (Мазурка, Вальс і інші), а пізніше — фортепіановий квартет. По скінченні гімназії 1913 року, Лятошинський переїхав до Києва, де вступив на правничий факультет в університеті й почав вивчення композиції у Глієра, спершу приватно, а через два роки у нього ж в Консерваторії. З цього часу



Б. Лятошинський

датується тісна дружба, а потім і співпраця цих двох музик, яка єднала їх аж до смерті Глієра (1956 року). В 1915 році Лятошинський закінчив свій I-ий струнний квартет D-moll (серед друкованих творів, це оп. 1), а в 1918 році, для випускного іспиту в Консерваторії, він пише Симфонію № 1, А-Дур. Одночасно закінчує й університет. З 1920 року Лятошинський починає викладати теорію в київській Консерваторії, а незабаром композицію. В половині 30-их років стає професором композиції і інструментації і на цій посаді працює й досьогодні. В 1935-1938 року Лятошинський був одночасно професором композиції також і в московській Консерваторії. 1939 року його обрано першим головою новоствореної Співки Радянських Композиторів; він відзначений найвищими нагородами, титулами, орденами тощо.

Творчість Лятошинського, яка охоплює майже всі ділянки музичної композиції, розвивалася через різні стилі й етапи, дозріваючи до остаточного, питомого авторові, характеру. Перші твори були романтичні, з співучим, ліричним мелосом в їх основі. Згідно з словами самого Лятошинського, музика Шумана й Бородіна була тоді йому особливо близька, отже й мала на нього неабиякий вплив.

В Першій Симфонії музика Лятошинського починає набирати інших рис: у ній уже помітні спроби шукання нових гармо-

ній, дарма, що ще він не виходить поза межі музики Скрябіна. Наступний крок веде його творчість у напрямі, почасти, імпресіоністичному («Три пісні» до слів Гайне і Шеллі, ор. 5, Перше фортепіянове тріо, ор. 7, цикл пісень «Місячні тіні», ор. 9, «Дві пісні до слів Метерлінка», ор. 12). Та його черговий твір, Перша фортепіянова Соната, ор. 13 (1924), виказує остаточним розрив автора з традиціями романтики і меланхолійної фантастики Шумана та імпресіоністської пливкості Скрябіна, і зворотом до зовсім нового стилю творчості, тоді невживаного ще ні одним східно-українським композитором, до атоналізму, що в ті часи був панівним і найбільш характерним стилем музичної мови Західної Європи.

(Дивним збігом обставин у тому самому часі, цебто в 1924 році, на той самий шлях атоналізму й також у фортепіяновому творі, «Варіаційні Студії», вступив західно-український композитор, автор цих рядків, після майже аналогічного творчого розвитку до того часу).

Атоналізм цієї першої половини двадцятих років був свого роду логічним наслідком тих змін і переворотів, які європейській музиці принесло закінчення першої війни.

Скінчилося спокійне, безтурботне передвоєнне життя й змінилося політичне, суспільне й економічне життя цілих народів і держав, а з цим і всіх людей. Ці зміни, як і всі основні на протязі історії культур і мистецтв окремих народів, чи пак культури західного світу взагалі, мусіли відбитися і в музиці. Сталося це у формі своєрідної ферментації, своєрідної реакції на те, чим вона жила й що й як вона висловлювала звуками на переломі століття і в нашому, до вибуху першої світової війни, житті. Цей фермент, ця реакція, першою ластівкою якої була «Священна весна» Стравінського, знайшли врешті свого речника в особі Шенберга, що перший відкрив світ нових можливостей у музиці, допровадивши в своєму велетенському творі «Gurre Lieder» до остаточного краю всі до того часні можливості, вказані в останніх десятиліттях минулого століття Вагнером в його «Трістані й Ізольді» й розвинені Рихардом Штравсом. Отже Шенберг, який не бачив можливості йти далі тим шляхом, на якому він досягнув вершини згаданим вище своїм твором, зірвав із путами традиційної тональності і залежної від неї гармонії та перейшов на рейки нової музики, для якої треба було устійнити нові закони, нові засоби, які наново оправдавши рацію свого існування, в свою чергу викликали б потребу нових, невідомих законів і за-

собів — процес, відомий у музиці від початків її історичного розвитку. Не дивно, що компонуєча молодь Європи на початку 20-их років захопилася цими нововідкритими можливостями, які, як і закінчення першої світової війни означали в історії Європи, закінчення одного етапу й початок нового.

Розглядаючи цей період тепер, із перспективи майже сорока років і бачучи перед собою зміни, що сталися в музиці за цей час, не можна не помітити побіч позитивних рис, також і від'ємні прикмети, що були властиві цьому перевороті в музиці. Одна з останніх полягала, між іншим, у цілковитому неврахуванні практичних чи пак фізичних можливостей виконання більшості цих творів.

Але й не можна заперечити, що період атоналізму, перехідний, як стільки інших у музиці в минулому, був необхідний для створення нових ідеалів, шляхів і стилів у загальному розвитку сучасної музики і в особливому творчому рості окремих композиторів.

Атональний період творчості Лятошинського в 1924-1929 роках включав такі твори, як дві фортепіанові Сонати, ор. 13 і ор. 18 (1924-1925), Соната для скрипки, цикл (з 7 частинами) для фортепіана «Відображення» ор. 16 (1925), «Баляда» для фортепіана ор. 22 (1928), три циклі пісень «Три пісні» до слів Шеллі, ор. 14 (1924), «Два романси для баса», ор. 15 і «Три романси на тексти стародавніх китайський поетів», ор. 17, з оркестрою⁶², та частинно 3-ій Струнний Квартет, ор. 21 (1928), в п'ятьох частинах. Ці твори були доказом великої композиторської ерудиції автора, віртуозного орудування технічною будовою форми, оригінальністю нерівномірних ритмічних сполучень, багатством інвенції. Проте, одночасно з цим, у них почувалася відсутність безпосередності й широти, цебто чинників, без яких мистецький твір неможливий. Їх складність у творчому задумі, як і в технічних прийомах, здавалося, була остаточною метою твору, замість того, щоб бути лише засобом до досягнення вищої, суто-мистецької мети. В результаті практичне виконання цих творів (як і подібних творів, автора цих рядків), не було ані таке переконливе, ані таке цікаве, як їх теоретичний вигляд на папері — сьогодні відомий факт у випадку більшості атональних творів.

⁶² Який дивний збіг обставин, що в цьому самому часі, 1926 року, автор цих рядків написав у Берліні свій цикл «Китайська флейта», до слів стародавніх китайських поетів!

1926 року Лятошинський уперше повертається в бік народної музики в своїй «Увертюрі на чотири українські народні теми», ор. 20, для симфонічної оркестри (нагороджена, як і 2-га Симфонія Ревуцького, першою премією на Всеукраїнському Композиторському Конкурсі, 1927 року). В цьому творі він іще не цілком позбувся рис свого попереднього, складного періоду, тому цей твір не належить до його кращих, дарма, що і в ньому відчутна рука справжнього майстра.

Перша опера Лятошинського «Золотий обруч», ор. 23 (1929), музична драма в 4-ох діях, 9-ти картинах, лібретто Я. Мамонтова за романом Франка «Захар Беркут», означає справжній перелом у його творчості. Опера ще перевантажена ритмічно трудними й через те нечіткими фразами, загусто оркестрована, не використовує контрастів лірики й драматичности. Але в окремих місцях, як напр., оповідання Захара Беркута, арія (пісня) Мирослави, танки (особливо «Гуцульський»), музика підноситься до вершин драматичної експресії.

Цікаво звернути увагу ще на одну подробицю, яка характеризує Лятошинського як поважного композитора: це його вибір текстів для вокальної музики. Він є чи не самотній серед українських композиторів під советами, хто ніколи не писав музики до маловартних, а зокрема до «ідеологічно витриманих» текстів, за винятком, зрозуміло т. зв. масових пісень, що їх кожний підсоветський композитор мусить писати.

Один тільки раз Лятошинський узявся за «пролетарський» сюжет, оперу «Щорс»⁶³, але він потерпів мистецьку невдачу (опера скоро зникла з репертуару). Більше він за творення опер не береться, знаючи, очевидно, які неможливі, немистецькі вимоги ставиться до їх лібретта й музики. Також у сольоспівах і хорах Лятошинський тримається щодо текстів тієї самої лінії, що й від

⁶³ Як відомо, Сталін носився в 30-их роках із думкою створити «українського Чапаєва», тобто героя вигаданої й конче йому й його історикам та пропагандистам необхідної «боротьби українського народу за советську владу». Після довгих пошуків знайдено було якогось нікому невідомого Щорса, що нібито брав участь у інтервенції Советської Росії проти Української Народної Республіки в січні-лютому 1919 року і десь від української кулі загинув. Коли «героя» було таким чином знайдено, Сталін особисто дав завдання Довженкові зробити фільм про Щорса. Можна думати, що й Лятошинський узявся за оперу «Щорс» не з своєї волі.

початків своєї творчості: вони в нього завжди мають переважно актуальну любовну, ліричну тематику, інколи з філософськими, загально-людськими ідеями, але ніколи не знижується до «поем»-агіток.

Наступних років Лятошинський, незвичайно плодотворий композитор, написав дуже багато творів, чимало з них великого формату. Отже, йдучи за опусами: «Сюїта для симфонічної оркестри» (з музики до фільмів), ор. 24 (1931-1932), «Три п'єси на народні таджицькі теми» для скрипки, ор. 25 (1932), «Друга Симфонія» (тричастинна), ор. 26 (1935-1936; перероблена 1940); «Чотири романси» до слів Пушкіна, ор. 27 (1936), «10 обробок українських народніх пісень» для голосу й фортепіану, ор. 28 (1937), опера в 5-ти актах «Щорс» (лібретто Кочерги й Рильського), ор. 29 (1937-1938), «Урочиста Кантата» для хору, солістів і оркестри, ор. 30 (1939), «П'ять романсів» до слів Франка, ор. 31 (1940), «Два романси» до слів Франка, ор. 31 (1940), «Два романси» ор. 32 (1940), «Українські народні пісні» (20) для голосу і фортепіану, ор. 33 і ор. 34 (1941), «П'ять народніх пісень», ор. 35 (1941), «15 народніх пісень» для мішаного хору à capella ор. 36, (1942), «Два романси» для баса, ор. 37 (1942), «Сюїта» для фортепіану («Шевченківська») ор. 38 (1942), «Два романси» ор. 39 (1942), «Три романси» до слів В. Сосюри, ор. 40 (1942), «Фортепіанове тріо» № 2, ор. 41 (1942), «Український фортепіановий квінтет» ор. 42 (1942-1943), «Четвертий струнний квінтет», ор. 43 (1943), «П'ять прелюдій» для фортепіану, ор. 44 (1943), «Сюїта» для струнного квінтету, ор. 45 (1946), «Сюїта» для квінтету дерев'яних духових інструментів, ор. 46 (1944), «Лірична поема» (1947) і симфонічна поема «Воз'єднання» (1949) для оркестри. Крім того, без зазначення опусу, — сольоспіви й хори, дрібні твори для духової оркестри, Кантата для мішаного хору й оркестри «Заповіт» (1939), обробки народніх пісень для голосу й для хору, музика до п'єси Вишневського «Оптимістична трагедія» (1932), до фільмів «Кармелюк» (1932), «Два дні» («Батько й син»), 1933, «Іван» (спільно з Ю. Мейтусом, 1933), «Кришталевий замок» (спільно з І. Белзою (1934), «Бійці і пісні» (1935), «Новелі про льотчиків-героїв» (спільно з І. Белзою, 1937), «Визволення» (1940), «Буковина — земля українська» (1940), до п'єси «Фельдмаршал Кутузов» (1940); редакція й інструментація опер Лисенка «Енеїда» (1927) і «Тарас Бульба» (1936-1937), інструментація балетів: Пуні «Єсмеральда» (спільно з Гліером), Глієра «Червоний мак», «Комедіанти» й опери Глієра «Шах-Сенем» (усі спільно з автором).

Коли в 30-их роках найбільшими творами Лятошинського

була опера «Щорс» і «Урочиста Кантата», а в 40-их — фортепіяновий квінтет, та поема «Воз'єднання» то в 50-их роках він цілком віддається своїй найулюбленішій ділянці — симфонічній. Правда, поміж монументальними творами він завжди знаходить час на такі «дрібниці», як напр., «Мазурки» для віолончелі (1954), хори («Тече вода в сине море», «Осінь», «По небу місяць проплива» — усі à capella й інші, чи пісні ор. 53, ор. 57), але це — побічна праця, немов відпруження від основної, симфонічної. Так виникають симфонічні сюїти «Тарас Шевченко» (1952), «Ромео і Джульєтта» (1955), величні симфонічні поеми «Гражина» (за Міцкевичем, 1955), і «Сталінград», Перший Концерт для фортепіяна (1950), а опісля чудовий «Слов'янський» фортепіяновий концерт (1955), та, як завершення цілої його дотеперішньої творчості, — найкращий досі твір Лятошинського, «Третя Симфонія».

Її історія подібна до інших українських монументальних творів. Дарма, що написана ще в 30-их роках, виконана вона була щойно аж 1951 року. Мабуть, були перед тим побоювання щодо її серйозности й величі, рідкої навіть порівняно до всіх інших творів Лятошинського. Після цього виконання знялася буча: мовляв, твір не має народніх мотивів (чи будь-хто з критиків будь-коли вимагав народніх російських мотивів у творах Прокоф'єва чи Шостаковича!?), його гармонії занадто складні (а в цих вищезгаданих російських композиторів хіба не складні?!), музичний матеріал і зміст симфонії — надто трагічний (до речі, ніхто ще ніколи не зробив такого закиду з приводу одного з найтрагічніших творів музичної літератури, й одночасно одного найулюбленіших у Совегах, а саме «Патетичної симфонії» Чайковського!). Тому, що навіть політично-партійні «критики» не могли не відчувати величі твору Лятошинського й його блискучого майстерства, доручено композиторові твір . . . переробляти. 1955 року 3-я Симфонія Лятошинського, в новій редакції, удостоїлася признання Москви й Ленінграду, як один із передових симфонічних творів у Советському Союзі взагалі. В трагічному характері музики твору нічого не змінилося, але змінилося тлумачення цього характеру: тепер це «драматична боротьба сильної людини, що змагається з темними силами і перемагає . . .» та «. . . глибоке й правдиве відображення переживань цілих поколінь людей . . . і, зрештою, величний гимн перемоги в могутніх звучаннях фіналу»⁶⁴.

⁶⁴ Г. Максименко «Шляхи зростання», «Мистецтво», травень-червень, 1955 року.

Нічого дивного, що в цих умовах творчої праці, такий передовий майстер української сучасної музики мусів у своєму найкращому творі, говорити звуками трагічними й повними болю... Знаючи творчий потенціал Лятошинського і його працездатність, дуже дивно, що протягом довгого часу нічого не чути про будь-які нові твори цього знаменитого композитора.

До цього ж покоління київських композиторів належить теж і *Петро Тарасович Глушков* (народився 11 липня 1889 року в Одесі), випускник київської Консерваторії (у Лятошинського) на початку 20-их років; викладач Консерваторії в Дніпропетровську (1924–1933), від 1936 року київської Консерваторії. Глушков — автор «Симфонії» (1938), «Поєми пам'яті героїв» (1945), «Комсомольської увертюри» (1949), двох скрипкових концертів (1936, 1944), шістьох квітетів (1925, 1933, 1936, 1937, 1939, 1940), трьох фортепіанових тріо на українські народні теми, кантати «Буревісник», хорів: «Осінь», «На вгороді коло броду» й інших, сольоспівів: «По діброві вітер віє», «Три пісні» до слів Пушкіна і Лермонтова, й інших.

Іля Аркадієвич Виленський, народився 1 березня 1896 року в Кременчуці, на Полтавщині, був учнем петербурзької Консерваторії (1914–1919) у класі Калафатія; завідував музичною частиною «Театру Червоної Армії» (1920), потім був діяльний у Києві (Філярмонія). Між його творами, що написані зі знанням професійної техніки, але старою, консервативною музичною мовою і без особливих індивідуальних рис, є дві сюїти для оркестри: «Українська» (1943) й «Танкова» (1950), дві сюїти для оркестри народних інструментів («Українська», 1951), п'єси для фортепіана, скрипки й фагота, сольоспівів («Моя Україна» й інші), хори, тощо.

Композитором, що ледве заслуговує на цю назву через нездарність, з якою писані його «твори», на щастя, самі тільки «масові» хори — є *Антін Дмитрович Лебединець*, що народився 7 січня 1895 року, в Скибенцях, на Київщині. Він був випускником київської Консерваторії (1921) по співу (у Шперлінга) і теорії (у Любомирського). Був викладачем харківської Консерваторії (хорова диригентура), від 1951 року — її директором. Був, між іншим, головою групи композиторів, вибраних для створення музики гімну УРСР (1947, до слів Бажана і Тичини) — чинність, яка, без сумніву, більше причинилася до всяких нагород, орденів і титулів, якими його за це відзначено, ніж його музична «творчість».

Трое компетентних, освічених і досвідчених композиторів з Києва тепер проживають по цей бік залізної завіси. Найстарший з них *Василь Кирилович Шуть*. Він народився 26 квітня 1899 року в Золотоноші, на Полтавщині; в дитячі й юнацькі роки був музичним самоуком, не мавши в своєму місті відповідних професійних учителів. Вже в гімназійні роки керував шкільною струнною оркестрою й аранжував для неї репертуар. Систематичну музичну освіту почав здобувати 1926 року в київському Музичному Інституті, де вчився композиції у В. Золотарьова. По закінченню Інституту, 1930 року став композитором-диригентом музично-драматичного театру, в якому, протягом п'ятилітньої праці, оформив коло 30 п'єс. Опинившись після війни в Чикаго, де живе й досі, займається педагогічною працею. З нагоди 25-річчя його композиторської діяльності відбувся там, 1953 року, його ювілейний концерт з великою й різноманітною програмою з творів ювілята.



Василь Шуть

Творчість Василя Шутя напрочуд велика: 4 симфонії, 2 симфоніети, б-дур й г-моль (з народньою тематикою), 2 Скерца, «*Allegretto drammatico*» й інше, одночастинні твори для симфонічної оркестри, фортепіяновий концерт а-моль, скрипкове концертино ц-дур, велика «Хорова Симфонія» до слів Шевченка, 7 струнних квартетів, 2 сонати для скрипки й фортепіяна, низка одночастинних творів для скрипки, 3 фортепіянові тріо, струнний квінтет, фортепіяновий секстет, багато фортепіянових творів (сонати, тощо), багато вокальної сольової музики. У Чикаго, накладом автора вийшли друком 22 сольових пісень Шутя, 3 народні пісні, 4 вокальні дуети, вокальне тріо з фортепіяном і скрипкою та 13 дрібних фортепіянових творів, з яких частина — легкі п'єси педагогічного репертуару.

Василь Шуть — досвідчений композитор, особливо в ділянці оркестровій, техніку якої він добре знає. Його музичний світогляд, межі музичних засобів і ритміки, формальної будови, інструментації та емоціонального підходу йдуть цілком по лінії тієї романтики, що була питомою творам Аренського й Кюї, і засобів, що їх вони вживали. Це й не дивниця, бо Шуть, як учень

Золотарьова, чоловічого представника й продовжника цього напрямку, набрався цього, як це звичайно й буває, у свого вчителя. Але й впливи останнього не змогли подолати одного, а саме, що українські національні риси в музиці Шутя живі й безсумнівні.

Другий із цієї групи київських композиторів, що в наслідок воєнних подій опинилися поза межами батьківщини, — *Володимир Володимирович Грудин*, що народився 8 січня 1903 року, в Києві. Вчився він в одеській і київській Консерваторії, фортепіяна у Сергія Тарновського, композиції у Глієра. Був викладачем в Одесі, а з половини 20-их років — доцентом київської Консерваторії (теоретичні предмети). На еміграції був професором у Празі й у Парижі. Живе в Нью-Йорку, де між іншим, працює вчителем при Українському Музичному Інституті.



В. Грудин

В творчому доробкові Грудина є Симфонія, ор. 16, 2 сюїти для оркестри («Українська» і «Білоруська»), струнний квартет, ор. 8, два фортепіянових тріо, ор. 18 і ор. 56, три фортеп. концерти, ор. 13, 38, 56, Соната для фортепіяна ор. 4, 12 Етюдів, ор. 5, 12 Прелюдій, ор. 62, дві Токкати — ор. 12 і 28, поеми, сюїти, вальси; для скрипки Соната, ор. 46, Екзотична поема, ор. 37, Каприз-танок, ор. 40, Ноктюрн, ор. 48, Весняна поема, ор. 57, Осіння поема, ор. 58 й інші, для віолончелі — Соната, ор. 35, чимало сольоспівів: 2 японські Сюїти, цикл: «Листи до поета», «Чому не смієшся, «Ой, діброво темний гаю», «Ти не прийшла», «Серенада Дон Кіхота», «Сон», «Озеро спить», «В альбом» й інші, обробки народніх пісень: «Рута-м'ята», «Верховина», «Гей, волошин», «Ой на горі калина» й інші.

Музична мова Грудина, особливо в інструментальних творах, мало має «народнього» характеру; вона умірковано модерна, тяжить до імпресіоністичного романтизму, інколи до пересантименталізованого стилю російських неоромантиків кінця минулого століття (сольоспів «Чому не смієшся ніколи»). Назагал, музика Грудина неодноцільна, але має різний характер і риси різних стилів. Його твори визначаються гладкою фактурою, дбайливо

написані так з інструментальної, як і з вокальної сторони й наглядно свідчать про технічну вмілість цього поважного композитора.

Дбайливим викінчуванням творів і поважним підходом до поставлених перед собою творчих завдань визначається *Гліб Миколайович Лапшинський*, що народився 12 червня 1910 року, в Києві. Він — випускник київської Консерваторії (1931), як учень Лятошинського (композиція) і Михайлова (фортепіано). Живе тепер у Німеччині. Музична мова Лапшинського не сучасна, але цілком романтична, взорована на романтиці Скребіна і послідовників Чайковського, з чималою домішкою української народньої тематики, вжитої зі смаком і з правильним почуттям українського кольориту (сольоспів «Вітер віє, повіває» й інші). Лапшинський — добрий піяніст і особливо для цього інструменту пише вправно й плинно. Так само й фактура його оркестрових, камерних і вокальних творів становить доказ його знання й орудування засобами композиторської професії. Лапшинський — композитор, дуже плідний, має вже понад 75 opus-ів, серед яких є такі оркестрові твори: Симфонія D-moll, op. 28 (у 4 частинах); симфонічна поема на молдавські теми, f-moll, op. 20; Героїчна увертюра-фантазія, F-dur, op. 58, Похоронний марш, op. 39; Танок на українські народні теми, op. 23; Марш на народні теми, op. 37. З камерної музики він має: два чотиричастинні струнні квартети, F-Dur op. 44, і g-moll, op. 65; Елегія й танок для квартету; Соната для скрипки, b-moll, op. 24; Соната для віолончелі, a-moll, op. 72; Сюїта для скрипки з стародавніх танків, op. 43 (Allemande, Contante, Sarabande, Gigue, Gavotte, Menuet, Rigaudon, Bourré, Chaconne, 36 варіацій на 8-тактову тему); Сюїта для скрипки, op. 47 (Коліскова, Тарантеля, Ноктюрн, Скерцо); Сюїта для скрипки, op. 63 (Reverie, Scherzo, Serenade) «Баркароля й етюд» для віолончелі; Сюїта для квінтету духових інструментів (1959) для фортепіану: два концерти з оркестрою, cis-moll, op. 8 і h-moll, op. 48; 5 сонат [d-moll, op. 21; fis-moll, op. 36, c-moll, op. 45 (двочастинна), f-moll, op. 53, c-moll, op. 56], багато дрібніших творів (концертні етуди, 2 польонези, 2 вальси, 4 мазурки, прелюдії й інше); поверх 100 сольоспівів (м. ін. «Вітер віє, повіває», «Ой нагнувся



Г. Лапшинський

дуб високий», «Рибак серед моря», «На цвинтарі», «Китайська сюїта», ор. 75) і низка церковних творів («Духовний концерт» для хору à capella, Літургія й інше).

Побіч яскраво-індивідуальних представників старшої київської композиторської групи, як Ревуцький, Козицький, Вериківський, Косенко і Лятошинський, були там ще й композитори, які обмеженістю своєї творчості й невидатною якістю, в розвитку сучасної української музики майже ніякого значення не мають. Таким був *Микола Радзівєвський*, що на переломі 20-их і 30-их років працював як диригент Київської Опери, і був автором хорів: «А ти, всевидющее око», «Робітничий гімн», «Заклик», «Удари молота і серця», «У мороза гострі леза» й інші; сольоспівів («Ой стрічечка до стрічечки» й інші), двох Етюдів і трьох Прелюдій для фортепіану, і інше, та *Василь Григорович Смекалін*, народжений 6 березня 1901 року в Вознесенському, помер 1940 року у Львові, учень одеської і київської Консерваторій (кляса Золотарьова), яку скінчив 1930 року; диригент Київської Опери (1929-1931) і вчитель гармонії в Київському Музичному Інституті. Написав «Анданте, Фуга і Скерцо» для оркестри, «Рондо» для двох фортепіанів, хори: «Змичка», «Коліскові пісні» й інше, сольоспівів: «Чи ще співають», «Сніжок іде» й інші та низку «революційних» і «масових» пісень. І ті інші його твори нічого не говорять, хіба тільки те, що й членство в комуністичній партії не допоможе в композиції, коли нема відповідного творчого таланту.

Більшим талантом, композитором з добрим знанням вимог театральної музики й оркестровки був *Володимир Яковлевич Йориш*, родом із Дніпропетровщини, що побачив світ 25 листопада 1899 року, помер 21 червня 1945. Талановитий оперовий диригент спершу «Першої Пересувної Опери» (наприкінці 20-их років), а опісля Київської Опери, гостинними виступами якої він диригував у Москві, 1936 року. Йориш був автором опер: «Поема про сталь» (1932), «Кармелюк» (1930), «Богунці», або «Щорс» (1936) і «Шевченко» або «Доля поета» (1940), балету «Бісова ніч» (1943), симфонії «Український базар», струнного квартету тощо. Для згаданих виступів Київської Опери в Москві він наново зредагував та інструментував «Запорожця за Дунаєм» і дописав нову дію, і «Наталку Полтавку» для якої написав увертюру й поверх 30 нових номерів. Його твори не визначалися ніякими оригіналь-

ними рисами; вони були типовим прикладом т. зв. «Karlmeister-musik», тобто вмілого поєднання різних чужих стилів, ідей та інвенцій.

Композитором без будь-якого творчого обличчя, але добре обізнаним із хорошою технікою є *Григорій Гурієвич Верьовка*, що народився 25 грудня 1895 року в Березнім, на Чернігівщині, закінчив Київську Консерваторію 1933 року (учень Б. Яворського). Тепер він — професор цієї ж Консерваторії і від 1943 року організатор і керівник Українського Державного Хору. Інструментальних творів у нього мало: «Вулична інтермедія», «Вальс» (1928-1931), «Сюїта з народних пісень» для оркестри (1927), для скрипки «Соната» (1933), «Лірична пісня» (1956) й інші; в хоровій ділянці написав «Кантату» для народного хору (1956), «Не спочивайте», «Нехай собі та й шумлять дуби» (1936), «Там на горі за Дніпром» (1924), «То не вітер» (1941) та інші; сольоспіву «Згасає день», «Знову увечорі», «Виряжала милого», «На хуторі», «Осінь» та інше.



Г. Верьовка

Виключно вокальним композитором, в основному в ділянці народної й т. зв. «масової» пісні, є *Василь Верховинець* (справжнє прізвище *Костів*, що народився 7 січня 1880 року в Мізуні, в Галичині, вчився в школі Лисенка в Києві у проф. Любомирського; працював у театрі Садовського помічником Кошиця, керував хорами, займався етнографією й, особливо, народними танками, про які написав першу працю в цієї ділянки («Українські народні танці», 1913 року). Помер 1937 року. Написав стоїтькадесят хорів, з яких більш відомі «Заграй, Кобзарю», «Лісові дзвіночки», «Ой зацвіла папороть», «На стрімчастих скелях» та інші; з сольоспівів відомий «Я з ланами».

Подібним, в основному вокальним композитором, є *Платон Іларіонович Майборода*; народився він 1 грудня 1918 року в Пелехівщині, на Полтавщині (брат Георгія Майбороди); учень Ревуцького в Київській Консерваторії (закінчив 1947 року), автор «Героїчної увертюри» для оркестри (1947), популярної «Колгоспної пісні», поверх 30-ти псевдонародних «масових» пісень та врешті низки сльозливо-сентиментальних пісеньок («Ми підем де

трави похилі», «Київський вальс» тощо), серед яких «Рідна мати моя» чи пак «Пісня про рушничок» («Рушничок») з фільму «Літа молодії», цілком у стилі подібних шаблонних пісеньок Коса-Анатольсько-го й Козака, навіть ще з перед війни, має не менше негативний вплив на смак сучасної генерації, як «Шумки-думки» Заремби мали, колись, на смак тогочасної.

Того ж року, що й Майборода, народився 4-го жовтня 1918 р. в Савинцях, на Полтавщині, *Анатоль Панасович Колмиєць*. Після закінчення музичної школи в Полтаві, вчився в Київській Консерваторії (1938-1941), у Ревуцького і в нього ж і закінчив курс композиції (в Консерваторії в Ташкенті) 1943 року. З 1943 року вчить у Київській Консерваторії. Написав дитячий балет «Блискавичка» (1947), «Варіяції» для симфонічної оркестри (1954), для фортепіана «Сонату» (1941), «Танкову сюїту» (1943), «Фантазію» на теми опери «Тарас Бульба» Лисенка (1952-1953), хори, сольоспіви, обробки народних пісень. Пише старими гармонійними засобами, але вміло для інструментів, особливо для фортепіана.



Платон Майборода

Майже виключно в інструментальній ділянці компонує *Матвій Якимович Гозенпуд*; народився він 21 травня 1903 року в Києві; закінчив Київську Консерваторію 1920 року як піаніст, у Беклемішева; композиція — у Глієра; був спершу доцентом, тепер є професором цієї школи. Він добрий піаніст і залюбки пише для цього інструменту: Чотири концерти (1929, 1935, 1938, 1954); Чотири сонати (1928, 1933, 1935, 1947); «Українська фантазія» з оркестрою (1942). «Три ескізи» ор. 3, «Чотири дитячі п'єси», «Казка» і «Капричіо» ор. 6, «Варіяції на українську тему», «Дві сонати», «Дитячі п'єси» ор. 56, «Українська сюїта», ор. 60, «24 прелюдії» (1946), 24 Етюди (1955) й інші. Також і в інших ділянках у нього є поважні твори: Опера «Лямпа Аладина» (1947), три Симфонії (1938, 1938, 1946); фортепіановий Квінтет (1945), Епічна поема, Чотириструнні квартети (4-й — 1957), два фортепіанові тріо, дві «Балюди про героїв вітчизняної війни». У ділянці вокальній він писав мало (сольоспів «Тиха на дворі погода» і інші).

Стиль музики Гозенпунда нагадує епігонів Римського-Корсакова, дарма, що він часто користується народньо-пісенним матеріалом і вмів його опрацювати. Формально ж — технічна сторона творів бездоганна; взагалі — поважний, талановитий музикант.

З овиду музичної діяльності зник *Григорій Гриневич*, що народився 7 лютого 1900 року в Шурі Копіївській коло Тульчина, учень Лятошинського, автор опери «Дзвони гудуть», Симфонії, струнного Квартету, хорів тощо.

Віктор Миколайович Денбський народився 1-го листопада 1892 року в Києві, випускник Університету (юридичний факультет) і Київського Музичного Інституту (1926), де вчився у Лятошинського; від 1947 року — вчитель теоретичних предметів у Новосибірську; написав опери: «Маскарада», «Повстання» (1926), оперету «Фронтowa бригада» (1944), кантату «Жовтень» (1928), три Симфонії (1926-1938), «Дитяча» (1955), дві Сюїти, 2 Рапсодії на сибірські теми для оркестри, фортепіяновий квартет (1942), Квартет (1943), Тріо (1946), Сонати для фортепіано і для віолончелі, сольоспів, хори, музику до п'єси «Лісова пісня» тощо.

Композитором, який у своїх ранніх творах — струнний квартет, «Дитяча сюїта» для фортепіано, сольоспів «Японська лірика», «Романси» ор. 2, та інші — вказував яскраві імпресіоністичні тенденції, є *Федір Миколайович Надєненко*. Народився він 26 лютого 1902 року у Львові на Курщині (в українській родині службовця, який там працював), учився в Київській Консерваторії, фортепіано у Турчинського, композиції у Яворського й одночасно в Університеті (історично-філологічний факультет). Добрий піаніст, Надєненко був при кінці 20-х і 30-х роках хормайстром Київської Опери, потім лєнінградської (1936-1937); понад 30 років він був музичний редактор київського видавництва «Мистецтво» й інших передових музичних видавництв України. В пізніших творах — особливо вокальних «Корейська Сюїта» для голоса й оркестри (1950), сольоспів «Уста говорять», «Чого являєшся мені у сні», «В саду осінньому», «Думи, діти мої», цикл «Дружба і любов» до слів Міцкевича, тощо; мішані хори (до сорока) з фортепіаном: «Напровесні», «Закувала зазуленька» й інші — у Надєненка помітний виразний поворот у бік російської неоромантики епігонів Чайковського й Римського-Корсакова. Має він теж сольоспів народнього характеру («Думи мої, думи», «Утоптала стежечку», «Білоруська народня пісня» тощо), всі пісані дуже вдало так для голосу, як і для фортепіано.

Надененко — безумовно талановита творча індивідуальність.

Композитор, що в своїй творчості зосередився головню на педагогічному репертуарі, є *Ісак Якович Беркович*, що народився 28 грудня 1902 року, в Києві, закінчив Київську Консерваторію (1925), як учень Пухальського (по фортепіану). Композиції вчився у Лятошинського. Тепер є професором (фортепіана) у Консерваторії. Крім одного тріо (1928) і сольоспівів («Дума» й інші), усі твори Берковича — для фортепіану й майже всі писані з метою використання їх для навчання. Ось їх перелік: 2 Сонати (1922, 1941), 3 Сонатини (1952), 30 легких п'єс (1938), Малі етюди (1947), Збірник поліфонічних п'єс (1950), 35 етюдів (1950), й інші. Беркович багато користується народньо-пісенним матеріалом; пише безпретенсійно, просто й легко, але зі смаком і цілком професіонально. В українській педагогічній літературі для фортепіана, його твори, разом із подібного роду творами Косенка, Барвінського і Берндта, — найкращі.

Добре й цікаво розпочинав свою кар'єру композитора *Ігор Белза*. Народився він 8 лютого 1904 року, в Кельцях (Польща), в українській родині, закінчив Київську Консерваторію 1925 року, як учень Лятошинського; негайно по закінченню став викладачем цієї ж Консерваторії (теорія композиції), а в 30-их роках — професором московської Консерваторії. Писав він скоро й багато, вже замолоду мав 5 фортепіанових сонат, 2 симфонічні поеми, симфонію, органний концерт, сонати для скрипки, для віолончелі, струнний квартет, фортепіановий квартет, низку сольоспівів («Слово о полку Ігоревім», «В чорноморській стороні», «Прометей» та інші) і багато дрібних інструментальних та вокальних творів. Користувався цілком музичним стилем і прийомами свого вчителя Лятошинського, з його найскладнішого, крайньо-радикального періоду. Але, що в того було виявом імпульсивности оригінального таланту, в Белзі втрачало переконливість і набирало рис наслідування. Не зважаючи на це, талант Белзи був наявний і був він непересічний. Відколи він переїхав до Москви, то за виїмком принагідних творів («Героїчна увертюра» — під час війни тощо), він цілком зосередився на праці педагогічній і, особливо, музикологічній та музично-письменницькій (м. ін. написав монографію про Лятошинського, вид. «Мистецтво», Київ, 1947 року).

Учнем Лятошинського був також *Іван Миколайович Кишко*, що народився 30 квітня 1904 року, в Києві й закінчив Консерваторію 1930 року. Він написав «Увертюру» на українські теми для симфонічної оркестри (1931), низку легких п'єс для форте-

піяна, як, «Варіяції» на народню тему для клярнета, хори з фортепіаном: «Весняна пісня», «Могутній Дніпро» й інші, сольоспіви — «Сонце заходить», та інші.

Композитором, що своїм віком належить до старшої групи, є учень Ревуцького (і Берт'є по скрипці) *Наум Соломонович Лапінський*. Народився він 31 січня 1900 року, в Умані і там, після закінчення Київської Консерваторії 1935 року, працював як учитель, а від 1945 року — директор у музичній школі. Від 1950 року він живе в Києві. Його твори для оркестри («Симфоніета», 1947), скрипки (два концерти), фортепіяна (Прелюдії, 1945) та голосу («Заповіт») не виказують ніяких рис оригінальності таланту.

У Ревуцького вчився також *Олександр Федорович Зноско-Боровський*, що народився 27 лютого 1908 року, в Києві, який komponує в романтичному стилі й виказує досить гладку, добре закінчену фактуру творів, дарма, що вони й без особливої глибини. Є він автор першого туркменського балету «Акпамик» (1944), написаного під час війни, спільно з В. Мухатовим, симфонічної поеми «Джан Туркменістан» і дитячої опери «Веселі забави». Серед сольоспівів його звертають на себе увагу «Люблю» й «Чорноморська пісенька»; з інструментальних творів цікаві «Українська сюїта» (1952) і «Туркменська сюїта» обидві для скрипки з фортепіаном, смичковий квартет, соната для скрипки сольо (1950) та його «Скрипковий Концерт», остаточно закінчений 1955 року, після низки основних переробок; для оркестри — «Симфонія «Київ» (1948), «Жалібно-героїчна ода» (1950), «Наша перемога», (1946); квартети: «Український» (1935) і «В Туркменії» (1942).

Зноско-Боровський — композитор — скрипаль; він добре знає свій інструмент і тому його «Скрипковий Концерт» є цінним вкладом в українську скрипкову літературу. Він тричастинний і суто-українського характеру, як в оригінальній тематиці першої частини (*Allegro animato*), так і в другій (*Andante mesto*), де композитор уводить мелодію народньої пісні («Не співайте, півні») та фінальній третій (*Allegro risoluto*), де вдало використаний мелос лемківських пісень. Концерт добре інструментований для оркестри, партія якої має більше характер акомпаніаменту, ніж самостійно-симфонічний.

Випускником Київської Консерваторії з першої половини 20-их років є теж *Гліб Павлович Таранів*, що народився 15 червня 1905 року в Києві і був учнем Глієра і Лятошинського. Від 1939 року професор Київської Консерваторії і доктор музико-

знавства (1942), автор численних і поважних творів з усіх ділянок.

Написав він 4 симфонії, симфонічні поеми: «Давид Гурамишвілі», «Воєнні Ангари» й «О новостройках» (1957); скерцо-поему «Перший космічний»; сюїти: «Українську» (1950) і «Алтайську» (1955); музику до п'єси Суходольського «Тарасова юність»; оперу «Льодове побоювище» (сюжет з часів Олександра Невського), виставлену в 1943 р. в Ташкентській опері; фортепіяновий секстет («Патетичний»), Два квартети (1927, 1945), Сонату (1941) і Сюїту (1925) для фортепіяна і багато творів для оркестри й ансамблів народніх інструментів: Концерт для балалайки і бандури (1953) та інші.

Творчість Таранова розвивається в напрямі дещо сміливішої, новаторської музики, доказом чого є його останній великий твір, «Четверта Симфонія» (чотиричастинна), що має чимало спільних рис із ранніми оркестровими творами Прокоф'єва, коли цей великий композитор ще особливо захоплювався звуковою кольористикою величезного оркестрового апарату.

Климентій Якович Домінчен народився 8 грудня 1907 року в Студенім, на Волині. Закінчив Київську Консерваторію 1931 року по композиції, як учень Золотарьова і Лятошинського, і, як диригент, (у класі Рудницького). Від 1932 року він був диригентом опери в Одесі, потім радіо-оркестр по різних містах, нарешті, від 1945 року, Київської Опері. Серед його творів, написаних талановито, з досвідом, помірковано сучасною мовою, найважливіші дві Симфонії (1940, 1953), Сюїта на осетинські теми (1943), «Танкова сюїта» (1958), поема «Вітчизна» (1945), Кантата «Мир Світові», «Святкова увертюра» (1949), поема «Герої Потьомкіна» (1955); для оркестри народніх інструментів — «Увертюра на українські теми» (1945), «Фантазія на українські теми» (1946), «Варіації на українську пісню» (1949); для фортепіяна: «Пасакалія» (1943), вокально симфонічна поема «Гей, несися наш спів над морем!» (1950) і «В літню ніч» (1951); сольоспіви «Скажи мені», «Не вір, що я забув» та інші.

Сергій Сергійович Жданов, народився 2 січня 1907 року, в Петербурзі; закінчив Київську Консерваторію 1929 року, як піаніст у Беклемішева, як композитор — у Ревуцького. Написав опери: «Щорс» (1937) і «Жакерія» (1935); музичні комедії «Паливода», за Тобілевичем (1939), «Божевільна красуня» (1941), «Тиха українська ніч» (1958), ораторію «Сталінградська легенда» (1950), симфонічні твори — «Фавн танцює» (1927), «Казкова»

(1927), «Молодість» (1950), Пролог до «Лісової пісні» (1927), Соната для фортепіяна, біля 50 хорів («Дніпровські зорі»), сольоспіви: «Після дощу», «Яблука допіли», «Гроза», «Квітка» й інші. Жданов — композитор з інвенцією, дарма, що без виразних рис у творчості та її напрямних.

Олександр Давидович Левич, народився 7 жовтня 1907 року в Харкові, випускник Київської Консерваторії з 1938 року, вчився у Ревуцького, пише мало й нецікаво: 5 п'ес для фортепіяна і квіartet для дерев'яних духових інструментів; для фортепіяна: Соната (1936), Варіяції (1933), Етюди, Поема, Фуга (1952), Дві поліфонічні п'еси (1954), тощо; для віолончелі: «Фантазія на українську тему» (1951), хори, пісні («Сонце заходить»).

Петро Андріянович Поляков народився 15 листопада 1907 року в Одесі; випускник кляси Лятошинського, в Київській Консерваторії (1931), потім викладач цієї ж самої Консерваторії, диригент радіо й філярмонійної оркестри, автор кантати «Живи, Україно», оркестрової «Сюїти» і другої, під назвою «Дружба народів», квіartету, пісень, тощо.

До цього покоління належить також *Анатоль Григорович Свічників* (в друку на Україні чомусь завжди «Свечников»). Народився він 15 червня 1908 року в Києві, учень Золотарьова й Ревуцького; від 1945 року — вчитель композиції в Київській Консерваторії; автор балету на народні теми «Маруся Богуславка» (був виставлений з успіхом у Москві 1951 року), симфонічних поем «Кармелюк» і «Щорс» (1949). За останню він одержав сталінську премію. Його ж пера — оркестрові твори: «На теми народів сходу» (1931), «Колгоспна на українські народні теми» (1948), Увертюра (1947), Варіяції (1931), Скерцо (1934) і фортепіянові твори: Варіяції на українську тему (1930); Соната для флейти і фортепіяна (1935), мішані хори, сольоспіви, «Гуцульські народні пісні» (1945), музика до фільмів: «Нерозлучні друзі» і «Калиновий гай».

Людмила Анатолівна Ярошевська, народилася 14 вересня 1906 року, в Києві, закінчила Київську Консерваторію як піаністка 1930 року. Написала музичну комедію «Адвокат Патлен»; балет «Венеціанський купець» (1958), для симфонічної оркестри — дві увертюри: «Героїчна» (1946), «Рік 1654» (1954), Концерт для скрипки (1954), Концерт для віолончелі (1946), «Фантазія на гуцульські теми», «Варіяції», «Ноктюрн», «Прелюдії» для фортепіяна, Сонату для клярнета з фортепіяна, Сонату для клярнета з фортепіяном, пісні, тощо.

Пізно розпочав свою творчу діяльність *Євген Омелянович Юцевич*, що народився 8 липня 1901 року в Добровеличівці, був учнем Ревуцького, потім вчителем Київської Консерваторії (інструментація для духової оркестри). Він — автором опер: «Кирило Кожум'яка» (1954) і «Вулкан» (1957), двох симфоній (1932, 1934), низки творів для духової оркестри (Сюїта на українські теми) і для окремих народніх інструментів: Тема з варіаціями, 5 канонів, 2 Інвенції, 3 фуги для фортепіана, хори, тощо.

В другій декаді нашого століття народилася низка українських композиторів, що з них декотрі сьогодні стоять уже в перших рядах.

Оскар Арнольдівич Сандлер, народився 26 січня 1910 року в Києві, закінчив Київську Консерваторію 1937 року, потім працював як диригент Київської Опери, є автором опери «Єдиним життям» (спільно з Д. Клебановим, 1947), комічної опери «В степах України» (1951), шістьох оперет («Келіх гетьмана Богдана», «Мій хлопчик» та інші), популярно написаних хорів, сольоспівів («Горобинка» й інші) і музики до низки фільмів.

Випускником класу Ревуцького (1939) є *Аркадій Дмитрович Філіпенко*, що народився 8 січня 1912 року в Києві, автор вокальної симфонічної поеми про Шевченка (текст Тичини), хорово-симфонічної сюїти «Дружба» (1955), кантати «Діти жовтня», двох квартетів, «Героїчної поеми», двох сонат для фортепіано (1936, 1937), хорів («Іде весна над нами» й інші), сольоспівів («За рікою в долині», «Ой ти Дніпре повноводний» і інші), музики до фільму «Різдвяна ніч» тощо.



А. Філіпенко

Його однолітком і теж учнем Ревуцького в Київській Консерваторії (1939), опісля також випускником Консерваторії в Тбілісі (1946), класу А. Балачивадзе, є *Яків Самійлович Цегляр*, що народився 29 лютого 1912 року в Києві. Він написав музичні комедії «На Тарасовій горі» (1958) і «Бажаємо щастя», для оркестри Сюїту (1944), «Гумореску і Скерцо» (1947), для оркестри народніх інструментів — «Український танок», «Полтавський хороводний танок» (1951), «Тема з варіаціями» для фортепіано, Сюїту для квартета (1944), П'єси для флейти і фортепіано, гобоя, хори, пісні.

Цегляр — типовий композитор «легкого жанру», без претенсій і без будь-якого творчого обличчя, чи значення.

Олена Федорівна Андрієва, народилася 15 червня 1914 року в Петербурзі, закінчила з відзначенням Київську Консерваторію (у Ревуцького) 1945 року; з того часу — викладач музичної десятирічки. Написала «Торжественну увертюру» для оркестри (1945), квартет (1940), для фортепіана 2 сюїти (1938, 1943), Прелюдії, Фантазію, п'єси для скрипки, хори («Три шляхи», «Наймичка» й інші), сольоспів («Радуйтеся, Карпати», «Вітер колише віти берез» й інші). Її творчість — еkleктичного характеру, в душі російських романтиків; інколи намагається впровадити український народний кольорит; назагал — пише грамотно і вміло.

Про небезпеку творити опери, на сьогоденній Україні, переконався наглядно композитор Герман Леонтієвич Жуковський, народився він 13 листопада 1913 року, в Радзивилові на Волині, учень Л. Ревуцького і К. Михайлова.

Його перша опера «Честь» (1943), на тему партизанської війни на Україні, не мала успіху; для лібретта опери «Від щирого серця» (прем'єра в Москві 1951), він вибрав тогочасну колгоспну тематику українського села, тему настільки «небезпечну» для політично-партійних чинників, що після гострої критики оперу засуджено і знято з репертуару, навіть не пробуючи дати напрямні щодо її переробки. Зрозумівши свою помилку (чи пак, наївність), Жуковський у наступному театральному-музичному творі повернув від сучасної, небезпечної тематики до такої, на якій партійні органи менше визнаються: стародавньої, легендарної, з доісторичних часів. Цей твір, — балет «Ростислава» був поставлений з великим успіхом у Київській Опері 1955 року, але після постановки того ж самого балету в Москві, критика закинула Жуковському «пасивне використання фольклору» і «невдале наслідування опери Римського-Корсакова» «Сказаніє о граде Кітеже».



Г. Жуковський

Ще перед тим, на початку своєї творчої діяльності, Жуковський написав оперу «Марина» (за Шевченком 1939). Здається, що театральному-драматичному ділянці йому найближча: цього доказом є те, що не збентежившись критикою обох вищезгаданих

творів, він почав працю над новою оперою «Брати» (1956) та над балетом «Рибачка Зорка» (1957). Обидва твори ще не виставлені.

Успіхом користуються симфонічно-хорові кантати Жуковського «Слався, вітчизно моя» (1949), «Дружба народів», «Клятва молоді» (1953), «Жовтневі новелі» (1959). Є він теж автор фортепіанового концерту (1938), скрипкового концерту (1953), численних хорів («Калинонька» й інші), сольоспівів, музики до фільмів, («Судьба Марини», «Лимарівна», «Зорі на крилах») тощо.

Тим часом Жуковський здобув чималий успіх своїм балетом «Лісна Пісня» (Великий Театр у Москві, 1961) та оперою «Перша весна» (лібрето В. Багмета, переклад з російської мови М. Рильського), виставленою в Київській Опері 1960 року.

Жуковський також закінчив нову редакцію, чи пак переробку, згаданої вище опери «Від щирого серця» і дав їй нову назву: «Степи шумлять». Його останній театральний музичний твір — це балет «Трагедія Андромеди», — знов на сюжет далекий від сучасності, отже не небезпечний.

Нема сумніву, що сьогодні Жуковський — найбільший талант у ділянці оперової та й узагалі театральної-драматичної музики серед сучасних українських композиторів. Це композитор, творчість якого заслуговує поваги й признання. Він певний техніки й сучасних вимог композиції. Оркестра в його творах, особливо ранніх інколи перевантажена звуком мідної групи; з другої сторони, він добре знає ефект окремих інструментів і часто їх удало використовує.

Одним із найталановитіших сучасних київських композиторів є теж *Георгій Іларіонович Майборода*, брат згаданого вище Платона; народився він 1 грудня 1913 року, в Пелехівщині, на Полтавщині; вчився в Київській Консерваторії від 1936 до 1941 року композиції у Л. Ревуцького. Від 1945 року — професор композиції. Перший великий успіх він здобув своєю драматичною симфонічною поемою «Лілея» (1939), в якій одразу проявився талант автора в симфонічній ділянці взагалі, а в чисто технічній, в інструментації, зокрема. Того ж самого року написав він ще й Першу Симфонію, в якій замітна й його лірична виразовість. 1941 року він пише симфонічну поему «Каменярі» (за Франком), потім — Кан-



Георгій Майборода

тату «Дружба народів» (1946), Другу Симфонію D-Dur (1946-48), перероблену (!) 1952 року, «Гуцульську Рапсодію» для оркестри (1952), вокально-симфонічну поему «Запорожці» (1954), Симфонічну Сюїту з музики до «Короля Ліра», врешті оперу «Милана» (1957) і Третю Симфонію. Є він теж автором багатьох сольоспівів («Ой по горі ромен цвіте», «Розвійтеся з вітром», «Гаї шумлять», «Не минай з погородою», «Осіння пісня», «Троянди», «Прощання», «Ой піду я в ті зелені гори», «Пісня пілігрима» й інші), глибоко ліричних і співучих. Спільно з Ревуцьким, він інструментував фортепіановий Концерт Косенка.

Майборода — композитор романтично-новочасний, талант, якого постійно розвивається. Його симфонічні твори, особливо «Гуцульська Рапсодія», зоркестровані чудово, дарма, що інколи хотілося б у них більшого розділення окремих груп інструментів, менше повноти звучання.

З своєю першою оперою «Милана», Майборода мав, покищо, більше щастя, ніж інші композитори: у Київській Опері, де її поставлено вкінці 1957 року, вона здобула рішучий успіх. Що ще скажуть московські критики, тобто верхівка партії, покаже майбутнє.

«Милана», написана на лібретто А. Турчинської, використовує музичну тематику Закарпатської України (де відбувається дія) та Гуцульщини. Характер музики, як і взагалі всіх творів Майборода, суто-український.

Чергова опера Майборода, «Арсенальці» теж є доказом, що її автор — непересічно талановитий композитор.

Талановитим композитором є й другий учень Ревуцького в Кивській Консерваторії (закінчив 1946 року й відтоді викладач у Консерваторії), *Вадим Борисович Гомоляка*. Він народився 30 жовтня 1914 р. в Києві. Написав балети «Запорожці» (1954), «Сорочинський ярмарок» (1955), «Кіт у чоботах» і «Чорне золото». Всі ці твори здобули успіх. Для симфонічної оркестри — Симфонія (1952), «Закарпатські ескізи» (1950), поеми «Лист з фронту» (1946), симфонічні картини «В Еспанії» (1956), і «В Молдавії» (1953), «Святочна увертюра» (1953), «Три закарпатські танки» (1948), «5 танків народів ССРСР» (1949), скрипко-



В. Гомоляка

вий концерт (1949), квінтет для духових інструментів (1948), музична комедія «Альонушка», музика до фільмів («Зоря над Карпатами» й інші), тощо. Пише вміло, консервативно-романтичною музичною мовою, в якій залюбки вживає укр. нар. матеріал, використовуючи й обробляючи його досить свіжо й цікаво. Добрий інструментатор, дарма що особливих індивідуальних рис у цій ділянці, покищо, не показує. Але в інструментації його творів помітний великий поступ, тому можна сподіватися, що за помітного зацікавлення Гомоляки симфонічною творчістю, в його особі українська музика матиме в майбутньому першорядного оркестрового композитора.

Микола Васильович Дремлюга, народився 22 липня 1917 року в Києві; закінчив Київську Консерваторію 1940 року, як учень Ревуцького; від 1946 року — вчитель у Консерваторії. Серед творів: для оркестри «Поема-Прелюдія» (1946), Симфонічна поема «Батьківщина» і «Пам'яті героя», Лірична поема на теми болгарських пісень (1955); Концерт для фортепіяна (1953); для фортепіяна сольо: «Зима», цикл з сімох частин (1946), «Весняна сюїта» (1955), Поема на тему української пісні, Прелюди, Етюди тощо. Для скрипки: Рапсодія (1946); коло 40 сольоспівів («Канцона», «Твою красу я переллю», «Замела ніжні квіти зима»); для хору з оркестрою «Пісня про переяславську раду», «Уляна» (1951) й інші; для хору з фортепіаном «Ой, на горі село горить», біля 70 обробок народніх пісень та інші. Негативною сторінкою творчости Дремлюги є зайва довжина його творів: «зайва» в тому розумінні, що вони непотрібно розтягнуті й цілі сторінки не кажуть нічого нового, а, навпаки, розхолоджують добре враження і настрої первісної інвенції («Весняна сюїта»).

Михайло Михайлович Жербин народився 24 грудня 1911 року в Петербурзі; вчився в ленінградській Консерваторії й одночасно закінчив інженерський факультет. Від 1930 року працює в Києві; був керівником музичної частини в драматичних театрах міста Сталіно й інших провінційних міст. Між його творами є кантата «Батьківщина» (1946), концерт для голосу з оркестрою (1953), Прелюдії для фортепіяна, для скрипки, для віолончелі, сольоспіву («Дивлюсь я на ясні зорі», «Останні квіти», «Приходить буря» й інші). Мало оригінальний композитор, без жадного індивідуального творчого обличчя.

Талановитий музика *Всеволод Петрович Рождественський*, народився 2 липня 1918 року в Полтаві, вчився у Багатирьова в Харкові (1937—1939) і у Ревуцького в Києві (1939—1941). Від 1946 року — диригент драматичного театру ім. Франка у Києві.

Написав балет «Свято врожаю» (1948), музичні комедії: «Пісня про вірну любов» (1947), «Соняшною дорогою» (1948), «За двома зайцями», за Старицьким (1954), «Полум'яне серце» (1957), кантату «Пам'яті Гоголя» (1952), скрипковий концерт (1952), три Сюїти для оркестри народних інструментів, квартет, дрібні твори для фортепіану, хори («Дніпрова хвиля»), пісні, тощо.

Також чергова декада двадцятого століття, 1920—1930, видала низку визначних композиторів. Є між ними дві жінки: *Юдифа Григорівна Рожавська*, народилася 12 листопада 1923 року в Києві, випускниця, з відзначенням, Київської Консерваторії (1946) класи Гозенпуда. В її творчому доробкові є балет «Царство кривих дзеркал» (1955), опера «Казка про страчений час», симфонічна сюїта «Снігуронька» (1955), Симфоніета, фортепіановий концерт (1949), Варіяції на українську тему для двох фортепіан, дрібні п'єси, хори, пісні «Ще холодні вітри не втихають», «Чотири романси», «Гаї шумлять». Здібна композиторка, вживає сміливої, сучасної музичної мови.

Друга — це талановита *Людмила Володимирівна Левитова*, що народилася 29 грудня 1926 року в Ромні, випускниця з відзначенням, класи Ревуцького (1950) в Київській Консерваторії, авторка «Урочистої увертюри» для оркестри (1949), квартету (1948), фортепіанових творів: Сюїта «Лісові картини» (1942), Три Прелюдії, Варіяції (1945); хорів тощо.

Випускник класи Лятошинського, з відзначенням (1951), з Київської Консерваторії *Ігор Наумович Шамо*, народився 21 лютого 1925 року в Києві. Серед його творів є для хору з оркестрою «Баляда про героя» (1954), «Моя Батьківщина» (1954), для симфонічної оркестри — «Український танок» (1949) і «Молдавська Рапсодія», для фортепіану з оркестрою — «Концерт-Баляда» (1951), для квартета — «Сюїта» (1954), «Український квартет» для дерев'яних духових інструментів, Шість Мініатюр (1955), фортепіанове тріо (1947), для фортепіану — «Соната» (1947; «Українська Сюїта» (1951), Сюїта «Пісні Друзів» (1954), «Варіяції на українську тему», «Токката» і «Вірменський танок» (1954), Цикл Прелюдів (1962), «Дитячі п'єси» (1962) і дрібні п'єси, для скрипки — «Соната» (1952), більше 30 хорів: «Не шуми, калінонька» й інші, цикл пісень (6) до слів Лесі Українки, Десять сольоспівів до слів Шевченка, три до слів Малишка, «Сім пісень про Леніна» та інші.

У Шамо помітний справжній творчий талант. Приємно вражає викінчена фактура творів, як інструментальних так і во-

кальних. Його гармонії цікаві, мелодійна лінія не шабльонова. Ритміка часто міняється; часто знаходяться п'ятичастинні роди танків — $\frac{5}{4}$ і $\frac{5}{8}$. Це — без сумніву вплив виховника Шамо, Лятошинського.

Його одноліток, *Володимир Петрович Кирпань*, народився 2 квітня 1925 року в Глинському; випускник Київської Консерваторії (1955), у Лятошинського. Його поважніші твори покищо всі в ділянці оркестрової музики: «Сюїта» (1952), поема «Олександр Матросов» (1953), «Молодеча увертюра» (1955).

1951 року закінчив київську Консерваторію, у Лятошинського, *Юрій Сергійович Щуровський*, що народився 28 квітня 1927 року в Києві. З 1952 року він — викладач теоретичних предметів у Консерваторії. Написав «Поему» для соліста, хору і оркестри (1951), Симфонію, Увертюру, Дві Поєми, сюїту «Павло Корчакін» (1957), Скерцо, поему «Борці за мир» для симфонічної оркестри, квартет, «Баляду» для фортепіянового тріо, дві сонати для скрипки, дрібні п'єси для фортепіяна, віолончелі тощо.

Віталій Дмитрович Кирейко, народився 23 грудня 1926 року, в Широкому, на Дніпропетровщині; випускник Київської Консерваторії (1949) у Ревуцького і відтоді викладач теоретичних предметів там же. Написав оперу «Лісова пісня» (1955), що була виставлена у Львові (1958) і в Києві (1959), дві симфонії «Українську» (1947) й Другу на теми народніх пісень (1953), балет «Тіні забутих предків», за повістю Коцюбинського, увертюри: «Привітальна» (1949) і «Пам'яті Леонтовича» (1949), струнний квартет (1946), для фортепіяна — «Варіації на тему Ревуцького» (1952), хори з оркестрою «Пісня Філаретів» (1949), «Мати»; сольоспіви: «Чим пісня жива», «Весна», «Не співайте мені» й інші; обробки волинських народніх пісень. Можна сподіватися, що Кирейко, композитор молодий і талановитий, у майбутньому знайде свій власний стиль і розвинеться у поважну індивідуальність.

Серед наймолодшого покоління українських композиторів Києва, твори деяких виконувано вже й у Москві і там вони звернули на себе увагу.

Леонід Грабовський, учень Лятошинського (симфонічна поема «Інтермеццо», за Коцюбинським, «Симфонічні фрески» в сімох частинах; вокальний цикл до поеми Маяковського; «Чотири українські пісні» й інше). Грабовський працює викладачем композиції в новозорганізованій Народній Консерваторії (при Домі Мистецької Самодіяльності професійної спілки) в Києві.

Далі — *А. Варицький* («Сюїта характерних танків», «Російські варіяції», 1959).

В. Уманець (Симфонія).

М. Скорик (Квартет).

Віктор Годзяцький, учень Лятошинського («Симфонічна поема», смичковий Квартет, сольоспів до слів А. Блока і С. Єсеніна). Його музична мова суто-модерна, експресіоністського стилю.

Б. Глазачів (симфонічна поема «Едельвайс»).

В. Подвала (Симфонія).

В. Тилик («Маленька сюїта» для оркестри, фортепіановий концерт).

Ю. Іщенко (Кантата «Русь», Симфонічна поема, присвячена Шевченкові).

А. Муха (симфонічна сюїта «Піонерський бал», «Концертний вальс» для оркестри, скрипковий Концерт).

Р. Деражне (скрипковий Концерт).

Л. Дичко (вокально-симфонічна сюїта «Картини російських художників»).

В. Лапінський (симфонічна поема «Сталінград», увертюра «Свято»).

Б. Фільц (камерні твори, жіноче тріо «Вітре Буйний»).

В. Полевий (Квартет, сольоспіви: «Чаечка» й інші).

Ю. Красотів (симфонічна поема, соната для віолончелі, сольоспіви).

В. Поляківський (естрадові і масові пісні й хори).

На окрему увагу заслуговує учень Лятошинського, *Валентин Сильвестрів*, що в своєму фортепіановому Квінтеті, виконаному вперше на згаданому вище З'їзді Композиторів у Києві 1962 року, він зважився вжити цілком модерних, західніх засобів композиторської техніки, включно з додекафонією⁶⁵. Як і можна було чекати, офіційна критика засудила цього роду «капіталістичні» експерименти.

Вже сама кількість прізвищ цих композиторів та поважні твори, які вони пишуть, дають доказ того, що Київська Консерваторія й її професори композиції, з Ревуцьким і Лятошинським

⁶⁵ Термін, уживаний у сучасній музиці на окреслення т. зв. дванадцятинової побудови мелодії, в якій, послуговуючися цією методою, вживається тільки деякі звуки, відповідно їх переставляючи, тощо. Цю техніку композиційного винаходу започаткував Арнольд Шенберг; його учні Альбан Берл і Антон Веберн її розвинули. В сучасній світовій музиці цей спосіб писання й творчого мислення має чимало прихильників.

на чолі, постійно виховують нове, молоде покоління музичних творців, у руках якого (спільно з такою самою молодого генерацією композиторів Харкова, Одеси й ін. головних міст України) буде майбутнє формування нової доби української музики. Згадані вчителі-виховники — першорядні майстри своєї професії, а це запевняє поважний професійний рівень їхніх учнів-випускників; та наскільки політичні умови на Україні дозволять їм «розправити крила» в їхніх творчих намірах та ідеалах, покаже майбутнє.

*

До київських композиторів можна б зарахувати ще одного, чий юнацькі роки життя й навчання в столиці України залишили глибокий і незатертий слід на його творчості й мистецькому розвитку, хоч проте доля судила йому померти на іншій півкулі, далеко від Батьківщини. То був *Тарас Михайлович Микиша*, син відомого оперового співака (див. наступний розділ). Народився він 2 лютого 1913 року в Приймівці коло Лубень; учився фортепіану в Києві у Віри Сімонович, опісля в Москві (між. іншим теоретичну композицію вивчав у Б. Яворського). Від 1927 до 1933 року, був він учнем П. Вайнгартена в Музичній Академії у Відні. Здобувши другу нагороду на Лістівському конкурсі в Будапешті (1933) та таку ж того самого року в Відні, Микиша почав концертувати по Європі. (Голляндія, Угорщина, Румунія, Чехо-Словаччина, тощо). 1935 року він здобув чергову нагороду на піаністському конкурсі у Відні (у формі фортепіана Безендорфера). 1947 року він переїхав до Буенос Айресу, де й помер раптово 14 березня 1958 року.



Т. Микиша

Діяльність Микиші поділялася в рівній мірі на творчу й виконавчу. Компонувати почав він, згідно з його власними словами⁶⁶, коли йому було 9 літ. Тоді написав він музику до уривків

⁶⁶ Євген Онацький: «Композитор і піаніст Тарас Микиша», «Свобода», 1 лютого 1956 року.

з «Гайдамаків» Шевченка: «Світає», «Життя Яреми» й інші. В юнацькі роки виникли його Шість сонат, Варіяції на тему чумацької пісні, 7 фуг, 27 прелюдій, 9 танків, — усе для фортепіану, та Концерт для двох фортепіанів і скрипковий концерт; плодом зрілих літ Микиші є такі фортепіанові твори: «Українська рапсодія» (1942), «Українська фантазія» (1955), «Лірницька поема» на теми народніх псалмів (1955), Варіяції на тему Моцарта, Варіяції на єврейські теми, Соната й інші.

З камерної музики: Сюїта (для фортепіану, скрипки й віолончелі) з варіаціями на теми трьох народніх пісень, Тріо на теми старовинних Інків, Соната для скрипки, Сюїта для віолончелі в 5 частинах (на українські народні теми), Струнний квіртет, квіртет для саксофонів і «Похоронний марш» для клярнету й флейти. В ділянці театральної, оркестрової й вокальної музики, Микиша не творив.

З його смертю українська культура втратила першорядного музиканта, від якого, як піаніста й композитора, можна ще було сподіватися великих досягнень.

Суто-новочасного характеру є музика, колишній учень Київської Консерваторії, опісля Берлінської Академії і Брюссельської Консерваторії, який від 1949 року перебуває в Канаді (Монтреаль). Це *Юрій Фіяла*. Він здобув своїми численними творами особливо великі успіхи в Бельгії, де жив у безпосередньо-повоєнних роках. Серед цих творів є для оркестри: три Симфонії, Симфоніета, «Героїчна пісня», «Пісня жалоби», «Колядки», «Три українські танці» й інші; для фортепіану: три концерти з оркестрою, сім сонат, сонатіни, Прелюд, «Сюїта мініатур», «Проста музика» для двох фортепіан, «Музика вдвох» на чотири руки, «Маленька українська сюїта для маленьких», Прелюдії, «Вальс-експромт» та інші; з камерної музики: струнні квіртети, терцет, кілька тріо, квінтет для духових інструментів, «Маленька концертна музика» для флейти й сімох інструментів та інші.



Юрій Фіяла

Фіяла — водночас здібний піаніст і диригент, як композитор, належить до імпресіоністського напрямку, але, впроваджуючи в нього суто-українські елементи народньої пісенности, він витворив своєрідний, оригінальний стиль, особливо цікавий

кольоритом гармонійної палітри та зручним контрапунктовним голосоведенням. Велика шкода, що відколи Фіяла переїхав до Канади, про музичну діяльність і творчість цього талановитого музики нічого не чути.

Інший східньо-український композитор-емігрант ще з перед війни — це *Гриць Дяченко*, випускник празької Консерваторії (учень Й. Сука). Перед другою світовою війною він працював в оломоуцькій опері, в Чехо-Словаччині. З його творів слід згадати: «Симфонічну Поему», «Думку» на малу симфонічну оркестру та струнний квартет (надіслані композитором перед війною до львівського Союзу Українських Професійних Музик). А поза тим про його творчість, стиль, тощо нічого не відомо, як і невідомо про його долю.

Родом із Києва був *Микола Бойченко*, що в 20-их роках студіював у Парижі, опісля навчав (теоретичних предметів) у Римі. Осівши в 30-их роках у Чернівцях, брав там діяльну участь в українському музичному житті. Написав симфонічну поему «Україна», увертюру «Лісова пісня», фортепіянові п'єси тощо. Був доктором музикології («Нові принципи музичної композиції» й інші розвідки).

Про його долю під час і після останньої війни — невідомо; були чутки (неперевірені), що від 1938 року він перебував у Букарешті.

*

Врешті композитором, якого можна зарахувати до групи київських тому, що стиль його музики зближений до таких його київських однолітків як Скорульський, або Компанієць, хоч він сам родом і з-під Києва, але там не вчився, є *Федір Андрійович Євсєвський*, народжений у Борисполі, на Полтавщині, 8-го квітня 1889 року, учень Лядова та Штейнберга в Петербурзькій Консерваторії (1909-1914); був диригентом Роменського театру (1918-1919). Живе в Парижі. Серед його творів є опера «Оксана» (або «Весняна Казка») до лібретта Олесья, балет «Фантастична казка» (виставлений в Ліоні, Франція), низка сольоспівів до слів Олесья («Ти все любиш», «То не лебідь на озері», «В долині тихий сон легить», «О, коли б я міг тепер сміятись», «Замовкніть усі», «Подайте вістоську»), Шевченка («І багата я») та Галі Мазуренко («Хай сохнуть потихеньку сльози», «Дальні ритми», «Спи,

моя донечко», «Признання» та хорів до слів Олеся «Слухайте, слухайте!», «Сонце на обрії») Шевченка, Петренка й інших. Усі твори Євсевського писані конвенціональною, консервативною музичною мовою.

Харків

Серед сучасних музик є декілька композиторів старшого покоління, які чи то своїм походженням, чи довголітньою діяльністю, зв'язані з Харковом. Найстарший із них — це *Сергій Дрімцов* (справжнє прізвище: *Дрімченко*), що народився 19 травня 1867 року в Харкові, а помер 1937 року; на початку 20-их років він — ректор Харківської Консерваторії; написав опери: «Іван Морозенко», «Мартин Гак», «Настуся» (незакінчена); оперету «Сорочинський ярмарок»; два квартети, фортепіянове тріо; багато творів для фортепіяна (Ноктюрн, Думка й інші), сольоспівів і хорів.

Григорій Драненко народився 14 жовтня 1886 року в Харкові, закінчивши московську Консерваторію 1917 року у Ільїнського; автор симфонічної поеми «Вій», «Жалібного маршу», «Концертної фантазії», «Першої української рапсодії» й інших.

Павло Толстяков (1880-1938), хормайстер харківської і одеської опери, був композитором виключно вокальним (хори: «В космічному оркестрі», «Данилова криниця», «Пісня кузні» й інші).

Борис Карлович Яновський, народився 1875 року в Москві, помер 19 січня 1933 року в Харкові, професор Харківської Консерваторії, після переїзду на Україну в 1918 році включився в українське музичне життя теж як композитор. Раніше — автор численних російських опер: «Сорочинський Ярмарок» (1892), «Суламіт», «Коломбина», «Відьма», (1916), «Саломея» (1912), «Флорентійська трагедія» (1912), і інші, та балетів: «Корсари», «Прімавера» й інші; на Україні написав одну з перших опер на «революційний» сюжет «Вибух»⁶⁷, потім оперу «Чорноморська дума», («Самійло Кішка»), балет «Ференджі» (1930); також для

⁶⁷ Автор цих рядків пригадує собі, як під час прем'єри цієї опери в Харкові, 1927 року, на протязі цілого вечора не почувлося буквально ні однієї нотки оплеску у повній слухачів залі. З таким то «захопленням» пролетарська публіка поставилася до «революційної» опери!

оркестри «Східню Сюїту», поему «Війна» та інші; 18 п'ес на українські теми для фортепіяна — «Бублики», «Інтермеццо» на українські народні теми (1928), квартети, тощо. Був це, безперечно, композитор із виробленою індивідуальністю, освічений, і завжди музично дуже поступовий.

Такі харківські композитори, педагоги чи музичні діячі, як *Олександр Дзбанівський* (народився 1870 року), *Борис Новосадський* (нар. 1880 р.), *Л. Лісовський* (1866-1934), *Порфир Кирилович Батюк* (народився 11 березня 1889 року, в Зінькові на Полтавщині), *Василь Овчаренко* (народився 1889 року, тепер живе на Флориді, в США), та інші не залишили своїми творами будь-якого сліду в розвиткові української музики.

Зате своє місце в ній закріпив дуже корисним і вміло написаним педагогічним репертуаром для фортепіяну, здебільша оснований на народніх піснях, *Оттомар Берндт* (народився 1 липня 1896 року в Рівному), колишній випускник, а потім професор Харківської Консерваторії. Написав він ще й фортепіяновий концерт симфонічні й скрипкові твори тощо.

До цієї старшої групи харківських композиторів належить теж *Валентин Костенко*. Народився він 28 липня 1895 року в Уразові; був у хлоп'ячих літах членом петербурзької придворної капелі; закінчив Петербурзьку Консерваторію 1914 року. Від 1923 року був професором Харківського Музичного Інституту і музичним керівником радіостанції.

В 20-их роках Костенко був палким прихильником «європеїзації» української музики, цебто повного зближення її до тогочасних течій і напрямків світової музики; одночасно він гостро виступав (у часописах, на музичних з'їздах, зібраннях тощо) проти «хуторянської» творчости низки композиторів, згуртованих у Товаристві ім. Леонтовича, тогочасній організації композиторів України. Наслідком цих поглядів, Костенкові скоро почали закидати «формалізм» і «ухили» від національних (тобто народньо-пісенних) традицій. Його доля невідома і той факт, що його прізвище не знаходиться в советських енциклопедіях тощо, наводить на сумні здогади.



В. Костенко

Серед виконуваних і відомих творів Костенка є опери: «Кармелюк» (1928-1930), в якій він намагається відійти від італійських традицій закінчених номерів в опері, арий, ансамблів, тощо, а вживав «перекомпонованої» форми речитативної музичної драми, і «Карпати» (1932), романтична «Симфонія 1917 рік», оркестрова сюїта, скрипковий концерт, два струнні квартети (d-moll 1924 року, G-Dur), «Українська тема з варіаціями» для скрипки, «Етюди-імпресії» для фортепіану (в стилі раннього Дебюссі), хори («Червоний бенкет», «Твоє ім'я», й інші), сольоспіву (Шумить Нева», «Дума про козака Степана») й інші. Був він теж автором низки розвідок («Німецький експресіонізм і його впливи на українську музику», «Народня пісня та музика українська», «Павло Сениця» й інші).



К. Богуславський

Композитором суто-вокальним був *Кость Богуславський* (1895-1937), учень Харківського Музичного Інституту; керівник харківської, потім московської радіостанції. Є він автор опери «Турбаївське повстання» і багатьох масових хорів та пісень, на яких, на жаль, марнувався його талант, який особливо корисно виявив себе в обробках народніх пісень («Чи ти, ненько, чула» й інші).

З Харківщини походив *Павло Печеніга-Углицький*. Народився 1892 року в Печенігах, біля Харкова. Після закінчення музичної школи в Харкові (та кількالكітньої участі в архиерейському хорі), вчився від 1912 до 1914 року в петербурзькій Консерваторії, де його вчителями були Якименко, Соколов, Глазунов і Штейнберг. В рр. 1914—1918 був «молодшим учителем» цієї Консерваторії, потім, короткий час, учителем Консерваторії в Ростові і в Краснодарі. Звідтіля він переїхав до Туреччини (1920 р.), а 1922 р. до Америки. В Нью-Йорку, де він проживав постійно, Углицький диригував низкою російських опер (принагідні вистави приватних організаторів), у «Странд»-



П. Печеніга-Углицький

театрі на Бродвею, та грав, як контрабасист, у різних оркестрах та інструментальних ансамблях на комерційних програмах радіо «НБіСі». Помер 2 липня 1948 року в Нью-Йорку.

Композицій залишив Павло Углицький небагато. Найбільшими його творами є опера «Відьма» (до лібретта Ст. Чарнецького); опера «Вій», розпочата раніше, з якої Углицький написав дві дії, залишилася незакінченою. Був автором одно-актової опери на вірменський сюжет «Сос і Вартідер». Він теж написав одно-актовий балет «Легінь» (лібретто Дмитра Чутра). Багато праці вклав він у композицію симфонічної поеми «Україна» та «Героїчної кантати» («Б'ють пороги»). Ці обидва твори він виконав на своєму авторському концерті в «Карнегі Гол» у Нью-Йорку, 8 січня 1939 року, влаштування якого підірвало Углицького фінансово і журба наслідком цього приспівшила недугу й смерть композитора. (Поему «Україна» виконав Б. Пюрко з дитроїтською симфонічною оркестрою 1953 року).

Серед інших творів Углицького є три струнні квартети, Служба Божа, сольоспіви «Утоптала стежечку», «У перетику ходила», «Ой одна я, одна», «Ой чи ж бо на світі одна є», «Сонет», «Минають дні», «У гаю, гаю», «Думи мої», «Ти не хотіла вірити мені», «Колискова пісня», «Елегія» й інші; дрібні п'єси для фортепіяна («Дві Прелюдії»), віолончелі сольо («Мелодія») й хорові народні пісні (українські й російські).

Згідно з власними словами Углицького⁶⁸, він писав свою симфонічну поему «Україна» під впливом Чайковського. Цією самокритикою він зовсім правильно й окреслив характер своєї музики взагалі. Та не будши сам великою індивідуальністю, Углицький не спромігся дати в своїй музиці будь-що справді оригінальне, свіже й нове, а тим паче будь-що суто українське, дарма, що він увів у свій оркестровий твір таку патріотичну й відповідальну назву, як «Україна» і користувався чимало народньо-пісенним матеріалом. Музика його творів була вже й тоді, коли вона писалася, цілком перестаріла, хоч як довголітній, досвідчений оркестровий музикант, Углицький мав, кажучи жаргонно цих же оркестрових музикантів «набиту руку», тобто легкість в інструментації, давнього, стандартного типу.

Першорядне значення в розвитку сучасної української музики має Семен Семенович Богатирьов тому, що як професор

⁶⁸ Лист з 24-го березня 1945 року до автора цих рядків.

композиції у Харківському Музичному Інституті від 1922 року, він виховав ціле покоління композиторів, з яких декотрі зайняли в сучасній українській музиці передові становища. Богатирьов народився 1890 року в Харкові, вчився у петербурзькій Консерваторії (до 1914 року); був директором Краснодарської Консерваторії й деякий час Харківського Музичного Інституту. Тепер є професором Московської Консерваторії. Його власні твори (Увєтюра для симфонічної оркестри, квартети, фортепіанові твори, сольоспіви, тощо) ніякого особливого значення не мають, зате далеко важливіша була його педагогічна діяльність. До речі, в останніх роках він закінчив на підставі залишеного матеріалу — сьому Симфонію Чайковського.

Один з його найстарших учнів, *Микола Олексійович Фоменко*, народився 25 грудня 1894 року в Ростові над Доном, учився у Харківській Консерваторії, фортепіану в Павла Луценка, композиції у Богатирьова. Закінчивши студії 1929 року, був діяльний у Харкові як виконавець (диригент і піяніст), музичний рецензент, редактор видавництва «Мистецтво» і професор Консерваторії (де, між іншим, був головою іспитової комісії). Від 1951 року жив у Нью-Йорку, де навчав у Українському Музичному Інституті, виступав у концертах (із своєю дружиною, Ізабелою Орловською) продовжуючи творчу працю. Помер 8 жовтня 1962 р. в Нью-Йорку.



М. Фоменко

Творчість Фоменка заторкнула майже всі ділянки. Отже в галузі театральної музики він написав опери: «Маруся Богуславка» (з прозою), «Івасик Телесик» (музична казка) та «Ганна» (незакінчена); для симфонічної оркестри: поема «9 січня», 3 сюїти (кожна в 4 частинах): «Младиш», «Українська» і «З далекого світу чудес», «Марш» (відзначений нагородою), далі Концерт ч. 1, г-моль, для фортепіану й оркестри, струнний квартет (незакінчений); скрипкові твори: Сюїта (в 4-ох частинах), Легенда, «Казка старої бабусі», «Етюд-балада», «Пісня кохання»; фортепіанові твори: «Балада», «Вальс», «Рондо», «Кобзар» (6 малих варіацій на оригінальну тему), «Прелюд», «П'ять творів на українські теми» (Марш, Танок, Жарт, Гумореска, Вальс, — ви-

дані в Ію-Йорку під назвою „My Rainbow“); поверх 20-ти романсів, баллада «Про Байду Вишневецького»; поверх 12 обробок народніх пісень для голосу й фортепіяна, цикли: «Жіночі портрети» і «Юнацьке серце, понад 10 пісень для двоголосового (жіночого й чоловічого) хорів, музика до театральних п'єс: «Князівна на горошині» й так окреслене автором, «вокально-емоційне» оформлення до постановки «Мойсея» театром Й. Гірняка (1956) та фільмів. В останніх роках постали: Дві пісні (з фортепіяном) для чоловічого хору (1956), збірка «Українські молоді пісні» (вийшла друком у Нью-Йорку), П'ять прелюдів для фортепіяна (1958), Дві сценічні мініатюри для виконання дітьми («Листоноша» й «Кікі»), сольоспів: «Гірка весна»⁶⁹ (1958), «Думи», «Аве Марія» й інші, фортепіянові п'єси педагогічного репертуару «Арієтта», «Марціяле», «Пісня», Марш на 4 руки (на тему стрілецької пісні), дві пісні для голосу з фортепіяном в американському стилі, пісні жіночого хору («Надія») та для дитячого хору з фортепіяном, «Клясичне адажіо» (балет) для фортепіяна та інші. Крім цього, у Фоменка є чимало обробок пластових пісень, пісень УПА та опрацьовань і редакцій авторів-дилетантів; написав він теж фортепіянову партію до мішаного хору Кудрика «Вибір Гетьмана» (на замовлення хору «Думка»).

Фоменко — лірик-романтик; його музика не модерно-експериментальна, але в консервативно нео-романтичному стилі, інколи з імпресіоністськими слідами, дарма, що його ранні твори, напр., «Младиш», були суто «новаторські». Сам автор із своїх творів особливо цінив симфонічну поему «9 січня», оперу «Івасик Телесик» і фортепіяновий концерт. В концертних програмах в Америці особливо популярним став його твір «Любіть Україну» (до слів Сосюри) для голосу з фортепіяном; з мистецького погляду далеко вище цього твору стоїть баллада «Про Байду Вишневецького», в якій автор, стилізуючи характер народніх дум і одночасно дуже влучно нав'язуючи його до стилю сольової пісні, створив зворушливу, просто хвилюючу вокальну картину.

Згідно з його власними словами,⁷⁰ в цьому творі (як і в дитячих оперових сценках, у деяких фортепіянових прелюдах, у піснях «в американському стилі» тощо), музична мова автора виявляє «тенденцію зміни у бік звільнення від нашої слов'янської

⁶⁹ Цей сольоспів композитор уважав за свій найкращий (лист до мене з 12 квітня 1960 року).

⁷⁰ Лист з 5 вересня 1958 року до автора цих рядків.

терцової гармонії з традиційною субдомінантою, домінантою і то-нікою на чолі».

Характер музики Фоменка — суто-український: типовий зразок становить його пісня «Тече вода в синє море», витримана в стилі народньої мелодики, дарма що вона цілком оригінальна й народнім матеріалом не користується. Твори Фоменка визначаються співучою мелодійністю, доброю, закінченою формальною будовою, влучним використанням інструментальних і вокальних засобів. В цілому Фоменко — поважний, талановитий, цілком професійний композитор.

Ще більше поміркованого, консервативного напрямку є й другий композитор з цього покоління харківчан — *Олександр Дашевський*, народжений 1897 року, вихованець Богатирьова у Харківському Музичному Інституті. Пише головню для фортепіяна: 3 сонати, фрагменти на українські теми (1926), Вальс, Коліскова, Прелюд, Ліричний момент та інші й голосу: баляда «Сюнь-Янь», «На крилах тиші» й інші. Має теж струнний кuartет (1927) і хори: «Палає сонце» й інші.

Приналежний до групи Харківських старших композиторів також *Леонід Антонович Усачів*, народжений 10 червня 1899 року в Красному, на Херсонщині. Вчився в Харкові (1919-1923) композиції у А. Корещенка і П. Акімова, диригентури і співу. Був співаком, хоровим диригентом капелі в Запоріжжі (1928-1948). Від 1948 року — диригент Капелі в Дніпропетровському. Написав оперу-балет «Муха-Цокотуха» (1945), симфонічно-хоровий твір «Встають ліси» (1953), ораторію «Степан Разин», «Героїчну тему» (1952) і «Концертний вальс» (1950) та поему «Свобода — дорожка від життя» для симфонічної оркестри, «Героїчну баляду» для фортепіяна (1943), хори, сольоспіву, музику до драматичних спектаклів.

Михайло Дмитрович Тиц, народився 9 березня 1898 року в Петербурзі, жив у Харкові постійно від 1913 року; закінчив тамошній Інститут у класі Багатирьова і, з фортепіяна — у Луценка, 1924 року. Продовжував вивчання композиції у Мясковського в Москві. Від 1935 року — професором Харківської Консерваторії; одночасно виступає як піяніст. Ще будучи учнем Музичного Інституту, написав цікаву «Симфонічну поему», потім (1932), «Комсомольську увертюру» (сміливо новаторського характеру); є він теж автор декількох струнних кuartетів (останній з 1957 року, під назвою «В пам'ять 1905 року»), фортепіянове тріо «Трилогія» (Драмат. поема, Лір. поема, Героїчна поема), 1937, фортепіянових творів (Сонати, «Поема-концерт» (1946), «Со-

натіна» (1955); «Сюїта на народні теми»; (Казка, Вибачання, Імпровізація, Прелюд і Фуга, дрібні п'єси), скрипкових («Сонатіна» й інші), сольоспівів і добрих обробок народніх пісень («Було літо», «Та не знала моя мати», «10 народніх пісень», усі для одного голосу з фортепіаном). Співпрацював із Мейтусом і Рибальченком над операми «Перекоп» (1939) і «Гайдамаки» (1944). Досвідчений і талановитий композитор, назагал сміливого, поступового напрямку.

З класи Богатирьова вийшов теж талановитий *Дмитро Львович Клебанів*, народжений 25 червня 1907 року, в Харкові; закінчивши Харківський Музичний Інститут 1927 року, був музичним керівником харківського театру «Веселий Пролетар». Від низки літ він — професор композиції Харківської Консерваторії. Своєю музичною мовою належить, як і більшість молодих учнів Богатирьова, до модерного напрямку. Є він автор опери «Одним життям» (1947), дитячої опери «Айстенок» («Бузьок») (1934), п'ятох симфоній, двох струнних квартетів (1925-1926), фортепіанового тріо, скрипкового концерту, балетів: «Айстенок» (переробка з опери) і «Світлана» (1938); симфонії (1945), «Української Сюїти» (1948), симфонічної поеми «На заході бій», «Привітної увертюри», «Українського Концертіно» (1953), двох скрипкових концертів (1939-1950), поема для віолончелі з оркестрою на тему «Закувала та сива зозуля», сольоспівів до слів Гайне «Положи мені руку на серце», «Гремлять труби оркестри» й інші і 9 до слів Шевченка (1958) — «Чернечий гимн», «Над дніпровою сагою» й інші (характерні співучою мелодикою, скритим, скромним фортепіановим супроводом), хорів тощо.

Всеволод Петрович Рибальченко, народився 1904 року, учень Богатирьова в Харківському Музичному Інституті, закінчив 1931 року, автор оркестрової «Сюїти» на народні теми (1929), симфонічних творів: «Поема», «Про ентузіазм», «Горбочик» (обробка народньої пісні), увертюри та «Тріюмфальна увертюра» (1961), «Партизани» (1955); поем: «Визволення України» і «Свято мас»; декількох фортепіанових квінтетів, вокальної музики тощо. Є співавтором, з Мейтусом і Тіцом, опер: «Перекоп» (1937) і «Гайдамаки» (1944).

Валентин Тихонович Борисів, народився 20 червня 1901 року в Богодухові, випускник класи композиції Богатирьова в Харківському Музичному Інституті (1928), від 1947 року доцент композиції. Написав дві симфонії (друга — чотиричастинна, 1958 року), симфонічні поеми: «Кармелюк» (1927), «На варті Дніпрельстанів» (1932) «масове дійство», з хорами, рецитаціями тощо,

«Палаюча Україна», (1943), «Дагестанська сюїта», «Українська сюїта» (1953), сюїта на українські народні теми для оркестри народніх інструментів (1939), струнні квартети, сольоспів («Зимова дорога», «Ой одна я, одна» й інші), хори («У долині село лежить») тощо.

В цьому ж часі вчився у Богатирьова також *Федір Федорович Богданів*, що народився 9 січня 1909 року, в Харкові, диригент драматичних театрів, автор симфонічної сюїти «1905 рік» (Пролог, Равелін, Червона пісня) (1955), «Торжественної увертюри» (1954) й інших, сольоспівів («Юний лад», «Удари молота і серця» й інші), фортепіянових творів [«Українська сюїта» (1950) й інші] тощо. Зінструментував він теж Ревуцького «Галицькі пісні» на оркестру народніх інструментів.

Вячеслав Андрійович Барабашов, народився 17 березня 1901 року в Старобільському, Ворошиловська область, учень Богатирьова в 20-их роках, професор композиції Харківської Консерваторії, автор Симфонічної поеми «Мідний вершник» (1957), «Торжественної увертюри» (1952) та інших інструментальних творів: 2 сонати (1928, 1955), «Сюїта для молоді» (1955), співів «Діва» й інші.

Тайса Іванівна Шутенко, одна з нечисленних українських жінок у творчій ділянці, народилася 5 жовтня 1906 року в Харкові, закінчила у Богатирьова Харківський Музичний Інститут; опісля вчилася (1934-1937) у Москві в Александра і Мясковського; тепер працює професором у Ростові над Доном. З її ранніх творів відомі: музичне оформлення до п'єси «Маруся Богуславка» (1937), «Макбет» і «Кіт у чоботях»; симфонічні твори: «Українська симфонія», «Кармелюк» (1932), «Жалібний прелюд» (1935), і для скрипки з фортепіяном — «Варіяції на молдавські теми» (1936); квартет (1935), хори й сольоспів. Останніх років написала вона «Симфоніету» для духової оркестри (1956) і Концерт для балалайки з оркестрою (1956).

Григорій Абрамович Фінаровський, народився 2 січня 1906 року, в Шполі, на Київщині; випускник Харківського Музичного Інституту (у Богатирьова), компонує фортепіянові твори («Симфонічні варіяції» на тему пісні «Віддала мене мати» з оркестрою й інші), симфонічні поеми («1917 р.», «Героїчна поема» (1953), «Пісня про Сокола», «Народжене Жовтнем»), хорово-оркестрові («Гимн братства», 1958 р.), музичну комедію «Пальмовий острів», сольоспів («На Майдані», «Пам'ятаю, вишні доспівали», «Милий мовив на причалі», й інші), Варіяції на українські теми для фортепіяна з оркестрою (1955), та інші.

Та найбільш талановитими учнями Богатирьова з покоління, що вчилася в нього у 20-их роках, були Коляда, Нахабін і Мейтус; з того, що в 30-их роках — Штогаренко.

Найсильнішою творчою постаттю цієї харківської групи і взагалі сучасної української музики є ще й сьогодні *Юлій Сергійович Мейтус*, композитор із сильною, оригінальною, сучасною мовою, який майстерністю володіння композиторською технікою, мистецтвом інструментації тощо, нагадає Б. Лятошинського. Народився Мейтус 28 січня 1903 року в Єлисаветграді; вчився фортепіану у Нейгава, композиції у Богатирьова; закінчив Харківський Музичний Інститут в 1931 року.

Мейтус, подібно як і Лятошинський, композитор дуже плодовитий.

Ще в 20-их роках він почав писати оркестрові твори: 5 сюїт для оркестри: «На українські теми» (1928), «На Дніпробуді» (1929), «Визволення Західньої України» (1939), «На 25-ліття Жовтня» (1942), «На українські теми» (1944), «Сюїту» з народних пісень для мішаного хору й оркестри, скрипкову Сонату, «Дві п'єси» і «Три твори для скрипки», «П'єси для фортепіану» (1930), мішані хори з фортепіаном: «Павук та мухи», «Марш», «Етнографічний концерт» з 10 пісень народів УРСР, сольоспіви: «Життя», «Я нездужаю нівроку», «Оглядає останні вагони», «Пісня про козенятко». Пізніше постають: його симфонічна поема «Шляхами слави» (1945), Симфонія, кантата «Клятва», «Дві оди Ленінові», «П'ять народних пісень» для голосу з оркестрою, багато сольоспівів: «Корсунське поле» (1954), «Привіт тобі, мій друже», «Гримить, благодатна пора наступає», «Ой вербо, вербо», «Скільки глянь, поля під Сталінградом» (1952), «Біляве дівча на панелі» (1952), «Лірична пісня», «Цехмістер Купер'ян», «І дівчата не виносили квітів», «Твої очі, як те море», «Сон», цикл пісень до слів Джалиля (1958), та інші; обробки народних пісень: 5 пісень з оркестрою («Про дівчиноньку», Ой у полі верба» й інші), хори з фортепіаном («Вперед, партизани», «А мій батько орендар» та інші). Написав він теж багато музичних оформлень до театральних п'єс, між іншим для театру Курбаса «Березіль» на



Юрій Мейтус

переломі 20-их і 30-их років, та київського театру ім. Франка («Приїздить у Дзвонкове» й інші).

Найбільший успіх здобули Мейтусові його опери. Перша з них — це «Перекоп» (1939) написана спільно з Тіцом і Рибальченком. Перебуваючи під час війни в Туркестані, пише там (спільно з тамошнім композитором Кулієвим) оперу «Абадан» (1943) і «Лейли і Меджнун». По повероті на Україну постає опера «Гайдамаки» (1944), теж при співпраці Тіца і Рибальченка, потім «Молода Гвардія» (1947) і, врешті, «Зоря над Двиною» (1956). Обидві останні опери виставляно не тільки по українських оперових театрах, але й по російських, та театрах сателітських країн і разом з «Богданом Хмельницьким» Данькевича вважаються репрезентативними в ділянці сучасної «ідеологічно витриманої» української опери. Чергова опера Мейтуса «Украдене щастя» (лібретто Рильського, за Франком) мала великий успіх у Київській Опері.

Непересічний талант Мейтуса виявляється навіть у його творах, писаних на актуальну советську тематику. І в них цей високооригінальний, надзвичайно талановитий композитор уміє затримати мистецький рівень й показати своє питоме творче обличчя. Характерна риса його музики — її оптимістичність, динамічність і виразова напруга.

Найновіша опера Мейтуса «Грішниця» (історія дівчини, яка підпала під вплив сектантів) — ще не закінчена.

Великі надії подавав *Микола Коляда*, народився 4 квітня 1907 року, в Березівці, на Полтавщині, згинув трагічно під час високогірської екскурсії в Кавказьких горах, 30 липня 1935 року. Він закінчив Харківський Музичний Інститут у Богатирьова 1931 року. Його симфонічна поема «Гавриліяда» (виконана вперше в першому концерті Української Філярмонії в Харкові, 1929 року) і вокально-симфонічна поема «Штурм», фортепіяновий квінтет, 2 фуги для струнного квартету, 2 тріо, «Соната» й «Варіяції» для скрипки, «Масовий танок» (на народню тему) й інші твори для фортепіяна («Увертюра» для двох фортепіянів), хори й сольоспіви («Люблю я зимнії фонтани», «Весняний день» та інші) — усі давали доказ його небуденного, буйного таланту й оригінальності



М. Коляда

в підході до музичного матеріалу й його оформлення. В обробках народніх пісень (цикл пісень «Про жіночу долю» для чоловічого хору з фортепіаном) він виявив тонке відчуття народньої поліфонії, якою він майстерно збагачував оформлення пісні («Ой у лісі на ялині», «Затопила, закурила сирими дровами» й інші).

Володимир Михайлович Нахабін, народився 4 травня 1910 року, в Шарівці, закінчив Харківський Музичний Інститут, як композитор (у Богатирьова) і диригент 1932 року. Був диригентом Харківської Музичної Комедії, опісля Харківської Опери. В останніх роках — професор Харківської Консерваторії.

Його початкові твори це Симфонія № 1 (1932), симфонічні поеми «На смерть Леніна», «Завод», «Індустріальна поема» (1931) і «Кордони» (1931), оркестрова «Весняна сюїта», сольоспіви («Привіт полям», «Такий я ніжний», «Шумлять поля» й інші) та музика до п'єс: «Бур'ян», «Генеральна лінія», «Плавляться дні». Пізніших років він пише чергові дві симфонії (1945, 1959), балети «Міщани з Тоскани» (1936), «Марійка» (1939), «Данко» (1948), «Таврія» (1961) і «Весняна казка» (1954), музична комедія «Амурський гість» (1938), «За ваше здоров'я» (1951); симфонічні твори: «Українське каприччо» (1949), «Колгоспне свято» (1950) на основі гуцульського фолкльору, Сюїта «Картини моєї батьківщини» (1952), п'ять частин якої написані під впливом стількох же картин сучасних художників (Тачанка, На спокійних полях, Чорноморці, Весна, Хазяїни землі), Сюїта в сімох частинах, «Весняна казка» (з балету) і «Танкова» (1944), фортепіановий концерт (1951), врешті, з останніх років — симфонічні поеми: «Поворот героя», «Пісня про Каховку» і «Дівчина й смерть» (1956), циклі сольоспівів й інше.

Нахабін — здебільша ніжний лірик, його мелюдика нескладна, легко зрозуміла; гармонійні засоби — епохи раннього Ріхарда Штрауса з одного боку й російської школи початків ХХ століття з другого. В його музиці чимало українського кольориту. Здібний, надійний композитор, від якого можна сподіватися ще не одного вартісного твору.

З групи харківських учнів класи Богатирьова під кінець 30-их років вийшов на арену музичного життя композитор, який незабаром став у першій лаві сучасних українських композиторів. Це *Андрій Якович Штогаренко*, що народився 15 жовтня 1902 року, в Нових Кайдаках на Дніпропетровщині. До Харківського Музичного Інституту вступив 1929 року, закінчив його 1936 року. Після низки хорових і «масових» пісень на теми, зв'я-

зані з советською дійсністю («Край рідний», «Наливалася, калино» й інші), пише свої великі твори: «Симфонію-казку» (1947), Сюїту в чотирьох частинах «Дитинство» (за Горким), поему «Похід» (1936), кантату-баладу «Про каналські роботи» (1935), а в 1938 році — «Дитячу симфонію». Інші твори великого формату — це «Сюїта про дівочу долю» для меццо-сопрана й оркестри (1937) (на теми трьох народніх пісень), поема-кантата «О каналських роботах» (1936), кантата «Москва» (1948), чотиричастинний цикл про Україну перед війною й її горе під час війни до поем Малишка й Рильського («Вставай, моя рідна», «Колискова», «Партизанська», «Пісня про перемогу»), Сюїта «Пам'яті Лесі Українки» (1950), Балада «Пам'яті друга», «Лірична сюїта» для струнної оркестри, фортепіяновий концерт «Партизанські картини» (1957), сюїта «Вірменські ескізи» для струнного квартету, струнний квартет, «Драматичний етюд», вокальний цикл «Про нашу любов», багато дрібних інструментальних і вокальних творів (мішані хори: «Гуцулка співає», «Синьоока Катруся» й інші), сольо-співи («Ой пішла б я на музики», «Якби мені черевики» й інші), Чотири народні пісні, тощо. З останніх творів Штогаренка згадаємо вокально-симфонічну поему «Росія» і «Ліричну оду», вокалізація для хору, голосу-сольо й оркестри. Штогаренко — без сумніву непересічно талановитий композитор, один з українських сучасних найкращих, зближений своєю музичною мовою до Ревуцького й, особливо до Коляди, але з власними оригінальними рисами. Він мелодійний і ліричний, але й глибоко драматичний і вміє в своїх творах виявити могутність героїчних звучань. Українська сучасна музика має в його особі репрезентанта справжнього масштабу.

Петро Данилович Гайдамака, народився 12 липня 1907 року в Краматорську, випускник Харківської Консерваторії (1938), у Богатирьова і Тица з композиції, у Тольби з диригування. Був директором Харківського Оперового театру (1946-1951) та музичним керівником Філярмонії від 1951 року. Написав кантату «Про рідну матір» (1950), Симфонію «Партизанську», вокально-симфонічну поему «Пісня серця», Сюїту «Молоді літа», хори: «Дві берези», «Про Україну» й інші, та пісні: «Скажи мені», «Дума про Богдана Хмеля» тощо. Його твори визначаються плавною мелодикою, але здебільша давнішого стилю.

Подібний стилем *Олександр Абрамович Жук*, теж учень Тица в Харківській Консерваторії, яку закінчив з відзначенням 1938 року. Тепер професор Театрального Інституту. Наро-

дився він 5 листопада 1907 року в Полтаві. Серед своїх творів має музичні комедії «Пошилися у дурні» і «Розлилося море» (1942, 1943), кантату «Матрос Желізняк» (1955), Симфонію (1938), фортепіановий концерт (1958) на тему пісні «Не співайте півні»; віолончелевий концерт (1952), квартет (1935), тріо (1947), «Рондо-Фантазія» для скрипки з оркестрою, «Сюїту» й «Поему» для фортепіана (1950), хори, пісні, тощо.

Композитором поступовішого напрямку, *Андрій Костянтинівич Лазаренко*, народився 30 жовтня 1909 року в Харкові, закінчив Консерваторію у Богатирьова 1935 року. З 1948 року — редактор видавництва Музфонду в Києві. Його творчий дорібок, покищо, невеликий: Симфонія (1947), «Святочна молодеча увертюра» (1949), 2 Баляди для голосу з оркестрою (1948), квартет (1939), дрібні п'єси для фортепіана, чимало (поверх 80-ти) пісень: «Васильки», «Полюбила я», «Ой піду я в бір» й інші.

Молодший від останніх трьох композиторів *Ілля Самійлович Польський*, народився він 18 серпня 1924 року в Звенигородці, на Київщині, закінчив Харківську Консерваторію 1949 року. Поважний, талановитий композитор, сміливий у гармоніці й трактуванні музичного матеріялу. Має опери «Терем» (1950) і «Семиріччя», концерти для фортепіана (1947) і скрипки на теми західно-українських пісень (1954), квартет (1946), Сонату для скрипки (1947), п'єси для віолончелі з оркестрою. «Дві пісні» (1947), для фортепіана «Прелюдії», «Скерцо», хори «Ночувала хмарка золота», пісні, тощо.

Пробує свої сили в творчій діяльності, покищо тільки фортепіановій і покищо без особливо переконливих наслідків — піаніст *Микола Осипович Сильванський*, що народився 23 грудня 1915 року в Люботині, вихованець харківської і ленінградської Консерваторій, один з лавреатів конкурсу піаністів у Києві 1945 року. Його поважніші твори — це «Соната» (1952), «Українська сонатина» (1950), «Піонерська сюїта» (1950), «В рідному місті», цикл з шістьох п'єс (1954), дві «Українські рапсодії», Варіяції (1955), вокальний цикл «Картини російської природи» (1961) тощо.

Другий харківський композитор-піаніст, *Віталій Василевич Сечкин*, народився 5 вересня 1927 року в Харкові, закінчив Консерваторію з відзначенням як піаніст у Ландесман 1947 року, як композитор у Тица, 1950 року. Лавреат (перша премія) піаністського конкурсу в Берліні 1951 року. Має поважні, вміло і з талантом написані твори в стилі російських нео-романтиків:

для оркестри — увертюра «Мій любий край» (1951), для фортепіана «Соната» (1948), «Варіації» (1946), Етюди, Прелюди, твори для оркестри народних інструментів, для квартету, скрипки, хорів, тощо.

Його останній твір, фортепіановий концерт, виконано під час останнього, 3-го З'їзду Композиторів у Києві (1962). Зустрівся з негативною оцінкою, що то, мовляв, невдала імітація концертів Чайковського, Шумана, Рахманінова, тощо.

Сечкин є також автор розвідки про фортепіанову творчість М. Лисенка (1955).

Учнем Богатирьова, потім Клебанова, випускником Харківської Консерваторії (1949) є *Борис Львович Яровинський*, що народився 11 березня 1922 року в Полтаві. Серед його творів — дві симфонії: «Кіргізька» й «Українська» (1950), «Привітальна увертюра» (1950), Елегійна поема (1953), поема «Бойова молодість» (1958), Концерт для труби (1953), «Українська сюїта» для оркестри народних інструментів (1953), п'єси для скрипки, хори: «Дівоча пісня», «В полі».

Непересічний творчий талант помітний у двох харківських композиторів наймолодшого покоління. Це — *Марко Веніямінович Карминський*, що народився 30 січня 1930 року, в Харкові і закінчив Консерваторію з відзначенням 1953 року, як учень Клебанова. Його опера «Буковинці» (1955), «Українська сюїта» для оркестри (1952), тріо (1950), фортепіанові п'єси на мотиви Гоголівського «Вія», (1948), хори та пісні («Погасло денне світло», «Буря») дуже корисно свідчать про відчуття у композитора сучасної гармоніки, про його драматичний хист у використанні оркестрових ефектів та, з другої сторони, про настроєву, ліричну виразність (хори).

Ще донедавна студент Харківської Консерваторії, але вже композитор, що своєю оркестровою «Балядою» здобув признання Кабалевського в Москві⁷¹, є *Василь Підгірний*, що народився 1928 року і закінчив Харківську Консерваторію 1956 року, як учень Борисова. Написав також «Варіації» для симфонічної оркестри (1953) і «Симфонію». У цих творах помітний сильний творчий талант; вони багаті кольоритом народної музики, одночасно мають нахил до поліфонії.

⁷¹ В «Советській музиці» ч. 12, 1958.

До цієї наймолодшої генерації харківських композиторів належить також *А. Боярський*, автор Симфонії, Симфонічної поеми, музики до фільму «Шовковий дім», сатиричного балету «Маска», поставленого в Харкові 1957 року, «Поєми для фортепіана з оркестрою, тощо. Інші молоді композитори це:

В. Булгаків (хор «Пісня про Україну», 1956).

Г. Гембера (хор, «Вітер з вітром розмовляє»).

В. Губаренко, учень Клебанова (Симфонія).

Н. Гельман, учень Нахабіна.

І. Ковач, учень Клебанова, автор дуже вдалого фортепіанового концерту.

Неллі Юхновська (авторка опери «Павло Корчагин», лібретто Василя Сокола, за романом Островського «Як гартувалася сталь»).

Олександр Винокур, учень Штогаренка (Симфонічна поема «Пам'ятник Шевченка»).

Серед цього наймолодшого покоління харківських композиторів мабуть найбільший талант проявляє *Лев Миколайович Колодуб*, що народився 1932 року в Києві, випускник Харківської Консерваторії (1954) як учень Тиця. Його Перша симфонія (1961) та, раніше, симфонічні поеми «Великий Каменярь» (1953) і «Переяславська Рада» (1954) та музика до низки фільмів зраджують талант уродженого симфоніка. Його найновіші твори — це «Рассодія» і «Симфонія» (1962), обидва для оркестри.

Врешті до харківчан належать три композитори старшого покоління, творчість яких зосередилася головню на ділянці музичної комедії; у багатьох випадках вона в них мало відрізняється від типу віденської, чи пак Легарівської оперети, тому, що спроби створити «соціалістичну, ідеологічно витриману музкомедію» ніяк не вдаються, не зважаючи на всі партійні декрети й найкращі бажання найбільше в цьому зацікавлених, тобто лібретиста й композитора.

Передовим серед цієї групи був *Олексій Пантелеймонович Рябов*, як талантом, так і кількістю та успіхом своїх музичних комедій. Народився він 17 березня 1899 року, в Харкові, помер 18 грудня 1955 в Києві. Закінчивши Харківську Консерваторію (1918) як скрипаль у Йосипа Ахрона і композитор у Корсунського й Акімова, був спершу концертмайстром, потім диригентом по різних містах; від 1941 року був керівником музичної, частини і диригентом Київської Музкомедії. Серед його творів є:

й поважні: «Торжественна кантата» (1934), поема «Ой, у полі вітер» (1948), Симфонія (1921), скрипковий концерт (1919), квіртет (1921), тощо. Але «ім'я» зробили йому його «музкомедії», з яких декотрі («Цеголки» 1925) називаються бучно «опера-буфф». Серед коло тридцяти оперет Рябова — «Три моноклі» (1927), «Секретар Пухтресту», «Князь-кріпак» (1934), «Коли помиляються двоє» (1940), та інші, — є й адаптації співогор побутового репертуару: «Пошилися в дурні» (1943), за Кропивницьким, «Шельменко-денщик» (1946), за Квіткою-Основ'яненком. У деяких своїх музкомедіях Рябов користувався псевдонародньо пісенним стилем. Ось приклад: «Червона Калина» до лібретта Василя Сокола (1953), очевидно з метою створення нового жанру, згаданої вище «пролетарської» музкомедії. Не можна йому не признати легкоти мелодійної інвенції, та назагал мистецького смаку.

Другий подібного типу композитор — це *Зиновій Данилович Заграничний*, що народився 10 січня 1900 року в Коростишеві, закінчив Харківський Музичний Інститут, як учень Богатирьова (1927); був музичним керівником і диригентом театру «Веселий Пролетар», потім театру «Гезкульт»; від 1940 року він доцент Харківської Консерваторії (відділ диригування). З його оперет найбільш відомі «Голубі скелі» (1937), «Мій гвардієць» (1942), «Щасливий початок» (1950), та інші. Є він теж автор симфонічної «Сюїти» на корейські теми (1936), з хором і солями, квінтету (з клярнетом) на єврейські теми (1938), квіртету (1937), хорів, тощо.

Врешті, третій з цієї групи, — це *Ізидор Ільович Вимер*, що народився 24 листопада 1906 року, в Харкові, випускник Консерваторії (1933) по композиції у Богатирьова і диригуванню у Розенштейна. Був диригентом радіо й Філярмонії (1931-1937), потім викладачем у Консерваторії (диригування); від низки літ є керівником музичної частини і диригентом драматичного театру у Львові. Його найбільшим твором є, покищо, сюїта «Щасливе дитинство» для симфонічної оркестри і дитячого хору (1953), та «Сюїта з казок Франка» (1957). Але головною ділянкою його творчої праці є музика до спектаклів; таких оформлень він написав уже понад сотню.

Одеса

Третій центр Східної України, — Одеса, менше причинилася до розвитку сучасної української музики, ніж Київ або Харків, як через далеко меншу кількість композиторів, вихованих

музично в цьому місті і з ним зв'язаних своєю діяльністю, так і, що важливіше, з огляду на нижчий назагал рівень творчості цих композиторів у порівнянні з їхніми київськими та харківськими товаришами.

Серед одеських композиторів найстарший був *Микола Миколайович Вілінський*, що народився 2 травня 1888 року в Первомайську; помер — 9 вересня 1956 року. Закінчивши юридичний факультет (1912) і Консерваторію в Одесі (1919), як учень Малишевського, був він протягом 24 років професором цієї Консерваторії, а від 1944-1948 — київської. Написав кантати: «Молдавія» і «Гаї шумлять», обробку «Заповіту» і «Ковалі миру» (1925) для хору з оркестрою, 3 Сюїти на теми молдавських пісень для оркестри, для фортепіану, — «Варіяції на українську тему», «Елегійну сюїту», «Баляду»; Сонату для скрипки (1925), сольоспіви, тощо. Його твори характерні ліричною настроєвістю, взорованою на музиці Чайковського, та його імітаторів.

Подібного типу композитор, що не дорівнює попередньому ані талантом, ані знанням, є *Лазар Якович Саксонський*, що народився 11 лютого 1897 року в Одесі, випускник Консерваторії 1917 року, як піяніст у Лібера. Працює концертмайстром (піяністом) одеської Філярмонії й радіо. Його твори, в дрібних формах: 3 етюди для фортепіану, Рапсодія на українські теми для скрипки (1954), п'єси для віолончелі, цимбалів тощо, помітні тільки своєю неоригінальністю.

Те саме можна сказати і про самотній досі відомий «твір» для фортепіану молодшого композитора, *В. Довженка*, під пишним титулом «Запорожці».

Можна вважати, що до одеських композиторів належить *Марія Семенівна Завалишина*, бо музичну освіту вона дістала в Одеській Консерваторії, яку закінчила, у Молчанова, 1939 року. Народилася вона 26 грудня 1903 року в Петербурзі; від 1944-1951 була викладачкою теоретичних предметів у Одесі, опісля заступницею керівника мистецьких справ у Києві, від 1952 року мистецькою керівницею Філярмонії. Серед невеликої кількості її творів найбільший — «Дитяча сюїта» («Ялинкові забавки») для симфонічної оркестри (1939); для фортепіану: Сюїта (1937), Два дитячі альбоми (1951), дрібні твори для скрипки, сольоспіви: «Над Дніпром», «П'ятнадцять літ» та інші.

Великі надії подавав *Володимир Олександрович Фемеліді*; народився 29 червня 1905 року, в Одесі, помер 30 жовтня 1931 р. Був учнем Молчанова. Не зважаючи на те, що помер заledве 26 років віком, на заранні свої творчої діяльності, він уже встиг залишити по собі низку великих, вартісних творів, написаних сміливою талановитою музичною мовою і з справжнім запалом. Це «Ювілейна симфонія» (1927), «Клясична симфонія» (1928) і «Екзотичне скерцо» (1928), скрипковий концерт, фортепіяновий концерт (1926), опера «Розлом» (1928) і балет «Карманьйола» (1929), незакінчена опера «Цезар і Клеопатра» (1930), вокально-симфонічна поема «Лицеміри» (1927), сольоспіву, тощо.

Як чимало російських композиторів, що з тих чи інших причин переселилися на Україну, Золотарьов та інші, — і включилися там у музичне життя й творчість, дарма, що цей факт не зробив із них українських композиторів і вони назавжди залишилися російськими, так і ті українські сучасні композитори, діяльність яких розвивається від низки літ у Росії, а проте місце їх назавжди залишилося в історії української музики. Це — згаданий раніше Ігор Белза та одеський композитор *Олесь Семенович Чишко*. Народився Чишко 2 липня 1895 року в селі Дворічний Кут, на Харківщині. Вчився співу в Ленінграді і розпочав свою мистецьку діяльність як співак (перший ліричний тенор) в Одеській Опері у другій половині 20-их років. На початку 30-их років він учився композиції в Ленінграді у Рязанова і Штейнберга. З 1930 року він виступив уперше як композитор з оперою «Яблуневий полон» (прем'єра в Києві); перед тим написав оперу «Юдифа» (1923). Переїхавши в 30-их роках до Ленінграду, написав у 1937 році, як дипломову працю на закінчення консерваторії, оперу «Броненосець Потьомкін» (4 дії, 7 картин; друга редакція 1955 року), яка запевнила йому успіх, як композитора, в цілому Советському Союзі. Черговими його операми були — «Донька Каспія» (1942) і «Махмуд Торабі» (1944). 1949 року він написав оперу «Леся Вересай» («Шахтарі») у трьох діях, п'яти картинах.

Крім того він має твори для оркестри: «Українська Сюїта» (1944), дві увертюри, «Трое вокальних оповідань про Леніна», музику до «Назара Стодолі» Шевченка, вокальні дуети й терцети і три збірники обробок українських народніх пісень, 12 сольових (ор. 37 і ор. 42) і хорові (1949-1954). Чишко — композитор

без сумніву талановитий, з нахилом до лірики, дарма, що не особливо оригінальний і своєю музичною мовою більш відсталий, ніж цього можна б сподіватися від сучасних, суто-драматичних сюжетів, які він вибирає для своїх опер.

Та найбільший успіх з усіх одеських композиторів здобув Кость Федорович Данькевич, який, власне завдяки цьому успіхові, перебуває сьогодні в передовій лаві українських музичних творців. Народився він 24 грудня 1905 року в Одесі; вчився (у Золотарьова і П. Молчанова; фортепіана у М. Рибіцької) в Одеській консерваторії; лауреат першого всеукраїнського конкурсу піаністів (1930); від 1935 року доцент, від 1948 професор, потім директор Одеської Консерваторії і голова Співки Українських Радянських Композиторів, найбільш впливового й найбільш політично відповідального становища в житті музик України.



Кость Данькевич

Данькевич написав низку фортепіанових п'єс: Соната (1928), Романс, Вальс, Гумореска (1928); струнний квартет, фортепіанове тріо (1930), драматичний «монолог» «Таня», багато сольоспівів: цикл «Ніч і день», «Пастелі» (1930), «Чого являєшся мені», «Полудень», «Запрягайте, хлопці, коні», «Колискова», «Вийди в чисте поле», 24 «Оборонних сольоспівів», балада «Два брати» й інші; хори: ода «Україно, нене» (1955), «Клятва» й інші.

Однак свій справжній талант він зумів розгорнути щойно в своїх оркестрових і театральних творах і особливо останніми здобув великий успіх. Серед симфонічних творів Данькевича є дві симфонії (1937, 1945); симфонічні поеми: «Отелло» (1938), «Тарас Шевченко» (1939), і «1917 рік» (1955); Сюїти: «Українська» (1929), «Педро» (1935), «Богдан Хмельницький» (1940); «Велика кантата» з хором, «Молодий привіт» (1954); ораторія «Жовтень»; фортепіановий Концерт та інші. Музика цих творів сильна, драматична, талановито будує й розгортає тематичний матеріал, ефективно підготовляє кульмінаційне завершення. Інструментація творів свідчить про знання й досвід у цій техніці.

В ділянці театру Данькевич написав музичне оформлення до драматичної поеми І. Кочерги «Ярослав Мудрий» (вступ, низ-

ка симфонічних фрагментів, хорових та сольових вокальних номерів); оперу «Полонянка» (на основі поеми Малишка «Україна», не закінчив). Його першою поставленою оперою були «Трагедійна ніч» (1931-1934). Його балет «Лілея» (1939) на сюжет, узятий з Шевченка, поставлений 1940 року в Києві, це визначний український твір цього жанру й виконується в оперових театрах України й тепер.

Найбільший досі твір Данькевича, що розніс його славу по всьому Советському Союзу й навіть поза його границями — це його опера «Богдан Хмельницький», написана 1951 року до декади українського мистецтва в Москві, й передана 1953 року. На жаль, ця «всесоюзна» слава, якої відгук дійшов до Америки в формі радіо-передач тощо, не була, як могло б здаватися і як нам, українцям, хотілося б, наслідком музичної вартости твору, але виключно наслідком пропагування провідної ідеї опери, якою є об'єднання українського народу з його «старшим братом», московським народом. Цю ідею лібретисти опери, Олександр Корнійчук і його дружина Ванда Васілевська, обоє передові советські письменники, врешті так зручно передали, що після кількох (!) переробок і редакцій, вона нарешті вповні задовольнила не тільки «старшого брата», але й найстаршого, в особі самого Сталіна.

Після прем'єри «Богдана Хмельницького» в первісній редакції в Москві опера була сильно скритикована, особливо за недостачу яскравих контрастів у музиці, в ілюстрації головних героїв і надто слабого пов'язання вокальної частини з оперово-симфонічною. Після другої редакції опери (йшлося, головним чином, про виправлення «ідеологічних ухилів») виявилось, що музика опери залишилася без будь-яких суттєвих змін і в тому вигляді вона появилася награна на пластинках та в друку. Познаюмившись докладно з цим і тим, слід признати не в одному рацію згаданим критикам. Що вражає передусім — це розтягнутість опери, роздрібненість на епізоди й персонажі, які з основною дією нічого або мало мають спільного і своїми речитативами, аріями, чи ансамблями розхолоджують музику і цілу оперу.

У другій редакції автори лібретта і композитор цілком, очевидно, підкорилися вимогам проводу партії (як відомо, в Советах вона вирішує й про музику!) й самого Сталіна, який, буцім-то, сам висловив деякі побажання щодо змін. Отже, напр., сцену з московським послом зроблено центральною, а будь-яку тинь українських самостійницьких, національних змагань і ідеалів

Хмельницького знищено доценту. Крім самої ідеї «возз'єднання», яку, очевидно, оповито ореолом, на перший плян висунено в опері ще й елемент почуття вдячності Хмельницького й українського народу за ласку з боку «старшої сестри — Московської Русі» — прийняти Україну під свій покров...!

Всесвітня історія музики мало знає випадків справді доброго музичного оформлення, написаного до невеликого чи до слабого лібретта. Не можна й дивуватися, що Данькевич — як зрештою й усі інші сучасні українські оперові композитори під Советами, не зумів і не зміг написати до «Богдана Хмельницького» першорядної, чи пак, понад пересічної музики. Бувши талановитим композитором і знаючи своє діло, він дав у своїй опері музику яскраво неоригінальну, типову еклектичну, дарма, що й вправно оформлену й, завдяки тут і там вилетеним українським народним пісням (хори), буцім-то українську. На ділі, музика «Богдана Хмельницького» другорядна в повному розумінні цього слова, а захоплення нею у виконанні на платівках (декого з українських слухачів тут в Америці) є наслідком нерозуміння музики взагалі й її критеріїв з одної сторони та нашого відомого комплексу меншеартости з другої: мовляв, ми не тільки маємо оперу, яка є довга, в якій співають справжні оперові співаки і грає справжня, велика оперова оркестра, але її ще й передають по американському радіо! Отже, як інакше ставитися до неї, як не до шедевру?!

Коли Данькевич (та інші наші композитори на Україні) зможе колись, у майбутньому, сам вибирати собі сюжет для опери, який йому сподобається, не оглядаючися на будь-що інше, а тільки керуючися мистецькими бажаннями й ідеалами, тоді з-під його пера може й зможе вийти оперовий твір зовсім іншої музичної вартости, ніж «Богдан Хмельницький». У початках своєї творчости, коли він, як і інші тоді, міг ще дозволити собі розкіш керуватися в своїй музиці тільки своїм талантом і писати сміло, в яскраво новочасному дусі й стилі, тоді ці його твори подавали надію. Їх він ще колись у майбутньому, в змінених обставинах, може й зуміє здійснити⁷². Та покищо йому залишається вдовольнятися гучним успіхом «Богдана Хмельницького» і зв'язаними

⁷² Наприкінці 20-их років Данькевич програвав авторові цих рядків у Харкові вокальний цикл (сольоспіви), який був наявним доказом його тоді непересічного, оригінального таланту.

з цим «благами», дарма, що цей твір писаний не серцем і душею, але здебільшого, водою.

Доказом вірності вищесказаного є чергова опера Данькевича, «Назар Стодоля» (лібретто Преславича, за Шевченком), виставлена в Харкові й Одесі. Музика цієї опери куди сильніша і переконливіша від «Богдана Хмельницького». Відчувається, що композитор почував себе вільнішим і міг опрацювати музично чисто людський сюжет, а не політичний.

Серед молодшої групи одеських композиторів є *Юрій Володимирович Знатоків*, народився 6 лютого 1926 року, в Батумі, закінчив Одеську Консерваторію (1951) у Кагана; був директором музичної школи в Одесі. Написав балет «Свято любови» (1962), кантату «Слово про 28 героїв» (1949), фортепіяновий концерт на українські теми (1954), три скрипкові концерти (1950, 1952, 1955), дрібні п'єси для фортепіяна, скрипки, а також пісні, тощо. Композитор мало оригінальний й мало цікавий.

Далеко більший талант виказує *Тамара Степанівна Сидоренко*, що народилася 15 лютого 1919 року в Красному, на Херсонщині, закінчила Одеську Консерваторію 1946 року, і в ній тепер працює викладачем теоретичних предметів. Її твори для оркестри: дві Симфонії (1946, 1950), Сюїта старовинних танків (1947), увертюра «Богдан Хмельницький» (1954), два квартети, Соната для фортепіяна (1950), хори, пісні «Ти прийди, моє серце» й інші.

Р. Свірський написав «Сюїту» для фортепіяна з оркестрою.

Сергій Іполітович Хицунов народився 27 червня 1912 року в Фашівці (Харківщина), закінчив Одеську Консерваторію (1949) як учень Данькевича; працює викладачем теоретичних предметів. Написав дві Симфонії (1949, 1951), балет «Мрії» (1962), поеми «Вій на Жовтих Водах» (1945) і «1905 рік» (1955), квартет (1947), дрібні твори для фортепіяна, скрипки; сольоспіви.

Р. Феніх покищо відомий тільки з сольоспівів («Скажи мені правду»).

Микола Якович Гржибовський, що народився 18 грудня 1908 року в Одесі, закінчив Консерваторію, як учень Данькевича, 1946 року, а також інженерію 1935 року. Має оперу «Грай море» (1962) кантати «Ленін живе» (1946), «Дума про Леніна» (1952), оду «Вічна пам'ять героям» (1944), симфонічну сюїту «Весна», дві Увертюри (1946, 1949), фортепіяновий концерт (1948), квар-

тет (1946), 12 Прелюдій для фортепіяна (1945), «Оповідання» для скрипки (1952), хори, сольоспіви;

Е. Русинів написав балет «По синьому морю», «Олеся», камерні і фортепіянові твори, хори, тощо.

Ю. Володимирів є автор балету «Щастя» (і симфонічної сюїти з нього), написаного доброю технікою і фактурою.

І. Ботвинів має концерт для скрипки з оркестрою.

Композитори *В. Кучеров* і *Г. Литвинов* у своїх вокальних творах («Берізка» першого, дует «Чарівний стрімок» другого) покищо, чи пак у цих дрібницях, наявність будь-якого творчого таланту не проявляють.

*

В США, у Каліфорнії, живе композитор *Іван Вовк*, якого можна зарахувати до групи одеських, бо він в Одесі почав свої музичні студії. Іван Вовк народився 25 вересня 1921 року в селі Кривчунка, на Київщині. Після 4-річного навчання в Одеській Консерваторії (1936—1940) і військової служби та полону підчас другої світової війни, він опинився в Парижі і там продовжував свої музичні студії в Ecole Cezar Franck (1946-1954), по фортепіяно і композиції. Серед його творів є «Сюїта» для оркестри (Ballade, Marche, Mort de Pierrot, Danse), «Варіації» для фортепіяна з оркестрою, «Варіації» для скрипки з оркестрою, «Дві п'єси» для скрипки (Berceuse, Fresque), «Скерцо» для фортепіяна, «Images carpiçieuses» для фортепіяна, 4 фуги для квартету, «Соната» для скрипки і фортепіяна, збірник фортепіянових п'єс для дітей, опера «Захар Беркут» (до лібретта Василя Чайківського) й ін. Деякі твори Вовка появились друком в Парижі під псевдонімом S. Jascove.

Закарпаття

Після останньої війни вже й Закарпатська Україна починає включатися у загально-українське музичне життя. Тоді вперше там появляються талановиті, професійно освічені композитори. З них уже деякі здобули собі добре ім'я своїми творами.

Ось, наприклад, *Степан Теодорович Мартон*, що народився 24 листопада 1923 року в Жофії; закінчив, як піяніст, ужгородську музичну школу (1949) і тепер працює викладачем цієї школи. Серед його творів є «Закарпатська сюїта», (1953), для оркестри, «Мала сюїта» (1952) для дитячої оркестри, «Сюїта»

для дерев'яних духових інструментів (1951), Сім п'ес для клярнету з фортепіаном (1950), дрібні п'еси для скрипки; хори «Чудові дні стоять в Карпатах» та інші; сольоспіви: «Сумують квіти» й інші. Працює над закінчення опери «Пастух і співак».

Добрі надії подає молодий *Попелко*, ще учень Львівської Консерваторії.

Т. Малюкова-Сидоренко (сольоспіви «Осінні етюди» та інші) та *Дмитро Пшеничний* (хори «Летів пташок» і «Коло гаю»).

Композитором не-українського походження, який має чималий вплив на формування і розвиток музики українського Закарпаття в наслідок провідних посад, які він займає, є *Дезидер Євгенович Задор*, що народився 20 жовтня в Ужгороді, випускник празького університету (філософія) і Консерваторії, 1938 року, по фортепіану у Курца, по композиції у Кржічки, по диригуванню у Таліха. Був учителем музики в українській учительській Семінарії в Ужгороді, директором музичної школи, там же, й мистецьким керівником Філярмонії. Тепер працює мистецьким керівником закарпатського Державного Хору. Концертує як піаніст-соліст. Його твори, головно для фортепіана: Соната, «Закарпатська сюїта» (1949), Варіації, обробки закарпатських народніх пісень (для фортепіана і для хору), хори, музика до спектаклів ужгородського театру.

Буковина

До розвитку загально-української музики, зокрема в ділянці музичної творчості, покищо найменше дала від себе Буковина. З сучасних українських композиторів звідтіль, творча діяльність яких обмежувалася майже виключно Чернівцями, відомі тільки: *Сергій Яременко*, що народився 1912 року в Старо-Козачому, на Басарабцині, випускник Чернівецької Консерваторії (як скрипаль). Написав симфонічну поему, «Баляду» для вальторни з оркестрою, квінтет для духових інструментів, три «Колискові» для скрипки, концерт для гобоя, фугу для органів, «Прелюдії» для фортепіана, хорові кантати («Меченосці»), сольоспіви: «Закрили хмари Україну», «Листопад», «Чебрець», «Журавлі», «Ой, чого ти почорніло» й інші; також написав він і оперу «Казка старого

млина» оперету «Чорний лебідь», музику до п'єси «Лісова пісня». ⁷³

Ярослав Омельський, випускник Чернівецької Консерваторії (з скрипки), член чернівецької Філярмонії, концертував, як скрипаль-соліст у Німеччині (від 1940 року), написав між іншим скрипковий Концерт на теми народніх пісень.

Олексій Микитюк, що народився 20 вересня 1906 року в Залицьках; учився в Пілзні (Чехо-Словаччина), опісля у Чернівцях, де закінчив музичну школу Філярмонії (скрипка у д-ра Лерхенфельда, композиція й диригування у Збрігера, фортепіано у Горнера); був диригентом хорів і оркестр у Чернівцях (Українська Симфонічна Оркестра, Філярмонія 1934-1940) і в Києві (1943); протягом кількох років був диригентом чоловічого хору «Думка» в Нью-Йорку. Написав симфонічну поему «Заграва» (незакінчена), 6 українських танків, 5 рапсодій, Рапсодію для фортепіана з оркестрою тощо. Сам Микитюк вважає свою творчу працю тільки другорядною, випадковою частиною своєї діяльності, не надаючи їй особливого значення.

ПІДСУМКИ

Сучасна українська музика, розвиток якої датується, більш-менше, від другої декади нашого століття, дійшла протягом свого сороколітнього існування до справді великих досягтів. Є вже десятки опер і балетів, сотні симфоній і великих оркестрових творів, ⁷⁴ десятки фортепіанових і скрипкових концертів з оркестрою, незчисленні твори в усіх інших ділянках музичної творчости. Величезним досягом є те, що вже друге покоління сучасних українських композиторів, починаючи з половини 20-их ро-

⁷³ Усі ці дані з видання «Буковина» Париж—Філадельфія—Детройт, 1956 року, неперевірені.

⁷⁴ Згідно з сов. статистикою, протягом тільки вісьмох років, між 1948 і 1956, на Україні написано понад двісті симфонічних творів («Проблеми симфонизма в братських республіках», стаття Д. Шостаковича і В. Виноградова в «Сов. Музиці», 1956, № 12).

ків, мало нагоду вивчати композицію у своїх, українських професорів-композиторів. Очевидно, ще в більшій мірі це стосується і до третьої, наймолодшої генерації. Композитори мають нагоду не тільки чути виконання своїх творів з оперових сцен, з концертних естрад, першорядними симфонічними оркестрами, диригентами й солістами, але навіть одержувати гроші за ці виконання чи добре оплачувані замовлення на нові твори. Словом, — мають можливість здійснити мрію кожного композитора: жити з творчої праці. Здавалося б, становище рожеве, ідеальне...

На ділі, є в цій нашій музичній сучасній дійсності риси, які тривожать. Найважливіша, основна з них, — це згадане на початку цього розділу ставлення офіційної московської, цեбто правлячої політики до питання української музичної творчості. Що ця політика зовсім вдмінна від такої ж супроти російських композиторів, про це нема найменшого сумніву. Тривожить факт, що творчість українських композиторів регульована, керована й диктована Москвою. І тут «старший брат» навчає «молодшого», не тільки що треба творити, але й як, немов цей «молодший» брат ще все тільки в пелюшках, ще ніяк не може вирости і стати на власні ноги! Тривожить факт, що українські композитори під Советами опинилися між молотом і ковадлом: партійна політика постійно закидає їм «формалізм» (що під цим словом розуміти, напевно не знають навіть ті, що його вживають!), орієнтацію на прийоми «гнилої буржуазної» музики Західної Європи (й Америки!), відчуженість від советської дійсності,⁷⁵ тощо; одночасне схвалювання майже всього, що написано на народньо-пісенну тематику, ще й у наївно-простенькому стилі, недвозначно показує шлях, яким повинні йти всі, без винятку, підсоветські українські композитори.

Ще більш деморалізуюче мусить на них впливати факт, згаданий раніше, що музично цілком бездарні, дрібні хорові пісні інколи розцінюються як «монументальні» й їх автори одержують сталінські премії.

Це з одної сторони. А з другої, такі передові представники советської музики, як Шостакович, у Советах композитор №

⁷⁵ Обговорюючи дискусію, організовану Музикознавчою Комісією Союзу Композиторів України в Києві в 1960 року, автор Н. Ш. на сторінках «Советської Музики» (серпень 1960 року) закидає учасникам, що «нічого не говорилося про ролю і значення творчості сучасних советських композиторів, особливо російських, (підкреслення мое — А. Р.) у розвиткові українського музичного мистецтва».

1, закидає, — може й не без рації! — українським композиторам симфонічних творів такі недоліки, як «в'ялість, відсутність творчого обличчя, поспільну одноманітність», мелодику, «видержану в характері затишної, інтимної лірики, міщанських сольоспівів другої половини ХІХ століття», чи пак, що їх симфонічна творчість «повторює стереотипні формули маршової, козацької пісні...» В українських симфонічних творах нема, за словами Шостаковича, «творчої особистости, індивідуального стилю», але зате помітна «інертність, небажання вийти поза межі традиційних, прийнятих прийомів, небажання шукати нового...» І, врешті, порада, що українським композиторам слід шукати оригінальних способів музикальної виразовости в рамках реалізму й народности»⁷⁶.

Як же сполучити згадані вище вимоги офіційних партійних органів з закидом відсталости й «небажання шукати нового» з уст передового речника музики в Совегах та його порадою шукати оригінальних способів виразовости та «нового»?! Як це погодити, коли сам Шостакович шукав — і знайшов — у своїх молодих літах оригінальні способи виразовости й все «нове» власне в західньо-європейській модерній музиці, між головними представниками якої були тоді росіяни, Стравінський і Прокоф'єв?!

Як сучасні українські композитори вийдуть цілі з цієї Сцільли й Харібди, трудно передбачити. Насьгодні характерні симптоми творчої дійсности на Україні під Совегами, це з одної сторони успіх «Богдана Хмельницького», з другої — довголітня мовчанка у творчості таких українських передових композиторів, як Ревуцький, Козицький чи Лятошинський.

Другий тривожний факт у нашій сучасній творчій дійсності, це цілковита відсутність молодих українських композиторів у вільному світі. Ні в одному скупченні українців по цьому боці залізної зависи — в Німеччині, Сполучених Штатах, у Канаді — нема буквально ні одного молодого композитора, який давав би хоч мінімальні надії на продовжування традицій української музичної творчости, одинокими представниками якої поза кордонами Батьківщини, є малесенька купка... десятох: шість у Сполучених Штатах, три в Німеччині й Австрії, один у Канаді. Та до того ж, крім двох, усі вони в віці коло шестидесяти літ!

⁷⁶ Усі цитовані фрази з статті Д. Шостаковича і В. Виноградова «Проблеми симфонизма в братских республиках», «Сов. Музыка», 1956, № 12.

Виростають у вільному світі молоді українські таланти в виконавчій ділянці, співаки й інструменталісти. Чому нема їх цілком у творчій ділянці, загадка, яку годі розгадати. Сумні можуть бути наслідки цього стану речей, а саме що може прийти час, коли в українській музиці не буде ні одного композитора, який зможе творити без будь-якого примусу, без будь-яких наказів, постанов, декретів і «порад», а тільки й єдино під примусом свого творчого «я» і своїх особистих мистецьких бажань і стремління — так, як це мають змогу робити ті десять композиторів, які, волею долі, опинилися в світі, де на творчу думку не накладені жадні пута.

Лишається надіятися, що міць українського творчого духа, що переборола всі попередні труднощі і в останньому 50-літті піднесла українську музику до висот, про які на початку цього століття не можна було навіть мріяти, вийде переможно й із цього скрутного стану сьогодні й уникне небезпек, що загрожуватимуть завтра. Як саме — це покаже майбутнє.

VII. ВИКОНАВЦІ

Про початки виконавчого мистецтва⁷⁷ на Україні та прізвища окремих осіб чи організацій, з ними зв'язаних, невідомо нічого аж десь до другої половини XIX століття. Відомо, що українська аристократія й багаті поміщики мали свої власні оркестри вже у XVIII столітті; відомо, що на таких дворах, як напр., гетьмана Розумовського, в Батурині, музика й її виконання грали значну роль в товариському житті господаря й його родини. На Україні знайдено в домашніх, поміщицьких бібліотеках десятки творів тогочасної західньої музики, так для оркестр, зокрема для популярних на Україні в другій половині XVIII століття рогових оркестр, для яких ці твори перероблені, як і для всякого роду й складу інструментальних ансамблів, включно до сольових концертів для скрипки, клявесина й навіть клярнета. Очевидно, всі ці твори виконувалося й можна припустити, що не всі виконавці були імпортовані чужинці (як ними були тоді італійські композитори — диригенти на Україні), але, що, мабуть, більша їх частина була українці. Але слід пам'ятати, що навіть у Західній Європі тип «виконавця» чи пак віртуоза-інструменталіста, головна діяльність якого полягала у відтворюванні фортепіанової чи скрипкової музики, не тільки своєї власної, але й інших авторів, почався щойно з появою Паганіні, Шопена та Ліста, — отже в першій половині XIX століття. Перед тим навіть таких передових клявесиністів, як Моцарт, чи піяністів як Бетговен, розглядалося, передусім, як композиторів, від яких, згідно з вимогами того часу, публіка, очевидно, сподівалася блискучого виконання їхніх власних творів. (Винятком були органісти: прикладом є Букстегуде і Бах, яких сучасники вважали в першу чергу великими органістами, а щойно потім — композиторами). Нема ніяких відомостей про існування на Україні в XVIII сто-

⁷⁷ Йдеться тільки про виконавців ненародної, штучної музики, отже сюди не включається лірників, кобзарів, бандуристів тощо, цебто виконавців суто фольклорного характеру.

літті, чи, тим паче, передтим, будь-якого українського інструментального композитора, який захоплював би слухачів виконанням своїх творів на клявесині, чембало або скрипці. Але, як згадано вище, в бібліотеці Розумовського знайдено сольові концерти для тих інструментів, отже хтось їх виконував. Та про цих виконавців нема, покищо, ніяких вісток.

Так само нічого не відомо й про українських співаків, які може й були по трупах та перших театрах (у Петербурзі), що почали виставляти власними силами італійські опери, до того часу теж повністю імпортовані. Взятши до уваги те, що Петербурзька Придворна Капеля постійно шукала добрі хлоп'ячі голоси на Україні й їх там находила (Бортнянський, Березовський), годі не припускати, що находилися там і інші голоси⁷⁸, які потім, у Петербурзі, ставали виконавцями тамошніх оперових сезонів.

Перший, про якого є точні вісті, це згаданий раніше *С. Д. Паливода-Карпенко* та *Семен Гулак-Артемівський*, член Петербурзької Опери, автор «Запорожця за Дунаєм» (Див. «Початки світської музики»). У Петербурзькій опері виступав, уже на початку ХХ століття, теж тенор *Іван Алчевський* (1873-1917)).

На переломі ХІХ і ХХ століть на російських оперових сценах починають виступати співаки українського походження, — лірико-кольоратурне сопрано *А. Нежданова* (1880-1950) і бас *Платон Цесевич*, які скоро стають першими артистами цих театрів і такими залишаються протягом своєї довгої оперової кар'єри. На жаль, унаслідок тогочасних обставин, ввійшовши в російське музичне життя, вони цілком засимілювалися, отже можна їх уважати тільки співаками українського походження, але ні в яко-

⁷⁸ Та Капеля була в основному Капелею придворної церкви, а в православних (і всіх інших релігій) капелях та хорах того часу сопранові (дискантові) й альтові партії співали хлопці. Оскільки вік такого співака був дуже короткий, бо далі голоси хлопців переходили в чоловічі басы й тенори, полит на хлоп'ячі добрі голоси був великий і пошуки за ними були саме тому такі інтенсивні.

Також і в італійській опері того часу не було виконавців жіночої статі на сопранові й альтові партії. Ці ролі й ці партії виконували кастрати, що їх холошено ще в хлоп'ячому віці з метою зберегти їхні високі голоси. Так само й у китайському та японському театрі «Кабукі» того часу і пізніше, жіночі ролі виконували та й досі виконують чоловіки.

У церковних православних хорах жіночі голоси з'явилися тільки на переломі ХІХ й ХХ століть. На сцені жінка виступила трохи раніше. Поява жінок у хорах і на сцені — явище модерних часів. Воно йшло в парі з емансипацією жінок від «нечистих», у релігійній уяві й безправних чи майже, безправних істот у цивільному праві ще минулого століття, до повноправних і рівноправних з чоловіками людських істот і громадян нашого часу.

му разі українськими співаками. Подібно мається й з іншими: ані сопрана Марія Куренко, та Ніна Кошиць, ані Адам Дідур (довголітній перший бас Метрополітен Опери в Нью-Йорку), ніколи себе українцями не вважали, дарма що були українського походження, а, навпаки, завжди підкреслювали свою російську, чи в випадку Дідура, польську національність, і тому вважати їх представниками українського мистецтва й культури невірно й непотрібно.

Перші оперові співаки міжнародного масштабу, які ніколи не відрікалися свого українського походження, а, навпаки, ним гордилися, походили з Західної України. Найстарший з великої трійки цих співаків був *Олександр Мишуга*, ліричний тенор чудової якості голосу й рідкого вміння володіти ним, співак, ім'я якого стало на сході Європи просто легендою. Народився він 7 червня 1853 року у Виткові Новім, Радехівського повіту, в Галичині, як один із п'яти дітей бідного шевця. Закінчивши учительську семінарію у Львові, став учителювати в цьому місті й одночасно вчився співу у проф. Валерія Висоцького. 13 вересня 1880 року він виступив уперше в Міському Театрі у Львові (у врочистій виставі з нагоди перебування у Львові цісаря Франца Йосифа і за його присутности в залі). Наступного року Мишуга виїхав за-для дальшого навчання до Італії, де пробув майже три роки й виступив ув опері «Марта». 1883 року він вернувся на декілька місяців до львівського Міського Театру, а від 1884 до 1890 року співав ув опері в Варшаві, тоді царській. В міжчасі (1885 року) виступив 9 разів у «Гофопер» у Відні під прибраним прізвисьцем «Філіппі» (тобто «Пилипів син») ув операх «Фаворита» (у ній дебютував 5-го лютого), «Лючія з Лямермур», «Любовний напій» (усі три названі опери — Доніцетті), «Травіята» й «Ріголето». Співав він свої партії італійською мовою. Його дальші виступи, які мали відбутися в січні 1886 р., не здійснилися, мабуть тому, що він мав їх співати німецькою мовою і чи то не зміг перевчити партії, чи не хотів це зробити. У всякому разі, Мишугу не заангажовано до Віденської Опери ні на постійну працю, як того можна було сподіватися на підставі його тріумфальних успіхів,



Олександр Мишуга

ані навіть на дальші гостинні виступи. Цікаво, що в архівах Віденської Опери не знайдено ніяких слідів, чому це так сталося⁷⁹.

Того ж року, що у Відні (1885) відбулися й перші гостинні виступи Мишуги в Києві і в Харкові. Від 1906 до 1911 року Мишуга жив постійно у Києві, де між іншим, вчив співу в Музичній Школі ім. М. Лисенка (його найкращим учнем з того часу був тенор Микиша, див. далі); 1912-1913 років навчав у Музичному Інституті ім. Монюшка в Варшаві. У 1914 році, перед вибухом першої світової війни, виступив, як опісля виявилось, востаннє, у Львові на Шевченківському концерті, а ще потім, улітку, на сокільському з'їзді, на якому проспівав «Ще не вмерла . . .». Звуками національного гимну він і попрощався з батьківщиною назавжди: під час війни Мишуга опинився в злиднях в Італії, де важко захворів. Запрошений своєю ученицею, дружиною шведського лікаря д-ра Кінберга, до їх дому під Стокгольмом, проживав там, невтомно працюючи з учнями. Приїхавши з своїми господарями-друзями до Фрайбургу, в Німеччині, на дальше лікування, помер там 9-го березня 1922 року. Похований, згідно з його бажанням, у місті свого народження, Виткові Новім.

Олександр Мишуга був ідеальний репрезентант італійського «bel canto» і, яко такий, мало мав рівних собі. Згідно з присудом тогочасних знавців, його техніка дихання, дикція і вмільсть фразування були на найвищому рівні, а його м'який голос, — чудової якості й краси, був непорочної чистоти й гнучкості.

Мишуга був типовий оперовий співак. Його найкращі партії, крім згаданих вище, були в операх: «Галька», «Страшний двір» (Монюшки), «Янек» (Желенського), «Трубадур», «Аїда», «Марта», «Фавст», «Жидівка», «Гугеноти», «Паяци», «Кавалерія рустикана» і «Євген Онегін» (до речі, цю оперу він так любив, що її одному погодився співати російською мовою).

На концертній естраді Мишуга не почував себе так невимушено, як в опері. Його концертний репертуар був дуже обмежений; з українського він співав тільки декілька пісень. Цікаво, що з пісень свого щирого друга, Миколи Лисенка, він використовував тільки дві-три, вважаючи вокальні твори цього композитора цілком непридатними з вокальної сторони, а то й шкідливими для голосу⁸⁰. (До речі, на «невокальність» пісень Лисенка скаржуться й усі визначні українські співаки і після Мишуги).

⁷⁹ Див. «Олександр Мишуга — мистець і людина», Львів, 1938, стор. 74-75.

⁸⁰ «Олександр Мишуга — мистець і людина», Львів, 1938 р., стор. 50.

Мишуга був чудовим учителем із спеціальною власною методою, в основі якої лежало особливо легке формування звуку. Серед його відомих учнів, крім згаданого Микиші, були, між іншим, такі великі сопрана, як українка Саломея Крушельницька і полька Яніва Королевич-Вайдова.

Ім'я Олександра Мишуги записане золотими буквами в історії українського народу не тільки як великого співака, але й як великого громадянина, який своєю щирою жертвністю безнастанно помагав українським установам, товариствам тощо. В своєму заповіті все своє майно він залишив Музичному Т-ву ім. Лисенка у Львові.

Чудовим героїчним тенором був *Модест Менцінський* (народився 1875, помер 12 грудня 1935 року), який бувши рідкісної якості виконавцем вагнерівських партій на німецьких і шведських сценах (у Кельні, Стокгольмі, тощо), був одночасно в своїх концертах також неперевершеним інтерпретатором пісень Лисенка.

Третьою з цієї групи була *Саломея Крушельницька*, в першому двадцятилітті цього століття одна з найбільших драматичних сопрано Європи. Народилася вона 1873 року в Білій коло Тернополя, вчилася у Львові, де закінчила музичну школу як піяністка; одночасно студювала спів (приватно) у Мишуги; дебютувала у Львові в «Фавориті» Доніцетті, 1893 р., опісля вчилася в Італії (в Міляні, у Креспі), де й дебютувала в Кремоні, в заголовній партії опери Масене «Манон». Виступала в низці передових опер Європи (включно з Києвом, Маріїнським Театром у Петербурзі й Варшавською Оперою, в якій вона була 1898-1901 років одною з найбільш люблених співачок). 1902 року виступала в Паризькій Опері, а потім знову в Італії. До її найкращих партій належали вагнерівська Брунгільда й Ізольда, Р. Штравса Електра і Саломея (Крушельницька була першою інтерпретаторкою цієї



Модест Менцінський



Саломея Крушельницька

партії в прем'єрі опери під цією ж назвою в театрі «Ля Скаля» в Міляно), під керівництвом Артуро Тосканіні, з яким, до речі, часто виступала, Галька, Аїда, Джіоконда, Дездемона і багато інших. Між іншими, завдяки Крушельницькій, відома опера Пуччіні «Мадам Батерфляй» увійшла в світовий репертуар і в ньому закріпилася: прем'єра цієї опери була «провалилася», але коли в другій виставі, 1904 року, в заголовній ролі виступила Крушельницька, опера здобула такий успіх, що від того часу (цебто вже понад 50 років) вона — одна з найпопулярніших у світі.

Крушельницька виступала також в Єгипті та в Південній Америці (Аргентина й Чіле); до Північної Америки вона приїхала щойно наприкінці 20-их років (переговори про виступи в «Метрополітен» у Нью-Йорку в 1914 року перервалися були через війну) й дала низку концертів в українських громадах тут і в Канаді. Після смерти свого чоловіка, італійського адвоката Річчоні, Крушельницька вернулася з Viareggio, де постійно проживала, до Львова, у 30-их роках, і тут захопив її вибух другої світової війни. За советської окупації була професоркою Львівської Консерваторії (1945-1952); померла 80 років віком, у 1953 році.

На своїх концертах (ще в 1932 році виступала вона в Венеції) Крушельницька часто виконувала українські народні пісні під власний фортепіяновий акомпанімент. Її платівки наспівані ще десь коло 1906 року в Міляні (арії з опер: «Mefistofele», «La Wally», «Adriana Lecouvreur», «Loreley», «Аїда» і «Валькірії») належать до найрідших й найцінніших серед грамофонових унікатів.

Іншими визначними українськими оперовими співаками, вся мистецька кар'єра яких розвивалася на чужих сценах були: *Олександр Носалевич* (народився 1874 року), бас опери у Вісбадені, Німеччина, і *Орест Руснак* (народився 24 липня 1894 року в Дубівцях, Буковина) тенор, учень Консерваторії в Празі, який після виступів у низці німецьких і австрійських оперових театрів (Кенігсберг, Грац тощо), в яких виступав під прізвищем *Герлях*, та по гостинних виступах на Советській Україні (1928) тощо, був аж до вибуху останньої війни артистом Опері в Мюнхені, де й помер 23 січня 1961 року.



Орест Руснак

До половини 20-их років тенором югославських опер був *Роман Любінецький*, опісля професор Консерваторії у Львові.

В 30-тих роках учителем співу в Консерваторії в Празі був *Дмитро Левецький*, колишній член-соліст Капелі Кошиця.

З неоперових співаків, діяльних поза межами Батьківщини, в половині 20-их років звернув на себе увагу своїми концертами в Берліні тенор *Клим Чічка-Андрієнко*. У Чехо-Словаччині перебувала сопрано *Іванна Синенька-Іваницька*, в Італії — *Млада Липовецька*.

Серед старшого покоління перед першою війною в Галичині було чимало співаків, які за інших обставин може й були б визначилися на оперових сценах; в існувалій тоді галицькій дійсності вони були примушені віддавати свій голос і талант на службу побутовим театрам. Ось кілька прикладів: сопрано *Фільомела Лопатинська*, *Катря Косак-Рубчакова* та її чоловік, *Іван Рубчак*, тенор *Гаск*. Одночасно з виступами в побутовому репертуарі та суто-драматичному чужоземних творів, як і оперетковому, вони співали й головні арії таких опер (в українському театрі «Бесіда») як «Мадам Батерфляй», «Фавст», «Кармен», «Продана наречена», «Галька», «Жидівка» та інші.

В 1917 році в Львівському Міському Театрі деб'ютувала (й опісля декілька років співала) в опері й опереті, а потім також у Торуні (Польща) — *Олександра (Любич) Парахоняк (-Козаква)*, учениця Мишуги (1912-1914) у Варшаві.

В 20-их роках дуже діяльний на концертній естраді у Львові та в Галичині був баритон *Роман Орленко-Прокопович*, учитель співу в українських середніх школах у Львові, диригент хорів та вчитель співу в Музичному Інституті ім. Лисенка у Львові. Помер 80 років віком, 24 липня 1962 року у Львові.

На Східній Україні відомим тенором передреволюційного періоду і ще в двадцятих роках був *Михайло Микиша*, що народився 1886 року (батько композитора-піяніста Тараса), колишній учень Мишуги, згідно з думкою про нього багатьох своїх прихильників — «наслідник» останнього. Був він теж і першорядним артистом; виступав у Харкові 1913 року, на Ювілейному Франківському Концерті. Ще до недавна він учив у Москві.

Відкриття першого українського Державного Оперового Театру в тогочасній столиці України, Харкові, 1-го жовтня 1925 року (оперою Мусоргського «Сорочинський Ярмарок»), та скоро потім Державних Оперових Театрів у Києві (1-го жовтня 1926 ро-

ку, оперою «Аїда»), Одесі та утворення двох «пересувних» Оперових Театрів (для обслуговування інших міст), дало можливість праці й мистецького розвитку численним українським співакам, з яких деякі вже незабаром висунулися на передові місця.



Сцена з опери «Запорожець за Дунаєм»

Одарка — артистка М. Литвиненко-Вольгемут
Карась — артист І. Паторжинський



Марія
Литвиненко-Вольгемут
(в заголовній ролі опери
«Турандот» Пуччіні)

Перше місце з усіх належить співакці, яка вже й раніше в «Музичній Драмі» в Петрограді й у театрі Садовського в Києві звернула на себе увагу своїм чудовим голосом і небуденною музикальністю. Була це *Марія Литвиненко-Вольгемут*⁸¹, яка з відкриттям Столичної Опері в Харкові сатала її драматичною примадоною (а після перенесення столиці до Києва, в 30-их роках, у тамошній Опері) й до сьогоднішнього дня вважається найбільшою оперовою спі-

⁸¹ Тут, як і в усіх інших жіночих прізвищах, перше прізвище дівоче, друге — чоловіче. Прізвище в дужках значить, що в своїй професійній діяльності артистка його не вживала.

вачкою Східньої України, дарма, що вона вже кілька літ не виступає, але є професором Київської Консерваторії. До найкращих партій її великого репертуару належали: «Аїда», Ярославна («Князь Ігор»), «Русалка» (Даргомижського), Турандот, Ліза («Пікова Дама»), Одарка («Запорожець за Дунаєм» — також і в фільмі), й інші.

Голос Марії Литвиненко-Вольгемут належав до рідких «рівних» в цілому діапазоні, з солідними, повними низами, металічно-звучними верхами, які навіть на високому «С» ніколи не бували різкі, але завжди м'яко заокруглені. Своєрідний тембр надавав голосові окремий своєрідний чар. Музикальність цієї співачки й її певність знання партій були загально відомі диригентам і її товаришам-партнерам. Бувши дуже короткозора, Литвиненко-Вольгемут не могла добре бачити диригента та його рухів, але не дивлячись на те, вона була на сцені одною з найбільш певних і «надійних» оперових співачок.

Також як оперово-драматична артистка, Марія Литвиненко-Вольгемут була непересічна. Зате на концертній естраді вона не почувала себе так вільно, як на сцені, й справжнього концертного репертуару не мала. Була відзначена званням «Народньої артистки» і всіма можливими почеслями.

Коло неї, як драматичної примадонни Столичної Державної Опери в Харкові, на перше місце між оперовими співаками при кінці 20-их років, висунулася лірична примадонна цього театру — *Марія Сокіл (Рудницька)*, родом з Запорізької округи, на Дніпропетровщині, учениця *Зінаїди Малютинної* (в Консерваторії в Дніпропетровському, потім у Москві), спершу артистка Драматичного Театру ім. Заньковецької в Дніпропетровському.

Після дебюту в партії Маргарити («Фавст») 1927 року в Харківській Опері, вже за три місяці ця починаюча співачка стала ліричною примадонною Харківської, а з 1930 року — Київської Опери. 1929 року її послано, як репрезентативну співачку України (разом із тенором Середою і басом Паторжинським) у концертну поїздку до Німеччини й Італії.



Марія Сокіл-Рудницька

1931 року її вибрано співати заголовну партію в «Наталці Полтавці» у пам'ятних десяти ювілейних виставах Театру ім.

Франка, в яких Возного грав увостанне Саксаганський (Виборного — Донець, Терпелиху — Борисоглібська; режисер — Микола Садовський).

1932 року Марія Сокіл, вийшовши заміж за чужоземного громадянина, Антона Рудницького, який тоді одночасно з нею працював як диригент ув операх Харкова й Києва, переїхала на постійне проживання за кордон. Там вона була спершу примадонною Міської Опери у Львові, опісля виступала з гастролями у Варшаві, Відні, Берліні, Празі й прибалтійських державах. 1937 року приїхала вона в перше з концертами до Америки, а 1938 вдруге й від того часу залишається тут.

В Америці вона виступає в операх у Чикагу, Філадельфії, Нью-Йорку й Детройті, як солістка з симфонічною оркестрою радіо-станції NBC в Нью-Йорку і в безлічі власних концертів. Колишні її виступи в Харкові й Києві, а опісля десятки її виступів у Західній Україні, на Закарпатті і в столицях Європи розповсюдили ім'я і славу Марії Сокіл скрізь, де тільки жили українці. Її виступи в Новому Світі були, після тріумфів Капелі Кошиця, ще й понині найуспішніші.

У 40-их роках Марія Сокіл була членом квартету «Cosmopolitan Stars of Opera», який на протязі кількох літ концертував з великим успіхом по цілій Америці. Від 1958 року вона — професор Філадельфійської Консерваторії та Музичної Академії.

Найкращі партії оперового репертуару Марії Сокіл були: Маргарита («Фавст»), Тетяна («Євген Онегін»), Ліза («Пікова Дама»), Дездемона («Отелло»), Снігурочка (в одноіменній опері Римського-Корсакова), Мімі («Богема»), Мадам Батерфляй, Ельза («Лоенгрін»), Одарка («Запорожець за Дунаєм» — також у фільмі продукції Авраменка в Америці), Галька (у цій партії, до речі, Марія Сокіл здобула особливий тріумф, коли після її виконання в Опері в Чикагу, з передовим польським тенором, Яном Кепурою, як партнером, вся преса одноголосно визнала, що і вокально і драматично, то була найкраща інтерпретація цієї партії з усіх, які там тільки пам'ятали).

Протягом своєї довголітньої діяльності Марія Сокіл постійно виконувала сольоспіву сучасних українських композиторів, багато з яких були спеціально для неї написані. 1940 року, наспі-

вала вона в Нью-Йорку альбом платівок (перші українські по цей бік залізної заслони), вісім народніх пісень Антона Рудницького, а опісля й дві арії з опери «Галька» та пісні Рахманінова і Танєєва (з інструм. ансамблем).

Її голос американської критики порівнювали з голосом Альбани і Марії Ерїци. Характерну оцінку мистецтва Марії Сокіл дав Василь Барвінський після її першого концерту у Львові (в червні 1932 року), пишучи: «... на обрії українського вокального мистецтва, на якому досі ясным світлом палали імена Мишуги, Менцінського й Крушельницької, зійшла нова зірка першої величини — Марія Сокіл...».

Величезним успіхом в Америці, Канаді і скрізь, де тільки виступав, користувався *Михайло Голинський*. Народився він 1894 року у Вербівцях, біля Городенки (Галичина). Голинський звертав на себе увагу ще в студентських хорах своїм гарним баритоном. Після закінчення першої війни (під час якої був старшиною Української Армії) вчився співу у Чеслава Заремби у Львові, потім чотири роки у Едварда Гарбіно в Міляні.

Дебютував Голинський як героїчний тенор, 1925 року у Львівській Опері в партії Каніо в «Паяцах». Після праці (у партіях першого тенора) у поморських театрах у Варшавській і Львівській Опері та виступів у Берлінській Опері («Аїда»), переїхав на Східню Україну, де протягом трьох сезонів (до 1930 року) працював спершу в Одеській, потім у Харківській Опері як драматичний «прем'єр». Виступав тоді теж з гастрольями в Москві й Тифлісі (Тбілісі), вперше в історії цих театрів співаючи українською мовою. Переїхавши на постійне проживання до Канади 1938 року, Голинський дав там і в Сполучених Штатах безліч концертів здобуваючи між іншим і такі лаври, як «золотий ключ» міста Торонта, тощо. Проживає постійно в Торонто.

В репертуарі Голинського були такі оперові партії, як Каніо («Паяци»), Каварадоссі («Тоска»), Калаф («Турандот»), Дон Хозе («Кармен»), Радамес («Аїда»), Елеазар («Жидівка»), Герман («Пікова Дама»), Дон Карлос (в одноіменній опері Верді), Гофман («Казки Гофмана»), Йонтек («Галька»), Степан («Купало») й інші.



М. Голинський

Голос Голинського можна окреслити як феноменальний: чудової барви, з блискучими верхами, яскраво-металічного, шляхетного відтінку. Подібно, як і його постійна партнерка в Харківській Опері, Литвиненко-Вольгемут (і, як колись, Мишуга), Голинський — співак суто-оперовий. На театральній сцені при оркестрі зумів він показати свій голос у найкращому блисківі. Якість його голосу є й досі між українськими співаками неперевершена.

Тих самих років, почав свою діяльність у Харківській Опері бас *Іван Паторжинський*. Народився 5 березня 1896 року в Свистунові, на Дніпропетровщині (учень Зінаїди Малютиної). Спершу був учителем; після деб'юту в Харківській Опері він незабаром зайняв передове становище в українських оперових театрах не тільки своєю мистецькою діяльністю, але й громадсько-політичною (депутат до Верховної Ради УРСР тощо). 1929 року його вислано, як репрезентативного співака України (разом з М. Сокол і М. Середою) на концертні виступи до Німеччини й Італії; після останньої війни він виступав скрізь у сателітних державах, а 1946 року в Канаді й Америці (в концертах, зорганізованих Т-вом Американсько-Советської дружби). Був професором Київської Консерваторії. Помер 22 лютого 1960 року в Києві.



І. Паторжинський

Паторжинський був музикальний співак і вдумливий артист, дарма, що не мав ані великого голосу, ані цей голос не був особливої краси чи якості. Але завдяки згаданим іншим прикметам, він зумів деякими партіями свого репертуару, як, наприклад Тарас Бульба (в однойменній опері Лисенка), Дон Базіліо («Севільський Цирульник»), Мельник («Русалка» Даргомижського), Тімур («Турандот»), Карась («Запорожець за Дунаєм», також у фільмі), Виборний («Наталка Полтавка» — також у фільмі) й інші — викликати глибоке й незабутнє враження.

У виконанні українських народних пісень, особливо жартівних, Паторжинський не мав собі рівних. Був він один з перших українських оперових співаків, відзначених званням «Народнього артиста».

Місце ліричної примадонни в харківському й київському оперних театрах зайняла в 30-их роках *Зоя Гайдай*, донька ві-

домого етнографа, Михайла Гайдая, учениця проф. Муравйової в Київській Консерваторії, левреатка 1-го Всесоюзного Конкурсу співаків. То була співачка з прегарним голосом, яким чудово володіла, великої музикальності й культури, з широким репертуаром оперовим і концертним. Тепер вона — професор Київської Консерваторії.

Серед передових співаків-артистів цього першого покоління в українських оперових театрах були на т. зв. «перших партіях» ще такі сопрана: *Воликівська, Віра Гужова, Оксана Уляницька, Марія Тесеєр, Катерина Оловейнікова, Оксана Петрусенко, Катерина Морозова, Наталія Захарченко, Олександра Бишевська, Оксана Колодуб* та інші.

Меццо-сопрана: *Катерина Копйова, Олександра Ропська* («Народня артистка»), *Скибицька, Олена Захарова, Анастасія Левицька, Віра Габранович* та інші.

Тенори: *Олександр Мосін, Микола Середа, Іван Кученко, Іван Шведів* (помер 1959 року, в Буенос Айресі), *Володимир Дідківський, Володимир Бобков, Григорій Ріжок, Олександр Колодуб*.

Та найкращий з їх усіх був народний артист *Ю. Кипаренко-Доманський* (1888-1956). Від 1913-1917 року він був у російській опері Зіміна в Москві, з 1921 року на Україні. Був він між українськими тенорами перший, хто виконав партію «Отелло» в опері Верді та самотній досі (разом з Менцінським) *Трістан*.

Баритони: *Віктор Будневич* «Народний артист», *Михайло Гришко, Михайло Горохів, Микола Шуйський, Мартиненко*.

Баси: *Віктор Ходський, Є. Циньов, Іван Стещенко, Григорій Ярошевич* (тепер у Торонто) й інші.

Особливою постаттю серед цього тогочасного гурту українських оперових артистів і передовою серед співаків Київської Опери був її відповідальний бас *Михайло Донець* (народився 23 січня 1883 року, помер 10 вересня 1943 р.). Був це непересічний співак і першорядний артист з великим сценічним досвідом. 1930 року відзначено його званням «Народнього артиста». Загинув він за загадкових обставин, і про це ще й досі нічого певного невідомо.

Та найбільше ім'я здобув собі, завдяки своїй довголітній праці на становищі першого ліричного тенора в Великому Театрі в Москві *Іван Козловський*. Уродженець Полтавщини, він закінчив Київську Консерваторію 1919 року, в класі співу *Олени Муравйової*, що її учнями є буквально десятки найкращих україн-

ських співаків учорашнього й сьогоднішнього дня. Після короткої діяльності в Полтаві, Харкові і Свердловську, Козловського запрошено 1926 року до Великого Театру в Москві. В цьому театрі Козловський виступав ще донедавна.

До його найкращих партій належали: Лоенгрін, Ленський, Дубровський (однойменна опера Направніка), Фавст, Ромео (в опері Гуно), Алфредо («Травіята»), Альмавіва («Севільський Цирюльник»), Дон Хозе («Кармен»), Йонтек («Галька») і інші.

Козловський був теж першорядний камерний (концертний) співак із великим репертуаром. На платівках наспівав він, між іншим, цілий цикл Шуберта «Die schöne Müllerin», цілий цикл Шумана «Любов поета» та Бетговена «An die ferne Geliebte».

Передові співаки України сучасного покоління — це в першу чергу «примадони» і «прем'єри» столичної, цебто Київської Державної Опери. Це — «народні артистки»: Єлисавета Чавдар (кольоратура), Є. Потапова, Лариса Руденко (меццо-сопрано), Ніна Гончаренко (меццо-сопрано) і Лідія Лобанова (драматичне сопрано).

Сопрана: Олександра Жила, Галина Шоліна і Таїса Пономаренко.

Меццо-сопрано — Єлеонора Том.

З чоловіків — тенори: Петро Беллиник і Микола Фокин; баритони: Сергій Козак; бас — Володимир Матвій.

Відомі також: Г. Бурцева, А. Оголовець, М. Суховольська, Л. Скляр, А. Виспрьова, Бела Руденко, А. Лесникова, Є. Озимівська; з чоловіків: Є. Червонюк, В. Шевченко, К. Дмитренко, Б. Бутків, Д. Козинець, М. Частій, Микола Губрій, Михайло Роменський та інші.

Але найбільшу славу здобули: знаменитий бас «Народній артист», Борис Гмиря (Київська Опера), не тільки на оперовій сцені, але й на концертній естраді, та «Народній артист» Олексій Кривченя (з Одеси), з 1950 року передовий бас Великого Театру в Москві.

Останніми часами звертають на себе увагу своїми концертами (між іншими, у Москві) баритон Львівської Опери Павло Кармалюк та баритон Київської Опери Дмитро Гнатюк, який виступав з концертами також і в Австралії та в Канаді.



Олексій Кривченя

1958 року на міжнародному співочому конкурсі в Тулузі (Франція) переможцями стали троє молодих українських співаків, артистів Київської Опери. Це: *Євгенія Мірошниченко* (родом з Харківщини), учениця *Марії (Донець)-де-Тессеєр*, у Київській Консерваторії, кольоратурне сопрано незвичайної краси голосу, при чому співачка чудово володіє технікою; *Адрій Кикоть* (з Полтавщини), бас, учень *І. Паторжинського*; *Володимир Тимохин* (з Одещини), лірико-драматичний тенор, учився у *І. Назаренка* і *С. Юдіна*, в Одесі і в Ленінградській Консерваторії. Московська критика («Сов. Музика», січень 1959) підкреслює великі виконавчі здібності всіх трьох.

У конкурсі молодих співаків у Києві 1959 року особливу увагу здобули своїми голосами, культурою й здібністю виконання такі з них: баритон *Микола Манойло* (Харків), сопрано *Віра Соколів* (Одеська Опера) і *Олександра Фоменко* (Одеська Опера), меццо-сопрано *Марія Малъків* (Одеса), баритон *Олександр Врабель* (Львівська Опера), бас *А. Чулюк-Заграй* (Київська Опера), сопрана *Т. Калустяч* і *Е. Рязьська* (обидві — Київська Філярмонія), *А. Козак* (Київ), *В. Замкова* (Одеса), *Т. Карпатська* (Львів), *М. Коваленко* (Харків), *М. Майдачевська* (Луганська Філярмонія) та інші.

Усі вони — наймолодше покоління. Перед ними — всі можливості великої співочо-мистецької кар'єри, яка, до речі, вже починає стелитися перед киянкою *Людмилою Васильченко*, ще студенткою Московської Консерваторії, та перед молодим тенором Київської Опери *Костянтиним Огневим*, випускником Московської Консерваторії (1955), самостійні концерти яких у Москві вже зустріто з незвичайно прихильною оцінкою місцевої критики.

Виключно камерною співачкою була в 30-их роках *Клава Шульженко*; тепер передовою в цій ділянці на Україні є *Галина Сухоруків*, родом з Запоріжжя, випускниця Київської Консерваторії (кляси *К. Брун*), лавреатка Всесоюзного Конкурсу вокалістів. Чимало передових сучасних російських композиторів, як *Шостакович*, *Кабалевський* та інші, а також і українських, завдячують саме їй перше виконання своїх сольоспівів.



Галина Сухоруків

Інші передові камерні (концертові) співаки сучасної України, це — *В. Ялкуп, Т. Калустян і Д. Петриненко*.

На Україні існує чимало вокальних ансамблів, як напр., Дуєт «Київський» у складі з *П. Ретвицького й А. Таранця*, Квартет Кримської Філярмонії з співаків: *Є. Ігнатів, І. Краснополський, В. Максименко й О. Ляшенко* та інші. Найбільшу популярність здобули серед них «Тріо Сестер *Байко*» (сестри: *Даніїла, Марія й Ніна*, родом з Закарпаття, вчилися у Львівській Консерваторії) зі Львова. Їхній репертуар складається здебільшого з банальних, сантиментальних пісеньок легкого жанру, Козака, Кос-Анатольського, М. Колесси, Б. Фільця, Р. Савицького та народніх пісень, особливо лемківських і гуцульських.

Також вокальний жіночий ансамбль існує вже низку літ і виступає в Торонто та інших містах східної Канади: жіночий квартет «*Верховина*», який зорганізувала й веде *Олена Глібович*. Інші члени квартету *Надя Лисанюк, Євгенія Котлиш і Тамара Елдер*. Піаністка квартету — *Степанія Жовнір-Клос*.

Низка українських співаків перейшли з українських до російських оперових театрів уже давніше. В Москві співає тепер *Олійниченко* (сопрано) і *Борисенко* (меццо-сопрано). Остання тепер — одна з найкращих співачок Великого Театру; там був й тенор *В. Дідківський*; у Ленінграді співав *Микола Серєда*, у Свердловському *Оксана Колодуб* (була від 1935 року у Великому Театрі в Москві де виступала під прізвиськом *Березовська*).

На Західній Україні одинокий час, у якому вперше і, поки що, востаннє існувала Українська несовєтська Опера, це були роки німецької окупації (1941-1944), під час останньої війни. Під дирекцією *В. Блавацького* й музичним керівництвом диригента *Лева Туркевича* Львівська Українська Опера згуртувала, між іншим, таких співаків, як баритон *Зенон Дольницький*, тенор *Василь Тисяк*, бас *Іван Романовський* (усі ці троє співали перед тим у польських оперових театрах), меццо-сопрано *Лідія Черних*, сопрано *Ірина Туркевич*, баритон *Лев Рейнарівич*, та інші. Багато з них тепер в Америці й у Канаді.

В США виховався, приїхавши сюди з Галичини малою дитиною, дуже талановитий і музикальний баритон *Степан Козакевич*, довголітній член опери «Сан Карльо», опери в Чикаго та інших. Козакевич був теж (разом із Марією Сокіл) членом Квартету «*Cosmopolitan Stars of Opera*». Помер він у 50-их роках у Нью-Йорку, в п'ятидесятому році життя.

Наслідком перевороту на Україні, по першій війні і революції, в Америці опинився бас Петербурзької Опери *Михайло Швець* (помер 1938 року в Нью-Йорку). У фільмі «Запорожець за Дунаєм» (продукції Авраменка) він дав чудову характеристику Карася так вокально, як і драматично. Також опинилася тут сопрано *Марія Гребінецька* (з Києва), колишня учениця Мишуги (в 1907 році).

Ще перед останньою війною приїхала до Америки і опісля залишилася тут *Ольга Лепкова-(Ястремська)*, колишня учениця Марії Сокіл, Лідії Улуханової й Адама Дідура у Львові, — меццо-сопрано дуже гарного тембру й звучности. Вона здобула диплом на Міжнародному Співочому Конкурсі у Відні, дебютувала у Львівській Опері («Страшний двір» Монюшки), й виступала, між іншим (у партії Оксани), в пам'ятних «тисячних» виставах «Запорожця за Дунаєм» у всіх головних містах Західньої України 1936 року. По приїзді до Америки в 1938 році співачка концертувала тут і в Канаді і виступала в виставах «Запорожця за Дунаєм» та «Катерини», організованих А. Рудницьким. Її концерт у Тавн Голі в Нью-Йорку був одним з перших серед українських солістів, що будь-коли виступали в цій репрезентативній концертній залі.

По війні багато українських співаків, які опинилися в таборах, розпорошилися по світі. Більшість із них — у США, як н. пр. *Євгенія Винниченко-Мозгова*, що виступала в перших драматично-сопранових партіях у Београді (Югославія), а під час останньої війни також і в середньо-європейських державах. Далі — *Лідія (Колісниченко) Горн* (драматичне сопрано); ліричні сопрана: *Наталія Носенко* (Детройт), *Олена Задорожна* (Сан-Франсіско), *К. Задорожна* (Нью-Йорк); меццо-сопрана: *Вероніка Максимович*, *Лідія Черних* і *Клавдія Таранова*; тенори: *Ігор Зайферт*, *Михайло Дуда* (помер 1962 року в Філядельфії), *Іван Гош*; баритони: *Лев Рейнарлович*, *Осип Стецура*, *Теодор Юськів-Терен* та інші; баси: *Михайло Ольховий* і *Микола Чалий* та інші. В Канаді опинилися сопрана: *Софія Федчук*, *Ірина Туркевич-Мартинець*, тенор *Василь Тисяк*, баси *Григорій Ярошевич* і *Осип Гошуляк*.

В Австралії опинився бас *Василь Матіяш*, учень Марії Сокіл в Муз. Інституті у Львові.

Усі вище згадані співаки мають оперовий стаж і досвід. Є також декотрі що їхня діяльність обмежується тільки концертною есрадою. Це — *Ізабеля Орловська (Фоменко)-Курдидик*; *Ія* і *Любомир Мацюки* (сопрано і тенор), тут з 1959 року, перед тим у

Бразилії, та бас *Володимир Баранський*. Виконанням народнього репертуару деяку популярність здобула в останніх роках на Сході *Ганна Шерей*, перед останньою війною солістка Київського хору «Думка».

Педагогічною працею займається в Каліфорнії *Василь Чайківський*.

Співачкою «камерною», виключно концертною, першою в цьому жанрі в Галичині, дуже культурною й музикальною була *Іванна Шмериковська-Приймова* (меццо-сопрано), колишня учениця Львівської Консерваторії (з фортепіана у Курца і Лялевича, зі співу у Козловської), потім Віденської Академії, врешті в Парижі, де вчилася у відомої Анни Ель-Тур. Концерти Іванни Приймової в Кракові і Варшаві, з добрими програмами камерного характеру, місцева преса стрічала дуже тепло. По приїзді до Америки була вчителькою Українського Музичного Інституту в Нью-Йорку і вже декілька літ є головою фортепіанового відділу ексклюзивної приватної школи Грагам-Екес у Пальм Біч, на Фльориді. (До речі, донька Іванни Приймової, *Рома Прийма*, це передова сучасна українська танцюристка-балерина).

Та з усіх нових емігрантів-співаків на перше місце вибився *Михайло Мінський*, баритон, особливо своїм виконавчим талантом і великим репертуаром сучасних українських сольоспівів і оперових арій. Його інтерпретації повні чуття, запалу й своєрідного темпераменту, що разом з його музикальністю і доволі добрим голосом складається в сумі на справжню мистецьку індивідуальність. Вже декілька років він перебуває знову в Європі, де концертував (Англія, Франція, Німеччина) та продовжував студії в Італії (Рим).

Уроджені в Америці (походженням з родин т. зв. «старої еміграції»), тут музично вишколені сопрана: *Марія Полиняк-Лисогір* і *Стефанія Тураш*; перша з них вже низку літ є членом нью-йоркської «Сіті Сентер Опера», друга — випускниця



І. Шмериковська-
Приймова



М. Мінський

«Джуліярд Скул» і стипендіатка фундації «Фулбрайт» («Fullbright Scholarship»), яка продовжувала навчання співу в Італії (1952-54) і дебютувала з Римською Оперою в Споленто (в «Богемі»), злюбки виступає в модерному американському репертуарі. В Італії продовжували вокальні студії також тенор *Василь Мельничин* (Чікаго) і баритон *Юрій Богачевський* (Нью-Йорк).

В Канаді добрий успіх має вже низку років музикальна *Леся Зюбрак* (-*Романів*, лірико-кольоратурне сопрано, постійна артистка торонтської радіостанції).

Серед наймолодшого покоління українських співаків, що подають надії, в Канаді є випускниці Королівської Консерваторії в Торонто: сопрано *Марійка Брездень* та *Іванка Мигаль* і сопрано *Лідія Хоменко* з Вінніпегу. У Торонті продовжує вокальне навчання сопрано *Леонора Бербенець* (родом з Запоріжжя), яка до недавня вчилася, виступала і здобула низку нагород у Венесуелі.



М. Полняк-Лисогір

*

З огляду на свого роду піонерську діяльність у ділянці співу в Америці перед останньою світовою війною, що чимало причинилася до оживлення українського музично-концертного життя старої еміграції, слід згадати про деяких непрофесіональних співаків-солістів, але з добрими голосами і деякою вродженою музикальністю, як *Анна* і *Марія Боднар*, *Анна Тростянецька*, *Стефанія Королишин-Цимбаліст*, *Ольга Павлова*, *Доня Демрей*, *Михайло Зазуляк*, *Петро Ординський* та інші.



Марта Кокольська

*

Та найкращими голосами і непересічною музикальністю серед сучасних молодих українських співачок в Америці визначаються дві: сопрано *Марта Кокольська*-(*Кобрин*), з 1960 року член *New York City Center Opera Co.* та меццо-сопрано *Оксана Сояк*,

випускниця Curtis Institute в Філядельфії, тепер перебуває на дальших студіях у Німеччині (Штутгарт), як стипендіятка Fullbright. Чималі надії подають також: випускниця школи Джуліярд і лавреатка Конкурсу Вокалістів у Детройті, меццо-сопрано (*Іра*) *Орися Бала*, яка виступала, між іншим у сезоні Санта Фе Опера Ко. в Нью-Мехіко, та стипендіятка школи Джуліярд, *Віра Котелевець*, і *Наталка Топольницька*, випускниця Бостонського Університету. З успіхом починає виступати в Нью-Йорку — сопрано *Леся Васьків*, учениця Lawrence'a Davidson'a.

У 1962 році вперше виступала в Америці молода українська співачка з Аргентини, сопрано *Марія Балук*. В Буенос Айрес перебуває також *Галина (Минаїв) Андреадіс*, родом з Запоріжжя, дуже гарне контральто. Свій вокальний вишкіл одержала у проф. Amando Cetera; від 1960 року виступає в театрі «Colon» (в «Маврі» Стравінського, яко Лоля в «Cavalleria Rusticana», Магдалина в «Ріголето», й ін.) і в концертах по всій Аргентині. З преси відоме ім'я другої української співачки в Південній Америці, у Ріо-де-Жанейро *Ріти Хоменко*, родом з Києва. З Ріо-де-Жанейро в Бразилії, зв'язаний курйоз, який слід згадати. Там є українська співачка, випускниця Київської Консерваторії, яка, як каже неперевершена реклама її платівки, «... співала головні ролі в операх Верді, Пуччіні, Лисенка, Чайковського і т. д. по багатьох театрах Європи...» Курйоз у тому, що ця співачка, *Докія Цапко*, співає на згаданій платівці як сопрано... і як тенор!

Співаком-баритоном є також і д-р *Мирослав Антонович*, у Голяндії, диригент «Візантійського Хору» (див. далі).

З українських співаків у Європі, по цей бік залізної завіси, троє (всі з Західної України) здобули великі успіхи. Це *Іра Маланюк*, колишня учениця Дідура у Львові, потім Анни Бар-Мільденбург у Відні (свого часу славної вагнерівської співачки). Її



Оксана Совяк



Галина (Минаїв)
Андреадіс

виступи у перших меццо-сопранових партіях у найкращих європейських театрах (Байройт, Відень, Мадрид, Лондон, Париж, Міляно, Мюнхен та інших) дають надію сподіватись, що в майбутті вона буде в першій лаві сучасних європейських оперових співаків. У Німеччині її відзначили званням «Kammersängerin».

Друга співачка, теж меццо-сопрано, це *Євгенія Зарицька*, родом із Рави Руської, випускниця Львівського Університету (філософія) і Львівської Консерваторії. Вчилася співу, між іншим, у Дідура, опісля в Міляні. Почала виступати в операх в Італії, спершу в Сієні, потім у Ля Скаля, Римі, Неаполі, Венеції й інших містах. Переїхавши 1946 року до Англії, виступала в Лондонському Оперовому Театрі Ковент Гарден, у «Моцартеум» у Зальцбурзі, в Парижі, Барселоні, Швейцарії, Альжирі і т. д. 1958 року вона влаштувала декілька дуже успішних концертів у Америці (Нью-Йорк, Чікаго, Філадельфія).

Зарицька — передусім непересічно музикальна і інтелігентна концертна співачка, завдяки чому вона виступала як солістка симфонічних концертів світових оркестр і диригентів, з якими деякі виконання появилися на платівках (Малера «Lieder des fahrenden Gesellen» з диригентом van Beinum'ом, пісні Шопена і Мусоргського, заголовна партія в опері Оффенбаха «Княжна Герольдштейн»).

Зарицька дуже гарно інтерпретує твори Равеля, Гіндеміта й інших, як також і німецьких романтиків Шуберта, Шумана, Брамса і Вольфа.

Третій з цієї трійки, це *Мирослав Скала-Старицький*, колишній учень Лідії Улуханової в Українському Музичному Інституті у Львові, перший ліричний тенор французьких і бельгійських опер («Мопе́» в Брюсселі), чудово володіє манерою бельканто і виконавчим мистецтвом; донедавна, коли ще



Іра Маланок



Євгенія Зарицька

Його голос був повний свіжости й молодости, безперечно це був найкращий український тенор у вільному світі. Його кількакратні концертні поїздки серед українських громад в Америці і Канаді приносили артистові великі і заслужені успіхи.

Останніх років чим раз більше зацікавлення своїми виступами в опері, ораторіях і концертах у Цюріху, Швейцарія, викликає молодий, дуже здібний баритон, *Олег Нижанківський* (син композитора Нестора Нижанківського).



М. Скала-Старицький

В Англії перебуває тенор *Володимир Луців*, родом з Надвірної, Зах. Україна. Вчився співу в Лондонській Консерваторії («Trinity Collego of Music») та в Консерваторії Santa Caecilia в Римі. Виступав скрізь в Європі, під власний акомпаніємент на бандурі; в радіо, в клубах і т. п. Виступає під псевдонімом *Tino Valdi*.



Олег Нижанківський



Володимир Луців

*

З ділянки вокально-оперової треба згадати «Український Оперовий Ансамбль», організований і керований Богданом Пюрком під час війни в Німеччині; в декількох операх, поставлених

цією групою (Тоска, Мадам Батерфляй, Паяци й інші) виступали Л. Горн, К. Задорожна, Н. Носенко, І. Зайферт, Л. Рейнарович, М. Ольховий та інші, що, як згадано раніше, всі перебувають тепер в Америці.

Піаністи

В інструментальній ділянці українці не мали і все ще не мають стільки виконавців, що в ділянці співу. Найбільше з них — піаністів.

Тип «піаніста» в розумінні концертного віртуоза в нас ще донедавна, був щось цілком новим; у зв'язку з цим самостійні фортепіанові концерти українських піаністів починаються лише по першій світовій війні. Відово, що добрим піаністом був Микола Лисенко, але як піаніст виступав він тільки принагідно й після закінчення студій у Ляйпцігу на ділі ніколи більше вдосконаленням себе, як піаніста, збагаченням свого піаністського репертуару тощо, не цікавився.

Українські піаністи після нього, — це вже, за поодинокими винятками, нове або й сучасне покоління. Його виховниками були здебільша неукраїнці, як напр., у Києві, першорядні піаністи Фелікс Блюменфельд, Ходоровський, два учні Бусонія, Юзеф Турчинський і Григорій Беклемішев, Сімон Барер та інші.

Піаністом педагогом, який виховав чимало українських піаністів, був *Павло Луценко* (1873-1934), родом з Харківщини, випускник Консерваторії Штерна в Берліні та її вчитель (1914-1917), опісля професор Харківської Консерваторії. Професором Харківської Консерваторії від 1919 року, а перед тим Московської, був теж *Микола Полевський*, випускник Московської Консерваторії (у Корещенка і Танєєва) та Університету (доктор філософії). Під час останньої війни він навчав по музичальних школах у Відні й у Римі; тепер — в Українському Музичному Інституті в Нью-Йорку.

З класи Полевського вийшла низка відомих українських піаністів (між іншим, *Клара Скрипченко*, (тепер в Австралії), яка 1948 року закінчила Музичну Академію в Мюнхені і концерту-



Микола Полевський

вала в Німеччині (також яко солістка з оркестрами) та в Австралії, *Лідія Запорожець* та інші).

Велике значення для розвитку української піаністської діяльності має *Костянтин Михайлів*, вже довгі літа професор Київської Консерваторії, бувший учень Пухальського.

В Америці, в Українському Музичному Інституті, по смерті Романа Савицького, на його місце як передового професора фортепіана, прийшов *Ігор Музиченко* (раніше жив у Бразилії), колишній учень Файнберга в Москві.

Згадані вище піаністи обмежуються тільки педагогічною діяльністю, цілком покинувши солістичну. Старше покоління піаністів-концертантів родом з Східної України репрезентують в Америці двоє. Більше діяльний з них, як соліст, *Борис Максимович*, піаніст віртуозного типу, бувший учень Симона Барера в Києві. Своїми виступами в Німеччині, Парижі, Лондоні, Швейцарії, Голляндії, в перші роки після останньої війни, здобув він величезні успіхи й захоплені оцінки критиків. В Америці, крім самостійних речиталів у Нью-Йорку (Town Hall), виступає чимало в Детройті й його околиці (між іншим, як соліст з Детройтською Симфонічною Оркестрою та як соліст симфонічних концертів української музики, під диригентами Богданом Пюрком та Тарасом Губіцьким, у концерті Косенка).



Борис Максимович

Другий віртуоз із Києва, з нахилом до співучости, м'якості й лірики, *Вадим Кіна*, учень Беклемішева, лавреат Всесоветського Шопенівського Конкурсу в Варшаві, тепер живе в Нью-Йорку, де веде власну музичну студію.

З Києва походив теж знаменитий віртуоз *Тарас Микиша* (див. у розділі «Сучасна музика»), та *Андрій Корольков (Короліс)*, який проживає в Аргентині (від 1948 року).

Серед західньо-українських піаністів першою взагалі була *Софія (з Рудницьких) Дністрянська*, в першому десятилітті цього сторіччя, учениця Лялевича й Еміля фон Зауера в віденській «Майстершуле». Її діяльність, особливо педагогічна, розвивалась у Відні, в Празі й на Закарпатті. Була вона людиною і мистцем

небуденної культури, музикальності й знання. Померла в половині 50-их років.

Черговими західньо-українськими піаністами були: *Тарас Шухевич*, учень Курца у Львові і, безпосередньо перед першою світовою війною, Догнані в Берліні, *Василь Барвінський* (див. «Сучасна доба») *Володимира Божейко* (померла 1955 року), учениця Лешетицького і Зауера в Віденській Академії, яка досить часто виступала в Галичині, як солістка, і *Оксана Бірецька*.

Перший ціло-програмовий концерт (речіталь) у Західній Україні дав з українських піаністів, у Львові, *Антін Рудницький* (див. «Сучасна доба») 1922 року. З цього часу датується, на ділі, розвиток західньо-українського піанізму.

Пізніше почала виступати здібна й амбітна *Галя Левицька* (*Крушельницька*), учениця Вайнгартена у Відні і Петрі (померла 13 липня 1949 року у Львові). Її самостійні концерти та їх рівень вирізнявали її серед тогочасних учителів Музичного Інституту ім. Лисенка.

Іншими діяльними піаністками були: *Ірина Решетилович* (учениця Турчинського в Києві) і *Галина Лагодинська-Залеська*, учениця С. Дністрянської і Баш-Маглера у Відні, опісля Егона Петрі. Обидві ці піаністки тепер в Америці.

Жваву концертну діяльність розгорнув у Німеччині після останньої війни *Роман Савицький*, найкращий західньо-український піаніст цього покоління. Народився 11 березня 1907 року, в Сокалі, помер 12 січня 1960 року у Філядельфії, закінчив Музичний Інститут ім. Лисенка у Львові (1927), як учень Барвінського, продовжував піаністські студії в Празькій Консерваторії у класі І. Гержмана і в «містровській» школі у В. Курца. Закінчивши ті свої студії в Празі 1932 року вернувся до Галичини, де був учителем Інституту ім. Лисенка (Львів, Стрий, Самбір) до 1939 року, опісля доцентом і деканом Львівської Консерваторії (фортепіяновий факультет), а 1939—1941 — музичним керівником Львівського Радіо (1941—1944), організатором музичних шкіл на еміграції в Німеччині (1945—1949); в Америці, у Філядельфії, вчителем у «Settlement Music School» та в філядельфійській Консерваторії (1957) і нарешті — організатором і директором, потім інспектором Українського Музичного Інститу-



Роман Савицький

ту в Америці (від 1952 року). Савицький був діяльний також як музичний публіцист та критик, виступав як піаніст у речіталах (концертах) і з оркестрами в Чехії, Західній і Східній Україні, Німеччині і США (Нью-Йорк і Філадельфія).

Між іншим, був він першим і самотнім виконавцем фортепіанового концерту Василя Барвінського у своїх (коло двох десятків) виступах у Києві, Дніпропетровському, по радіо тощо. Завдяки своїй професійній освіті, знанню, особистій культурі та організаційному хистові Роман Савицький був рідкісною, надзвичайно цінною особистістю в українському музичному світі й у життю.

Дарія (Гординська) Каранович, колишня учениця Барвінського в Музичному Інституті ім. Лисенка у Львові, потім Штаермана, Вайнгартена і фон Зауера у Відні, є й досі одна з найдіяльніших серед українських піаністів. Постійно виконуючи в своїх виступах твори сучасної української фортепіанової літератури, вона цим серед українських піаністів особливо заслужена. Тепер учить в Українському Музичному Інституті в Ньюарку.



Дарія Каранович

Найвизначніша постать серед західньо-українських, а може й серед усіх українських піаністів узагалі, *Любка Колесса*, народилася 1904 року, як донька відомого вченого, Олександра Колесси. Бувши ученицею фон Зауера у Віденській «Майстершуле», вже 16 років віком звернула вона на себе загальну увагу своїми виступами. Незабаром опісля стала вона одною з передових піаністів передвоєнної Європи, виступаючи, як солістка симфонічних концертів, з найбільшими тогочасними диригентами світу (особливо часто з Фуртвенглером і Бруно Вальтером).

Наприкінці 20-их років виступала вона також у Києві й Харкові, концертувала потім у Південній Америці, а після останньої війни у Нью-Йорку і в Канаді, де була професором Консерваторії в Торонто. Тепер учить в Монреалі.

Зокрема захоплюючі були її інтерпретації творів, які вимагали прозорості, легкості й стилістичної вірності (Скарлаті, Моцарт та інші), співучого звуку й експресії (Шопен), врешті віртуозності, розмаху й кришталево-чистої техніки (Ліст).

Дуже шкода, що вже чимало часу про концертну діяльність цієї передової української піаністки нічого не чути.

В Швейцарії живе вже довгі роки й працює, як професор Консерваторії в Берні, дуже цінний і поважний музикант — піаніст *Омельян Нижанківський*.

Після останньої війни в Америці опинилося чимало талановитої молоді, піаністів і піаністок. Однак, з тих чи інших причин, із власними концертами майже ніхто з них не виступає. Чимало з них закінчили музичні і піаністичні студії вже в Америці, як *Юрій Олійник*, що народився 1 грудня 1931 року в Тернополі, учень Савицького, потім Франца Вагнера (в Німеччині), врешті Бериль Рубінштейна й Артура Лессера в Клівленді. Вчив у «Клівленд Сетлмент М'юзик Скул».



Любка Колесса

Роксоляна (Огородник-) Гарасимович, учениця Савицького, потім стипендіятка Філядельфійської Консерваторії, у Штаермана; закінчила її 1957 року і вчила в ній, як також в Українському Музичному Інституті в Філядельфії. Від низки літ є постійною піаністкою хору «Кобзар».

Ганна Придаткевич (-Кузарчук), донька композитора-скрипаля Романа Придаткевича, вчилася в Мюррей Стейт Коледжі, та, головню, у Паольо Галліко.

Юрій Цибрівський, вчився у Романа Сімовича і Галі Левицької, потім у Відні у Равпенштрауха, закінчив студії в університеті Єйл (1956) у Грімб.

Серед піаністок, що закінчили свої студії ще перед приїздом до Америки, є *Таїса Голіната-Богданська*, учениця Савицького і Равпенштрауха (у Відні), *Калина Чічка*, учениця Ганса Реслера в Берлінській «Гохшуде фюр Музік» і Йозефа Пембауера в Мюнхенській; *Галина Клим*, учениця Барвінського, випускниця Мюнхенської «Гохшуде» у Валтера Георгії, б. піаністка хору «Трембіта» в Ньюарку; *Наталія Климкевич*, учениця Володимири Божейко та Франца Зайдлгофера (у Віденській Академії, яка має поважні успіхи своєю педагогічною працею з талановитими дітьми в Маямі, Флориді); *Ірина Винницька*, учениця Галі Левицької, Савицького і Барвінського, потім Віденської Консерваторії і Гандел-Консерваторіум в Мюнхені; *Євгенія Чапельська*, учениця

Львівської Консерваторії (закінчила 1933 року), потім Штаермана, перед і під час війни вчителька школи Райсової у Львові, Інституту ім. Лисенка, акомпаніаторка Державної Консерваторії і радіо (1940-1944); *Леся Вахнянин (-Курило)*, учениця Елі Ней; *Лідія Бульба*, учениця Шухевича й Рудницького, колишня піяністка хору «Кобзар» у Філядельфії, діяльна там як акомпаніаторка; *Ольга Сушко-Наконечна*, учениця Рудницького і Мюнцера, була акомпаніаторка хору Городовенка «Україна» в Монтреалі; *Ольга Дмитрів*, акомпаніаторка і музична організаторка імпрез Ліги Українсько-Американської Молоді.

Серед піяністів-чоловіків у Сполучених Штатах є *Ігор Білогруд* у Чикаго, що народився 1916 року в Ромні, учень Пухальського у Київській Консерваторії, по композиції, Нестлера в Гайдельберзькій Консерваторії; *Богдан Перфецький*, син відомого скрипаля-педагога Євгена Перфецького, учень Барвінського і Шухевича; *Роман Стецура*, учень Савицького, Микиши, Вайнгартена (Відень) і Пембауера (Мюнхен), нарешті *Л. Мітмана* в Нью-Йорку. Концертував у Нью-Йорку й Канаді, був піяністом хору «Думка» в Нью-Йорку; останніх років свою музичну діяльність припинив.

На Заході США перебуває піяніст *Євген Маслюк*.

У Канаді, як і в Америці, перед останньою війною українських піяністів не було. Після війни опинилися в Торонто *Антоніна Ярошевич* та *Марта Кравців-Барабаш*, учениця Галі Левицької (у Львові), потім Віденської і Берлінської «Гохшуле», як також *Оксана Бризгун-Соколик*, абсолювентка Консерваторії в Мюнхені і Торонто. У Монтреалі живе *Люба Жук*, випускниця Консерваторії Мек Гіл, а тепер у ній же вчителька; вона колишня учениця Гельмут Блюм та Любки Колесси, як і Консерваторії в Граці та «Модартеуму» в Зальцбурзі. Її недавні концерти в Америці (Нью-Йорку, Міннеаполіс, Філядельфія тощо) були доказом постійного розвитку й праці цієї талановитої піяністки. Її брат *Іреней Жук*, учень Любки Колесси в Квебекській Консерваторії в Монтреалі, нагороджений стипендією «Морнінг Мюзік» Клубу, належить до наймолодшого покоління українських піяністів. (Про це покоління, в цьому ж розділі, пізніше).

У Німеччині (Мюнхен) працює, як піяністка радіостанції *Галина Коваль* (справжнє прізвище *Ковальчук*), випускниця Консерваторії в Одесі (1939 року, кляса Берти Рімгальд, потім її асистентка). В Мюнхені продовжувала навчання у Вальтера Лямпе. Виступала у Відні, Швейцарії, Голляндії тощо.

На Буковині перед війною діяльні й відомі піаністки були: *Галина Тимінська-Василяшко* (учениця Чернівецької Консерваторії у Гайвер-Вальштайна), потім Віденської Академії (у Маркса) та в Швейцарії (диригування у Вайнгартнера), і *Ольга Войтович-*



Любомир Горницький



Галина Коваль (-Ковальчук)

Микитюк, учениця Чернівецької Консерваторії, лавреатка конкурсу Чернівецької Філярмонії (1938 року).

Поруч з піаністами-віртуозами є вже між українцями досвідчені корепетитори (себто концертмайстри) як *Маріяна Лисенко* (дочка композитора Миколи Лисенка), яка на цій посаді працювала у Львівському Українському Оперовому Театрі під час останньої війни, чи *Гая Голинська* (тоді корепетиторка оперети в цьому ж театрі), тепер у Торонто.

Серед молодого покоління українських піаністів чи то вже з закінченою освітою, чи то таких, що її формально ще не закінчили, але виступають вже як солісти-віртуози, декотрі подають великі надії, як *Любомир Горницький*, учень Розалії Шмідт і Йозефа Пембауера в Мюнхені і Томаса Андраде де Сільва в Мадриді та Маріо Фенінгера в Парижі; *Руслана Антонович*, випускниця Віденської Академії (1954 року з класи Ріхарда Гавзера), лавреатка жиневського і віденського конкурсів, яка концертувала з успіхом ув Австрії, Швейцарії й Франції. По приїзді до Америки останніх років — продовжувала піаністські студії у М. Мюнца і Л. Фляйшера в Консерваторії «Peabody» в Балтіморі. В українське музичне життя досі не включилася.

Добрий талант виказує *Ельва Барабаш* (Чікаго), учениця Говарда Велса та Рудольфа Ганца, відзначена численними нагородами, і *Вірко Балей* (Лос Анджелес), ученик Савицького потім E. Voorhes'a. Чималі надії подавала *Христя Чвартацька*, учениця Полевського та в «Нью-Йорк Коледж оф М'юзік», який вона закінчила, у Leslie Hadgson'a й Ангелі Векслер. Її речиталі в Нью-Йорку й Бостоні критики зустріли дуже похвальними відгуками. Після того її концертна діяльність, розпочата так надійно, на жаль, перервалася.

В Буенос Айресі з успіхом дебютував *Олександр Дмитрів* (уроджений 1934 року), учень Т. Микиші та Польді Мільднер. У Бразилії почала успішно виступати *Леся Боршешенко*.

Наймолодший з цієї групи, *Роман Рудницький* (народжений 1942 року в Нью-Йорку), син Марії Сокіл і Антона Рудницьких, учень спершу свого батька і Є. Барер, потім подвійний стипендіят, по фортепіано і скрипці, Філядельфійської Музичної Академії (у Агі Ямбор) та Філядельфійської Консерваторії (фортепіано у Алісон Дрейка, скрипка у Бориса Куцена), учень Егона Петрі в його «Майстер»-клясі в Мілс-Коледжі (Каліфорнія), а від 1958 року стипендіят Розіни Lhevinne в «Juilliard School of Music» у Нью-Йорку. Після свого концертного дебюту на 10-му році життя (як піаніст і як скрипаль), Роман Рудницький виступав з фортепіановими речиталлями і як соліст з оркестрами майже по всій Америці і в Торонто. В 1959 р. виконав цикл з чотирьох концертів «Архитвори фортепіанової музики», в Нью-Йорку й у Філядельфії, перший того роду в історії української музики. Він — переможець низки конкурсів та відзначений такими почесними, як «Золотий ключ» міст Детройту і Омага, та ін.



Роман Рудницький

Почавши від часу свого концертного дебюту аж досьогодні, цебто на протязі останніх десяти років, Роман Рудницький, не зважаючи на свій молодий вік, виявився найактивнішим концертантом з усіх українських артистів на цьому континенті, так числом виступів кожного року, як і їх територіяльним обсягом.

У «Джуліярд», цій передовій музичній школі в Америці, навчаються також *Ірина Кондра* (у Раева), *Христіна Осадца* (у

Городницького), та спів у проф. Seyfert'a — обидві бувші учениці Савицького й Музиченка; *Марта Чапельська* (у Фріскіна, тепер у Мюнца), перед тим учениця своєї матері Євгенії, та *Марта Цісик* (донька скрипаля Володимира), у Мюнца, передтим учениця Савицького і Любки Колесси. У «приготовчому» відділі «Джуліярд» вчиться, у Irvin Freundlich'a, *Христина Петрівська*, уродженка Отави (Канада), яка, будучи ученицею Торонтської Консерваторії, здобула чимало нагород.

Абсолювентом New York College of Music є *Карло Сибок*. З власними речителями виступала випускниця Українського Музичного Інституту *Марта Шлемкевич (-Савицька)*, учениця Темницької і Савицького, *Марта Цибик* (учениця Галі Клим) та, в Торонто, *Віра Симко*, стипендіатка тамошньої Консерваторії, тепер учениця Любки Колесси в Монреалі.

Є непересічні піаністські таланти й серед наймолодших: 1961 року, тоді семи років віком *Лідія Тамара Артимів* (учениця Фріди Берковец у Філядельфії) стала переможницею конкурсу Філядельфійської Оркестри для дітей до 12 років віком і виступала з нею, як солістка. Також і *Клавдія Гоца* (з Бофало), тепер 15-літня, вже виступала, як солістка, з оркестрою в Бофало і «Поп-Симфоні» в Бостоні; а в січні 1963 року виступила вона, як солістка, на телевізійній програмі Нью-Йоркської Філярмонії, «Молоді Таланти», вибрана диригентом Леонардом Бернштайном з великого числа суперників. Вчиться тепер в «Eastman School of Music» в Рочестер.



В. Сечкин

*

Про молоде, а тим паче про наймолодше покоління піаністів на Україні нема майже ніяких вистей. Передовими є крім згаданого раніше, старшого віком *Тіца*, *Сечкин* і *Сильванський* (див. «Сучасна доба»). Звертають на себе увагу своїми виступами *С. Могилевська* (Одеса), *М. Єщенко* (Київ), *Л. Власенко*, *Олег Кришталський*, *Т. Лагола* та *І. Бірет* (усі у Львові). В останньому Всеукраїнському Конкурсі ім. Лисенка (1962) перші місця серед піаністами здобули *Людмила Марцевич* з Одеси, *Марія Крушельницька* зі Львова та *Володимир Лебедів* з Києва.

Але дивно й сумно вражає те, що між передовими загально-советськими піаністами, лавреатами останніх 30 років, українських імен майже нема й очевидно, ніяк не можна вважати за українських піаністів, чи скрипалів усіх тих, що походять з України, але своєю діяльністю та національним світоглядом цілком зв'язані з Москвою і російською культурою.

Скрипалі. У ще більшій мірі, ніж піаністська, вся виховна скрипкова ділянка була на Східній Україні аж до теперішніх часів у руках зросійщених євреїв. Столярський в Одесі, Бертъе, Магазинер і Вольф-Ізраель у Києві, Добжинец у Харкові й інші були вчителями сучасного покоління українських скрипалів,



Яро Митасюк



Володимир Цісик

з яких одначе, покищо, ні один не здобув у Советах імени все-союзного масштабу.

Зі Східньої України (Олександрівське на Дніпропетровщині) походила, мабуть, перша відома (і свідомо) українська скрипалья якій судилося стати першою вчителькою скрипки в Музичному Інституті ім. Лисенка у Львові. То була *Єлисавета Щедрович-Ганкевичева* (померла 1909 року у Відні), учениця двох найбільших тогочасних учителів, Леопольда Ауера й Оттокара Шевчіка.

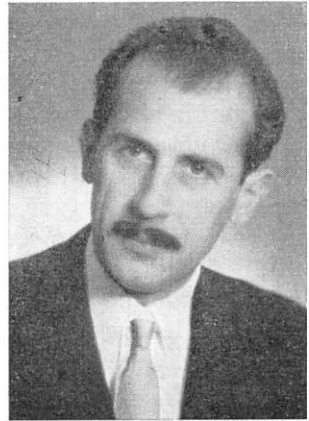
З пізніших скрипалів-учителів Муз. Інституту ім. Лисенка *Євген Перфецький* (учень Шевчіка) був поважний музикант; з його учнів найвизначніші, це передовий американсько-український скрипаль *Роман Придаткевич* (див. «Суч. доба») та *Роман Криштальський*, кол. учитель Муз. Інституту у Львові. В Музичному Інституті також навчав гри на скрипці *Осип Москвичів*, який і виступав з власними речителями. Його найкращою ученицею

була, ще молоденькою дівчинкою, *Леся Деркач*, опісля відома віртуозка. Крім неї визначними учнями Москвичева були: *Юрій Крих* та *Євген Цегельський*, який опісля закінчив Празьку Консерваторію та Празький Університет (доктор музикології). Виступав як соліст, був концертмайстром симфонічних та театральних оркестр (Краків, Відень) тощо.

Того ж самого часу, що й Цегельський, почали виступати, як солісти, *Іван Ковалів* (потім учень Віденської Академії) та *Володимир Цісик*, учень Бауера у Львові, а потім у Мюнхені. Виступав він часто, як соліст, перед війною в Галичині, потім на еміграції в Німеччині, врешті в Нью-Йорку, де він працює, як головний учитель скрипки, в Українському Музичному Інституті чи пак його директор.

До цього ж покоління належить *Маркіян Лепкий*, випускник Празької Консерваторії, як учень Райссіра, потім ще й Берлінської Академії. Був першим концертмайстром Українського Оперного Театру у Львові під час німецької окупації. Тепер навчає в Детройті.

З Буковини походять: *Ярослав Мигасюк*, учень І. Куленкампа, який чимало концертував і продовжує цю діяльність і тепер, та музикознавець *Аристид Вирста*, учень Шнайдермана в Віденській Академії та Г. Буальона в Парижі. Вирста, який живе в Парижі, виступав з речителями також і в Південній Америці та США.



Аристид Вирста

З молодих скрипалів часто виступала на еміграції в Німеччині, а опісля в Філядельфії, *Оксана Сімович*, учениця Барцевича в Варшаві і Губера в Мюнхені, вчителька «Сетлмент М'юзік Скул» і Українського Музичного Інституту в Філядельфії. Здібна скрипаля

також *Аліція Бучинська*, учениця Альфреда Вілкомірського в Лодзі, Feist'a в Віденській Академії й Теодора Мюлера в «Модертеумі» (Зальцбург), який закінчила 1953 року, потім училася ще у Вази Пшігоди та інших. Після цього концертувала в Швейцарії, Італії, Німеччині й Австрії; в Америці виступила з речителями в Нью-Йорку.

В Америці великий успіх мала уродженка Канади, *Донна*

Гресько, учениця Персінгера, надзвичайно талановита скрипаль, яка, на жаль цілком зникла з концертної естради.

В Консерваторії в Торонто, у Співака, потім у Аронова в Філядельфії вчилися *Ольга й Олена Шкляр*.

Філядельфійську Академію закінчив і опісля ще доповнював студії в Ляйпцігу *Пилип Дубас*, який має власну музичну школу в Філядельфії.

У Мадриді закінчив студії *Богдан Марків*.

Молодші випускниці американських музичних шкіл це *Люба Головата* (учениця Jani Szanto в Філядельфійській Музичній Академії) і *Дарія Кузик* (учениця Бориса Куцена в Філядельфійській Консерваторії), тепер учителька Консерваторії в Трентон.

В Канаді Консерваторію Мек Гіл у Монреалі закінчила *Ольга Зварич*, що продовжувала науку в Відні, у Однопосова, і виступала, як солістка, з симфонічною оркестрою (Монреаль). У Монреалі живе талановитий скрипаль *Євген Гущарук*, який закінчив Консерваторію Мек Гіл 1953 року і потім продовжував навчання у Відні (у Пшігоди і Однопосова) і в Сієні, в Італії. З українських скрипалів у Канаді — він найкращий.

Найбільший віртуоз з усіх їх, *Альберто Іван Лисий*, народився 1935 року в Аргентині. Дебютував він на 9-му році життя виконуючи тоді концерт Паганіні; будиши 15 років віком, одержав першу премію на Державному Скрипковому Конкурсі в Аргентині (і стипендію на навчання в Лондоні, а потім у Парижі), а 1955 року таку ж на Конкурсі в Брюсселі. Навчався у Студі Менугіна. Концертував у більшості європейських і південно-американських держав.

Членом віденської оркестри є скрипаль *Василь Баран*.

Є скрипкові таланти й серед наймолодшої української еміграції, які подають надії на добрий розвиток. У Канаді є *Маруся Гробельська* (з Судбур), народжена 1941 року в Ворохті, стипендіятка Консерваторії в Торонто.

В США звертають на себе увагу *Богдан Заплатинський*, учень Ортенберга в «Сетлмент М'юзік Скул» у Філядельфії та



Ольга Пархоменко

Ігор Швець, учень Мигасюка у Філядельфії. Вони обидва були переможцями Конкурсу Філядельфійської Оркестри (для дітей до 12 років віком) і з нею виступили в наслідок цієї перемоги.

Також добрі надії подають Яро Ласовський, Рафаель Венке (випускник Музичного Коледжу Манеса в Нью-Йорку, учень Романа Тотенберга) та Юрій Вожаківський, учень Цісіка в Українському Музичному Інституті.

На Советській Україні передовою українською скрипалею є молода киянка Ольга Пархоменко, лавреатка низки конкурсів; відомі своїми виступами також В. Климов (у Києві) та І. Заславський (у Харкові).

Одиноким українським солістом-віолістом є в Детройті Тарас Губіцький.

*

Скрипкороби. Перелік українських скрипалів, гідних цієї назви, як порівняти до кількості та мистецької видатності співаків і піяністів, розмірно не надто великий. Цей брак більшої кількості скрипалів-віртуозів справжнього масштабу, бодай частинно компенсує факт існування першорядних українських майстрів-скрипкоробів та взагалі майстрів виробництва струнних інструментів. Чи є вони й які вони на Україні та хто вони — невідомо; але тут, є їх троє. Це — Дмитро Дідченко в Нью-Йорку (раніше в Швейцарії), якому свої надзвичайно цінні інструменти довіряють для перевірки й лагодження декотрі з найбільших віртуозів світу.

Інші двоє це Богдан Мигасюк, який працює в загально відомій фірмі струнних інструментів «Менінг» у Філядельфії, та Зенон Петеш у фірмі «Віліям Мойс» у Чикаго.

*

Віолончелісти. Ділянка віолончелі у нас заступлена слабше щодо кількості, але тим краща вона якістю.

Знаменитою віолончелісткою була Людмила Тимошенко-Полевська, випускниця Московської Консерваторії, де була уче-



Людмила
Тимошенко-Полевська

ницею Брандукова. Від 1921 року до вибуху останньої війни була вона професором Харківського Музичного Інституту, організаторкою квартету ім. Леонтовича; тепер в Америці.

Уроженець Західної України, *Богдан Бережницький* (учень Кленгела в Ляйпцігу), був довголітнім першим челістом віденської «Volksoper» і членом квартету Готтесмана. Він був теж партнером Барвінського в його авторських концертах на Україні в 1929 році.

З молодшого покоління віртуозкою є *Зоя Полевська* (донька Людмили Тимошенко і Віктора Полевських), учениця своєї матері і Віденської Музичної Академії, яка дуже успішно концерту-



Христя Колесса



Зоя Полевська

вала в Італії, Швейцарії, Німеччині, Австрії, а після переїзду до США, тут і в Канаді. Далі *Христя Колесса (-Герич)*, донька професора Олександра Колесси й сестра піаністки Любки, учениця Грюмера у Відні і Гуго Беккера в Швейцарії. Це вдумлива, високомузикальна артистка. Вона здобувала великі успіхи в речиталях і як солістка симфонічних концертів у середній Європі, Канаді (де проживає) і в США.

Першорядний віолончеліст також і *Григорій Бемко*, уроженець Америки (1917 року), випускник «Джуліярд Скул» у Нью-Йорку, де вчився у Фелікса Салмонда, опісля у Жозефа Шустера. Концертує в США і в Європі (1956 року).

Віолончелістом Симфонічної Оркестри в Чикаго є *Мирослав Дуда*, бувший член Віденської Симфонічної Оркестри. В симфо-

нічній оркестрі в Торонто грає *Ольга Квасняк*, б. учениця Консерваторії в Торонто та стипендіятка «Істман Скул оф М'юзік» у Рочестері.

Перед війною виступав, як віолончеліст, у Львові *Петро Пшеничка*, особливо в камерній музиці. Чималі надії подавав замолоду *Іван Барвінський* (син композитора Барвінського), що тепер у Німеччині.

Про нове, чи пак молоде покоління українських віолончелістів у вільному світі годі говорити, бо цей інструмент вивчають на жаль, тільки буквально одиниці. Одинокий з молодих, що вже досягнув деякої музичної і мистецької зрілості, це 19-літній *Доріан Рудницький* (уроджений 1944 року в Нью-Йорку), молодший брат піаніста Романа Рудницького, учень Ельзи Гілгер у Філядельфійській Консерваторії, Луїджі Сільва і Зари Нельсової в «Джуліярд», а тепер Кунрада Квама в університеті Rutgers.



Доріан Рудницький

На Україні видатним віолончелістом є тепер *М. Кравців*.

*

Серед інструментальних виконавців слід згадати про бандуриста *Василя Ємця*, який віртуозність цього інструменту пропагував протягом останніх 30 років у Німеччині, Чехо-Словаччині, Франції, Америці й Канаді. Народився він у Східній Україні, вчився в Харкові, Москві, Берліні й Празі, живе в Каліфорнії.

*

Талановитий соліст-флейтист — *Володимир Баб'як*, бувший член оркестри Львівської Опери і різних західно-європейських оркестр, тепер живе в Нью-Йорку.

*

Оперові й симфонічні диригенти донедавна між українцями були рідкістю. Перші три появилися щойно в другій полови-

ні 20-их років і всі трое почали диригентську працю 1927 року. Це — *Михайло Вериківський* (див. «Сучасна Доба»), тоді в Київській Опері, а від 1928 року в Харківській; *Антін Рудницький*, тоді в Харківській Опері, а від 1930 року в Київській (в 30-их роках також у Львівській Опері та, як гастролер, у Варшавській), та *Лев Туркевич*, тоді у Львівській Опері.

Народився Туркевич 4 травня 1901 року в Бродах, учився в Львівській Консерваторії у Мечислава Солтиса й у Відні — фортепіана у Вюрера, композиції у Й. Маркса. Був спочатку диригентом оперети в Бидгощі і Познані; років 1939-1941 музичним керівником театру ім. Лесі Українки у Львові, а від 1941 до 1944 року музичним керівником Львівської Української Опері.

У Торонто, де Туркевич осів після війни, був він диригентом чоловічого хору «Прометей», жіночого «Чайка» та мішаного при Українській Католицькій Катедрі. Організував він у Торонто два симфонічні концерти з участю хорів (1951 і 1959). Помер 4 листопада 1961 року в Торонто.



Лев Туркевич

На початку 30-их рр. число українських професійних диригентів уже збільшилося. Отож в Одеській Опері почав працювати *М. Покровський*, у Київській Опері — *Микола Радзівєвський* і *Василь Смекалін*, у І-й Пересувній Опері — талановитий *Володимир Йорш*; у Львові вряди-годи почав виступати, з оркестрою *Микола Колесса*, а на Буковині — *Олександр Микитюк*.

Диригентським хистом відзначувався *Богдан Пюрко* (народився 1906 року, в Немирові, Західня Україна, помер 23 жовтня 1953 року), учень Рудницького, Барвінського й випускник Празької Консерваторії, 1931-32 років, корепетитор Київської Опері, потім директор філії Музичного Інституту ім. Лисенка в Дрогобичі; на еміграції в Німеччині — організатор і керівник «Українського Оперового Ансамблю». По приїзді до Америки зорганізував був у Детройті 1 лютого 1953 року перший у США симфонічний концерт української музики (з детройтською симфонічною оркестрою).

В програмі була Лисенкова увертюра до опери «Тарас Бульба», Углицького поема «Україна», Косенків фортепіановий кон-

церт, ор. 20, з Борисом Максимовичем, як солістом, Витвицького «Диптих» (для струнної оркестри), Ревуцького друга і третя частина Симфонії ч. 2, ор. 12 і Лятошинського «Гуцульський танок» із опери «Золотий Обруч».

З огляду на рідкість симфонічних концертів із цілком українськими програмами, на цьому місці слід згадати декілька тих, що відбулися по цей бік залізної заслони (по тому боці, не тільки на Україні, але й скрізь у Советському Союзі, такі концерти — не новина).

Перший такий концерт відбувся 4 березня 1934 року у Варшаві. Варшавська Філярмонія, під керівництвом автора цих рядків, виконала Другу симфонію Ревуцького, Дві пісні з оркестрою — «Ноктюрн і Сонет» Барвінського (солістка: Марія Сокіл), «Три танки» з опери «Золотий обруч» Лятошинського (індійський, китайський, і гуцульський) та «Балетну Сюїту» Рудницького. Ідентичну програму виконала Державна Литовська Філярмонія, теж під диригуванням автора цих рядків, 28 жовтня 1935 року (в залі Державного Оперного Театру, в присутності президента Сметони, членів уряду і представників чужоземних держав).

На цьому континенті, поза вище згаданим симфонічним концертом української музики, організованим Богданом Пюрком, подібний концерт відбувся 23 листопада 1963 року в Торонто, організований місцевим відділом КУК-а (голова дир. М. Мицик, мистецький референт і організатор програми — Олена Глібович) на закінчення «Тижня Української Культури». Концерт виконала Торонтська Симфонічна Оркестра під диригуванням Walter'a Süsskind'a (свого постійного диригента). Виконано: Ревуцького «Козачок», Штогаренка «Вальс», Витвицького «Диптих» (для струнної оркестри), Фіяли «Концертіно» для фортепіяна з оркестрою (соліст: Роман Рудницький), Придаткевича Другу Симфонію («Тополя»), пісні Барвінського і Людкевича «Ой поля ви, поля» і «Спи дитинко моя» (оркестровані Рудницьким) та Фоменка арію з опери «Іван Телесик» (солістка: Єва Столярчук-Бімс) врешті Рудницького «Балетну Сюїту».

Відомим диригентом духових оркестр («банд») є в Чикаго *Іван Барабаш*. У ділянці диригентури почав працювати *Маріян Ба-*



Богдан Пюрко

чинський (народився у Львові), випускник Murray State College, Kentucky, зі ступнем «Master of Music» з Estman School of Music у Рочестер. Він zorganizував і диригує оркестрою в Кінгстоні, штату Нью-Йорк.

У Детройті проживає диригент *Сарамата*.

Після війни на Україні з'явилося нове покоління українських професійних диригентів, які почали займати керівні музичні становища в українських оперових театрах і симфонічних оркестрах, що були, за малими винятками, згаданими вище, немов із правила не тільки за царських часів, але й за советських до кінця 30-их років, обсажені неукраїнцями (ось прізвища: Штейнберг, Штейман, Моргулян, Брон, Розенштейн, Орлов, Дранішніков, Пазовський та інші).

Не можна не визнати, що чимало диригентів неукраїнського походження, але народжених і вихованих на Україні і ціле життя там діяльних, внесли в українську музичну культуру не менше, ніж чистокровні українці і, на ділі, ніякої різниці між одними й другими не можна робити.

Так само, як композиторів неукраїнського походження, *Мейтуса* чи *Берковича* та інших треба вважати справжніми українськими композиторами, бо вони це довели своєю творчістю і професійною діяльністю. Так і таких диригентів, як *Лев Брагинський* (Київська і Львівська Опері), *Йосип Вейсенберг* (Харківська Опера), *Натан Рахлін* (диригент симфонічної оркестри) та інших треба вважати українськими диригентами і за їх працю в ділянці української музики, розвиток якої вони, без сумніву, посунули вперед, треба нам бути їм щиро вдячними.

В 1963 році головним диригентом став, на місце Рахліна (який перейшов на педагогічну працю), молодий, заледви 26-літній, *Степан Турчак*, очевидно, нова сходяча зірка в ділянці диригентури.

Головним диригентом Київської Опері є від 50-их років *Олександр Климов*. Спільно з ним працює *Веніямін Тольба* і *Б. Чистяков*. Становище Головного Диригента Харківської Опері займає *Л. Худолій*, а також і *П. Баленко*; Львівської Опері — *Ярослав Воцак* та *Юрій Луців* (який у 1961 році диригував, як гастролер, філармонійною оркестрою в Калгарі, Канада).

Диригенти українських симфонічних оркестр такі: *Євген Дуценко* (Харків), *Генадій Провоторів* (Дніпропетровське), *Вадим*

Гнедаш (Сталіно), *А. Паїн* і *Д. Пелешатий* (Львів), *А. Пресич* і *М. Карсавін* (Одеса), *Р. Каспарів* (Луганськ) та інші. Та на першому місці між диригентами України стоїть згаданий вище *Натан Рахлін*, б. головний диригент Державної Симфонічної Оркестри Української РСР. Він безперечно першорядний музикант й високо-талановитий диригент, який з повним авторитетом, знанням і володінням технікою своєї складної професії керує не тільки своєю власною, Українською Симфонічною Оркестрою, але й такими, як московська, чи ленінградська, які сьогодні належать до найкращих у світі.

Диригентом Української (Київської) Симфонічної Оркестри є також *Євгенія Шабалтіна*.

Нема сумнівів, що численні Консерваторії та Музичні школи на Україні тепер щорічно випускають нових, молодих, надійних диригентів українців, серед яких можуть знайтися й непересічні, а то й великі. Конкурси для диригентів вже були й надалі напевно їх улаштовуватимуть, а на них десятки здібних молодих людей покажуть свій талант і свій хист керівників оркестр. Отже розвиток цієї ділянки в українській музиці, ділянки, що ще 40 років тому була цілком мертва й неіснувала, а розпочалася щойно 35 років тому, уже сьогодні, а тим паче в майбутньому, цілком запевнений.

Хорова диригентура мала серед українців чимало добрих представників, бо українці з непам'ятних часів кохаються в хоровому співі. Тому й хорова література в них більше поширена, ніж будь-яка інша з музичних. Відомо, що не лише передові музиканти давніших часів, як Лисенко, Стеценко, Вербицький, О. Нижанківський та інші, були добрі хорові диригенти (правильніше було б «хоромани», бо з музикою, якою такою, вони майже нічого спільного не мали й у ній мало визнавалися), але й чимало аматорів вміли провадити українські хори. Те саме бачимо до сьогоднішніх днів.

За новітніх часів найкращим українським хоровим диригентом був *Олександр Кошмць* (див. раніше), незрівняний у репертуарі народніх пісень. Він поривав хористів своїм темпераментом та стихійністю свого таланту і знав, як відразу підкорювати їх своїм бажанням й мистецьким стремлінням.

Талановитий, терпеливий і уважний до деталей у праці з хо-

рами був *Михайло Гайворонський* (див. раніше), який своєю лагідною, погідною вдачею умів здобувати собі послух усіх хористів.

Зі старшого покоління одні з найкращих у наш час, це *Григорій Верьовка*, керівник Державного Народнього Хору в Києві та *Нестор Городовенко* (народився 1885 року у Венслагах, на Полтавщині), довголітній керівник Державної Капелі «Думка» у Києві, з якою він здобував великі успіхи під час закордонної поїздки (Париж тощо) у 30-их роках. Тепер у Монреалі.

Ученицею Кошиця й його асистенткою в Республіканській Капелі була *Платоніда Щуровська-Росиневич*, опісля диригентка українських хорів у Празі.



Нестор Городовенко

Про сучасних хорових диригентів див. далі, за розгляду поодиноких хорів.

Хори. Найвідоміший і досі неперевершений «Український Національний Хор» (заснований 1918 року, як «Українська Республіканська Капеля» у Києві), відбув під керівництвом Кошиця 1919—1926 років тріюмфальну концертну подорож по Європі, Північній і Південній Америці, Мехіко, тощо. Понад тисяча концертів цього хору, що в різних часах свого існування нараховував від 35 до 75 членів, розповсюдили українське ім'я по всьому світі; це й досьогодні становить доказ сили й вартости пропаганди української справи за допомогою високомистецьких показів рідної музичної культури та її надбань.

1919 року большевицька влада в Києві утворила «Республіканську Хорову Капелю» під проводом *Я. Калішевського* (з Леонтовичем, як «політкомісаром»), а опісля *Хорову Капелю ім. Лисенка* (керівники: *Яків Калішевський* 1856-1923; 1898-1916 років диригент хору Софійського Собору і *Я. Яциневич*). 1920 року з ініціативи *К. Стеценка* створено хор «Думка» («Державна Українська Мандрівна Капеля») з метою обслуговування сіл. Згодом цей хор (мішаний) став, під *Городовенком*, починаючи від 30-их років, передовим на Україні. Мистецьким керівником цього хору, що його офіційна назва тепер звучить *Державна Заслужена Академічна Хорова Капеля УРСР «Думка»* — є вже чимало років *А. Сорока*.



Українська Республіканська Капеля, Прага 1919 року.

В першому ряді посередині сидить диригент О. Кошиць, побіч нього з одної сторони Платоніда Щуровська, помічниця диригента, з другої сторони Григорій Тучапський, професор співу.

Український Національний Хор, диригент: Олександр Кошиць; помічник диригента: Платоніда Щуровська; професор співу: Григорій Тучапський.

Склад хору (при виїзді з України 1919 р.): А. Артемева, С. Аверянова, С. Гасвська, Т. Георгієвська, Е. Горянська, О. Копачук, Ю. Кириченко, Т. Литвин, М. Орисик, О. Приходько, М. Терпило, В. Туркало, А. Антонович, Н. Броунс, Н. Царгородська, Е. Чабаненко, З. Чехівська, Н. Чорна, Н. Гордаш, К. Якуненко, С. Колодіївна, Н. Машкевич, М. Приемська, В. Радченко, К. Здориченко, Ф. Базилевич, Л. Безручко, Ю. Брень, Е. Горянський, Е. Городиський, Ю. Кириченко, Р. Кирчів, Г. Леонів, Д. Левицький, Д. Миронюк, О. Пеленський, Л. Сорочинський, В. Шевченко, Ю. Татарів, Л. Татарів, Л. Троїцький, О. Чехівський, Г. Дяченко, Н. Кузьмин, П. Ординський, В. Пасько, А. Педа, П. Стеценко, В. Судак, О. Трухлий, І. Трухлий, Х. Литвин, К. Миколайчук, М. Петренко, Ф. Рейвахівський, М. Роцаківський, Г. Шандрівський, В. Андрієвський, В. Чавдарів, М. Костецький, І. Зражевський.

У 20-их роках відомі були також: у Києві «Робітничий Український Хор» («РУХ»), «Державний Український Хор» («ДУХ») у Харкові і хор «Зоря» в Дніпропетровську.

11 вересня 1943 року створено в Харкові «Державний Український Народний Хор», який під керівництвом Григорія Верьовки (його мистецького керівника й сьогодні) виступив із своїм першим концертом у Києві 1944 року. Хор цей має й оркестру народніх інструментів під керівництвом Якова Орлова, і групу танцюристів. Він виступав уже в усіх сателітних державах і на всесвітній виставці в Брюсселі, 1958 року. Другий диригент хору — Є. Скрипчинська.

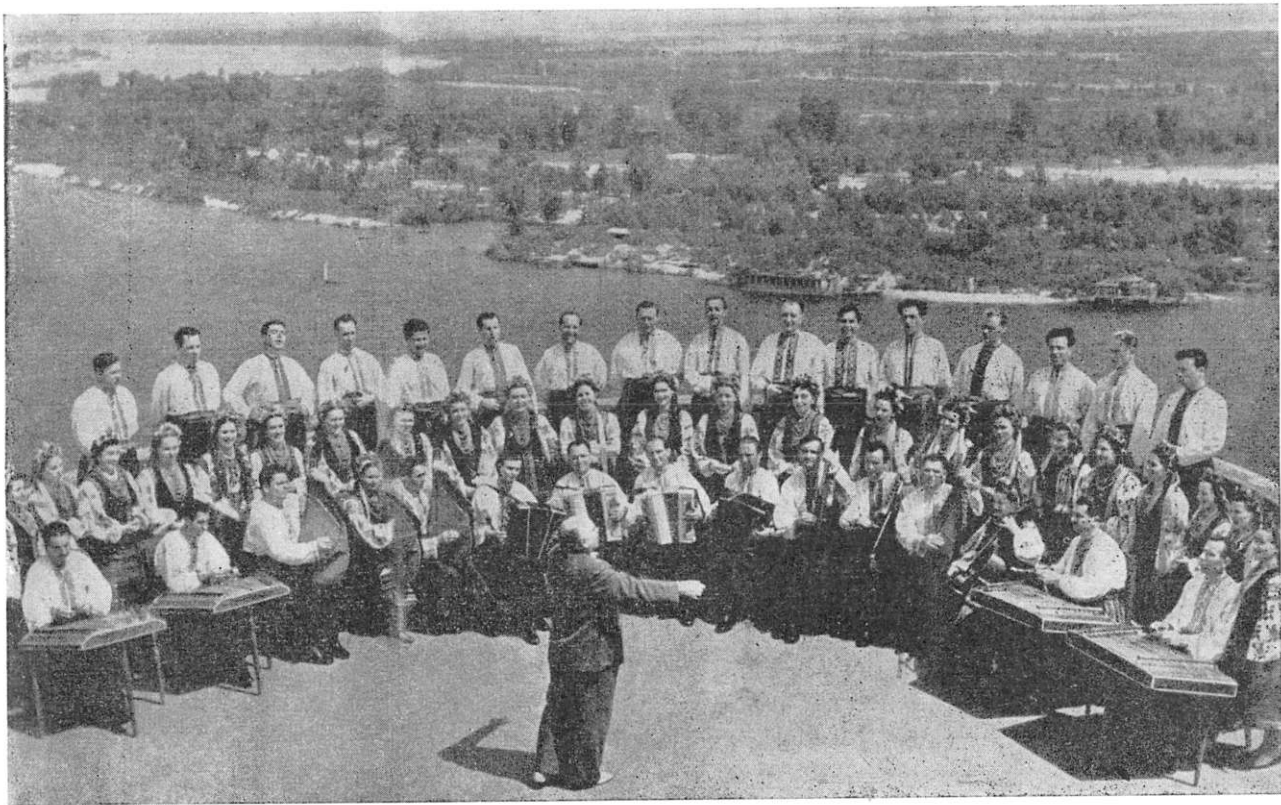
Поряд із «Думкою» та «Державним Українським Народним Хором», третя найважливіша хорова, чи пак, хорово-інструментальна організація на Советській Україні, це «Державна Заслужена Капеля Бандуристів». Вона створилася зі злиття докупи невеликого ансамблю бандуристів, заснованого на початку 1918 року як «Перша Київська Капеля Бандуристів» (під керівництвом М. Полатая) та «Зразкова Капеля Бандуристів Української РСР», яку зорганізовано 1925 року в Полтаві. Її першим мистецьким керівником був Гнат Хоткевич, якого незабаром потім, у 20-тих роках, заарештовано й заслано.

Обидві згадані групи об'єдналися в 1935 році під вище згаданою назвою. Мистецькими керівниками цієї нової Капелі були: спершу М. Михайлів, потім Д. Пика. Наприкінці 40-их років мистецьким керівником став А. З. Міньковський; він є ним і сьогодні; його помічник — А. Д. Незовибатько, хормайстер — Валентин Мальцев.

Інші найкращі українські хори під Советами, — це Львівська Державна Хорова Капеля «Трембіта» (керівник Петро Муравський). Цей хор виступає часто по всьому Советському Союзу, також і під керівництвом Миколи Колесси; далі — «Закарпатський Народний Хор», створений 1946 року, його мистецькі керівники Михайло Кречко і М. Данкулинець. Першим керівником цього хору був П. Милославський (помер 1954 року).

Відомі також хори — «Хор Української Пісні» у Харкові (керівник К. Греченко) і «Верховина», на Прикарпатті (керівник Ю. Корчинський).

Московська політика щодо української музики (див. раніше) полягає в тому, щоб як мога втримати її на етнографічно-фольклорному рівні. Звідси й наставлення всіляко сприяти розвит-



Державний Український Народний Хор (Київ), дир. Гр. Верьовка



Державна Капеля Бандуристів (Київ), дир. А. Мінковський

кові хорів на Україні, надто ще й тому, що їхній репертуар складається тільки з народних або й сучасних «масових» пісень. Тепер існують на сучасній Україні сотні, а може й тисячі хорів⁸², очевидно аматорських, котрі, однак, маючи всіляку поміч від влади, партії, профспілок тощо, часто спромагаються досягати високого рівня, коли мовиться про виконання.

Щодо репертуару, то він не тільки, як згадано вище, однобічний, але з нього визирає й «інший бік медалі». Ось, наприклад, на сторінках «Радянської України» звітують⁸³, що «... в хорах Педагогічних Інститутів дуже мало української музики й творів українських композиторів...». А ось інший приклад хорової дійсності на Україні: в програмі Львівської «Трембіти» в концерті цього хору під час декади української музики в Москві, знаходився, між іншим, і такий «твір», як Давидовського «Кобза»...! (див. раніше). Як же дивно поряд із такими фактами звучать заяви⁸⁴, що «... в усіх 13.370 колгоспах України намічено організувати хори... для яких потрібно буде 6.000 хормайстрів...»

На Західній Україні світський хоровий спів почала плекати хорова організація «Боян» у Львові ще 1891 року. А вже 1892 року цей хор, тоді тільки чоловічий, під проводом *Остана Нижанківського*, зробив концертну поїздку по Східній Галичині. Під цією назвою «Боян» хор перетривав аж до вибуху війни 1939 року; «Бояни» існували також і по всіх більших провінційних містах. Львівським «Бояном» диригували, як згадано раніше, майже виключно аматори (між ними д-р *Є. Федак*, д-р *М. Волошин* та інші); з музик-фахівців по першій світовій війні диригував ним, *Людкевич*, у 20-их роках — *Гайворонський*, *Рудницький*, *Туркевич*, потім *М. Колесса*. З інших «Боянів» на найкращому рівні був *дрогобицький*, особливо коли його диригентом став у 30-их роках *Богдан Пюрко* (див. далі). До найкращих належав теж *коломиєський «Боян»* (під керівництвом *Романа Став-*

⁸² З передрукованих новин з совєтської української преси довідуємося, що напр., у самій тільки Станіславській області, чи пак, як її тепер називають «Станіславській», а знедавна «Івано-Франківській», працюють 657 хорових самодіяльних колективів, які охоплюють 18.300 осіб. А «... щоб повсякчасно допомагати самодіяльним хоровим колективам підвищувати їх ідейний та художній рівень, широко запровадити вивчення нотної грамоти, в Станіславі відкрито обласне відділення Хорового Товариства Української РСР...» (дослівно).

⁸³ У липні 1959 року.

⁸⁴ «Советська Музика», червень 1959 р.



*Львівський «Боян» (перша концертна поїздка, 1892 р.)
Диригент — Остап Нижанківський (четвертий зліва)
(з архіву Олександра Колесси)*

ничого) та «Думка» в Станиславові (під керівництвом *Леонтія Крушельницького*). Давню традицію мав у Львові теж чоловічий хор (студентський) «*Бандурист*», заснований 1906 року. В 20-их і 30-их роках постали хори: «*Студіо-хор*» (мішаний) і «*Сурма*» (чоловічий). За винятком *М. Колесси*, диригентами цих хорів були нефахівці (*Іван Охримович*, *Омелян Плешкевич*). Популярні були теж, у 1920-1930 роках хори, які декілька разів організовував і ними керував у поїздках по Галичині й Польщі, *Дмитро Котко* (народжений 1892 року. Свій перший хор він організував з інтернованих вояків УНР; після окупації Галичини советським військом він зник безслідно).

Під час останньої війни, в 1940 році організувався у Варшаві, при допомозі тамошнього Українського Комітету «*Український Національний Хор*» (чоловічий), який під керівництвом *Володимира Божика* виступав того ж року і в Кракові.

Наприкінці липня — на початку серпня (31 липня — 2 серпня 1942 року) «Інститут Народної Творчості» у Львові зорганізував і провів започаткований його директором, о. Северином Сапруном, Перший Краєвий Конкурс у Галичині. До повітових конкурсів зголосилося 450 хорів⁸⁵. Із 163 вибраних хорів, після відбору допущено було до окружних конкурсів 72 хори з 12 округ (11 із львівської, 11 із коломийської, 10 із станиславівської, 8 із тернопільської, 7 зі стрийської, 6 із перемиської, по 5 із чортківської й золочівської, по одному з Ярослава, Сянока і Криниці та інших). До Краєвого Конкурсу допущено 26 найкращих хорів, 16 сільських і 10 містечкових. Поза ними були ще й 4 великоміські: львівська «*Сурма*», станиславівські «*Боян*» і «*Думка*» та дрогобицький «*Боян*». У підсумкові конкурсу з сільських хорів відзначено хори сіл: Острів, Печеніжин та Наконечне (в такому порядку); з диригентів сільських хорів відзначено *Володимира Якубака* (Печеніжин). З містечкових хорів: Яворів, Косів, Сянік; з диригентів: *Степана Прокоп'яка* (Ходорів). З великоміських хорів перше місце одержав дрогобицький «*Боян*»,

⁸⁵ Ця цифра, як і факт, що деякі з цих сільських хорів, згідно з оцінкою журі, були непересічного рівня, якнайкраще свідчить про розвиток хорової самодіяльності. І коли взяти під увагу, що цей розвиток відбувався, очевидно, без найменшої допомоги зі сторони польської влади, а навпаки, вона більше шкодила цьому розвитку, ніж будь-якій іншій культурній українській діяльності по селах, то справді можна гордитися станом хорової ділянки в галицьких селах перед останньою війною, надто коли рівняти цей розвиток до подібного роду на Советській Україні, за всебічної допомоги — моральної, професійної і фінансової — від советської влади.

далі львівська «Сурма» і станіславівська «Думка». З диригентів відзначено *Миколу Колесу*.

На закінчення конкурсу об'єднані хори в числі 1200 співаків проспівали на трибуні перед Львівським Оперовим Театром під керівництвом *о. Северина Сапруна*: «Ой діброво, темний гаю», «Ой гай, мати» та «Час до дому, час».

На еміграції в повоєнних роках високого рівня досягнув чоловічий хор «Ватра», заснований 1946 року в Брегенці, у французькій окупаційній зоні Австрії. Диригентом хору був *Лев Туркевич* (потім також і *Євген Садовський*). Під його керівництвом хор дав на протязі 3-річного перебування в Австрії (1946-1949) 240 концертів по різних окупаційних зонах та в Швейцарії. Коли в 1950 році більшість членів «Ватри» переїхали до США, хор зробив 1950-51 років концертну поїздку по Канаді і США (разом 34 концерти), теж під керівництвом Туркевича і за фінансової допомоги *оо. Василян з Едмонтону*. Після цієї поїздки хор «Ватра» перестав існувати. Група його членів, яка осіла в Філадельфії, була найактивнішою в організації хору «Кобзар», в який і влилася. 1962 року появилася в США платівка «Ватри» з одиноких записів, що збереглися в Женеві. Інші записи на магнетовій стрічці в декількох радіовисильнях у Німеччині й у Швейцарії, пропали.

У вільному світі *Мирослав Антонович* зорганізував 1951 року в Голляндії, з голляндців, «Візантійський Хор», який виконанням українського репертуару, особливо церковної музики, здобуває собі чималі успіхи й визнання.

Діяльний також у світських концертах і Хор Церкви Св. Варвари у Відні (керівник *Андрій Гнатюшин*).

В Америці й Канаді всі хори були до приїзду нової еміграції ведені дяками, за деякими винятками, як напр., хор «Думка» в Детройті, заснований 1927 року (керівник *Іван Антаманець*), хор Бенецького в Чикаго, Юрія Кириченка (колишнього члена Капелі Кошиця й його помічника) в Нью-Йорку, Лева Сорочинського (бувшого члена Капелі Кошиця) в Оліфанті, а в Канаді — хор у Вінніпегу ведений *д-ром Павлом Маценком* та інші.

В США церковні дяки, чи пак дяковчителі вели справді піонерську працю серед «старої еміграції» і в розвитку українського національного життя цієї країни відіграли велику й важливу роллю. У музиці були вони мало освічені, але в обставинах часу, в якому вони діяли, між двома світовими війнами, і їхня праця з їхніми церковними хорами дала деякі наслідки.

1930 року такі дяковчителі Нью-Йоркської околиці, як *Тео-*



Чоловічий хор «Ватра», диригент: Лев Туркевич (Австрія, 1948 р.).

Склад хору: Мельничук Мирон, Чорнобіль Зенон, Шумський Лев, Гош Іван, Проценко Михайло, Котів Олег, Садовський Євген, д-р Новальківський Роман, Нагатий Мирон, Татунчак Омелян, Дербіш Антін, д-р Боднар Володимир, Багницький Клим, Клодзінський Ілярій, Голлод Михайло, Винницький Михайло, Мартинюк Микола, Ковалик Богдан, Надрага Василь, Веселовський Микола, Алексевич Кость, Чорнобіль Іван, Дзуль Василь, Білінський Володимир, Скаськів Богдан, Куціль Олександр, Зорич Богдан, Моргардт Антін, Баран Володимир, Рейнарович Осип, Дух Степан, Гаврилів Юрій, Вомпель Роман.

дор Каськів (Ньюарк), Й. Букага, А. Гела, Михайло Фатюк (Йонкерс), В. Мельничук, С. Грабар, П. Щавінський, та інші об'єднали свої церковні хори для виступу під керівництвом Михайла Гайворонського з концертом у Town Hall'і в Нью-Йорку. 1937 року Олександр Кошиць виступив там же з подібним концертом, для якого об'єдналося сім церковних хорів. Як в першому згаданому концерті так і в другому, програма складалася виключно з обробок народніх пісень Лисенка, Стеценка, Леонтовича, Демущького, Ступницького та обох згаданих диригентів.

З приїздом нової еміграції після останньої світової війни, хорова ситуація в США і Канаді змінилася цілком і багато на краще. Приїхали не тільки бувші члени західньо-українських хорів і чимало бувших хороших співаків з Наддніпрянщини, але й професійні диригенти, або, бодай, бувші керівники хорів-ама-



Візантійський Хор (Утрехт, Голляндія), дир. д-р М. Антонович



Хор церкви Св. Варвари у Відні. В першому ряді другий зліва сидить дир. хору Андрій Гнатишин.

тори, але з досвідом, знанням новітнього репертуару і з деяким музичним чи мистецьким смаком.

Найпершою з новопосталих хорів була «Думка» в Нью-Йорку, заснована 1950 року. Цей хор ще й досі чисельно найбільший з українських хорів в Америці. Спершу це був чоловічий хор, але вже кілька років є також мішаний. «Думка» визначається першорядною внутрішньою організацією. Її мистецькими керівниками були: *Олександр Микитюк*, *Леонтій Крушельницький*, *Іван Жуковський* та в останні роки *Іван Задорожний*. (Солістами хору тепер є: *Олена Зам'ята*, *Олег Богачевський*, *Андрій Добрянський*, *Ігор Зам'ятний* та інші). Піяністами хору були *Роман Стецура* й *Євгенія Чапельська*; тепер *О. Омельський*.

1962 року хор «Думка» проголосив конкурс на хорові твори. У висліді (1963 р.) нагороджено чотири твори, та відзначено декілька інших. Без сумніву ця скількість нових творів чимало сприятиме оживленню й «усучасненню» репертуару не тільки «Думки», але й інших хорів, бо треба сподіватися, що вони матимуть можливість одержати ці нові твори. Їхній бо репертуар, на жаль, у багатьох випадках все ще надто старий і не завжди на висоті.

У Філядельфії 1953 року організовано мішаний хор «Кобзар», яким диригує безмінно д-р *Антін Рудницький*. Цей хор відрізняється від інших своїм репертуаром, що складається передовсім з великих, а то й монументальних творів минулої й сучасної української хорової літератури. Крім того «Кобзар» виконував згаданий репертуар, у більшості своїх концертів, з оркестрою, організованою «Кобзарем» переважно з українських інструменталістів у Філядельфії, та з доповненням необхідними оркестрантами неукраїнського походження.

Солістами хору були в його перших виступах: сопрано *Вероніка Цегельська*, потім і (досі) *Євгенія Василенко*, *Марія Мурована*, *Омельян Татунчак*, *Михайло Бурчак* і *Володимир Поліщук*.

Першою піяністкою хору була *Лідія Бульба*; потім, уже кілька років, *Роксоляна (Огородник) Гарасимович*, тепер *Тайсса Збір*.

Третій передовий хор на сході США це «Трембіта» в Нью-арку. Заснований спершу, як чоловічий хор (керівник *Олександр Микитюк*), потім зреорганізувався як мішаний. Керівником цього хору тепер є *Всеволод Будний*; піяністка (до недавна) *Галина Клим*.

Найважливіші українські хори в західніх стейтах США, — це «Трембіта» в Детройті (б. керівник *Кирило Цепенда*, тепер *Б. Кушнір*) і «Дніпро» в Клівленді (керівник *Євген Садовський*) та



Хор «Думка» Нью-Йорк, дир. И. Задорожний

Український Хор «Думка» в Нью-Йорку, 1962-1963. Диригент: Іван Задорожний.

Склад хору: Валько Надія, Ванько Люба, Драганчук Анна, Замята Олена, Кебало Уляна, Король Марія, Крупська Зірка, Кулинич Надія, Генза Дарія, Ляхович Ольга, Марко Марія, Мац Галя, Олинець Марія, Сірий Надія, Чорнодольська Ірина, Базилевська Іна, Бартко Христина, Кершньовська Богданна, Кручова Надія, Новосад Ірина, Петришин Анна, Петріна Оріся, Побігушка Леся, Сваричевська Уляна, Суботин Рома, Тонкошкур Світлана, Хиляк Ліда, Васишин Ліда, Гулей Марта, Карпевич Ксеня, Качмарська Галя, Конашевич Христя, Павлюк Віра, Пашковська Неоніля, Пицук Богданна, Покінська Дарія, Раковська Зіна, Стецура Уляна, Турчан Теодозія, Чорнодольська Ірина, Яцушко Марта, Глуха Марія, Король Анна, Кушнір Христина, Лабунька Марія, Лащик Віра, Улицька Анна, Шох Ія, Шуган Рома, Ягобовська Стефа, Богачевський Володимир, Богданів Віталій, Войціцький Степан, Декайло Ігор, Кобасовський Семен, Ничай Микола, Ничка Богдан, Пирожак Богдан, Слиж Володимир, Яцушко Роман, Богачевський Олег, Гной Юліян, Данилюк Євген, Кекіш Богдан, Кекіш Борис, Комуницький Роман, Крушельницький Леонтій, Малаховський Юрій, Мац Мирослав, Титла Євген, Фриз Юліян, Бідяк Богдан, Бук Юрій, Валько Антін, Гарасимяк Роман, Гловяк Зиновій, Єдліцький Ігор, Качмарський Анатолій, Кефор Ігор, Корнага Володимир, Криса Володимир, Кулинич Володимир, Кулинич Мирослав, Кушнір Мирослав, Леґедза Зиновій, Лученко Іван, Макар Євген, Таранько Любомир, Титла Богдан, Шуган Степан, Балабан Богдан, Балинський Юрій, Бандура Іван, Береза Роман, Добрянський Андрій, Замятий Ігор, Качарай Степан, Кокольський Роман, Комуницький Микола, Костриба Михайло, Літепло Мирослав, Микитин Петро, Осадца Аполінарій, Пашковський Анатолій, Раковський Юрій, Слободян Павло, Шепко Тома.



Хор «Кобзар», Філадельфія, дир. д-р Антін Рудницький; піяністка хору: Роксоляна Гарасимович.

Співоче Т-во «Кобзар» у Філядельфії, Диригент: д-р Антін Рудницький; піяністка: Роксоляна Гарасимович (тепер також Таїсса Збір).

Склад хор: Ільницька Ірина, Генґало Оксана, Мелько Марічка, Поритко Оксана, Сенейко Марія, Збір Ярослава, Збір Таїсса, Збір Маруся, Гавдяк Оксана, Чорнобіль Віра, Куропась Ліда, Дубницька Марія, Мельничук Теофіля, Мурована Марія, Василенко Євгенія, Гарасевич Дозя, Левицька Таня, Гейлик Клавдія, Григорчук Стефа, Дращньовська Анна, Матла Ярослава, Коморовська Софія, Гомзяк Галя, Райнер Ірена, Гудь Софія, Риндик Галя, Пуйда Наталка, Чаплинська Марта, Гаркава Марія, Бородаєвич Анна, Дубницька Дарія, Татунчак Омелян, Чорнобіль Зенон, Филипович Євстахій, Жилавий Володимир, Безпалко Павло, Кушнір Ярослав, Сенейко Степан, Кіценюк Іван, Куропась Богдан, Яримович Володимир, Касіян Микола, Кантор Іван, Мак Ярослав, Книш Роман, Фучко Дмитро, Галушка Дмитро, Кулиняк Іван, Реґуш Михайло, Чайківський Зенон, Кобільник Осип, Левицький Олександр, Мельничук Мирослав, Вомпель Роман, Стулковський Дмитро, Слотюк Петро, Сімків Р., Кос Роман, Стефанишин Богдан, Бурчак Михайло, Поліщук Володимир, Гарасимович Орест, Пастушак Кость, Сенюх Дмитро, Куропась Євген, Куропась Володимир, Григорчук Михайло, Савчин Володимир, Білінський Євген, Петик Степан, Филипович Осип, Хоптій Іван, Філь Олександр, Мир Богдан.



Український Хор «Трембіта», Ньюарк, дир. Всеволод Будний; піяністка Галина Клим.

Український хор «Трембіта» в Ньюарку, дир. Всеволод Будний, піаністка: Галина Клима.

Сопрани: Ковблянська Марія, Коноба Іванна, Коноба Марія, Кравчук Наталія, Кузьма Катерина, Лебедь Софія, Питляр Оксана, Семанишин Марія, Смішкевич Христина, Фіцула Ольга, Гарматій Марія, Лазорко Анна, Лазорко Віра, Білозір Люба, Павловська Марія, Богданська Таїсса, Зелик Дарія, Пелех Дарія.

Альти: Дзюбан Таня, Меленка Магдалина, Сигалів Божена, Боровик Марта, Гординська Олена, Голюка Богданна, Потич Марія, Пасічняк Леся, Дмитрах Ірена, Дмитрах Ніна, Марків Ольга, Цяпко Омеляна, Цяпко Уляна, Яворська Ірена, Березяк Катерина, Войноська Наталія, Коздоба Марта, Семанишин Квітослава.

Тенори: Бемко Богдан, Гринюк Михайло, Окрепкий Степан, Псюк Осип, Семенюк Петро, Солчаник Мирослав, Ярош Іван, Богданський Петро, Матушевський Олександрер, Канюка Роман.

Баси: Дябога Михайло, Загайкевич Ігор, Калинич Любомир, Король Володимир, Настюк Іван, Рейнарович Осип, Рейнарович Роман, Пітьо Анатоль, Пелех Володимир, Пелех Орест, Сигалів Віктор, Тарнавський Роман, Тарнавський Іван, Утриско Осип, Юрків Антін, Роговський Володимир, Фецович Юрій, Смішкевич Юрій, Кіндзельський Еміліян.



*Об'єднані Хори: «Думка» (Нью-Йорк), «Кобзар» (Філадельфія), «Трембіта» (Ньюарк) і оркестра Муз. Юнії в Нью-Йорку під час Ювілейного Лисенківського Концерту 9-го грудня 1962 року.
Диригує д-р Антін Рудницький.*

«Український Хор ім. Тараса Шевченка» у тому ж місті (керівник *Ярослав Барнич*), а також «Сурма» в Чикаго, заснована 1951 року, керівник *Іван Трухлий* (передтим *Омелян Пleshкевич*), 1897-1960 продовжував традицію назви свого хору ще зі Львова. На еміграції, в Регенсбурзі, він був організував чоловічий хор під цією ж назвою. Він є автор обробок низки пісень УПА). Хор «Дніпро» засновано 1958 року в Міннеаполіс Сен Пол (керівник *М. Бринь*). Останній з більших хорів у США є «Кобзар» у Лос Анджелес, зорганізований 1962 року (керівник *Володимир Божик*). В останній хвилі чути про організацію хору в Рочестері (під керівництвом *Матковського*) та «Славути» в Чикаго.

У Канаді передовий хор, — це «Україна» в Монреалі; його диригент, *Нестор Городовенко*, колишній мистецький керівник кийвської «Думки». У Торонто після смерти Лева Туркевича, який очолював тамошні головні хори, чоловічий «Прометей» і «Катедральний Хор Церкви Св. Володимира», ситуація погіршилась тому, що нема рівнорядного заступника цього досвідченого, дуже талановитого професійного музики, який провадив теж жіночий хор «Чайка». Першим зі згаданих хорів керує тепер *Степан Гумінілович*, другим *Іван Ковалів*. Є теж у Торонто жіночий хор «Арфа».

Мужеський хор «Дніпро» існує в Едмонтоні; нараховує ок. 50 членів. Оснований 1953 р.; диригентом є *Р. Солтикевич* (аб-сольвент Муз. Інституту ім. Лисенка у Львові).

Згадавши церковний хор у Торонто, треба згадати й подібні в Нью-Йорку, яких рівень багато вищий від інших цього роду. Це «Хор Української Католицької Катедрі Св. Юрія» (керівником його довгі роки був *Т. Онуфрик*, тепер *Роман Левицький*); «Хор Української Православної Церкви Св. Володимира» (керівник *Василь Завітневич*), нарешті «Катедральний Хор Української Православної Церкви Св. Тройці». Цим хором від 1951 року керував *Іван Трухлий*, що вчився в Київській Консерваторії у Рибача; він особисто знав Лисенка, Антоновича, Стеценка і Кошиця. Помічником останнього він був у Київському Університетському хорі. Потім був керівником катедрального хору в Мукачеві та Українського Академічного Хору в Мюнхені; тепер керує «Сурмою» в Чикаго.

У квітні 1959 року в Нью-Йорку з ініціативи нью-йоркської «Думки» і при наявності делегатів 9 хорів («Гомін» з Байону, «Дніпро» й «Гомін» з Клівленду, «Трембіта» з Ньюарку, «Боян», «Дзвони» й «Думка» з Нью-Йорку та «Кобзар» з Філадельфії) засновано *Союз Українських Хорів Америки (СУХА)*. Це перша

того роду українська організація. Першим головою її був *Аполінарій Осадца*, а теперішнім є *Леонтій Крушельницький*; мистецьким керівником і головним диригентом — *Антін Рудницький*. СУХА влаштувала в грудні 1962 року величавий концерт у 50-ліття Лисенка. Програму того концерту виконували об'єднані хори нью-йоркської «Думки», ньюаркської «Трембіти» і філадельфійського «Кобзаря» при співучасті повної симфонічної оркестри Нью-Йоркської Музичної Юнії. Солістами були: сопрано Метрополітен Опери, *Шарльотта Ордасі-Баранська* та бас Канадської Опери, *Осип Гошуляк*. Як програмою так і її виконанням цей концерт був без сумніву найвеличавіший і найкращий з усіх українських, що відбулися на цьому континенті.

Зразково оформленим виданням низки хорових творів, СУХА успішно заповнює прогалину, що здавна існує в США: брак хорового нотного матеріалу; тепер він започаткував і видання музичного журналу.

Є добрі українські хори і в Австралії. Серед них на першому місці чоловічий і мішаний хор Українського Співочого Товариства «Боян» у Сіднею. Диригентом обох хорів є *Василь Матіяш* (див. «Виконавці», стор. 279), піаністкою — *Е. Матіяш*.

Дальше — хор «Чайка» в Мельборні, зорганізований 1951 року. Його складові частини є: хори чоловічий і мішаний, жіночий квартет «Коралі», чоловічий квартет «Акорд» та мішаний октет. Мистецьким керівником хору є *Степан Корінь* (абсолювент Консерваторії у Варшаві), піаністкою — *Оксана Тарнавська* (випускниця Державної Консерваторії в Мельборні).

Врешті хор «Гомін» в Аделаїді, зорганізований 1949 року, чоловічий і мішаний. Хором диригує за цілий час його існування *Йосафат Кліш*, піаністом є *Ю. Дубовський*.

Українські хори існують скрізь, де живуть українці. Є вони також і в Південній Америці. В Буенос Айресі «Хор Української Центральної Репрезентації» диригент — *Антін Копитович* (неукраїнського походження), вже з успіхом виступав з оркестрою на великих Шевченківських і Лисенківських святкуваннях, улаштовуваних цією українською організацією в Аргентині.

В Англії, в Nottingham'і, від 10-ти літ існує *Український Чоловічий Хор ім. М. Лисенка*, якого основником і керівником дотепер є *Остан Пижко*. Хор нараховує 40 членів, виступав і поза місцем свого осідку, в Лондоні тощо. В Брадфордді (Англія) існує вже понад 10 років хор «Діброва» (керівник — *Ярослав Гаврилук*) та інші. Так само й у Німеччині, Австрії є хори та, очевидно, в усіх скупченнях української еміграції.

Хор «Трембіта», Детройт, 1962-1963. Диригент: д-р Богдан Кушнір (передтим К. Цепенда); піаністка хору: О. Соловій.

Склад хору: А. Березюк, М. Білинська, М. Брездень, М. Бжеська, М. Цісарук, М. Декало, К. Дяків, І. Дяків, С. Дуб, А. Ємець, Г. Конопада, Р. Крохмалюк, Л. Круп'як, О. Мухній, О. Пастух, З. Мілянйч, М. Савчук, Мг. Савчук, Я. Сена, Б. Шумило, У. Шумило, Н. Стратиляк, Л. Вайт, В. Захарійчук, Д. Бойчук, С. Дубицька, Е. Федак, С. Гульчевська, В. Гординська, Ц. Камінська, Л. Казанівська, С. Колодницька, Л. Колодницька, Я. Ковч, В. Круп'як, Н. Кунинська, У. Кунинська, Л. Луцька, С. Липецька, А. Макар, Н. Малькович, А. Несторович, О. Папіж, С. Петрашук, Л. Савчук, З. Шумило, М. Слободян, В. Трешневська, В. Дигдало, І. Капустій, І. Коцур, М. Костюк, М. Крупка, М. Михальчак, В. Савчук, Е. Стратиляк, Е. Турянський, І. Скуб'як, Я. Бараник, А. Цап, О. Хміль, І. Карпій, О. Кавка, І. Лотоцький, С. Назарек, А. Петріна, В. Романко, П. Семенген, Б. Сторчук, Л. Тимченко, В. Баран, О. Бартків, Є. Бохна, Я. Цісарук, Б. Дяків, Д. Гульчевський, В. Гнатчук, Я. Яцків, М. Мазуркевич, П. Пахолюк, Я. Сена, М. Сильвеструк, М. Тарновецький, Я. Вірстюк, М. Воронович, Б. Вовк, Я. Зубаль, А. Хрін, Є. Федак, Н. Гладій, В. Кручак, З. Кручак, В. Кузьмин, С. Михальчак, М. Татарин, Я. Вірстюк.



Хор «Трембіта», Детройт, дир. К. Цепенда; піяністка: О. Соловій.

Список членів хору «Дніпро», в Клівленді. Диригент: Євген Садовський; піяністка: Марія Грушкевич.

Бедик Дуся, Бедик Галина, Вігун Христина, Візевська Ольга, Волчук Оріся, Воляник Мирослава, Галярович Марта, Голубець Дарія, Грушкевич Мотря, Грушкевич Оксана, Галан Оріся, Главацька Маруся, Гордійчук Марта, Дуб Олена, Єзерська Ірина, Ємець Лідія, Іващенко Оксана, Кавка Володимира, Кришталович Дзвінка, Кондратенко Олена, Марущак Катерина, Майструк Софія, Мельник Адріана, Місько Ірина, Мигаль Ольга, Мироненко Надія, Михайлюк Надія, Михайленко Осипа, Наріжна Олена, Небеш Марія, Норка Галина, Палка Анна, Палка Віра, Палка Марія, Палчинська Віра, Пігуляк Олена, Полянська Рома, Попель Олена, Приймак Людмила, Рошачовська Анна, Рудницька Анастасія, Савчак Марта, Самійленко Галина, Світенко Ольга, Стрілець Галина, Стрілець Марія, Тимків Варвара, Труш Люба, Шийка Антоніна, Якимцов Дарія, Якимцов Надія, Базарко Володимир, Бобенко Віктор, Вайденко Кость, Войтіхівський Адам, Волчук Модест, Гайдук Теодор, Гарбар Леонід, Глуховецький Теодор, Голян Михайло, Голубець Григорій, Голубець Зенон, Гордійчук Петро, Дубас Богдан, Єзерський Зенон, Жгута Андрій, Жеруха Степан, Калиневич Іларіон, Карпак Володимир, Кассараба Зенон, Кассараба Роман, Княгиницький Зенон, Кравчук Омелян, Ковч Богдан, Кухта Степан, Лепак Євген, Любінецький Юрій, Макогін Омелян, Марущак Семен, Марцінюк Йосиф, Мелень Мирон, Місько Дмитро, Михайлюк Михайло, Мороз Олег, Небеш Степан, Оришкевич Юрій, Островський Лев, Павлишин Дмитро, Палка Євген, Пестик Маріян, Пестик Рудольф, Піхурко Степан, Пік Володимир, Полатайко Роман, Полянський Іван, Полянський Юрій, Савчак Роман, Садовський Борис, Сахно Ярослав, Світлик Михайло, Сегеда Антін, Стрілець Іван, Тершаковець Григорій, Ткачук Григорій, Трач Филип, Трешньовський Роман, Турчиневи́ч Ігор, Чучкевич Роман, Шийка Василь.



Хор «Дніпро», Клівленд, Огайо, дир. Євген Садовський; піяністка: Марія Грушкевич.

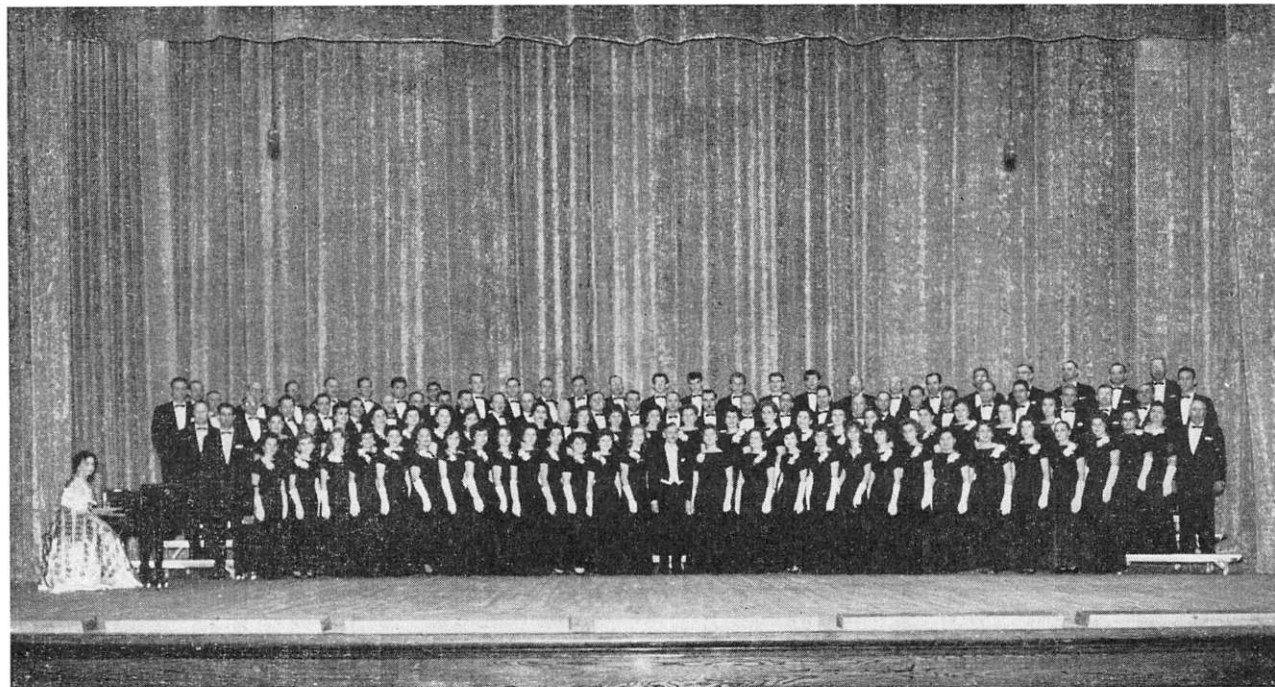
«Український Хор ім. Тараса Шевченка», в Клівленді. Диригент: Ярослав Барнич; піаністка: Ірина Заячківська-Гаврилюк.

Жіночий склад:

К. Капітанець, З. Демчук, Н. Костів, А. Бабяк, І. Стецура, З. Желехівська, О. Раточко, О. Грицко, Л. Ємець, Р. Вирста, О. Стецяк, А. Муцин, М. Кріслата, Н. Воляник, З. Тарчанин, С. Бура, Е. Джек, М. Волошин, Г. Столяр, Я. Корф, О. Мельник, С. Моцьо, О. Кондратенко, В. Зелена, С. Швабінська, Т. Шуст, О. Костів, Л. Середа, А. Ваглай, Н. Михайлюк, Т. Фаберовська, К. Марущак, С. Василюк, В. Драч, Л. Вирста, Я. Ґергель, Т. Петрина, А. Павник, П. Покідько, Н. Бабкін, І. Демчук, М. Раточко, А. Стецяк, А. Задойна, Е. Гейниш, І. Кострик, В. Полянська, Т. Колісниченко, І. Дмитрак, Вурлій, Н. Макогон, О. Рошецька, Н. Шевчук, А. Завадівська, Н. Долинська, О. Іващенко, А. Бедзин, Н. Гнитка, О. Пік.

Мужеський склад:

П. Щолудько, П. Колесницький, М. Сикета, В. Павлічка, С. Сивий, Р. Швець, В. Ільчишин, С. Савчак, Б. Семків, В. Матвіюк, Лішнянський, Г. Кріслатий, П. Корпан, К. Лещук, М. Сивий, М. Моцьо, П. Зелений, С. Кріслатий, І. Оліяр, І. Сухаренко, І. Стрілець, А. Стецяк, М. Коваль, Я. Бурдяк, В. Кострик, О. Теркала, А. Вільшанський, О. Сорочак, С. Марущак, С. Покідько, О. Чайка, Т. Максимів, І. Палка, Л. Пателюк, В. Мазуранчин, М. Капітанець, О. Подусівський, С. Пасельський, О. Чубатій, О. Лівий, В. Стригун, М. Михайлюк, Т. Гарбарук, І. Петренко, О. Стецяк, Б. Лішнянський, І. Румінський, О. Лішнянський, П. Бойко, Марцинюк, д-р Т. Антонович, Г. Терлецький, проф. Ю. Кордуба, д-р Е. Юхнович, І. Пасічник, Л. Кусяка, Д. Стойків, І. Кунаш, Я. Сідельник, Я. Шокалюк, М. Охрін, Л. Михалевич, І. Румінський, В. Мудрак, З. Трилюк.



*«Український Хор ім. Тараса Шевченка», Клівленд, Огайо, дир. Ярослав Барнич;
піяністка: Ірина Заячківська-Гаврилюк.*

Хор «Дніпро» в Твін Сіті (Міннеаполіс Сен Пол). Диригент:
Микола Бринь.

З ліва до права:

Горішній ряд:

Мірза Святослав, Січ Євген, Михалевич Тарас, Вовк Володимир,
Тисовський Степан, Макуха Василь, Єрмоленко Сергій.

Другий ряд:

Карлюка Віктор, Головка Олександр, Гук Михайло, Крамарчук
Ігор, Мірза Михайло, Січ Михайло, Радієвський Дмитро, Ковалев-
ський Михайло (тенор, соліст), Сольчаник Кость, Гайдай Олександр,
Даниленко Михайло (баритон, соліст), Писарський Євген (ба-
ритон, соліст), Бринь Андрій, Луців Мирослав (баритон, соліст),
Єрмоленко Ігор, Бринь Лесь.

Третій ряд:

Остапчук В. Ольга, Головка Ніна, Мірза Марія, Михалевич Ніна,
Грінвальдт Мілена, Кукуруза Марія, Бринь Оксана (сопрано, со-
лістка), Назаренко Катерина, Янківська Тетяна, Янович Дарія,
Коляса Мирослава, Анастазієвська Софія, Канюка Марія, Прядка
Ольга, Миронюк Еритоїда.

Четвертий ряд:

Бринь Надія, Перчишин Наталія, Січ Ольга, Пригар Мирослава,
Гінтнер Ліда, Миронюк Тамара, Бук Ольга, Гінтнер Марія, Мірза
Оксана (сопрано, солістка), Семенець Зоя (сопрано, солістка),
Перчишин Люба (сопрано, солістка), Михалевич Ірина, Корсунь-
ська Ірма, Воробель Анна, Миронюк Галина, Геліцінська Олек-
сандра, Михалевич Ольга, Остапчук Ольга П.



Хор «Дніпро», Твін Сіті (Міннеаполіс Сен Пол), дир. Микола Бринь.

Мішаний хор Українського Співочого Товариства «Боян», Сідней, Австралія. Диригент: Василь М а т і я ш .

Перший ряд зліва: Д. Кузик, Т. Пузенко, Н. Івасик, А. Кармазин, М. Суховерська, В. Матіяш (диригент), С. Островська, А. Федьків, Д. Гладка, Л. Глушка, С. Микитович, Л. Корженівська.

Другий ряд: Д. Суховерська, М. Сивак, С. Драбина, Є. Коновець, В. Юрчук, Т. Базалицька, Л. Мішалов, У. Подригуля, І. Стеткевич, О. Мамчак, Н. Заїка, Є. Мартинюк.

Третій ряд: В. Гладкий, В. Рихтовський, І. Мирон, д-р Т. Налуковий, І. Ярух, проф. П. Лопата, О. Островський, Є. Коцюмбас, Я. Микитович, Я. Чаплинський, М. Вербенець, П. Міщук, І Лисий.

Четвертий ряд: В. Загородний, П. Чудакевич, інж. П. Стеценко, С. Крук, Р. Теодорович, Г. Бей, В. Нечипорук, В. Кармазин, С. Базилицький, В. Островський, Г. Супруненко, Г. Панасюк.

Члени хору, яких немає на фотографії: З. Мороз, О. Драбина, В. Коваль, Г. Лисенко, К. Гродзічка, В. Берегуляк, О. Лютак, Е. Матіяш, С. Мойсієнко, К. Ігнатюк, Ю. Плавайко, О. Пишик, Т. Глива, О. Мулюкін, Ол. Заїка.



*Мішаний хор Українського Співочого Товариства «Боян», Сідней, Австралія.
Диригент хору: Василь Матіяш, піяністка: Е. Матіяш*



Чоловічий хор «Баян», Сідней, Австралія. Диригент: В. Матіяш, піяністка: Е. Матіяш

Перший ряд зліва: В. Гладкий, В. Рихтовський, І. Мирон, І. Ярук, П. Чудакевич, О. Островський, В. Матіяш (диригент), С. Базалицький, Я. Чаплинський, М. Вербенець, П. Мішук, Г. Панасюк, Є. Коцюмбас. Другий ряд: В. Загородний, Т. Налуковий, П. Стеценко, П. Лопата, С. Крук, Р. Теодорович, І. Бей, В. Нечипорук, В. Кармазин, Г. Супруненко, В. Островський, Я. Микитович, І. Лисий.



Хор «Чайка», Мельборн, Австралія.

Диригент і мистецький керівник: Степан Корінь, піяністка хору: О. Тарнавська

Перший ряд зліва: Л. Досенко, А. Кметь, Д. Любарська, М. Болюх, А. Климків, Л. Станова, І. Коваленко, З. Ботте, Г. Корінь, К. Ющюк, Т. Гоцуляк, В. Баран, І. Савчак, Л. Максимішин, О. Климко, М. Коцюх. Задній ряд зліва: П. Матвіїшин, Б. Баран, В. Коваленко, В. Ботте, В. Досенко, О. Бучко, І. Ганчар, А. Маланск, М. Глуховева, Є. Радивил, В. Стельмахів, Ю. Менцінський, Ю. Савчак, М. Стратій, А. Куціль, Я. Ліщинський, В. Юзефович.



*«Гомін» — Хор Української Громади Південної Австралії в Аделаїді.
Диригент: Йосафат Кліш, піяніст хору: Ю. Дубовський*

Сидять зліва: М. Голян, І. Будас, Я. Вражук, Г. Кайкан, Р. Нестор, Н. Мірковіч, О. Соловій, О. Дубовська, З. Карпенко, О. Кміть, Г. Богдан, І. Захаряк, Г. Волинець, О. Судомляк, Е. Колісник. Перший ряд (посередині) стоять: О. Лукаш, А. Головченко, В. Крицький, С. Левицький, Л. Кволик, М. Грибик, Д. Решітник, Ю. Дубовський (піяніст), Йосафат Кліш (диригент хору), З. Баран, П. Войтович, Р. Щербань, А. Тимінський, І. Войцехівський, Т. Судомляк. Другий ряд (стоять): Г. Божок, Б. Клапко, В. Беркета, С. Каленюк, В. Полішко, С. Махник, О. Слободян, В. Лабаз, О. Петрусів, І. Полатайко, А. Теплий, С. Мисак, С. Кайкан, І. Миськів, Г. Адамс, І. Ковальчук, Т. Пасічинський.



Хор Української Центральної Репрезентації в Буенос Айрес, Аргентина, дир. Ангін Копитович.



Український Чоловічий Хор ім. М. Лисенка в Ноттінггамі (Англія),
дир. Остап Пижко.

✱

Окреме місце серед інших хорів займає *Капеля Бандуристів ім. Шевченка* (осідок її — Детройт). Її засновники були членами згаданої раніше «Зразкової Капелі Бандуристів», що організувалася була в Полтаві 1923 року. Опинившись на еміграції в Німеччині й притягнувши до співпраці нових членів, так бандуристів, як і співаків, вони й створили, чи пак, відновили цю вокально-інструментальну групу і вона з того часу належить до найбільш улюблених серед українців у вільному світі. Люблять цю Капелю Бандуристів через її репертуар, що складається здебільшого з народніх дум, історичних, маршово-бойових, або й сумовито-мелянхолійних пісень, а також і завдяки стилеві співу цього чоловічого хору з акомпаніаментом бандур, на яких грає частина хору.

Після переїзду до США, Капеля Бандуристів зробила чимало концертних поїздок тут і в Канаді. Остання відбулася під час Ювілейного Шевченківського року, з програмою під назвою «Слово Тараса». 1958 року Капеля виїздила в тримісячну концертну подорож до низки європейських країн, де здобула величезні успіхи. Те саме можна сказати й про концертну поїздку Капелі восени 1962 року по західних і південно-західних штатах США та Мехіко, вперше за організації концертного турне імпресарієм Кремером (з Чікаґо).



Капеля Бандуристів, Детройт, США, (дир. Гр. Китасгий, 4-ий зліва і В. Божик, 6-ий зліва).



Капеля Бандуристок Спільки Української Молоді Америки в Детройті, дир. Петро Потапенко.

Диригентами Капелі Бандуристів, якої склад вагається між 25 і 35 осіб, були майже на протязі цілого її існування, поперемінно, *Володимир Божик* і *Григорій Китастиий*. Г. Китастиий також є автор низки творів, які входять у репертуар Капелі. Найявність двох рівнорядних диригентів доводила й до аномального поділу музичного керівництва поміж двох диригентів, що загально-мистецькому рівневі цієї організації не могло приносити користі.

Відколи і Божик і Китастиий переселилися до Каліфорнії, мистецьким керівником Капелі Бандуристів під час її поїздки зі «Словом Тараса» став *Петро Потапенко*, а під час згаданої вище останньої минулорічної поїздки — *Іван Задорожний*.

До успіху Капелі чимало причинилися її солісти, між якими були: *Михайло Мінський*, *Ігор Зайферт* та інші. Серед теперішніх — найкращі: *Петро Садовий*, *Бучовський*, *Ф. Погорілий*, *Іван Самокиш*, *Євген Цюра*, *Володимир Поліщук* та інші.

Під проводом П. Потапенка зав'язалася в Детройті 7 років тому й успішно виступає *Капеля Бандуристок Осередку СУМА ім. Пилипа Орлика*. Солістки: *Валентина Биковець*, *Галина Кравченко*, *Галина Бабій*, *Людмила Савченко*, *Христина Липецька*.



Петро Потапенко

*

Українські симфонічні оркестри постали на Україні, як постійні організації, щойно наприкінці 20-их років. Створена в Києві 1919 року «*Республіканська симфонічна оркестра ім. Лисенка*» була явищем тимчасовим. У 1929 році, в тогочасній столиці, Харкові, засновано «*Державну Українську Філярмонію*», яка почала давати регулярні симфонічні концерти⁸⁶.

⁸⁶ Диригування її першим, інавгураційним концертом, автор цих рядків вважає за один із своїх найцінніших спогадів. В програмі цього історич-

Після перенесення столиці України з Харкова до Києва у 30-их роках, оркестра перетворилася в репрезентативну, згадану раніше *Державну Симфонічну Оркестру Української РСР*, що діє й досі. Чимало чужоземних відомих диригентів, котрі нею диригували, як гості (Абендрот та інші), або які її слухали (Стоковські та інші) висловлювалися якнайкраще про рівень цієї української оркестри та її мистецькі здобутки.

Симфонічні оркестри є тепер на Україні не тільки по найбільших містах, як Київ, Харків, Одеса, Львів, Дніпропетровське, але й у низці менших, провінційних, як Сталіно, Луганське, Запоріжжя, Кривий Ріг та інші. 1957 року було на Україні 10 постійних симфонічних оркестр (філярмоній)⁸⁷; тепер, згідно з найновішими даними, є їх 25.

Крім того, в усіх більших містах існують т. зв. «*Народні філярмонії*» цебто оркестри, членами яких є аматори. Але деякі з тих оркестр так кількістю оркестрантів, як і своїм рівнем не гірші від деяких професійних.

Спроби організації української симфонічної оркестри у вільному світі, на жаль, не вдавалися. Така спроба в Нью-Йорку 1953 року (диригент *Олександр Микитюк*) не довела до ніяких позитивних наслідків. Краще справа мається з «*Струнним ансамблем ім. Нижанківського*», організованим 1957 року при Українському Музичному Інституті *Володимиром Цісіком* здебільша з його учнів. Цей ансамбль існує й досі. Інший струнний ансамбль зорганізував був і провадив ще в 30-их роках *Михайло Гайворонський*.

«*Українська філярмонійна оркестра*» організована 1953 року в Філадельфії автором цих рядків і ним керована, не могла розвиватися як слід через брак власних, українських виконавців на деяких інструментах, головню духових. Тих музик для кожного виступу доводилося наймати з-посеред чужинців. А проте ця оркестра виступала не тільки разом із хором «Кобзар» у майже всіх його концертах, але й самостійно.

На Україні не менше уваги, ніж симфонічним оркестрам чи хорам, присвячують народнім інструментам та їх популяризації.

ного Концерту виконано вперше взагалі: Другу Симфонію Ревуцького, Лятошинського «Увертюру на 4 народні теми», Козицького Сюїту «Козак Голота» і Коляди «Гавриліяду».

⁸⁷ Згідно з статтею В. Довженка «40 лет украинской советской музыки» в журналі «Советская музыка», 1957, № 12.



Українська Державна Симфонічна Оркестра, дир. Н. Рахлін (Київ).

(До їх зараховують, як бачимо, й чисто московські народні інструменти!). Найвідоміший із сотень існуючих подібних ансамблів, — це «Ансамбль Народніх Інструментів», керівником якого є П. Бородай.

Оперові театри

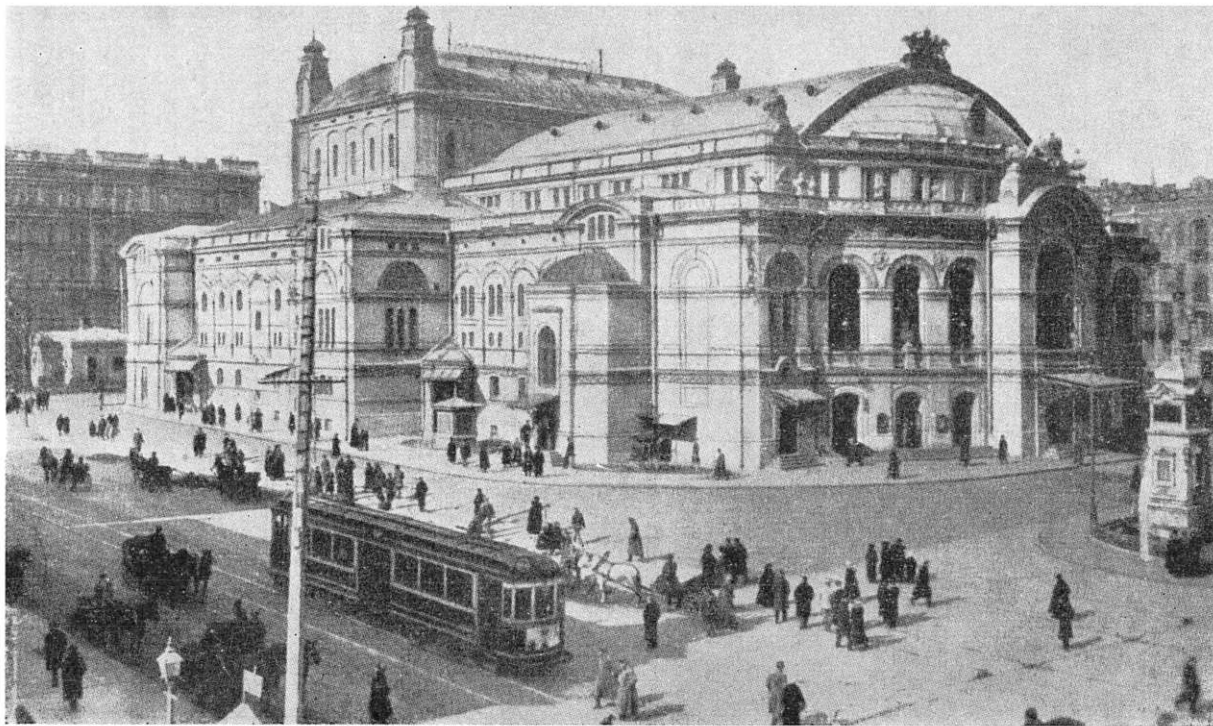
Українська опера постала 1925 року, спершу як оперовий «Комбінат», чи пак, «Трест» опер Харкова-Кієва-Одеси, в якому головних артистів вимінювалося на протязі сезону, залежно від потреб репертуару кожного театру зокрема. Директором цього «Комбінату» був *Сергій Каргальський*. Першою виставою, що відбулася в Харкові 1-го жовтня 1925 року, був «Сорочинський Ярмарок» Мусорського.

В наступному сезоні оперові театри цих трьох міст розділилися. (Мистецькими керівниками й головними диригентами були: *Орлов* у Києві, *Моргулян* у Харкові, *Прібік* в Одесі). Перша вистава Київської Опери відбулася 1 жовтня 1926 року («Аїда»).

Згодом утворилися й інші постійні опери: т. зв. «Перший пересувний Оперовий Театр» (директор *Вольгемут*, диригент *Йориш*) і «Другий Пересувний Державний Оперовий Театр» (директор *Кудрін*), яких завданням було об'їздити провінційні міста й містечка, особливо Донбас. Окремий оперовий театр постав також і в Дніпропетровському.

Офіційна назва теперішньої київської опери — «Державний Театр Опер и Балету УРСР ім. Тараса Шевченка». Харківська опера — «ім. Петра Чайковського».

У Львові українська опера постала за часів советської окупації і продовжувала потім існувати й за німецької окупації під час останньої війни. Перед тим, під Польщею, у львівській польській опері постійно працювало декілька українських співаків (*Іван Романовський*, *Михайло Маслюк-Маргіні*), дехто почав у ній виступати час від часу (*Ольга Ленкова*, *Теодор Юськів-Терен*), а двоє на протязі деякого часу займали передові становища (*Марія Сокіл* і *Михайло Голинський*). Була там теж низка співаків українського походження, які за польських часів про це забули і вважали себе за поляків, навіть вимагали, щоб і інші їх за таких уважали. При переміні опери в українську, вони, несподівано, враз стали стопроцентовими українцями!



Державна Опера у Києві



Державна Опера в Одесі

Директором української опери під час німецької окупації був *Андрій Петренко*, його першим заступником і режисером — *Володимир Блавацький*, диригентом — *Лев Туркевич*, хормайстром — *Вошак*. Оркестру організував *Володимир Цісик*. Головними членами оперового колективу були: сопрана *Є. Поспієва*, *Ірина (Туркевич) Мартинець*, *Німцівна*; меццо-сопрана *Лідія Черних* і *Гаврищук*; кольоратура *Соботівна*; тенори *Василь Тисяк* і *Мирослав Старицький*; баритони *Лев Рейнарович* і *Чайківський*; бас *Іван Романовський* та інші.

Принагідно виступали: *Орест Руснак*, *Зенон Дольницький* і *Іра Маланюк*.

Першою виставою була «*Мадам Батерфляй*» Пуччіні; потім поставлено «*Кармен*», «*Тоску*», «*Аїду*», «*Травіату*», «*Низини*», «*Продану наречену*», «*Фавст*», «*Трубадур*» та Лисенків «*Ноктюрн*».

Після розгромлення німецької армії та остаточного захоплення Галичини советським військом, Оперовий Театр у Львові названо «*ім. Івана Франка*». Він тепер, побіч з оперовими театрами Києва, Харкова й Одеси, — найважливіший на Україні.

Головним диригентом є, від недавна, *Юрій Луців* (на місце *Ярослава Воцака*, який відійшов до Одеської Опери).

Оперові вистави українською мовою давав у Німеччині під час війни згаданий раніше «*Український Оперовий Ансамбль*» під керівництвом *Богдана Пюрка* («Сільська честь», «Паяци», «Тоска», «Мадам Батерфляй» та інші).

У США український балетмайстер *Дмитро Чутро* виставив по декількох містах Лисенка «Тараса Бульбу» та Чайковського «Мазепу» (в українській мові).

Окремі організатори ставили в останньому чвертьстолітті вже й з професійними, оперовими співаками, «Запорожця за Дунаєм» та «Катерину». Всякі спроби поставити будь-яку з опер сучасних українських композиторів, особливо ті, музичний матеріал яких тут доступний (Углицького «Відьма», Рудницького «Довбуш», Фоменка «Івасик Телесик») провалюються через великі витрати, зв'язані з такими постановками (на декорації, оркестру, хор), а провідні українські організації в США, які тільки й могли б і повинні б були такі вистави фінансувати, на жаль, не мають розуміння важливості такої події, якою була б у вільному світі прем'єра опери сучасного українського композитора, (чи, до речі сказавши, симфонічних концертів з творів сучасних українських композиторів, організацію яких вони теж могли б і мусіли б фінансово підтримати).

Оперета й музична комедія.

У Галичині по театрах «Бесіди», Стадника та інших, віденські оперети Легара, Кальмана та Йогана Штрауса («Циганський Барон») ставляно українською мовою ще перед першою світовою війною. У польському оперетковому театрі в Варшаві «примадонною» була українка *Кульчицька*. У львівській опереті була *Євгенія Ласовська (Старицька)*. Доброю була в опереті *Марія Свірска*.

Під час німецької окупації українська оперета організувалася одночасно з оперою. Примадонною оперети була *І. Кальченко*, субреткою — дуже талановита *Стефа Стадник*, яка на початку 30-их років працювала в Київській Музичній Комедії. Диригентом оперети у Львові був *Ярослав Барнич*.

Перед другою світовою війною самотніми авторами-українцями оперет були *Я. Ярославенко* («Бабський бунт») та *Ярослав*



Державна Опера у Львові

Барнич («Дівча з Маслосоюзу» та інші). Ці оперети були щодо свого стилю повною імітацією віденських.

На советській Україні театри «музичної комедії», як там перейменували оперету, постали наприкінці 20-их років. Їхній репертуар спершу був такий самий, як і всіх інших опереткових театрів у світі, цебто репертуар т. зв. віденської оперети (дещо з цього Легаро-Кальманівського репертуару йде там ще й тепер). Згодом репертуар їхній почав мінятися, коли під натиском «згорі» виникали музичні комедії до сучасних советських лібрет, особливо до т. зв. «ідеологічно витриманих».

Передовими композиторами в цій ділянці були, чи пак, є й досі, *Рябов* (див. «Сучасна доба»), *Сандлер*, *Цегляр* та інші.



Популярна, чи пак, «легка» музика у нас не мала ніяких оригінальних рис, але була наслідуюнням західньо-європейських танг, вальсів і фокстротів, з перевагою двох перших родів. Її писали в 30-их роках — Кос-Анатольський, Євген Козак, І. Веселовський, та інші. Останній, тепер у Торонто, пише ще й далі таку саму музику.

Зі зміною влади й відносин у Львові, обидва перші композитори почали писати легкі, чи пак, «естрадні» пісенки, так само, як і інші композитори того роду музики на советській Україні, згадані раніше, до слів народнього характеру або з сучасного побуту. Змінилися інколи роди такту в цих пісенках, порівняно з попередніми, та слова, але не змінився загальний характер цієї архисантиментальної, наївної музики.

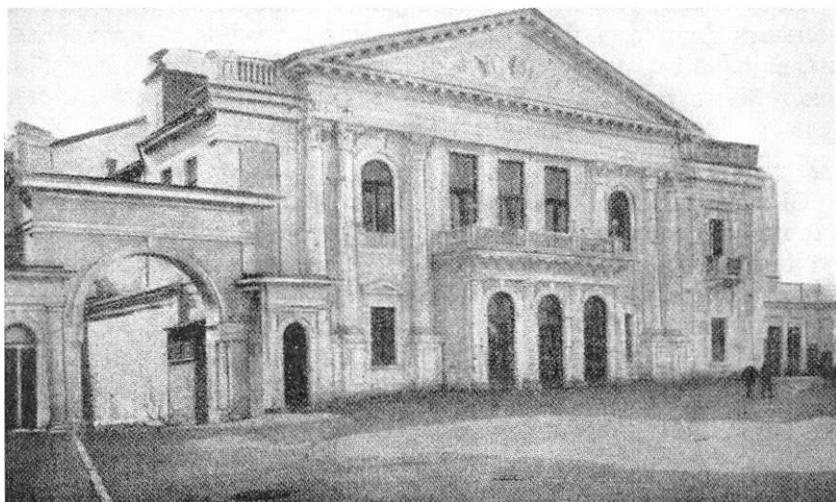


Камерні ансамблі на Україні існували такі: «Струнний Квартет ім. Вільйома», зорганізований 1920 року, перетривав до 1950 року. 1956 року група передових українських композиторів (Данкевич, Козицький, Лятошинський і Таранов) почали виступати по часописах за відновлення цього державного квартету.

1924 року в Києві організовано «Струнний Квартет ім. Чайковського»; 1925 року, в Харкові «Струнний Квартет ім. Леонтовича». Тепер існують там також квартети Київської Філярмонії (А. Кравчук, В. Скворцов, Ю. Холодов, Л. Краснощок, усі — випускники Київської Консерваторії), Ялтинської Філярмонії та інші.

У Харкові на протязі 1928-1930 років існувало «Фортепіанове Тріо Столичної Опери» (в складі: Рудницький-Добжинець-Динюв). Обидва останні члени того «тріо» — тогочасні концертмайстри скрипкової, чи пак, віолончельової групи оркестри харківської опери.

У Києві існує фортепіанове тріо в такому складі: Д. Юзалевиц (фортепіано), М. Будовський (скрипка) і М. Кравців (віолончеля). «Українське тріо», інструментально-вокальне (з піаністкою Ольгою Ткачук і співачкою Марією Гребінецькою, а опісля Осипою Яремівною) організував і провадив у Нью-Йорку в 30-их роках скрипаль Роман Придаткевич (див. раніше). На



Державна Опера в Харкові

протязі двох сезонів ця група дала 14 вечорів українських музичних творів.

З інших західньо-українських музик найбільш діяльним в ділянці камерної музики були також скрипалі *Євген Перфецький* і *Володимир Цірик*, віолончелісти *Богдан Бережницький* і *Христя Колесса*, віоліст *Тарас Губицький* (який у Детройті організував з членів тамошньої симфонічної оркестри струнний квартет, з яким у низці концертів виконував українські камерні твори) та піяністи *Дарія Каранович* і *Роман Савицький*.

ПІДСУМКИ

Підсумовуючи стан української виконавчої ділянки в наш час, можна сміло твердити, що вона розвинулася за останні 40 років не менше буйно, як і творча, а може ще й буйніше. Наявність низки українських оперових театрів та симфонічних оркестр, тобто музичних колективів, які цілком не існували до 1925 року, уже зрівняла нас у цих ділянках із Заходом. Маємо вже десятки солістів-інструменталістів, піяністів, скрипалів і віолончелістів. А всього півсотні років тому не було майже ні одного! Із цих музик декілька мають безмежний потенціал, тобто за відповідних обставин можуть стати віртуозами світового мастабу.

Першорядні, великі співаки бували в нас і в минулому. Ось так на переломі ХІХ і ХХ-го століть був Мишуга, а в першій чверті нашого віку Крушельницька, Менцінський, Микиша. Чергове покоління видало їх уже низку таких, що до згаданих попередніх могли рівнятися. А вже в наш час, серед співаків середнього віку та між зовсім молодими є їх іще більше. І хто знає, чи не засяє одного дня хтось із них, між світовими оперовими чи концертними зірками. Дані на це є і вокальні, і мистецькі.

Не менше задовільна картина і з хорами. Ще перед першою війною вони всі, без винятку, були аматорські в повному розумінні цього слова, так репертуаром, як і своїм мистецьким рівнем. Потім, під впливом чим раз більше музично освічених керівників та й просто в наслідок політичних, економічних і побутових змін, які міняли ціле обличчя нашого народу, ці наші музики, ці наші аматорські хори, дарма, що їхні члени й надалі були собі тільки аматори-любители хорового співу, ставали чим раз вибагливіші щодо свого репертуару і виконання. Тепер деякі з них на СРСРській Україні та й у вільному світі, досягнули високого, можна сказати цілком професійного рівня.

Отож ділянка відтворчо-виконавча в українській сучасній музиці не тільки задовільна, але й понад те: вона дозволяє надіятися, що завдяки їй, чи пак, її представникам, індивідуальним артистам-солістам чи й цілим інструментальним або вокальним групам, про українську музику заговорять у світі навіть скорше, ніж у зв'язку з творчою ділянкою нашої музики.

VIII. МУЗИЧНЕ ЖИТТЯ

В українському музичному житті особливо важливу роль відіграють *музичні школи*. Першою й одинокою українською школою на Східній Україні була на переломі XIX і XX століть школа Миколи Лисенка в Києві, ним зорганізована 1904 року й ведена. Між учителями її були: Мишуга, Любомирський і Кошиць.

За самостійної Української Держави зукраїнізовано, цілком природньо, всі існуючі Музичні Консерваторії, але на ділі вони ще довгенько, майже аж до кінця 20-их років, були суто-російського характеру, бо українських музик (композиторів і інструменталістів) працювало в них небагато. Поява на арені українського музичного життя нового покоління в 30-их роках, цілком змінила цей стан.

Згідно з советською статистикою⁸⁸, наприкінці 1957 року на Україні були 4 Консерваторії (цебто вищі музичні школи): у Києві, Харкові, Одесі і Львові, з музичними «десятилітками» (музичні школи середньоосвітнього типу), 17 музичних шкіл, 216 музичних семиліток і 26 вечірних музичних шкіл. У цих школах навчалася 43.000 учнів, — безперечно велика й імпонуюча цифра!

Всі передові українські музики — композитори, інструменталісти, диригенти, виконавці, співаки тощо — були в минулому, від 20-их років почавши, або й тепер є професорами цих Консерваторій і музичних шкіл. Так у Києві: Ревуцький, Лятошинський, Косенко, Грудин, Козицький, Вериківський, Рудницький, Таранів, Жуковський, Грінченко, Литвиненко-Вольгемут, Паторжинський, Гайдай та інші; у Харкові: Фоменко, Клебанів, Нахабін, Полевський, Тимошенко-Полевська, Полфьоров, Козиць-

⁸⁸ «40 лет украинской советской музыки», стаття В. Довженка в журналі «Сов. Музыка», 1957, № 12.

кий, Рудницький, Богданів, Тиц, Борисів, Штогаренко й інші; в Одесі: Вілінський, Данькевич, Покровський та інші; у Львові: Людкевич, М. Колесса й інші.

1961 року згадані вище цифри музичних навчальних закладів збільшилися. Вже тоді⁸⁹ були 4 Консерваторії, 25 музичних середніх шкіл, 5 музичних шкіл-десятиліток, 37 музичних шкіл для дорослих, нарешті 250 музичних шкіл нижчого типу, в яких училося біля 60 тисяч дітей. У згаданій нижче статті говориться також про те, що «30.300 школах України працює 40 тисяч хороших шкільних колективів» та, що «вже третій рік у Консерваторіях України діють музично-педагогічні факультети».

Читаючи цю статтю, та багато інших матеріалів, які відносяться до музичного виховання на Україні в наш час, не можна не визнати, що ця ділянка, якій там приділяють чимало уваги, поставлена добре й з думкою про майбутнє, бо дбається не тільки про підготовку нових кадрів професійних музик, композиторів, виконавців, музикологів та музичних педагогів, але й про майбутніх слухачів і відвідувачів концертів чи оперових постановок, відповідно готуючи їх до сприймання музики.

У Західній Україні до вибуху останньої війни музичне шкільництво зосереджувалося цілковито у *Вищому Музичному Інституті ім. Лисенка* у Львові, заснованому 1903 року та в його філіях на провінції.

Музичний Інститут⁹⁰ був проваджений Музичним Товариством ім. Лисенка (заснованим 1907 року на місце давнішого «Союзу Співацьких і Музичних Товариств») його директорами були (за чергою): *Анатоль Вахнянин*, *Станислав Людкевич* (від 1910 року), *Василь Барвінський* (від 1915 року).

1938-1939 років число учнів Львівського Інституту й усіх його філій доходило до 700. Серед учителів Музичного Інституту у Львові були (за весь час існування) в класі фортепіана: *Олена Волошинова*, *Дарія Старосольська*, *Марія Криницька*, *Ірина Шухевичева*, *Марія Віханська*, *Галя Левицька*, *Меланія Байлова*, *Василь Барвінський*, *Нестор Нижанківський*, *Тарас Шухевич*,

⁸⁹ Згідно з статтею К. Данькевича «Будь всегда со мной, мое горенье...» у «Сов. Музиці», червень 1961 р.

⁹⁰ Усі статистичні й інші дані про Музичний Інст. ім. Лисенка подано за статтею д-ра Євгена Цегельського «Двадцять літ української музики під Польщею», в часописі «Америка», Філядельфія, липень-серпень, 1950 р.

Борис Кудрик, Роман Савицький; кляса скрипки: Єлисавета Щедрович-Ганкевичева, Євген Перфецький, Осип Москвичів, Іван Левицький, Катерина Гладилевич, Роман Криштальський, Євген Козулькевич; сольоспів: Роман Прокопович-Орленко, Олена П'ясецька, Одарка Бандрівська, Марія Сокіл, Лідія Улуханова; віолончеля: Петро Пшеничка; диригування: Микола Колесса; теоретичні предмети: Людкевич, Барвінський, Нижанківський, Кудрик.

Філії. У Стрию: Зиновій Лисько (директор), Галя Левицька, Меланія Байлова, Роман Савицький, Ірина Котович-Старосольська; у Станиславові: Осип Залеський (дир.), Іван Недільський (дир.), Дарія Колесса, Тетяна Лепківна, Роман Сімович, Іван Сенкевич; у Перемишлі: Ольга Ціпановська (дир.), Василь Витвицький (дир.), Євген Цегельський (дир.), Ірина Негребецька, Володимира Божейко, Олена Яцишин, Володимир Вітошинський, Євген Козулькевич, Олександр Красицький, Марія Данилевич; у Дрогобичі: Северин Сапрун (дир.), Антін Рудницький (дир.), Богдан Пюрко (дир.), Наталія Кулицька, Роман Сімович, Степан Огороднік, Марія Покотило; у Коломиї: Роман Рубінгер (дир.), Ірина Мисюкова, Юрій Крих; у Яворові: Богдан Левицький (дир.), Марія Вишиницька; у Золочеві: Марія Віханська (дир.), Євгенія Калинович, Артем Цегельський; у Рогатині: Олена Дроздовська, Дора Вишницька-Добрянська; у Раві Руській: Олена Глинянська, Галя Іванчук; у Чорткові: Лідія Шпитковська; у Самборі: Іванна Волошин.

Праця й діяльність Вищого Музичного Інституту ім. Лисенка в Західній Україні була незвичайно корисна для розвитку українського музичного життя взагалі, а зокрема й з огляду на музичне виховування сотень української молоді, з лав якої виросли майже всі передові західньо-українські сучасні музиканти й педагоги.

За німецької окупації Львова під час останньої війни Музичний Інститут ім. Лисенка удержавлено й, злучивши з Консерваторією Польського Музичного Товариства, перейменовано на «*Staatliche Musikschule (ukr.) in Lemberg*» (директор — *Василь Барвінський*). Створено тоді також «*Інститут Народньої Творчости*», який провадив музичну школу нижчого типу, мав 120 учнів, концертне бюро, наглядав над усіма музичними школами по інших містах, (інспектор — *Остан Лисенко*, син композитора Миколи Лисенка), над усіма аматорськими хоровими гуртками й духовими оркестрами та керував численними курсами, як от — диригування (Микола Колесса); заочний курс теорії й композиції (д-р Зи-

новій Лисько); редактором музичних видань був д-р Станислав Людкевич; хоровий референт — Євген Козак. Директором «Інституту Народної Творчості» був о. *Северин Сапрун*; керівником кабінету музичного мистецтва і директором його музичної школи був д-р *Євген Цегельський*.

Українські музичні школи існували також, тимчасово, при деяких таборах «ДП» в Німеччині після останньої війни (Міттенвальд та інші). Їх організували Роман Савицький, Зиновій Лисько та інші.

По війні група колишніх педагогів Музичного Інституту ім. Лисенка, опинилася в США і заснувала 1952 року «Український Музичний Інститут» («УМІ»). До речі сказати в США, у Нью-Йорку, на початку 30-их років існувала «Українська Консерваторія», організаторами якої були Роман Придаткевич і Михайло Гайворонський, а вчителями, крім них, ще й О. Назаревич, Г. Павловський (бас з бувшої Капелі Кошиця), та неукраїнець, піаніст М. Стембер.

Під проводом свого ініціатора й на протязі сімох років директора, потім інспектора, Романа Савицького, дуже меткого й енергійного організатора та справжнього «хребетного стовпа» «Українського Музичного Інституту», ця школа, директорами якої були теж Ігор Соневицький, Володимир Цісик та д-р З. Лисько, розрослася з початкової централі в Нью-Йорку й філії у Філядельфії, до поважної інституції з додатковими філіями в Нью-арку, Елізабеті, Джерсі Сіті, Пассейку, Честері, Клівленді, Лорейні, Вільмінгтоні, Боффало, Гартфорді, Балтіморі, Вашингтоні і Нью-Гейвені,⁹¹ з коло чотирма стами учнів й п'ятьдесятьма вчителями.

Протягом п'ятилітнього існування Інституту в нью-йоркській централі навчали: В. Баб'як, М. Байлова, А. Бучинська, Л. Вахнянин, В. Грудин, Л. Гуменний, Д. Каранович, В. Кіпа, Г. Китастий, Р. Левицький, Г. Мірошніченко, І. Недільський, Л. Полевська, М. Полевський, І. Приймова, Р. Савицький, І. Соневицький, Р. Стецура, М. Фоменко, В. Цісик, Е. Чапельська, К. Чічка, Р. Шуль. У Філядельфії: Ю. Оранський, Б. Перфецький, Н. Недільська-Слободян, Р. Савицький, Р. Темницька, І. Чума, Н. Котович, Я. Мигасюк, А. Огороднік-Жилава, О. Сімович, І. Черняхівська,

⁹¹ Усі статистичні дані взято з «Пропамятної Книги» Українського Музичного Інституту в Америці, 1958 року, в якій названі філії вчислено за чергою їх заснування.

В. Грудин, М. Дуда, О. Мариняк, Р. Огороднік. У Ньюарку, Джерсі Сіті й Елізабеті: Т. Богданська, Г. Клим, В. Тритяк, С. Дзядів, Р. Темницька, Д. Каранович, М. Фоменко, І. Заяць, В. Цісик. У Пассейку: О. Чипак, В. Тритяк, І. Недільський, М. Фоменко. У Честері: Я. Кобрин, А. Огороднік, Л. Грабова, Р. Огороднік. У Клівленді: І. Винницька, М. Грушкевич, Ю. Олійник, Я. Баран, М. Шиян, І. Лесик, В. Тритяк. У Лорейні: Я. Барнич, Д. Микита, І. Лесик. У Вільмінгтоні: Л. Грабова. У Балтіморі: Л. Шав'як. У Трентоні: В. Цебенко, Р. Форостина, Я. Лабка. У Боффало: В. Безкоровайний, Т. Депутат, О. Залеський, Г. Лагодинська-Залеська, Р. Ставничий. У Гартфорді: Ю. Цибрівський. У Нью-Гейвені: Ю. Цибрівський, Я. Сорока, І. Небелюк, О. О. Томоруг, Н. Федорович, Т. Криницька. У Вашингтоні: Ольга Сушко-Наконечна.

Завдяки ініціативі свого керівника, Український Музичний Інститут улаштував 1957-58 років концерти окремих артистів (у Філядельфії, Нью-Йорку тощо), здебільшого своїх учителів. Час від часу улаштовує також інші музичні імпрези.

Друга українська школа в Америці, це *«Українські Музичні Курси»* у Філядельфії, організовані А. Рудницьким у 1954 році і ним ведені. Ця школа має філії в Йонкерсі і Трентоні. В учительському зборі були на протязі цих років, крім управителя, Лідія Бульба, Софія Горницька і Віктор Пацлавський (фортепіано), Дарія Кузик (скрипка), Марія Сокіл (спів).

У Філядельфії навчають теж приватно гри на фортепіані Зоя Маркович (*«Українська Музична Студія»*) і Наталія Котович, а Петро Прус і Пилип Дубас — гри на скрипці.

У Нью-Йорку приватну фортепіанову студію провадить Вадим Кіпа; в Маямі (Фльоріда) Наталія Климкевич; у Чікаго Ігор Білогруд, Василь Шуть; у Клівленді С. Яремкович; у Детройті Ірина Решетилевич і Марта Тарнавська. Є теж приватні українські вчителі головно фортепіана, і по інших великих американських містах.

Число учнів кожного зі згаданих приватних учителів фортепіана коливається між 15-50; на жаль тільки невелика кількість учиться на скрипці.

У Канаді організовано в Торонті *«Український Музичний Інститут ім. Лисенка»*. Керівник його скрипаль Іван Ковалів; учителі, крім нього, Христя Колесса, Марта Кравців-Барабаш, Оксана Бризгун та покійний Лев Туркевич.

В американських високих музичних школах, які надають такі самі наукові академічні степені, як і будь-які американські університети чи коледжі, та в музичних відділах американських високих шкіл працюють, як професори, тільки Роман Придаткевич (Murray State College), Марія Сокіл-Рудницька та д-р Антін Рудницький (обоє в Philadelphia Musical Academy).⁹² У Канаді в Консерваторії Університету Мек Гіл учить Любка Колесса (раніше професор Консерваторії в Торонто) та Люба Жук. У Chicago Musical College (Roosevelt University) Ельва Барабаш. У Wayne University (Детройт) працює викладачем д-р Богдан Кушнір; в Austin State College (Тексас) Віктор Білан.

По американських музичних школах неуніверситетського рівня працюють, чи пак, працювали як вчителі, Наталія Котович і Оксана Сімович у Settlement Music School у Філядельфії, Дарія Кузик у Trenton Conservatory of Music, покійний Роман Савицький, Роксоляна Гарасимович, Марія Сокіл-Рудницька і Антін Рудницький — у Philadelphia Conservatory of Music (останній також і в Academy of Vocal Arts, у Філядельфії).

Чимало українців працюють як вчителі музики в американських публічних і середніх школах. Ветераном між ними є Іван Барабаш у Чикаго, довголітній керівник шкільних духових оркестр; з молодшого покоління в публічних школах зайняті: Степан Марусевич, Ганна Придаткевич-Кухарчук, Люба Головата, Галина Савчак, Роман Бородаєвич, Маріян Бачинський, Роман Андрушко та чимало інших.

У Галичині, перед другою світовою війною педагогічна музична ділянка в середніх школах не мала, між українцями, багатьох представників. Довголітніми вчителями музики в українських гімназіях і вчительських семінаріях були: Ярослав Витошинський, Богдан Вахнянин, Роман Прокопович-Орленко, Іван Левицький, Марія Данилевич, Олена Яцишин та інші. Їхні заслуги чималі: завдяки їм тисячі нашої середньошкільної молоді, особливо тієї, що приходила з сіл і провінції, вперше знайомилися з хорovým співом, нотами й узагалі з музикою.

⁹² Дані згідно зі списком членів Українсько-Американської Асоціації Університетських Професорів, з лютого 1963 р.

Югославія⁹³

Музичне життя югославських українців було започатковане наприкінці минулого століття читальняними та церковними хорами. Обставини на чужині не були сприятливі для його розвитку, тому воно не перемогло рамок аматорства і донині.

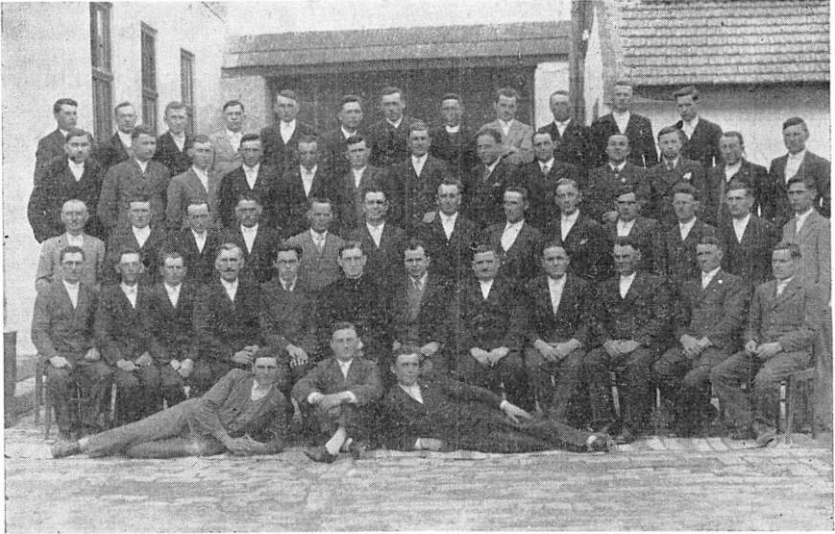
До першої світової війни успішними організаторами-диригентами були дяко-вчителі Микола та Еміліян Губачі (Коцур, 1890—1914) і Михайло Манойлів (Керестур, 1900—1914). Слід згадати в цім періоді ще о. Андрія Яськова-Сегеду, доброго хорового диригента, що зредагував «Віенац» збірник літургічних співів для хору в загребській семінарії.

Жвавіша діяльність наступає між обома світовими війнами. Число студентів (Загреб, Травник, Львів) зросло. Постають хори й оркестри по селах. «Просвіта» влаштовує імпрези, на яких виступають аматорські організації (Керестур, Коцур, Дюрдьов, Новий Сад, Петрівці, Миклушевці, Вербас, Шід, Прнявор, Лішня,



*Миклушевський мішаний хор
дир. Яким Костельник (Югославія)*

⁹³ Ці вістки подав о. Онуфрій Тимків з Вербас, Югославія. Подаємо дослівно, дякуючи Шановному Авторі за їх надіслання. — А. Р.



*Керестурський мужеський хор (72 членів)
дир. о. Он. Тимків (Югославія)*



Вербаський читальняний хор дир. Он. Тимко (Югославія)

Баня Лука і Козарац). Кращих успіхів досягли диригенти: Я. Костельник, Д. Сабадош, К. Сабадош, М. Дуда, о. М. Гірійовий та чотири брати Тимків (о. Інокентій ЧСВВ, о. Онуфрій, о. Іриней та о. Володимир).

Але музична творчість таки не вийшла поза аматорські межі: перевагу мають популярні мелодії до народніх текстів, мелодії популярних, аматорських театральних п'єс, розважально-естрадні композиції, дитячі пісеньки, літургійні композиції, обробки народніх пісень для хору або тамбурової оркестри тощо. Це твори переважно о. Онуфрія й о. Іриней Тимків.

В ділянці музичної етнографії та збирання народнього музичного фолкльору працює о. Онуфрій Тимків («Наша пісня», 1954 року, у трьох томах), член «Союзу югославських фолклористів»; він також веде редакцію над бако-сримським ірмоложним співом, який має незабаром вийти друком. Подібну редакцію здійснив над «жумберацьким простопінієм» о. Інокентій Тимків, 1944 року.

МУЗИКОЗНАВСТВО

Музикознавство (музикологія) в українській музиці — ділянка зовсім нова. Одним із перших музикознавців був *Микола Грінченко* (1882—1947) у Києві, «Історія української музики» якого (1922) була першою — й єдиною досі — працею в цій галузі (до речі, цю книжку засуджено за «націоналізм»; ще й тепер її автори закидають «зовсім недостатнє розкриття творчих зв'язків між українською й російською музикою» і «невірне висвітлення ролі Київської держави в розвитку мистецтва трьох братніх народів»)⁹⁴. У той же час з'явилися цікаві праці *Валентина Костенка*: «Українська музика та народня пісня», «Павло Сениця», «Німецький експресіонізм і його впливи на українську музику» та інші. В ділянці музикознавства були на Советській Україні теж діяльні *Осип Миклашевський*, *Яків Полфьоров*, *Б. Новосадський*, *А. Лиходій*, *Дмитро Ревуцький*, *Ігор Белза* й ін. Кожен із них опублікував цікаві й цінні праці, здебільшого у формі чималих статей чи розвідок у журналах тощо.

⁹⁴ В. Довженко: «Нариси з історії української радянської музики», стор. 67; Академія Наук УРСР, 1957.

В 30-их роках відкрито в Київській Консерваторії катедру історії музики (керівником був Андрій Ольхівський, писав також під псевдонімом «Е. Оленський», тепер у США); в її виданнях працювали музикознавці: І. Белза, М. Гейліх, Т. Тихонова, Г. Шеффер, В. Дяченко, М. Гозенмуд та інші.

Тепер музикознавством на Україні займаються: Л. Архимович, М. Білинська, В. Довженко, Л. Єфремова, О. Лисенко, Є. Майборода, Н. Михайлів, С. Олексієва, Г. Тюменева, А. Шеєр, Г. Таранів, Б. Ярустовський, Й. Волинський, М. Гордійчук, М. Загайкевич, Д. Злобинський, Т. Каришева, Е. Киселів, Ф. Лаврів, Я. Шуст, С. Грица, С. Павлишин, Л. Мелех, В. Рожковський, І. Ляшенко, Л. Коссаж, А. Трипільський, Ю. Маллишев, Г. Лесик і інші.

Праці цих музикологів, від статей на декілька сторінок до товстих книжок, усі мають до діла з українською музикою, або інколи й російською. Але нема буквально нічого, що торкалося б будь-яких проблем не тільки сучасної західної музики, але навіть і давньої — факт незвичайно характерний, коли взяти під увагу, що російські музикознавці пишуть на ці теми постійно й чимало, та що найважливіше, вільно. Цілковиту відсутність іншої, крім тільки української чи російської тематики в сучасному українському музикознавстві, можна пояснити тільки або недостатнім знанням музики західного світу взагалі, а сучасної зокрема, або також і страхом узагалі писати про будь-що зв'язане з закордонною музикою. Як одне, так і друге — сумні і незвичайно характерні факти для відносин музичного життя на Україні.

Коли переглядаємо праці теперішніх музикознавців молодшого, чи пак, нового покоління, то вражає низький стан сьогоденного українського музикознавства під Советами. Не можна, очевидно, дивуватися постійним запевненням авторів книжок чи розвідок на музичні теми про зв'язок української музики з російською і про необхідність такого зв'язку в майбутті й во віки-вічні. Це відомий і неминучий ярличок для всякого друкованого слова в ділянці культури на Україні. Без нього книжка чи наукова розвідка вже заздалегідь була б засуджена і не побачила б денного світла. Але безмежно дивують такі факти, як напр. науковий, поважний і подрібний розгляд і аналіза таких співогор і народніх оперет, як «Наталка Полтавка», «Москаль-Чарівник», «Ой не ходи Грицю» і «Сватання на Гончарівці», чи співогор Вербицького, Матюка, Лаврівського й Воробкевича, як українських ніби . . . опер, і трактування їхнього наївного, простенького

музичного матеріалу народніх пісень і мотивів так, немов то був би рівнорядний матеріал бодай із музичними драмами Вагнера.

Одна справа, згадати про ці співогри і народні оперети, трактуючи їх й розглядаючи тільки як такі в зв'язку з добою, в якій у нас опер українських композиторів цілком не було (виключаємо, зрозуміло, чисто італійські опери Бортнянського) і зовсім інша справа писати про них як «опери», тобто вживаючи назви, яка не тільки в ділянці музичної творчості, але й у культурному світі взагалі, має своє специфічне значення й традицію. Не можна теж не дивуватися безлічі безглуздь, які знаходимо напр., у «Нарисах історії української радянської музики» (Державне Видавництво, Київ, 1957).

Це мабуть чи не найбільша праця з-під пера сучасних музикознавців на Україні. Автор її — Валерій Данилович Довженко, той самий, з яким 1958 року публічно полемізував Андрій Штогаренко, закидаючи йому неправильне ставлення до оцінок музичних творів. За приклад Штогаренко взяв оцінку Довженком української клясичної опери «Катерини» Аркаса. На думку Штогаренка, з якою, до речі сказавши, автор цих рядків погоджується, це «непрофесійна музика, написана рукою дилетанта». З другого боку, Штогаренко вважає за Довженкову помилку його окреслення «Галицьких пісень» Ревуцького як «надто складних своєю музичною мовою». Сам Штогаренко вважає їх шедевром.⁹⁵ Інший відомий советський музикознавець, М. Гордійчук, у своїй книжці «Українська советська симфонічна музика», у Другій Симфонії Лятошинського вбачає «непотрібну складність і перевантаження музикальної мови» та «риси містики». Ці погляди теж викликали заперечення з боку інших советських музикознавців (Л. Данилевич, «Сов. Музика», січень, 1959).

Та найбільше дісталось українським советським музикознавцям Л. Архимович, Т. Каришевій, А. Шпреср-Ткаченко і Т. Шеффер за їхню спільну працю, видану російською мовою — «Музыкальная культура Украинской ССР» («Музгиз», Москва, 1957), у якій советські ж критики знаходять «багато неточностей і фактичних помилок», а її авторам закидають «неохайне відношення до своєї праці».

⁹⁵ Автор цих рядків цілком приєднується до цієї думки.

Така картина сучасного музикознавства на Україні мало дає надій на серйозний розвиток цієї ділянки за існуючих там відносин.

Зрештою, як і для всіх інших професіональних музик на Україні, для музикознавців праці чимало: крім музикологічних кафедр і відділів при Консерваторіях, замовлень від видавництв на книжки й розвідки, вони ще зайняті як лектори й викладачі при Філярмоніях, пояснюючи програми симфонічних концертів тощо. Наприклад, у Львові в 1959—1960 роках тамошня Філярмонія влаштувала цілий цикл лекцій з музичною ілюстрацією, під назвою «Музичний університет». Подібні лекції організують постійно й усі інші симфонічні оркестри, клуби тощо.

На Західній Україні в ділянці музикознавства чимало вартісних праць, статей тощо написали були свого часу д-р Станислав Людкевич, д-р Філарет Колесса, д-р Василь Барвінський, д-р Борис Кудрик, д-р Зиновій Лисько, д-р Василь Витвицький («Про українські впливи у Шопена», «Українська сольова пісня в ХІХ столітті», «Фортепіанова музика Барвінського», велика, майже 200-сторінкова монографія «Михайло Гайворонський» та інші), д-р Євген Цегельський (між іншим, «Чехи й галицько-українська світська музика ХІХ століття», «Інструментознавство», «Двадцять літ української музики під Польщею», «Микола Лисенко», «Музичне життя Перемишля» та інші), Осип Залеський, Роман Придаткевич та автор цих рядків.

Мабуть найдіяльніший з усіх щодо музикології, був д-р Федір Стешко, в Празі. Там писав також і д-р Павло Маценко (тепер у Канаді). Активний був теж спершу в Чернівцях, а потім в Італії д-р Микола Бойченко.

В Західній Європі тепер працюють такі українські музикологи: д-р Арістід Вирста, доцент Сорбонського університету в Парижі; д-р Мирослав Антонович, доцент університету в Утрехті, Голляндія; д-р Омелян Нижанківський (Швайцарія) та д-р Стефанія Лукіянович (Ірляндія).

З молодого покоління українців у США і в Канаді не чути, щоб хтось був діяльний в ділянці музикології чи її б вивчав.



Музичні видавництва були на Україні за царських часів у російських руках (Ідзіковський у Києві). Поважне музичне видавництво розпочав у 1919 році, гарячий український патріот, дарма, що неукраїнського походження, Яків Оренштайн (родом з Коломиї). В цьому видавництві, що звалося «Україна» Київ—Ляйпціг (ноти друкувалися в Ляйпцігу у Roeder'a), вийшло кілька десятків творів. Між ними опери Лисенка: «Тарас Бульба», «Утоплена» й «Різдяна Ніч»; твори Кошиця, Степового, Барвінського й інших.

Сучасні музичні видавництва на Україні це «Державне Видавництво України» («Держвидав»), «Київське Музичне Підприємство», «Книгоспілка», «Мистецтво», «Дніпросоюз», «Нотне Видавництво ім. Леонтовича» й інші.

Та дарма, що музичних видавництв багато, а крім них є ще в Москві й *Музичне Державне Видавництво*, ця ділянка цілком незадовільна. Коли порівняти кількість творів сучасних російських композиторів, що їх друкується в Москві, з кількістю українських, то становище дуже скидається на фарс. Перш за все, українським сучасним композиторам надзвичайно важко взагалі добитися того, щоб їх твори було видано. Про це писала на сторінках «Сов. Музыки» кореспондентка цього журналу. Вона довідалася у Львові, що за півтора роки з усього творчого надбання львівських композиторів надруковано одним-однісіньку пісню Кос-Анатольського⁹⁶. Коли ж нарешті друкується якісь сучасні українські твори, що інколи пролежали у видавництві, після затвердження і підписання умови з композитором, місяці або й роки, то їхній тираж такий жалюгідно малий (250-300 примірників на кількадесятимільйонову Україну!), що тільки маючи велике щастя можна інколи їх знайти по музичних крамницях.

Отже й не дивниця, що в таких умовах опери сучасних українських композиторів, які вийшли друком у формі т. зв. клявірів (фортепіянових партитур) можна порахувати на пальцях однієї руки, а оркестрові партитури симфонічних творів уже може на пальцях аж обох рук. Також і камерних творів, фортепіянових чи скрипкових, з'являється друком тільки мізерно мала частина.

⁹⁶ За статтю Василя Витвицького «Слова і дійсність», «Овид», ч. 8, Чикаго, 1958 р.

В Західній Україні перед війною саодиноким видавництвом (з дуже обмеженою діяльністю) був «Торбан» (ведений Ярославенком). Децо з'явилося у виданні Музичного Товариства ім. Лисенка, «Бояна», «Червоної Калини», оо. Василіян тощо.

За німецької окупації видавали ноти «Українське Видавництво» у Кракові (тільки декілька випусків) та «Інститут Народної Творчости» у Львові (хорова література).

В Америці деякі ноти вийшли у видавництві «Сурми», (Мирон Сурмач, Нью-Йорк), Смолинського (Смолича) й інших. Не маючи професійних музичних редакторів, ці видання, так щодо добору музичного матеріалу, як і його редакції, стоять на досить низькому, а часто й на жалюгідному рівні. Те саме торкається й більшости випадкових музичних видань у Канаді.

Деякі твори низки сучасних українських композиторів (Якименко, Кошиць, Углицький, Барвінський, Придаткевич, Фіяла, Рудницький та інші), вийшли друком по французьких, німецьких, польських, австрійських, бельгійських і американських музичних видавництвах.

*

Українська музична преса з'явилася вперше 1919 року. Першою ластівкою був «Музыкальний Вестник» у Києві; в п'ятьох числах цього журналу, які були вийшли, половина статей була українською мовою. 1923 року почав виходити журнал «Музика», орган Музичного Товариства ім. Леонтовича, потім — «Українська Музична Газета»; від 1928 року «Музика масам», від 1934 «Радянська Музика».

У Західній Україні в березні 1937 року почав був виходити журнал «Українська Музика» (редактор д-р З. Лисько), орган Союзу Українських Професійних Музик (СУПРОМ); виходив той журнал до червня 1939 року.

У 20-их роках виходив у Львові, під ред. д-ра Людкевича «Музичний Листок» (вийшло тільки декілька чисел); 1929-30 років виходив у Дрогобичі, журнал «Боян».

Музичним журналізмом і музичною критикою займаються майже всі західньо-українські, видатні сучасні українські музиканти, що на початку 30-их років перейняли в свої руки ділянку музичної критики в усіх трьох головних львівських часописах: «Діло» (Антін Рудницький), «Новий Час» (Василь Барвінський) і

«Українські Вісті» (Нестор Нижанківський), крім того писали також С. Людкевич, З. Лисько, І. Шмериковська-Приймова, Р. Савицький та інші. Завдяки цій діяльності їх усіх дуже підвищився музичний рівень т. зв. широкої публіки, сприймання й розуміння музики взагалі, а концертів, що відбувалися у Львові, зокрема.

Незадовільною є справа музичної критики в українських часописах у США й Канаді. Побіч з фаховими рецензіями передових музик, до часописів присилають дописи про музичні імпрези люди, які на цих справах абсолютно не розуміються й писати про них не мають ніяких даних, хоч часописи й містять не тільки ці дописи, але — інколи — й цілі статті на музичні теми теж з-під пера таких музичних дилетантів. Було б бажано, щоб кожний з кількох наших передових укр. часописів мав свого постійного фахового музичного референта і критика, обов'язком якого було б не тільки рецензувати всі важливіші українські імпрези, але й переглядати всі, що надходять, дописи у справах музики, та їх виправляти або й відкидати. Тоді можна б було уникнути безлічі непорозумінь у справах, зв'язаних з музикою, що їх постійно надбуємо по сторінках наших часописів у США і Канаді. Слід би було й цю ділянку розглядати так само поважно, як і інші. Здавалося б, що одним з обов'язків серйозного часопису є виховати публіку і в цій ділянці. Задля цього необхідно довірити нагляд над цією ділянкою в газеті професійним музикам, які до того покликані.

Також треба було б, щоб рецензії на українські музичні імпрези з'являлися в наших часописах нагайно, поки вони ще актуальні, а не, як це здебільша буває, декілька тижнів, а то й декілька місяців пізніше!

Останніх років деякі українські хори в США, як от «Думка» в Нью-Йорку, «Кобзар» у Філядельфії, «Дніпро» в Мінеаполісі, почали видавати для своїх членів власні бюлетені, котрі з часом можуть перетворитися в свого роду музичні журнали чи журнальчики. Треба надіятися, що провідна хорова організація, Союз Українських Хорів Америки (СУХА), скорше чи пізніше започаткує публікацію й свого бюлетеню, чи журналу, поява якого чимало вплинула б на поліпшення відносин у ділянці музичної публіцистики в США.



Платівки. Не менш незадовільно виглядає в США і Канаді справ з українськими платівками. Ті, що взяли їх випускати, здебільшого купці, зв'язані з українськими книгарнями, тощо, не мають ніякого поняття ані про творчу вартість музики, себто що собою представляють награвані, чи наспівувані твори, ані про виконавчий рівень; врешті, не визнаються вони так само і на чисто технічній стороні процесу продукції платівок. Наслідки — далекі від задовільних, так щодо добору музичного (чи здебільшого — псевдомузичного) матеріялу, як і щодо виконання того матеріялу та якості самих платівок.

Як усюди, так і тут є винятки, тобто трапляється добра музика і добре виконання. На жаль, це торкається тільки самої вокальної музики, декількох хорових чи сольових платівок.

Але й досі нема ні одної платівки котрогось з українських інструменталістів у вільному світі, дарма, що їх є чимало, та ще й добрих! Що про них знатимуть наші майбутні покоління? Вони так само жалкуватимуть, що не мають змоги слухати виконання теперішніх українських інструменталістів, як і наше покоління шкодує, що на платівках не записане виконавче мистецтво Лисенка, голос Мишуги тощо. Та тоді це було з багатьох причин неможливо зробити. Тепер і технічні й інші можливості є. Однак українські продуценти платівок цілком ігнорують українських віртуозів та передових співаків з їхнім поважним репертуаром. Таке становище не тільки зовсім не оправдане, — воно просто каригідне!

На жаль, справа з платівками не стоїть на належному рівні й досі також і на Україні, де з її багатого музичного життя, безлічі солістів, хорів, симфонічних оркестр тощо, на платівках записано так мало, що це ніяк не можна вважати за плянове і поважне виробництво платівок. Впадає в око непробачна випадковість так у доборі матеріялу, як і виконавців.

Правда, є платівки «Наталки Полтавки», «Запорожця за Дунаєм» та численних народніх пісень у виконанні хорів та першорядних співаків, навіть передових оперових артистів. Але як хотілося б послухати останніх у їхньому властивому, оперовому репертуарі! Але таких платівок нема.

Та найгірше, що майже нема на платівках репрезентативних творів української музики, бо ті, що є, можна буквально пораху-

вати на пальцях. Це: *21-ша Симфонія Овсяннико-Куликовського* (Державна Симфонічна Оркестра УРСР, диригент Клімов), *2-га Симфонія Ревуцького* (Державна Симфонічна Оркестра, диригент Н. Рахлін) та його «Хустина» (Державний хор «Думка» з Державною Симфонічною Оркестрою, диригент Клімов), «Заповіт» Людкевича (Державний Хор «Трембіта» з Державною Симфонічною Оркестрою, диригент М. Колесса), *Фортепіяновий Концерт Нахабіна* та *2-га Симфонія Данькевича* — й може ще дещо. Яка мізерно мала кількість, зваживши на сотні існуючих симфонічних, симфонічно-хорових, камерних і сольових творів!

Нема сумніву, що і в цьому є «вища» політика, спеціально для України. Та це один з численних випадків, коли пробувати цю політику зрозуміти й збагнути — неможливо.

*

Музика в радіо і телевізії. Розуміючи важливість радіо-пропаганди советська влада на Україні почала присвячувати велику увагу музиці в радіо десь так від половини 20-их років. Керівниками музичних відділів радіостанцій призначувано людей, які в музиці визнавалися, як наприклад, музикознавець Полфьоров у Харкові, і старалися давати цікаві програми (частенько з поясненнями виконуваних творів), включаючи в них чимало творів тогочасних українських молодих композиторів, не раз виконували їх в радіо-програмах уперше взагалі. Радіостанції по великих містах мали свої власні оркестри (диригентом такої у Харкові був *Яків Розенштейн*, у Києві *Канерштайн*).

Тепер радіо в музичному житті України відіграє дуже велику роль, як одна з найактивніших галузів музичної ділянки.

В Галичині перед останньою війною до Польського Радіо у Львові (по інших провінційних містах радіостанцій не було) мали в ряди-годи доступ декілька українських солістів, а концерти тільки двох-трьох передових із них передавалися на цілу Польщу, інші були тільки місцеві.

Під час німецької окупації музичні справи львівського радіо були в руках українських музик. Музичним керівником був *Роман Савицький*, диригентом радіохору — *Євген Козак*.

В США, де всі радіостанції приватні, а не державні, т. зв. «українські години», чи пак, українські програми існували ще перед останньою війною, звичайно в формі комерційних передач



Концертна зала в Запоріжжі

та всякого роду оголошень, раз у тиждень, і завжди на малих другорядних радіостанціях. Так само ця справа виглядає й сьогодні. Музика ніколи не мала на цих програмах самостійної ролі, але тільки зовсім підрядну — заповнювати час між одними оголошеннями й другими.

Приблизно до половини 50-их років поки в українських книгарнях і крамницях ще не було бодай сьак-так пристойних платівок, музика на українських радіопередачах, з наявних тоді українських платівок, була просто жалюгідна: це були тільки коломийки, польки (!) і різні «душещипательні» циганські «романси».

Справа поліпшилася з появою платівок добрих українських хорів і солістів. На жаль, репертуар їхній здебільшого тільки народньо-пісенний, а тому й досьогодні на українських програмах нечути творів сучасної української музики. А вже зовсім не трапляється чути української інструментальної музики, що її на платівках нема. Також не чути і виступів солістів, чи хорів по радіо.

Про музику та її місце в українській телевізії не можна нічого звітувати: вона почалася і існує тільки на советській Україні, але в якому вигляді — невідомо.



Організація концертного життя на Україні під Советами була спершу, як згадано раніше, в руках Музичного Товариства ім. Леонтовича; опісля її перебрала «Союзна Державна Філярмонія» (СОФІЛ), яка по всіх великих містах позасновувала свої філії для організації концертів. Нарешті, від 1929 року, Українська Державна Філярмонія (УКРФІЛ), окремий відділ якої став офіційним державним концертним бюрою України.

По війні створено спеціальну організацію (яка є на ділі українським філіялом центральної московської) для влаштування концертів на Україні.

Довоєнне концертне життя в Західній Україні було зовсім незорганізоване. Принагідні чисто-музичні концерти влаштовувало Товариство ім. Лисенка та СУПРОМ; концерти влаштовували також самі артисти, або різні немусичні товариства чи організації (Рідна Школа, Просвіта, Союз Українок, Товариство письменників і журналістів та інші).

Під час німецької окупації Західньої України при Інституті Народньої Творчости у Львові зорганізовано «Концертне Бюро» (директор — *Олександр Геринович*), яке на професійній базі влаштовувало концерти у Львові та у всіх провінційних містах Галичини.

У США, де ще й дотепер українські музики-виконавці, що тут живуть, на жаль, не об'єднані ні формально, ні фактично, рідкі концерти-речитали поодиноких артистів чи ансамблів улаштовують Літературно-Мистецькі Клуби (Нью-Йорк, Філадельфія, Детройт, Торонто) або зовсім немистецькі організації, а найчастіше — самі виконавці. 1957 року більш організовану систему в цій ділянці запровадив Український Музичний Інститут, улаштовуючи серію абонаментних концертів у Філадельфії й Нью-Йорку. На жаль, ця добра й корисна ініціатива протривала тільки один сезон.



Організація музичного театру, чи пак, музичних театральних вистав у США⁹⁷ почалася 1907 року в Нью-Йорку, постановкою «Невольника» американським гуртком 117-го відділу Україн-

⁹⁷ Про початки й пізніший розвиток музичного театру на Україні див. розділи «Початки світової музики» і «Сучасна доба».

ського Національного Союзу, «Запорозька Січ». Пізніше репертуар цього гуртка був виключно драматично-побутовий або співогри («Підгір'яни» тощо). 1919 року, вперше в Америці, цей гурток поставив «Запорожця за Дунаєм». Але незабаром цей аматорський гурток припинив свою діяльність.

Черговою спробою заснувати постійний український театр була ініціатива Семена Комишавецького у 1917 році в «Народньому Домі» в Нью-Йорку. Ця трупа втрималася два роки, виступаючи кожної суботи й неділі. В репертуарі були, зрозуміло, народні оперети й співогри.

Значним кроком вперед була організація трупи «Українська Бесіда» теж у Нью-Йорку. У ній були значно кращі, напівпрофесіональні сили: диригент *Мирон Корикора*, *Юлія Малевич-Шустакевич*, *Михайло Зазуляк*, *Емілія Корнатова*, *Володимир Лазорко*, *Володимир Шустакевич*, *Володимир Ярема*, *М. Ольшевська* та інші. Ця трупа поставила, між іншим, уперше в Америці «Катерину» Аркаса.

1923 року засновано постійний театр при Народньому Домі в Нью-Йорку. В його постановках брали вже участь співаки-емігранти з Наддніпрянщини, як *Микола Карлаш* та *Марія Машир*, потім також *Михайло Швець*, *Марія Гребінецька*, *Юрій Бенецький*, *Ліза Корецька*, *Марія Осадчукова* та інші. В репертуарі цього театру, який утримався до 1928 року, були крім, «Катерини», «Запорожця» і «Наталки Полтавки» ще й Лисенків «Ноктюрн» та «Сорочинський Ярмарок» Мусоргського.

Про пізніші спроби створення українських театральномузичних організацій, які всі без винятку скоро припиняли своє існування, не маючи ані необхідної фінансової бази, ні нового репертуару, згадано в попередніх розділах.

*

Організація музичного життя на Україні почалася в роки самостійности, коли створено «Музичний Відділ» з Олександром Кошицем, як головою. За чергою головування перебирали Я. Степовий і К. Степенко. Після встановлення на Україні советської влади, спершу (1919 року) створено *Всеукраїнський Музичний Комітет Відділу Мистецтв* при Народньому Комісаріаті Освіти. Першим головою цього комітету обрано відомого російського (!) оперового співака Л. Собінова; керівниками окремих секцій (хоро-

ва, педагогічна, інструментальна, етнографічна, історико-теоретична й інші) працювали: Леонтович, Стеценко, Демуцький, Квітка, Яциневич та інші. 1922 року при Народньому Комісаріаті Освіти був Відділ Мистецтв, а його складовою частиною «Вищий Музичний Комітет» з П. Козицьким, як керівником.

Того ж 1922 року зорганізовано в Києві «Всеукраїнське Музичне Товариство ім. Леонтовича», яке об'єднало майже всіх передових музик і за наступних років мало великий вплив на все музичне життя України. Це товариство почало в 1923 році видавати журнал «Музика», на сторінках якого проваджено жваві дискусії над майбутніми напрямками української музики. У зв'язку з діяльністю Товариства ім. Леонтовича і виступами «Музики» почався незабаром перший із багатьох, що тривають і до сьогодні, наступів політично-партійних органів на українську музику. На адресу товариства та його окремих членів, посипалися обвинувачення в «орієнтації на буржуазне занепадницьке мистецтво», в намаганнях «налагодити зв'язки з лівими течіями буржуазних країн», тощо. У наслідок цієї нагінки 1924 року правління Товариства ім. Леонтовича переобрано й оголошено декларацію під заголовком «Жовтень у музику». У цій декларації виставлено продиктовані владою гасла, що зводилися до одного: повна орієнтація на комуністичну партію.

Товариство ім. Леонтовича цих років узяло в свої руки також організацію концертного життя. З його ініціативи створено в Києві струнний квартет ім. Чайковського (1924), у Харкові струнний квартет ім. Леонтовича (1925) та вокальний чоловічий квартет ім. Лисенка (теж 1925); 1925 року зорганізовано в Харкові перший концерт української симфонічної музики (в його програмі Вериківського сюїта «Веснянки»; Лисенка «Гавота» і «Марш», в оркестровці Глієра; Сениці Симфонія «Де-не-де тополі», Косенка «Сюїта» на теми народніх пісень. Улаштовувано теж концерти всякого роду по всіх більших містах (де існували філії товариства), по селах тощо.

Не зважаючи на всі спроби проводу Товариства ім. Леонтовича йти на зустріч вимогам партійних правлячих органів, загальна течія в цьому товаристві була, на думку деяких його суто-більшевицьких членів, надто «аполітична» й «сучасна» (під цим розумілося симпатії для сучасної, чи пак, тогочасної західньої музики).

1927 року від Товариства ім. Леонтовича відокремилася невелика група й організувала нове об'єднання. «Асоціація револю-

ційних композиторів України» (АРКУ), головою якої став В. Костенко (до речі б сказати, власне один із тих, що у своїй творчості цілком орієнтувалися на Захід!). Ця організація була тільки перехідна, бо в 1928 році на з'їзді Товариства ім. Леонтовича ухвалено про знову цілковиту його реорганізацію, почавши з назви. Нова назва відтоді була — «Всеукраїнське Товариство Революційних Музикантів» (ВУТОРМ). Того ж самого 1928 року, коли криза не скінчилася ні в ВУТОРМ'і, ані в АРКУ, а навпаки, ще й загострилася, група наймолодших композиторів (здебільшого членів комуністичної партії), серед яких були Арнаутов, Коляда, Борисів, Шутенко й інші, створили «Асоціацію Пролетарських Музикантів України» (АПМУ), на зразок і в тісній співпраці з аналогічною «Російською Асоціацією Пролетарських Музикантів» (РАПМ).

Згідно з сьогоденнішою советською критикою⁹⁸ хиб АПМУ, ця суто-пролетарська організація теж провинилася чимало: вона «вугляризувала заходи комуністичної партії в галузі розвитку жанрів музичної творчості», вона «орієнтувала композиторів на створення одного жанру музичного мистецтва — масової пісні, помилково вважаючи, що музичне виховання трудящих повинно проходити тільки на основі масового співу. Інші жанри музики (оперна, симфонічна, камерна і т. д.) на думку АПМУ, повинні були займати в творчості композиторів другорядне, непомітне місце. У своєму ставленні до клясичної спадщини, АПМУ проповідувала вугляризаторські погляди: вся музична спадщина оголошувалась «буржуазною»... з художньої практики вилучалася майже вся клясична спадщина. Творчість Артемовського, Ніщинського, Аркаса, Лисенка, Стеценка, Леонтовича, Степового та інших АПМУ вважала виявом буржуазного націоналізму... Музичний фолклор майже цілком відкидався, як творчість, що виникла в умовах «чужої феодальної або буржуазної» культури... Усім, хто не перебував в АПМУ, навіщувались ярлики «союзників», «попутників», навіть — «класових ворогів».

Ось буквально наведені слова з критики 1957 року на організацію українських композиторів три десятиліття перед тим. Чи останнє речення не характерне для музичних відносин на Україні протягом власне цих 30 років?! Чи після зміни назви організації, АПМУ, на будь-яку іншу, що була опісля, не малося тієї

⁹⁸ В. Довженко: «Нариси з історії української радянської музики», Київ, 1957 стор. 137.

самої ситуації, яка там існує весь час: що хто не підпорядковується музичній політиці даного моменту, той — «класовий ворог»?!⁹⁹

Відома постанова ЦК Комуністичної Партії з 1932 року «Про перебудову літературно-художніх організацій» поклала край усім внутрішнім непорозумінням музичних організацій, кіл і діячів на Україні, бо нею зліквідовано всі існуючі організації музик, а на їх місце поставлено одну-однісіньку «Спілку Радянських Композиторів України», як одну з «братніх» організацій, чи пак, філіялів загально-советської Спілки Композиторів. Від низки літ головою цієї всеохопної музичної організації на Україні є *Кость Данькевич* (а львівської філії — *Кос-Анатольський*).

Незабаром після утворення «Спілки Радянських Композиторів України» почав виходити, з 1933 року, її офіційний журнал «Радянська Музика», під редакцією *С. Білокопитова*. Та після останньої війни закінчилося його існування і вже низку літ українська музика, й українська «союзна республіка», не має свого власного професійного журналу, але її справи обговорює журнал «Советская Музыка» в Москві. Мабуть нема наочнішого за цей журнал прикладу того, як трактується українську музику в Сове-тах: музиці найбільшій з «союзних» республік у Советському Союзі на сторінках цього офіційного професійного журналу при-діляється може яких один-два відсотки місця! . .

Як уже згадувано за різних нагод раніше, професійна органі-зація українських музик мусить безвідмовно підпорядковувати-ся «дружнім порадам», тобто власне напрямним і за бажанням, чи пак, вірніше, наказам Москви. Залишена сама на себе, без цих «дружніх порад», українська музика, без сумніву, знайшла б інші, ще багатші шляхи розвитку.

⁹⁹ Такого почесного, іронічно кажучи, окреслення «класовий ворог», з усіма сумними його наслідками, мало що не удостоївся автор цих рядків з нагоди свого авторського концерту в Харкові (у Клубі ім. Блакитного) 1929 року, якому газета «Комсомольская Правда» присвятила цілу сторінку під заголовком «Лівий напрям в українській музиці», засуджуючи то-го роду «буржуазну» музику! Нема сумніву, що коли б не паспорт гро-мадянина чужої держави в кишені автора цих рядків, то справа не була б скінчилася тільки на часописній статті!

НА ЗАКІНЧЕННЯ

Розглянувши шляхи розвитку української музики й занувавши її просто надзвичайний зріст за останні сорок років, хотілося б на основі загальної картини дійти до якихось висновків про те, як вона могла б розвиватися в майбутньому. Однак узявши під увагу своєрідні обставини, в яких тепер живе український нарід та в яких розвивається його культура й його музична творчість, такі висновки зробити неможливо. Можна тільки мріяти про цей дальший розвиток і надіятися, що давши вже справжні докази свого творчого потенціалу, українська музика дасть у майбутньому ще кращі твори й увіллється рівнорядним з іншими струмом у загальну течію світового музичного мистецтва.

Виринає питання стилю нашої музики, а разом із тим, її залежності від народної пісні та зв'язку з нею. Це питання особливо важливе і тому, що, як згадано раніше, советська політика силою накидає українським композиторам орієнтацію на народну пісню, і тому, що симпатії до саме такого курсу є і в декого з поважних українських музик по цей бік залізної завіси, мовляв, майбутній розвиток української музики нерозривно зв'язаний з народною піснею, яка мусить бути осередком творчого процесу і тільки вона може бути мірилом українського національного музичного стилю. Врешті й нашій т. зв. широкій публіці, слухачам і споживачам музики, у наслідок їхнього музичного «недорозвитку», чи пак, дилетантизму та традиційної консервативності в мистецьких справах узагалі, музика народня, чи бодай з нею зв'язана, далеко більше до-вподоби, ніж будь-котра інша.

Ідея народної музики, як основи музичної творчості, не нова. Вона походить ще з першої половини минулого століття, коли Глінка й Сметана започаткували своїми творами т. зв. «національні школи» чи напрямки. Відомо, який величезний, який вартісний вклад внесли ці напрямки в скарбницю світової музики. Але одночасно й відомо, що власне серед народів, які особливо культивували ідею національної музики, творчість репрезентативних композиторів цих народів розвивалася і в інших стилях і з народною піснею або зовсім не була зв'язана, або бодай не в їхніх найважливіших, найкращих творах. Прикладом цього є й Чайковський у Росії, Карлович і Шимановський у Польщі й інші, — а, очевидно й сам наш Лисенко, який дарма, що ідею народної пісні як основу (штучної), мистецької, оригінальної му-

зики пропагував усе життя і словом і творами, все таки вершину свого творчого надхнення уклав власне у твори з народньою пісненою не зв'язані себто у кантатах, деяких хорових номерах з опер, деяких сольоспівах, тощо.

Та коли цей та інші наведені приклади з минувшини можна зрозуміти й тлумачити різного роду причинами, то деякі факти з історії музичної сучасности кидають яскраве світло на питання національної музики в наш час. Ці факти — те, що три найбільші представники ідеї національної музики в модерний час і в музиці двадцятого століття, а саме: Сібеліус, де Фая (de Falla) і Барток, у пізнішому періоді своєї творчости, тобто саме тоді, коли постали їхні найкращі твори, цю ідею цілком облишили. Чи не дозволяє це нам прийти до висновку, що розвиток національного стилю в музиці вже закінчений і його дальші можливості, дарма, що колись вони були такі буйні, покищо використано й вичерпано до дна?

І ось виникає питання: чи слід українській музичній творчості орієнтуватися на напрям, який у світовій музиці вже пережито і який уже належить до минулого так само, як до перейденого належить романтизм чи імпресіонізм тощо? Чи основуємо нашу музичну творчість і надалі на народній пісні, як це, на загал, роблять тепер майже всі без винятку українські композитори, не загальмуємо ми тим самим руху української музики? Чи не залишиться вона в наслідок того знов позаду загального музичного розвитку, як це мало місце в минулому?

Відповідь на це трудна, а може й неможлива. Автор цих рядків не береться за розв'язку цієї проблеми, бо щоб це зробити, треба було б претендувати на знавця в мистецтві вороження майбутности. Далекіше — ствердження фактів. А фактом є, що не зв'язок музичного твору з народньою пісненою вирішує питання про вартість твору, не те, чи цей твір романтично-мелодійний, чи прогресивно-атональний, простий, чи складний, і т. ін., але важливе тільки й єдино одне: чи, згідно з критеріями музичної оцінки, даний твір добрий, чи поганий.

Будь-який музичний стиль, отже й національний, виростає, розвивається і закінчується не наслідком постанов, наказів, чи побажань, але тільки наслідком питомих прикмет творчости великих композиторів, часто-густо зовсім усупереч панівній музичній традиції даного періоду і всупереч усім доктринам і побажанням про те, якою саме ця традиція повинна бути. Бо творчий дух, хоч і спирається на традиціях, але ламає їх і творить нові.

Розвиток творчості, поступ у ділянці свободного думання, політ людського духа ніколи не може бути залежний від наперед визначених директив і напрямних, а завжди тільки й самотньо від потреб творчого таланту, від індивідуальності, від багатства чи обмеженості творчої інвенції. І тому нав'язування майбутньому розвитку української музики будь-якого стилю, як це напр. роблять у Сове́тах, намагаючися сполучити цей розвиток нерозривно й навіки з народньою піснею, нерозумне, бо воно суперечить основним засадам свободи творчої думки. Ніколи зв'язок народньої пісні з свобідною творчістю, цебто з т. зв. штучною, оригінальною музикою, не може бути самотнім чи вирішальним мірилом національного характеру твору й композитора, а тільки національна приналежність автора є міродайною ознакою того, чи даний твір є такий, чи сякий, чи український.¹⁰⁰

Історія музики знає безліч прикладів для доказу такого твердження. Так, напр., суто-іспанського характеру твори Раверля і Шабріє, це є твори суто-французькі, бо їх автори французи; «Шехерезада» не є орієнтальний твір, а тільки російський, бо її творець, Римський-Корсаков, був росіянин. Такими ж російськими творами, а не українськими, є й друга симфонія Чайковського та «Сорочинський Ярмарок» Мусоргського, дарма, що перший твір написаний на теми українських народніх пісень, а другий, на український сюжет. І т. д., і т. п.

На думку автора цих рядків «чистою» українською музикою слід уважати кожен твір українських композиторів, без огляду на його стиль, характер чи навіть мову (якщо він сполучений з текстом), коли тільки даний твір відповідає вимогам «доброї» музики й коли його автор вважає себе членом української нації і своєю творчою працею допомагає розвиватися культурі українського народу.

Що ж до сучасної української музики, то, крім вищезгаданого, треба вимагати від неї ще й сучасної музичної мови, сучасних засобів і технічних досягнень у музиці. Бо користуватися в наш час у музичній чи будь-якій іншій творчості мовою й засадами мистецтва минулої доби — це такий самий анахронізм, що й їхати сірими волами та чумацьким возом по наших асфальтових, модерних автострадах.

¹⁰⁰ Ці думки, вже висловлені за обговорення творчості Ф. Якименка, повторено тут свідомо, з огляду на їх важливість.

Остання війна, що перекинула світ догори ногами, зробила й не менший переворот у мистецтві: ідеї й ідеали вчорашнього дня поступилися місцем іншим; що вчора було нове й оригінальне, сьогодні вже пережите й банальне. На світовому мистецтві, яке на всі важливі переміни в розвиткові чи занепаді людської культури реагує немов біржа на політичні переміни, чи як сейсмограф на підземні поштовхи вулканів — на світовому мистецтві потрясення останньої світової війни й її наслідки відбилися голосним відгуком. Було б справжньою трагедією для української музики майбутнього, коли б усі ці катаклізми й перевороти людського духа не мали свого впливу на неї, бо це відтягнуло б її від загально-світового розвитку і приневолило б залишитися й надалі в ролі другорядного, провінційного мистецтва.

На щастя, буйний розвиток української музики за останні сорок років дає право сподіватися, що й надалі її поступ буде не менше жвавий і хвилюючий. Треба сподіватися, що українська музика буде йти шляхами якнайбільшої оригінальності й творчих індивідуалізмів, а єдині побажання, які хотілося б висловити тим, що за розвиток нашої музики відповідають, тобто українським композиторам, це — якнайбільшого таланту, якнайбільшого формально-технічного знання своєї професії, якнайвищих амбіцій у своїх творчих задумах та сміливості й відваги за втілення цих задумів у свої твори. І як метою цілого українського національного розвитку є заняти рівнорядне місце серед інших самостійних і незалежних народів світу, так і метою, що повинна просвічувати українським композиторам, повинна бути рівнорядність української музики з музикою інших народів у загально-світовій культурі людства.

ДОПОВНЕННЯ

До групи консервативних музик треба зачислити двох непрофесійних композиторів, які проживають в США: *Юрій Сластьон* і *Мирон Федорів*. Юрій Сластьон, нар. 31 січня 1903 року, в Миргороді, вчився в Харківському Музичному Інституті (1924—1928) у Богатирьова; тепер живе в Денвер (Колорадо). Мирон Федорів, нар. 1907 року в Кривім, коло Бережан в Галичині. Музичне навчання почав щойно в 35-ому році життя, спершу в Консерваторії у Варшаві (у Сікорського), потім в „Musikschule der Stadt Wien“ та в „Cosmopolitan School of Music“ в Чикаго (де тепер проживає).

Музична праця Ю. Сластьона і М. Федорова обмежується виключно до вокальної музики, особливо хорової, та здебільша до гармонізації народних пісень. В обидвох найкращий вияв їх музичних здібностей — в церковній музиці. З цієї ділянки Федорів написав більшу 400-сторінкову працю «Українські Церковні Напівви», що появилася накладом Генеральної Курії ЧСВВ в Римі (1961 року), під назвою «Василіянські Церковні Напівви», чомусь-то без подання прізвища автора.

*

В Опері в Чикаго в листопаді 1963 р. виступав баритон *Раймонд Волянський* (родом з Клівленду), який вивчав спів в своєму родинному місті та в Філядельфії і Бостоні, і опісля виступав в операх у Швейцарії та Австрії. На протязі шести років виступав в Оперному Театрі в Штуттгарті.

*

На першому місці серед українських співачок в Канаді, завдячуючи її чудовому, великому голосові, треба назвати сопрано *Еву Столярчук (-Veats)*, яка виступала в опері в Ванкувері, тепер живе в Торонто.

*

Олександр Омельський, нар. 22 травня 1906 р. в Онуті, Буковина. Вчився в Чернівецькій Консерваторії (фортепіан у Желеску, теор. предмети у Зірна), опісля в «Моцартеум» (Зальцбург)

у Єгона Корнавта. В 1949 р. емігрував до Бразилії; від 1963 р. в Нью-Йорку, де є акомпаніатором хору «Думка». Написав низку фортепіянових творів (Дві Поєми, Конц. Фантазію, музику для диточої Казки), фортеп. тріо, «Орієнтальний танок» для оркестри, сольові пісні.

*

В Аргентині чималим успіхом користується сопрано *Тамара Лихолай*. В Римі (Італія) закінчують вокальні студії сопрано *Татіяна Шуфлин* та баритон *Ростислав Серафимович*.

*

В листопаді 1963 р. закінчила Торонтську Консерваторію — здобувши найвищу оцінку та золоту медалью — скрипачка *Таня Руденко* (з Ст. Катеринс).

БІБЛІОГРАФІЯ

- Альманах Першого Краєвого Конкурсу Хорів у Галичині, Львів, 1943.
- Архимович Л.: Українська клясична опера, Держ. В-во, Київ, 1957.
- Бадьорий П.: Визначні українські співаки за кордоном, Календар «Вперед», Нью-Йорк, 1929.
- Барвінський В.: Довкола останнього тридцятиліття української музичної творчости, «Назустріч» ч. 19, Львів, 1935.
- Белза І.: Б. М. Лятошинський, «Мистецтво», Київ, 1947.
- Бернандт Г. і Должанський А.: Советские Композиторы, Москва, 1957.
- Бімель В.: Юрій Фіяла, Укр. В-во в Бельгії, 1948.
- Блавацький В.: Три роки львівського Оперового Театру, «Київ», Філядельфія, 1950-1951.
- Б. Н.: Марія Сокіл, «Укр. літературна газета», черв. 1959, Мюнхен.
- Бялих М.: Симфонія Б. Лятошинського, Сов. Музика, № 2, 1957.
- Боровик М.: А. Я. Штогаренко, Держ. В-во, Київ, 1961.
- Відгуки минулого (О. Кошиць у листах до П. Маценка), Вінніпег, 1954.
- Витвицький В.: Порфір Демуцький — лікар і музика, «Свобода», ч. 15, 1952.
Михайло Гайворонський, Нью-Йорк, 1954.
Український Оперовий Ансамбль, «Укр. Вісті», ч. 30, 1947.
Українська музична сьогочасність (Доповідь на зустрічі мистців Америки й Канади в Торонто), «Свобода», 1954.
- Волинський Й. З.: Перша публікація мелодій українських народніх пісень у Галичині, Львівський Держ. Університет, 1957.
Музика в виставах укр. аматорських театрів в Галичині у кінці 40-их років ХІХ стол., Льв. Держ. Університет, 1957.

- Гайворонський М.: З творчості Романа Придаткевича як композитора, «Свобода», серпень, 1940.
- Великий вечір української музики, «Свобода», лютий, 1938.
- Стрілецькі пісні і труби, Календар «Свободи», 1956.
- Наша музика в Америці, Пропам. Книга У.Н.Союзу.
- Герасимович Н.: О творчестве Г. Майбороди, «Сов. Музыка» № 3, 1957.
- Гнатюк В.: Гаївки, НТШ, Львів, 1909.
- Гозенпуд М.: «Ростислава» (балет Жуковського), «Сов. Музыка» № 4, 1956.
- Гордейчук Н.: Украинский скрипичный концерт, «Сов. Музыка», № 4, 1957.
- «Милана», «Сов. Музыка», № 1, 1958.
- «Гражина» Лятошинського, «Сов. Музыка», № 4, 1956.
- Українська радянська музика, Держ. В-во, Київ, 1957.
- Государственный Симфонический Оркестр УССР, Держ. В-во, Київ, 1960.
- Государственная Хоровая Капелла УССР «Думка», Держ. В-во, Київ, 1960.
- Государственная Капелла Бандуристов УССР, Держ. В-во, Київ, 1960.
- Гринченко М. О.: Шевченко і музика, «Мистецтво», Київ, 1941.
- Історія української музики, Київ, 1922, «Спілка».
- Микола Лисенко, Укр. Щоденні Вісті, Нью-Йорк, жовтень, 1944.
- Грица С. Й.: Ф. М. Колесса, Львівський Держ. Університет, 1957.
- Грошева Е.: «Зоря над Двиною» Мейтуса, «Сов. Музыка», № 2, 1955.
- «Тарас Бульба»
- До вісімдесятих роковин «Запорожця за Дунаєм», «Нар. Воля», Скрантон, грудень, 1943.
- Довженко В.: Нариси з історії української музики, Держ. В-во, Київ, 1957.
- 40 лет советской музыки, «Сов. Музыка», № 12, 1957.
- Енциклопедія Українознавства.
- Загайкевич М.: С. П. Людкевич, Держ. В-во, Київ, 1957.
- Залеський О.: Василь Барвінський, «Свобода», січень, 1958.
- Ярослав Лопатинський, «Свобода».
- Станислав Людкевич, «Свобода», травень, 1955.
- «Запорожець за Дунаєм», гастролі Київського Театру Опери і Балету в Москві, березень, 1936 р.
- Карминський М.: Український композитор В. Нахабін, «Сов. Музыка», № 10, 1956.
- 30-ліття харківської опери, «Сов. Музыка», № 12, 1955.
- Каськів Т.: Рідна пісня і рідний театр, «Пропам'ятна книга», УН Союзу.

- Киевский Госуд. Академ. Театр Оперы й Балета УССР, Держ. Видавництво, Київ, 1960.
- Книга Мистців, Торонто, 1954.
- Колесса І.: Галицько-руські народні пісні з мелодіями, НТШ, Львів, 1901.
- Колесса Ф.: Мелодії українських народніх дум, НТШ, Львів, 1913.
 Народні пісні з галицької Лемківщини, НТШ, Львів, 1929.
 Микола Лисенко, «Свобода», березень, 1942.
- Кос-Анатольський А.: Станислав Людкевич, найстаріший композитор України, «Українське життя».
- Кошиць О.: Концерти Марії Сокіл і Антона Рудницького, «Свобода», березень, 1938.
 Спогади, 2 т., «Культура і Освіта», Вінніпег, 1947-1948.
 Короткий огляд укр. музики (з серії доповідей), «Свобода», липень, 1941.
- Кудрик Б.: Огляд історії української церковної музики, Гр.-Кат. Богословська Академія, Львів, 1937.
- Кузик Д.: The use of folk theme in Ukrainian music, 1959 (рукопис).
 Ангін Рудницький, життя і творчість, «Овид» ч. 2, Чикаго, 1961.
- Лавров Ф.: Порадник по фолкльору, Академія Наук УРСР, Київ, 1940.
- Лагодницька-Залеська: Мій спогад про Софію Дністрянську, «Овид», ч. 4, Чикаго, 1957.
 Зиновій Лисько, «Овид», ч. 7, 1958.
 Василь Безкоровайний, «Овид», ч. 9, 1958.
 Микола Фоменко, «Овид», ч. 10, 1957.
 Володимир Грудин, «Овид», ч. 1, 1958.
- Лисенко О.: Спогади про батька, «Вітчизна», Київ, ч. 3, 1957.
- Лисько З.: Роман Придаткевич, «Український Самостійник», Мюнхен, липень, 1953.
 Федір Якименко, «Укр. Самостійник», липень, 1953.
- Любимов Б.: Два українські квартети, «Сов. Музыка», № 10, 1957.
- Людкевич С.: Галицько-руські народні пісні, 2 т., НТШ, Львів, 1906—7.
 Форма сольоспіву Лисенка, Львівський Держ. Університет, 1957.
 Гармонічна мова М. Леонтовича, Львівський Держ. Університет, 1957.
- Максименко Г.: Шляхи зростання, «Мистецтво», № 3, 1957.
- Майбурова Е.: Гордость украинского искусства (Киевская Опера), «Сов. Музыка», № 11, 1957.

Мандрика М.: Марія Сокіл і її спів, «Канад. Фармер», липень 1939, Вінніпег.

Марія Сокіл — велика українська співачка, «Наша Мета», Торонто, 16 лютого, 23 лютого, 2 березня 1957.

Маценко П.: Дмитро Степанович Бортнянський і М. С. Березовський, «Культура і Освіта», Вінніпег, 1951.

Давня українська музика і сучасність, «Культура і Освіта», 1952.

Якименко Федір Степанович, «Культура і Освіта», 1954.

Михайлів Н.: Квартет М. Гозенпуда, «Сов. Музика», № 10, 1957.

Пилип Омелянович Козицький.

Композитор Андрій Штогаренко, «Укр. Щоденні Вісті», Нью-Йорк, травень, 1946.

Михайлов Н.: Константин Федорович Данькевич, Держ. В-во, Київ, 1960

Мишуґа Олександр, мистець і людина, Львів, 1937.

Музика в УССР 1957 р., «Український Збірник», Інститут для вивчення ССРСР, кн. 12, Мюнхен, 1958.

«Наталка Полтавка», гастролі Київського Театру Опери і Балету в Москві, березень 1936 р. (лібретто Большого Театру).

Николаєв Н.: Український симфонічний оркестр, «Сов. Музика» № 6, 1956.

Павлович С.: «Сойчине крило» Кос-Анатольського, «Сов. Музика» № 3, 1957.

Опера «Роксоляна», Львівський Держ. Університет, 1957.

Пархоменко Л.: Співець народу (К. Стеценко), «Мистецтво», № 3, Київ, 1957.

Пропам'ятна книга Укр. Муз. Інституту в Америці (УМІ), 1958.

Придаткевич Р.: Єлисавета Щедрович-Ганкевичева, «Свобода», ч. 222-4, 1957.

Спомин про життя Нестора Нижанківського, «Свобода», березень-квітень, 1954.

Спомин про Михайла Гайворонського, календар «Свободи», 1957.

Знайдено український національний скарб (21-ша Симфонія М. Овсянико-Куликовського), «Свобода», червень, 1957.

Пропам'ятна книга Українського Музичного Інституту в Америці, 1958.

Ревуцький Д.: Музика М. Лисенка до «Кобзаря» Т. Шевченка (повна збірка творів М. Лисенка, т. 2-ий), «Мистецтво», Харків-Київ, 1933.

Рудницький А.: Якою повинна бути українська музична творчість, «Укр. Літературна Газета», Мюнхен, ч. 10, 1956.

Шляхи розвитку української музики, «Укр. Прометей, Дітройт, ч. 41, 1954.

- Рудницький А.*: Про виїзд на музичні студії, «Діло», ч. 166, Львів, 1937.
- Новий фарс з музикою в Советах, «Свобода», січень, 1954.
- Наша скрипкова справа, «Свобода», квітень, 1958.
- Українська народня пісня та її обробка, «Свобода», жовтень, 1940.
- «Запорожець за Дунаєм» та його переробка, «Свобода», січень, 1942.
- Музика народня і музика «штучна», «Укр. Вісті», Едмонтон, січень, 1945.
- Тарас Шевченко і наша музична творчість, «Свобода», березень, 1950.
- Сучасна українська музика і наша музична спадщина (доповідь на науковому з'їзді УВАН), Нью-Йорк, грудень, 1953.
- Пам'яті Павла Печеніги-Углицького, «Свобода», липень, 1948.
- В пам'ять Ол. Кошиця, «Свобода», жовтень, 1944.
- Шевченко і музика, Альманах «Свободи», Джерсі Сіті, 1961.
- Нестор Нижанківський, «Свобода», липень, 1940.
- Лисенко і його оперова творчість, «Свобода», ч. 57, 1962.
- Франко в музиці, «Свобода», серпень, 1956.
- The role of music in Ukrainian Culture, Polish Institute of Arts and Sciences, New York, 1943.
- Ukrainische Musik, „Anbruch“, Dezember, 1931, Wien.
- O muzyce ukraińskiej, „Sygnały“, 1935, Warszawa.
- Моя композиція до слів Шевченкового «Посланія», «Свобода», ч. 62, 1962.
- Відходять у вічність будівничі нашої музики («Свобода», липень 1962).
- Василь Барвінський («Свобода», липень 1963).
- Сабініна М.*: Успех украинского мастера (Глеб Таранов), «Сов. Музыка», № 6, 1958.
- Обязанности и права Киевской Филармонии, «Сов. Музыка», № 5, 1958.
- Савицький Р.*: Співак і композитори, «Свобода», листопад, 1953.
- Сокіл Марія, «Наша Мета», Торонто, ч. 7, 1957.
- Стефанович М.*: Київський Державний Театр Опери та Балету УРСР, імені Т. Шевченка, Держ. в-во Музичної літератури,
- Іван Сергеевич Паторжинський, Держ. В-во, Київ, 1960.
- Українська Музика, місячник, орган Союзу Українських Професійних Музик (СУПРОМ), річник 1938 р.
- Українська пісня за кордоном (конц. подорож Українського Національного Хору), Париж, 1929.

Українська музична спадщина, ред. А. Ольховий, «Мистецтво», Київ, 1949.

(Гейліг: До історії рогової музики на Україні; Тіхонова і Шеффер: Інструментальна музика на Україні кінця 18-го по 19 стол.; Ольховий: «Збитенщик» Астаріта; Ревуцький: Автобіографія М. В. Лисенка; Муз. освіта М. В. Лисенка; Гейліг: Оперова творчість М. В. Лисенка; Дяченко: Принципи обробок народньої пісні у М. Леонтовича).

Украинская ССР (Шреер-Ткаченко, Т. Шеффер, Л. Архимович, Т. Карішева) Музгиз, Москва, 1957.

Цегельський Е.: Микола Лисенко, «Київ», Філядельфія, ч. 5, 6, 1952.

Двадцять літ української музики під Польщею, «Америка», Філядельфія, липень-серпень, 1950.

Антін Рудницький, «Свобода», ч. 4, березень, 1952.

Шварцман А.: Михайло Іванович Вериківський, «Українські Щоденні Вісті», лютий, 1944.

Шеффер Т.: Лев Николаєвич Ревуцький, Держ. В-во, Київ, 1960.

Шмериковська-Приймova I.: Антін Рудницький, «Наша Мета», Торонто, 4 травня, 11 травня, 18 травня, 1957.

Шостакович Д.: Проблемы симфонизма в братских республиках, «Сов. Музыка», № 12, 1956.

Ювілей Антона Рудницького, «Українська Літературна Газета», Мюнхен, травень, 1957.

Ювілей Антона Рудницького, «Український Самостійник», Мюнхен, грудень, 1957.

*

Рецензії, листування, часописні й інші звідомлення, новини тощо.

ПОКАЗНИК ІМЕН

- Абендрот 344
Аберт 173
(Авраменко 73, 81, 176)
Адлер, Гвідо 141, 155
Акимов, П. 240
Алчевський, Іван 78, 264
Анраде де Сільва, Томас 291
Андреадіс (Минаїв), Галина 282
Андрієва, Олена 224
Андрій, (з Бережан) 49
Андрушко, Роман 360
Антаманець, Іван 313
(Антонич, Богдан 175)
Антонович, Мирослав 282, 313, 315,
366
Антонович, Руслана 291
(Алухтін, 130)
Аренський 133, 212
Аркас, Микола 119, 120, 122, 138,
376
Арнаутов 376
Артемовський, А. Н. 39, 131, 376
Артимів, Лідія Тамара 293
Архимович, Л. 364, 365, 385
(Асизький, Франциск 178)
Ахрон, Йосип 249
Ахшарумов, Д. 83
- Бабій, Галина 343
Баб'як, Володимир 299, 358
Багмет, В. 225
Бадьорій, П. 385
(Бажан 211)
Бажанський, Порфирій 67, 135, 137,
159
Байко, Даниїла 278
Байко, Марія 278
Байко, Ніна 278
Байлова, Меланія 356 - 358
- Бала, Орися (Гра) 282
Баланчивадзе, А. 223
Балакірев, М. 190
Балей, Віржо 292
Баленко, П. 302
Баліна, О. 38
Балук, Марія 282
Бальмонт 176
Балтарович (Штон), Володимир 141
Бандрівська, Одарка 357
Баран, Василь 296
Бар-Мільденбург, Анна 282
Барабаш, Ельва 292, 360
Барабаш, Іван 301, 360
Барабашов, В'ячеслав 242
Баран, Я. 359
Баранський, Володимир 280
Барвінський, В. (сучасний) 185
Барвінський, Василь 39, 40, 42, 152,
162 - 170, 172, 173, 175, 179, 183,
186, 194, 197, 219, 273, 287, 288,
356, 357, 366 - 368, 385
Барвінський, Іван 299
Варезіцький, Адам 72
Барер, Сімон 285, 286
Бармотін 127
Барнич, Ярослав 141, 142, 324, 330,
331, 349, 350, 359
Барток, Бея 170, 176, 189, 379
Ватюк, Пориф 235
Вах 63, 195, 263
Бачинський, Маріян 301, 360
Баш-Маглер 287
Безкоровайний, Василь 105, 106,
140, 359
Беїнум фан 283
Беклемішев, Григорій 217, 221, 285,
286

- Белза, Ігор 209, 219, 252, 363, 364,
 385
 Белинник, Петро 276
 Бемко, Григорій 298
 Бенецький, Юрій 313, 374
 Вербенець, Леонора 281
 Бережницький, Богдан 298, 352
 Березовський, Максим 49, 55 - 59,
 62, 65, 71, 264
 Беркович, Ісаак 219, 302
 Берг, Альбан 230
 Бернандт, Г. 385
 Берндт, Оттомар 219, 235
 Бертъ'с 294
 Бетговен 81, 96, 263, 276
 Биковець, Валентина 343
 Бишевська, Олександра 275
 Бишовський 52
 Бібер 179
 Бізе 191
 Білан, Віктор 360
 Білинська, М. 364
 Білогруд, Ігор 290, 359
 Білокопитов, С. 377
 Бімель, В. 385
 Бінггем, С. 142, 177
 Бірет, І. 293
 Бірецька, Оксана 287
 Блавацький, Володимир 278, 348,
 385
 Блок, А. 230
 Блюменфельд, Фелікс 285
 Бринь, М. 324
 Бобков, Володимир 275
 Богатирьов, Семен 153, 227, 237, 238,
 240 - 243, 245, 246, 248, 250
 Богачевський, Олег 116, 316
 Богачевський, Юрій 281
 Богданів, Федір 242, 356
 Богданська, Т. 359
 Богуславський, Кость 41, 236
 Боднар, Анна 281
 Боднар, Марія 281
 Божейко, Володимира 287, 357
 Божик, Володимир 32, 312, 324, 341,
 343
 Бойченко, Микола 233, 366
 Бородін 205
 Борисенко 278
 Борисів, Валентин 241, 248, 356, 376
 Борисоглібська 72, 272
 Борищенко, В. 108
 Боровик, М. 385
 Бородаєвич, Роман 360
 Бородай, П. 346
 Бортянський, Дмитро 49, 55, 57,
 59 - 66, 68, 71, 80, 91, 125, 144,
 150, 176, 264, 365
 Борушенко, Леся 292
 Ботвинів, І. 257
 Боярський, А. 249
 Брагінський, Лев 302
 Брамс 63, 191
 Брездень, Марійка 281
 Бризгун-Соколик, Оксана 290, 359
 Бринь, Микола 332, 333
 Брон 302
 Брун, К. 277
 Булгаків, В. 249
 Будневич, Віктор 111, 275
 Будний, Всеволод 316, 321, 322
 Будовський, М. 351
 Буката, Й. 314
 Букстегуде 263
 Бульба, Лідія 290, 316, 359
 Бурцева, Г. 276
 Бурчак, Михайло 316
 Бусоні, Феручіо 173, 176, 285
 Бутків, Б. 276
 Вучинська, Аліція 295, 358
 Вучовський 343
 Б'ялих, М. 385
 Вагнер 63, 149, 161, 206
 Вайнгартен, П. 231, 287
 Вайнгартнер 291
 Валляшек 141
 Вальтер, Бруно 288
 Варицький, А. 230
 (Васілевська, Ванда 254)
 Василенко, Євгенія 116, 193, 316
 Василь'єв Матвій 72, 73
 Васильченко, Людмила 277
 Васьків, Леся 282
 Вахнянин, Анатоль 135 - 137, 139,
 149, 155, 202, 356
 Вахнянин, Богдан 141, 360
 Вахнянин (Курило) Леся 290, 358
 Веберн, Антон 230
 Ведель, Артем 55, 57 - 59, 62, 71
 Вейсенберг, Йосип 302
 Венке, Рафаель 297

- Венцель 89
 Вербицький, Михайло 65, 75, 76, 83,
 84, 137, 157, 159, 303, 364
 Верді 92, 275
 Вересай, Остап 32, 91
 Вериківський, Михайло 42, 68, 116,
 136, 179, 201, 202, 204, 215, 300, 355
 Верховинець, Василь 216
 Верьовка, Григорій 116, 216, 304,
 307, 308
 Веселовський, І. 125, 351
 Виленський, Іля 211
 Вимер, Ізидор 185, 250
 Винниченко-Мозгова, Євгенія 152,
 279
 Винницька, Ірина 289, 359
 Виноградов, В. 259, 261
 Винокур, Олександр 249
 Вирста, Аристид 117, 295, 366
 Висоцький, Валерій 265
 Виспрьова, А. 276
 Витвицький, Василь 15, 42, 143, 145,
 167, 170, 179, 180, 357, 366, 367,
 385
 Витвицький, Йосип 87
 Витошинський, Ярослав 360
 Вишневецький 209
 Вишницька, Марія 357
 Вишницька-Добрянська, Дора 357
 Вівальді 179
 Вітоль 200, 201
 Вітошинський, Володимир 75, 357
 Вілінський, Микола 203, 251, 356
 Вільчек 89
 Віханська, Марія 356, 357
 Власенко, Л. 293
 Вовк, Іван (С. Яскове) 257
 Войтович-Микитюк, Ольга 291
 Воликівська 275
 Волинський, Й. 385
 Володимирів, Ю. 257
 Волошин, Іванна 357
 Волошин, М. 310
 Волошинова, Олена 356
 Волянський, Раймонд 383
 Вольгемут 346
 Вольф, Ізраель 294
 Воробкевич, (Ісидор) Сидір 67, 69,
 76, 85, 97, 137, 144, 149, 364
 (Вороний 133)
 Вошак, Ярослав 302, 348, 349
 Врабель, Олександр 277
 Вшелячинський, В. 138
 Габранович, Віра 275
 Гавалевич 52
 Гавзер, Ріхард 291
 Гаврилук, Ярослав 325
 Гаврищук 348
 Гаск 269
 Гайвер-Вальштайн 291
 Гайворонський, Михайло 36, 40, 41,
 69, 85, 142 - 145, 168, 182, 304, 310,
 344, 358, 386
 Гайдай, Зоя 109, 274
 Гайдай, Михайло 38, 355
 Гайдамака, Петро 246
 Гайдн 181
 (Гайне 96, 97, 206, 241)
 Гальперін, І. 37
 Ганкевич 55
 Гансон, Говард 178
 Гарасимович (Огородник), Роксоля-
 на 289, 316, 319, 320, 360
 Гарцер, Р. 177
 Гейлик, Клавдія 116
 Гейліг, М. 364
 Гельман, Н. 249
 Гембера, Г. 249
 Герасимович, Н. 386
 Гержман, І. 287
 Гілбер, Ельза 299
 Гірйоватий, М. 363
 Гладилович, Катерина 357
 Глазачів, Б. 230
 Глазунов 200
 Глинянська, Олена 357
 Глібович, Олена 278, 301
 Глушков, Петро 211
 Гмиря, Борис 276
 Гнатишин, Андрій 181, 182, 313, 315
 Гнатюк, В. 386
 Гнатюк, Дмитро 113, 276
 (Гоголь 49, 73, 86, 107 - 109, 248)
 Годзяцький, Віктор 230
 Гозенпуд, Матвій 217, 228, 364, 386
 Голинська, Галя 291
 Голинський, Михайло 81, 136, 166,
 175, 273, 274, 346
 Голіната-Богданська, Таїса 289
 Головата, Люба 296, 360
 Гольфельд 162

- Гомоляка, Вадим 42, 198, 226
 Гончаренко, Ніна 276
 (Гординський, Святослав 175)
 Гордійчук, М. 364, 365, 386
 Горнбостель 177
 Горнер 259
 Горницька, Софія 359
 Горницький, Любомир 117, 291
 Горн-Колісниченко, Лідія 279, 285
 Городецький, Осип 52
 Гордовенко, Нестор 304, 324
 Горохів, Михайло 275
 Гоца, Клавдія 293
 Гош, Іван 121, 279
 Гошуляк, Осип 116, 279, 325
 Грабар, С. 314
 Грабова, Л. 359
 Грабовський, Леонід 229
 Гребінецька, Марія 279, 351
 Греченко, К. 307
 Гржибовський, Микола 256
 Гриневич, Григорій 218
 Грица, С. 364, 386
 Гришко, Михайло 111, 275
 Грінченко, Б. 125, 127, 128, 130, 355
 Грінченко, Микола 11, 99, 109, 363
 386
 Гробельська, Маруся 296
 Грошева, Е. 386
 Грудин, Володимир 15, 213, 355, 358,
 359
 Грушкевич, Марія 328, 329, 359
 Губаренко, В. 249
 Губач, Еміліян 361
 Губач, Микола 361
 Губицький, Тарас 180, 297, 352
 Губрій, Микола 276
 Гужова, Віра 275
 Гузарук, Євген 296
 Гулак-Артемівський, Семен 38,
 76 - 80, 264
 Гуменний, Л. 258
 Гумінілович, Степан 324
 Гуневич 136
 (Гушалевиц 75, 76)

 Габріелі, Джованні 48
 Габріно, Едвард 273
 Галічо, Паульо 177
 Галь, Ян 136, 140
 Галюпці 57, 59

 Гела, А. 314
 Геринович, Олександр 373
 Гете 146
 Глазунов 236
 Гліер, Рейнгольд 151, 153, 194, 205,
 209, 213, 217, 220
 Глінка 76, 77, 79, 106, 117, 378
 Гмайндль, В. 177
 Гнедаш, Вадим 303
 Голеров 78
 Готтесман, Г. 177
 Греденер 155
 Гресько, Донна 296
 Гріг 149, 161

 Давидовський, Григорій 123, 134,
 310
 Данилевич, Л. 365
 Данилович, Марія 357, 360
 Данкулинець, М. 307
 Данькевич, Кость 42, 187, 188, 253 -
 256, 356, 377
 Дашевський, Олександр 240
 Дворжак 149, 150
 Дебюссі 149, 167, 236
 Демрей, Доя 281
 Демуцький, Павло 193
 Демуцький, Порфирій 38, 131, 375
 Денбський, Віктор 218
 Депутат, Т. 359
 Деражне, Р. 230
 Держинська, К. 78
 Деркач, Леся 295
 Дзбанівський, Олександр 235
 Дзядів, С. 359
 Дилецький, Микола 50, 52
 Динов 351
 Дичко, Л. 230
 Дідківський, Володимир 275, 278
 Дідур, Адам 265, 279, 282, 283
 Дідченко, Дмитро 297
 (Дмитренко 73)
 Дмитренко, К. 276
 Дмитрів, Олександр 292
 Дмитрів, Ольга 290
 Дмитрієв 89
 Дмитро (у Перемишлі) 44
 (Дніпрова Чайка 96, 103, 105)
 Дністрянська (з Рудницьких), Со-
 фія 286, 287
 Добжинец 294, 351

- Добрянський, Андрій 116, 316
 Довженко, Валерій 251, 344, 355,
 363 - 365, 376, 386
 Домінчен, Климентій 211
 Донець, Михайло 73, 112, 272, 275
 Доніцетті 265
 Дольницький, Зенон 278, 348
 Дольницький, Ізидор 69
 Должицький 177
 Драненко, Григорій 234
 Дранішніков 302
 Дремлюга, Микола 198, 227
 Дрімцов, Сергій 234
 Дроздов, П. 108
 Дроздовська, Олена 357
 Дубас, Пилип 296, 359
 Дубовський, Ю. 325, 338
 Дуда, М. 363
 Дуда, Мирослав 298, 359
 Дуда, Михайло 279
 Дущенко, Євген 302
 Дяченко, В. 364
 Дяченко, Гриць 233
- Елдер, Тамара 278
 Ель-Тур, Анна 280
 Енгель 80
- Євсевський, Федір 233
 Єдлічка, А. 72, 87
 Ємець, Василь 33, 299
 Єсенін, С. 230
 Єсіпова, А. 200
 Єфремова, Л. 364
 Єщенко, М. 293
- Жданов, Сергій 221, 222
 Жербин, Михайло 227
 Жила, Олександра 276
 Жовнір-Клос, Степанія 278
 Жоскен де Пре 63
 Жук, Ірней 290
 Жук, Люба 290, 360
 Жук, Олександр 246
 Жуковський, Герман 130, 198, 224,
 225, 355
 Жуковський, Іван 316
- Завадовський 52
 Завадський, Михайло 41, 87, 102
 Завалишина, Марія 251
- Загайкевич, М. 364, 386
 Загвойський, Осип 49
 Заграничний, Зиновій 250
 Задор, Дезидер 258
 Задорожна, К. 279, 285
 Задорожна, Олена 279
 Задорожний, Іван 316 - 318, 343
 Зазуляк, Михайло 281, 374
 Закс, Курт 173
 Зайферт, Ігор 279, 285, 343
 Залеський, Осип 141, 357, 359, 366,
 386
 Замаревич 50
 Замкова, В. 277
 Зам'ята, Олена 116, 316
 Зам'ятий, Ігор 116, 316
 Заньковецька 77, 108
 Заплатинський, Богдан 296
 Запорожець, Лідія 286
 Заремба, Володислав 41, 87, 94, 102,
 154, 157, 168
 Заремба, Зігісмунд 87
 Заремба, Чеслав 273
 Зарицька, Євгенія 283
 Заславський, І. 297
 Зауер фон, Еміль 286
 Захарова, Олена 275
 Захарченко, Наталія 275
 Заяць, Іван 359
 Заячківська-Гаврилук, Ірина 330,
 331
 Збір, Таїса 316, 320
 Збрігер 259
 Зварич, Ольга 296
 Землінський, Олександр 155
 Зентарський, В. 87
 Злобинський, Д. 364
 Знатоків, Юрій 256
 Зноско-Боровський, Олександр 220
 Золотогорова Бронислава 111
 Золотарьов, Василь 151, 153, 212,
 213, 215, 221, 222, 252, 253
 Зюбрак (Романів), Леся 281
 Зюскінд, Вальтер 180, 301
- Іванчук, Галя 357
 Ігнатів, Є. 278
 Іль'їнський 121, 193, 234
 Іщенко, Ю. 230
- Йориш, Володимир 73, 78, 79, 81,
 215, 300, 346

Кабалецький 189, 248, 277
 Кавалерідзе, Іван 114
 Каган 256
 Калафаті 200, 211
 Калинович, Євгенія 357
 Калиновська, Н. 78
 Калінніков 131, 196
 Калішевський, Яків 304
 Каллош, Ш. 185
 Калустян, Т. 278
 Калустяч, Т. 277
 Кальдерон 193
 Кальченко, І. 349
 Каранович (Гординська) Дарія 165,
 288, 352, 358, 359
 Карашева, Т. 364
 Каргальський, Сергій 111, 346
 Каришева, Т. 365
 Карлаш, Микола 374
 Карлович 378
 Кармалюк, Павло 276
 Карминський, Марко 248, 386
 Канерштайн 371
 Карпенко-Карий 74
 Карсавін, М. 303
 Каопарів, Р. 303
 Каськів, Теодор 314, 386
 Кашубинський, Дмитро 141
 Квам, Кунрад 299
 Квасняк, Ольга 299
 Квітка, Климентій 38, 202, 375
 (Квітка-Оснот'яненко 73, 125, 250)
 Кепура, Ян 272
 Кикоть, Андрій 277
 Кипаренко-Доманський, Ю. 275
 Кирейко, Віктор 229
 Кириченко, Юрій 313
 Кирпань, Володимир 229
 Киселів, Е. 364
 Китастий, Григорій 32, 341, 343, 358
 Кишаків, Йосип 67, 68, 85
 Кишко, Іван 219
 Кіпа, Вадим 286, 358, 359
 Клебанів, Дмитро 42, 223, 241, 248,
 249, 355
 (Клен, Юрій 175)
 Клим, Галина 285, 316, 321, 322, 359
 Климкевич, Наталія 289, 359
 Климов, В. 297
 Климов, Олександр 113, 302, 371
 Клїш, Йосафат 325, 338
 (Кобилянська, Ольга 157, 185)
 Кобрин, Я. 359
 Коваленко, М. 277
 (Коваленко, Олекса 124)
 Ковалів, Іван 295, 324, 359
 Коваль (Ковальчук), Галина 117,
 290
 Ковач, І. 249
 Козак, А. 277
 Козак, Євген 183, 184, 217, 351, 358,
 371
 Козак, Сергій 276
 Козакевич, Степан 278
 Козаченко, Григорій 121, 122, 203
 Козинець, Д. 276
 Козицький, Пилип 9, 40, 68, 116,
 128, 169, 173, 198 - 200, 204, 215,
 261, 351, 355, 375
 (Козланюк, П. 172)
 Козловський, Іван 275, 276
 Козулькевич, Євген 357
 Кокільська (Кобрин), Марта 121,
 181
 (Кокільський Фр. 176)
 Колачевський, Микола 41
 Колачевський, Михайло 82, 83, 119
 Колесса-Герич, Христя 15, 176, 298,
 352, 359
 Колесса, Дарія 357
 Колесса, Іван 38, 387
 Колесса, Любка 288, 289, 360
 Колесса, Микола 42, 164, 165, 167,
 170 - 172, 300, 307, 310, 312, 313,
 356, 357, 371
 Колесса, Олександр 136
 Колесса, Філарет 38, 39, 132, 137,
 175, 177, 186, 366, 387
 Колодуб (Березовська), Оксана
 275, 278
 Колодуб, Лев 249
 Колодуб, Олександр 275
 Коломиєць, Анатоль 198, 217
 Коляда, Микола 173, 186, 243, 244,
 246, 376
 Колядчин 52
 Комаринський 55
 Комишавецький, Семен 374
 Компанієць 201, 233

- Кондра, Ірина 292
 Коннор-Вілінська, В. 103
 Копко, Максим 67
 Копитович, Антін 325, 339
 Коп'їова, Катерина 111, 275
 Корнев, Йоанікій 50
 (Корнійчук, Олександр 254)
 Корельлі 179
 Корецька, Ліза 374
 Корещенко, А. 240, 285
 Корикора, Мирон 374
 Корінь, Степан 325, 337
 Корнатова, Емілія 374
 Королевич-Вайдова Яніва 267
 Королишин-Цимбаліст, Стефанія 281
 Корольков (Короліс), Андрій 286
 Короткевич 194
 Корчинський, Ю. 307
 Кос-Анатольський, А. 183, 184, 188, 217, 351, 367, 377, 387
 Косак-Рубчакова, Катря 269
 Косенко, Віктор 41, 186, 203, 204, 215, 219, 226, 355
 Коссак, Л. 364
 Костельник, Яким 361, 363
 Костенко, Валентин 235, 236, 363, 376
 (Костомаров 49, 77)
 Котелевець, Віра 282
 Котиш, Євгенія 278
 Котко, Дмитро 312
 (Котляревський 72, 75, 103, 105, 112, 113, 140)
 Котович, Наталія 358, 360
 Котович-Старосольська, Ірина 357
 Коципінський, Олександр 38
 (Жоцюбинський 229)
 (Кочерга, І. 209, 253)
 Кошиць, Ніна 265
 Кошиць, Олександр 18, 38 - 40, 68, 74, 113, 123, 125, 128 - 132, 139, 149, 179, 216, 303 - 396, 314, 355, 367, 368, 387
 Кравців-Барабаш, Марта 290, 359
 Кравців, М. 299, 351
 Кравченко, Галина 343
 Кравчук, А. 351
 Красицький, Олександр 357
 Краснополський, І. 278
 Красноцок, Л. 351
 Красогів, Ю. 230
 Креспі 267
 Кречко, Михайло 307
 Кривченя, Олексій 276
 Криницька, Марія 356
 Криницька, Т. 359
 Крих, Юрій 295, 357
 Криштальський, Олег 293
 Криштальський, Роман 294, 357
 (Кропивницький, М. 73, 77, 78, 108, 120, 125, 250)
 (Кротевич, Е. 126)
 Кругліков 131
 Крушельницька, Марія 293
 Крушельницька, Саломея 120, 267, 268, 273, 353
 (Крушельницький, Іван 175)
 Крушельницький, Леонтій 312, 316, 325
 Кудрін 346
 Кудрик, Борис 36, 52, 55, 180, 181, 239, 357, 366, 387
 Кузик, Дарія 296, 359, 360, 387
 (Куликович, П. 188)
 Кулицька, Дарія 357
 Кульчицька 349
 Кумановський, Микола 67, 137
 Купчинський, Роман 36, 78, 137, 144
 Курденко, Марія 265
 Курц, Вільям 162, 168, 172, 258, 280, 287
 (Курцаба 140)
 (Кухаренко 75, 103)
 Куден, Борис 296
 Кученко, Іван 275
 Кучеров, І. 257
 Кушнір, Богдан 316, 326, 360
 (К'юї 212)
 Лабка, Я. 359
 Лаврів, Ф. 364, 387
 Лаврівський, Іван 65 - 67, 76, 83, 84, 364
 Лагодинська-Залеська, Галина 182, 287, 359, 387
 Лагола, Т. 293
 Лазаренко, Андрій 247
 Лазорко, Володимир 374
 Лаконек 52
 Лапінський, В. 230

- Лапшинський, Гліб 214
Ласовська (Старицька), Євгенія 349
Ласовський, Яро 297
Лебединець, Антін 211
Лебедів, Володимир 393
Левитова, Людмила 228
Левицька, Анастасія 275
Левицька (Крушельницька) Галя
181, 287, 356, 357
Левицький, Богдан 357
Левицький, Дмитро 269
Левицький, Іван 141, 357, 360
Левицький, Л. 138
Левицький, Роман 324, 358
Левич, Олександр 222
Легар 249, 349
Леонтович, Микола 38 - 40, 68, 109,
123, 126 - 128, 130, 132, 139, 144,
149, 170, 193, 200, 203, 304, 375, 376
Лепкий, Лев 36, 144
Лепкий, Маркян 295
Лепківна, Тетяна 357
Лепкова (Ястремська), Ольга 81,
121, 279, 346
Лерхенфельд 259
Лесик, Г. 364
Лесик, І. 359
Лесникова, А. 276
(Лермонтов 211)
Лішецька, Христина 343
Липовецька, Млада 269
Лисанюк, Надя 278
Лисий, Альберто Іван 396
Лисенко, Маріяна 291
Лисенко, Микола 38 - 42, 68, 72, 87,
89 - 120, 123, 124, 126, 127, 130,
132, 134, 137 - 139, 144, 145, 149 -
151, 153, 155, 156, 159, 161, 175, 179,
182, 193, 194, 197, 202, 203, 209,
217, 248, 266, 285, 291, 303, 357,
367, 370, 376, 378
Лисенко, Остап 357, 364, 387
Лисько, Зиновій 38, 152, 165, 167,
168, 170, 357, 358, 366, 368, 369, 387
Литвиненко-Вольгемут, Марія 73,
79, 81, 112, 120, 136, 270, 271, 274,
355
Литвинов, Г. 257
Лиходій, А. 363
Лихолай, Тамара 384
Лихтваренко 78
Лібер 251
Лісовський, Л. 235
Ліст 157, 263
Лобанова, Лідія 113, 276
Лопатинська, Фільомеля 269
Лопатинський, Ярослав 140
Лука (у Володимирі Волинському)
44
Лукиjanович, Стефанія 366
Луко, Ольга 117
Луценко, Павло 238, 240, 285
Луців, Володимир (Вальді Тіно)
284
Луців, Юрій 302, 349
Любимов, Б. 387
Любінецький, Роман 269
Любомирський 124, 129, 194, 211,
216, 355
Людкевич, Станислав 38, 39, 41, 69,
78, 81, 85, 100, 113, 116, 152, 154 -
162, 166, 168, 169, 173, 175, 177,
181, 187, 190, 310, 356 - 358, 366,
368, 369, 387
Лютстартен 181
Лянґ, Пауль 63
Ляндесман 247
Лядов 133, 134, 190, 233
Лялевич, Єжи 166, 168, 172, 280, 286
Лятошинський, Борис 39, 41, 42,
111, 112, 116, 186 - 188, 196, 197,
205 - 211, 214, 215, 218 - 222, 228 -
230, 243, 261, 351, 355, 365
Ляшенко, І. 364
Ляшенко, О. 278
Льоренц 66
Магазинер 294
Мазурек 52
(Мазуренко, Галя 233)
Майборода, Георгій 42, 193, 203,
216, 225
Майборода, Є. 364
Майборода, Платон 198, 216, 217
Майбурова, Е. 387
Майдачевська М. 277
Максименко, В. 278
Максименко, Г. 210, 387
Максимович, Борис 203, 286, 301
Максимович, Вероніка 279

- (Максимович, Г. 183)
Маланюк, Іра 282, 283, 348
Малевич-Шустакевич 374
Малишев, Ю. 364
(Малишко 228, 246)
Малюкова-Сидоренко, Т. 258
Малютина, Зінаїда 271, 274
Мальків, Марія 277
Мальцев, Валентин 307
Мамонтов, Я. 208
Мандрика, М. 388
Манзій, Володимир 79
Манойлів, Михайло 361
Манойло, Микола 277,
Маренціо 48
Мариняк, О. 359
Марків, Богдан 296
Маркович, Зоя 359
(Маркович, Опанас 72)
Маркс, Йозеф 166, 177, 291
Мартиненко 275
Мартон, Степан 257
Марусевич, Степан 360
Марцевич, Людмила 293
Маскані 109
Маслюк, Євген 290
Маслюк-Мартіні, Михайло 81, 346
Матвіїв, Володимир 108, 276
Матковський 324
Матіяш, Василь 279, 325, 334 - 336
Матіяш, Е. 325, 335, 336
Матюк, Віктор 67, 76, 84, 85, 135,
145, 159, 364
Маценко, Павло 313, 366, 388
Мацюк, Ія 279
Мацюк, Любомир 279
Машир, Марія 374
Маяковський 229
Мейсон, Д. Г. 142
Мейтус, Юлій 40, 188, 209, 241, 243,
244, 302
Мелех, Л. 364
Мельничин, Василь 281
Мельничук, В. 314
Мендельсон 97, 102
Менцінський, Модест 267, 273, 275,
353
(Метерлінк 206)
М'ельчевський 50
- Мигаль, Іванка 281
Мигасюк, Богдан 297
Мигасюк, Яро 294, 295, 358
Микита, Д. 359
Микитюк, Олександр 15, 300, 316
344
Микитюк, Олексій 259
Микиша, Михайло 269
Микиша, Тарас 231, 232, 266, 286,
353
Миклашевський, Осип 363
Милославський, П. 307
Мирошниченко, Євгенія 113, 277
Мисюкова, Ірина 357
Михайлів, Костянтин 286
Михайлів, М. 307
Михайлів, Н. 364, 388
Михайлов, К. 116, 214, 224
Мишуга (Філіппі), Олександр 157,
265 - 267, 269, 273, 274, 279, 353,
355, 370, 388
Микула, Карл 138
Міньковський, А. З. 33, 307, 309
Мінський, Михайло 33, 280, 343
Мірошниченко, Г. 358
(Міцкевич 210, 218)
Могилевська 293
Молчанов, П. 251 - 253
Монтеверді 63
Монюшко 79
Муре, Д. 142
Моргулян 302, 346
Моріс, О. 177
Морозова, Катерина 275
Мосієн, Олександр 275
Москвичів, Осип 152, 294, 357
Моцарт 80, 81, 109, 263
Музиченко, Ігор 286, 293
Муравйова, Олена 275
Муравський, Петро 307
Муrowана, Марія 116, 316
Мусоргський 63, 269, 380
Муха, А. 230
Мухатов, В. 220
Мюнц, М. 291
М'яковський 240
- Назаревич, О. 358**
Назаренко, І. 277

- Надененко, Федір 102, 116, 218
 Нанке, Альойз 64
 Наркусський, П. 101
 (Наумович 76)
 Нахабин, Володимир 107, 108, 113,
 243, 245, 249
 Небелюк, І. 359
 Негребецька, Ірина 357
 Недільська-Слободян, Н. 358
 Недільський, Іван 357 – 359
 Нежданова, А. 264
 Незовибатько, А. Д. 307
 Нельсова, Зара 299
 (Нечуй-Левицький, Іван 104)
 Нев'ядомський, С. 140
 Нижанківський, Нестор 165 – 167,
 173, 181, 186, 203, 284, 356, 357,
 369
 Нижанківський, Олег 284
 Нижанківський, Омелян 289, 366
 Нижанківський, Остап 136, 137, 303
 310, 311
 Николаев, Н. 388
 Німцієна 348
 Ніщинський, Петро 74, 83, 88, 120,
 137, 376
 Новак, Вітеслав 153, 162, 166, 168,
 169, 170
 Новосадський, Борис 235, 363
 Н'салевиц, Олександр 268
 Носенко, Наталія 121, 279, 285
- Овсянико – Куликовський, Микола**
 82
 (Овчинников, Василь 78)
 Овчаренко, Василь 235
 Огнев, Костянтин 277
 (Огоновський 75)
 Оголовець, А. 276
 Огороднік-Жилава, А. 358, 359
 Огороднік, Р. (Гарасимович) 359
 Огороднік, Степан 357
 Озаркевич 75
 Озимівська, Є. 276
 Олевейнікова, Катерина 274
 Олексієва, С. 364
 (Олесь 96, 125, 133, 141, 161, 233)
 Олійник, Юрій 289, 359
 Олійниченко 278
- Ольхівський (Оленський Е.), Ан-
 дрій 364
 Ольховий, Михайло 279, 285
 Ольшевська, М. 374
 Омельський, О. 316, 383
 Омельський, Ярослав 259
 Онуфрик, Т. 324
 Оранський, Ю. 358
 Ордасі-Баранська, Шарльотта
 116, 325
 Ординський, Петро 281
 Оренштайн, Яків 367
 Орленко-Прокопович, Роман 269
 Орлєв, Яків 302, 307, 346
 Орловська (Фоменко)-Курдидик
 Ізабеля 238, 279
 Орляндю ді Ляссо 63
 Осадца, Аполінарій 325
 Осадца, Христина 292
 Осадчукова, Марія 374
 (Оскнер, О. 78)
 (Островський 249)
 Оттавова, Гелена 180
 Охримович, Іван 312
- (Павлик, Михайло 156)
 Павлишин, С. 364, 388
 Павлова, Ольга 281
 Павловський, Г. 358
 Павловський, Ф. 78
 Паганіні 263
 Падре, Мартіні 56
 Пазовський 302
 Паїн, А. 303
 Палестрина 63
 (Паливода 75)
 Паливода-Карпенко, С. Д. 83, 264
 Паночіні 89
 Парахоняк (Козакова) Олександр-
 ра (Любич) 269
 Пархоменко, Л. 388
 Пархоменко, Ольга 297
 Пархомович, В. 122
 Паторжинський, Іван 73, 79, 81, 111,
 173, 188, 270, 271, 274, 277, 355
 Пацлавський, Віктор 359
 Паценко, Василь 87
 Первомайський, Л. 199
 Пелехатий, Д. 303

- Пембауер, Йозеф 291
 Персич, А. 303
 Перфецький, Богдан 290, 358
 Перфецький, Євген 177, 294, 352, 357
 Петеш, Зенон 297
 Петренко, Андрій 348
 Петриненко, Д. 278
 Петрі, Егон 173, 287
 Петрівська, Христина 293
 Петрусенко, Оксана 275
 Петляш 138
 Печеніга-Углицький, Павло 42, 236, 237
 Пика, Д. 307
 Пицко, Остап 325, 340
 Підгірний, Василь 248
 Підгорецький, Борис 121, 122
 Пікулицький 52
 Пйотровський 180
 Плещкевич, Омелян 312, 324
 Погорілий, Ф. 343
 Подвала, В. 230
 Покотило, Марія 357
 Покровський, М. 309, 356
 Полатай, М. 307
 Полевий, К. 230
 Пзлевська, Зоя 298
 Полевська, Л. 358
 Полевський, Микола 285, 355, 358
 Полиняк (Лисогір), Марія 121, 280 281
 Поліщук, Володимир 116, 316, 243
 Полотнюк 69
 (Полтава, Леонід 140, 176)
 Полфьоров, Яків 355, 364, 371
 Поляківський, В. 230
 Поляков, Петро 222
 Польський, Ілля 247
 Пономаренко, Таїса 276
 Попелко 258
 Поспієва, Є. 348
 Потапенко, Петро 342, 343
 Потапова, Є. 276
 (Преславич 256)
 Пресман, М. 201
 Прибік 120, 346
 Придаткевич (Кухарчук), Ганна 289, 360
 Придаткевич, Роман 15, 42, 74, 114, 142, 177 - 179, 294, 351, 358, 360, 366, 368, 388
 Прийма, Рома 280
 Присовський, В. 87
 Проваторів, Геннадій 302
 Прокопович-Орленко, Роман 357, 360
 Прокоп'як, Степан 312
 Прокоф'єв 189, 210, 261
 Прус, Петро 359
 Прювер, Юліус 173
 Пул, Вольтер 178
 Пуні 209
 Пухальський 219, 222
 Лучіні 109, 268
 (Пушкін, Олександр 86, 200, 209, 211)
 Пфеніг 89
 Пшеничка, Петро 299, 357
 Пшеничний, Дмитро 258
 П'юрко, Богдан 36, 165, 180, 203, 237, 284, 286, 300, 301, 310, 349, 357
 П'ясецька, Олена 357

Равель 149, 191, 380
 Радзівський, Микола 215, 300
 Радченко, Клавдія 108
 Райнеке 89
 Райс 141, 180
 Рахлін, Натан 302, 303, 345, 371
 Рахманінов 195, 197, 204, 248
 Ревуцький, Дмитро 37, 38, 115, 144, 263, 388
 Ревуцький, Левко 39, 40, 42, 111, 112, 115, 116, 173, 186, 194 - 198, 203, 204, 208, 215 - 217, 220 - 225, 227 - 230, 241, 246, 261, 355, 365
 Рейнарівч, Лев 121, 278, 279, 285, 348
 Ретвицький, П. 278
 Решетилівч, Ірина 287, 359
 Риба, Е. 124, 324
 Рибальченко, Всеволод 241, 244
 Рибіцька, М. 253
 (Рильський, Максим 78, 112, 116, 209, 225, 244, 246)

- Римський-Корсаков 89, 107, 108,
133, 134, 189, 190, 192, 217, 218,
224, 380
- Ріжок, Григорій 73, 275
- Ріман, Гуго 155
- Рожавська, Юдифа 228
- Рождественський, Всеволод 193,
227
- Рожковський, В. 364
- Роздольський, Осип 38
- Розенштейн, Яків 250, 302, 371
- Ролчек 64
- Романовський, Іван 81, 278, 346,
348
- Роменський, Михайло 276
- Ропська, Олександра 111, 275
- Рубець, Олександр 38, 83
- Рубінгер, Роман 357
- Рубінштайн 96
- Рубчак, Іван 269
(Руданський 134)
- Руденко, Бела 276
- Руденко, Лариса 108, 276
- Руденко, Таня 384
- Рудницький, Антін 40 - 42, 81, 111,
116, 152, 157, 165, 166, 168, 169,
172 - 176, 186, 196, 206, 221, 272,
273, 279, 287, 290, 300, 301, 310,
316, 319, 320, 323, 325, 349, 351,
355 - 358, 360, 368, 388, 389
- Рудницький, Доріан 299
- Рудницький, Роман 292, 299, 301
- Русинов, Е. 257
- Руснак (Герлях), Орест 268, 348
- Рябов, Олексій 249, 250, 350
- Ряжська, Е. 277
- Рязанов 252
- Сабадош, Д. 363
- Сабадош, К. 363
- Сабинина, М. 389
- Савицький, Роман 15, 152, 164, 165,
286 - 288, 352, 357, 358, 360, 369,
371, 389
- Савчак, Галина 360
- Савченко, Людмила 343
- Садовий, Петро 343
- Садовська-Барилотті 77, 108
- Садовський, Євген 313, 316, 323,
329
- Садовський, Микола 73, 77, 78, 103,
108, 112, 113, 122, 129, 138, 216,
272
- Саксонський, Лазар 251
- Саксаганський, Панас 73, 77, 108,
272
- (Самійленко 100)
- Самокиш, Іван 343
- Сандлер, Оскар 223, 350
- Сапрун, Северин 313, 357, 358
- Сарамага 302
- Саргі, Джузеппе 57, 58, 78
- Свертка, Ю. 177
- Свірська, Марія 349
- Свірський, Р. 256
- Свічників, Анатоль 198, 222
- Сенкевич, Іван 357
- Сениця, Павло 190, 193, 194
- Серафимович, Ростислав 384
- Середа, Микола 111, 271, 274, 275,
278
- Сечкин, Віталій 247, 248, 293
- Сибок, Карпо 293
- Сидоренко, Тамара 256
- Сидорович, Теодор 48
- Сильванський, Микола 247, 293
- Сильвестрів, Валентин 230
- Симко, Віра 293
- Синенька-Іваницька, Іванна 269
- Сичов 83
- Сібеліус 379
- Сікард, М. 101
- Сімович, Оксана 295, 358
- Сімович, Роман 152, 168, 357
- Сімхович, Віра 231
- Сірота, Лев 172
- Січинський, Денис 133, 139, 149
- Скала-Старицький, Мирослав 117,
283, 284, 348
- Скарлятті, Алессандро 59
- Скворцов, В. 351
- Скибицька 275
- Скляр, Л. 276
- Скорик, Мирослав 185, 230
- Скорульський, Михайло 200, 233
- Скрипченко, Клара 285
- Скрипчинська, Є. 307
- Скрябін 149, 191, 195, 204, 206, 214
- Сільва, Луїджі 299
- Сластьон, Юрій 383

Смекалін, Василь 215, 300
 Сметана 79, 117, 378
 Собінов, Л. 374
 Собо́тівна 348
 Сов'як, Оксана 281, 282
 Сокальський, Петро 38, 86, 203
 (Сокіл, Василь 249, 250)
 Сокіл (Рудницька), Марія 73, 81,
 111, 120, 121, 165, 173, 174, 271 -
 274, 278, 279, 346, 357, 359, 360
 Соко́лів, Віра 277
 Соколов, Н. 201, 203, 236
 Соловій, О. 326, 327
 Солтикевич, Р. 324
 Солтис, Адам 183
 Солтис, М. 140
 Соневицький, Ігор 358
 Сорока, А. 304
 Сорока, Я. 359
 (Сосюра, В. 175, 209, 239)
 Ставничий, Роман 310, 359
 Стадник, Стефа 349
 Старицький, М. 92, 96, 102, 103,
 107 - 109, 125
 Старосольська, Дарія 356
 Стембер, М. 358
 Степан (у Києві) 44
 Степовий (Якименко), Яків 39, 109,
 114, 123, 131, 133, 134, 190, 192,
 194, 367, 376
 Стефанович, М. 389
 Стеценко, Кирило 38, 39, 68, 106,
 123 - 127, 130, 131, 139, 149, 303,
 304, 375, 376
 Стецура, Осип 279
 Стецура, Роман 290, 316, 358
 Шешенко, Іван 275
 Шешко, Федір 52, 64, 366
 Стоковський, Л. 178
 Столярський 294
 Стюльчук-Вімс, Ева 301, 383
 (Стороженко, О. 92)
 Стравінський 176, 189, 206, 261, 282
 Ступницький, Василь 131
 Ступницький, Володимир 39
 Сук, Йосип 153, 167, 168, 233,
 Суховольська, М. 276
 Суходольський 221
 Сухоруків, Галина 277
 Сушко-Наконечна, Ольга 290, 359

Таліх 253
 Танашевич, В. 127
 Танєєв 285
 Таранець, А. 278
 Таранів, Гліб 220, 221, 351, 355, 364
 Таранова, Клавдія 279
 Тарановська, Марта 359
 Тарнавська, Оксана 325, 337
 Тарновський, Сергій 213
 Татунчак, Омелян 116, 316
 Темницька, Р. 358, 359
 Теодор (з Тернополя) 49
 Тессеєр (Донець), Марія 275, 277
 Тимінська-Василяшко, Галина 291
 Тилик, В. 230
 Тимків, Володимир 363
 Тимків, Інокентій 363
 Тимків, Іриней 363
 Тимків, Онуфрій 362, 363
 Тимко, Он. 362
 Тимохин, Володимир 277
 Тимошенко-Полевська, Людмила
 173, 297, 355
 Ти́сяк, Василь 278, 279, 348
 Тихонова, Т. 364
 (Тичина, Павло 193, 199, 200, 211,
 223)
 Ти́ц, Михайло 41, 240, 241, 244, 246,
 247, 249, 356
 Ткачук, Ольга 351
 Тобілевич 221
 Толстяков, Павло 234
 Тольба, Веніямін 246, 302
 Том, Елеонора 276
 Томоруг, Кость 85
 Томоруг, О. О. 359
 Топольницька, Нагалка 282
 Топольницький, Генрик 137, 138
 Тосканіні, Артуро 268
 Трипільський, А. 364
 Гритяк, В. 359
 Тростянецька, Анна 281
 Трухлий, Іван 324
 Трухновський, Василь 38
 Тураш, Стефанія 280
 Туркевич, Лев 278, 300, 310, 313, 314,
 324, 348, 359
 Туркевич-Лу́кיאнович, Стефанія
 168, 169

- Туркевич (Мартинець), Ірина 278, 348
Турчак, Степан 302
Турчинська, А. 226
Турчинський 218
Турчинський, Юзеф 285
Тутковський 194
Тучапський, Григорій 305, 306
Тухтівський 89
Тюменева 364
- Углицький 349, 368
(Українка, Леся 96, 100, 125, 126, 133, 138, 169, 228)
Улуханова, Лідія 279, 357
Улуханов, Олександр 81
Уляницька, Оксана 275
Уманець, В. 230
Усачів, Леонід 240
(Устіянович 75, 136)
- Ф**айнберг 286
Фаля де 379
Фатюк, Михайло 314
Федак, С. 310
Федорів, Мирон 383
Федорович, Н. 359
Федчук, Софія 279
(Федькович 84, 137)
Фемеліди, Володимир 252
Фенінгер, Марію 291
Феніх, Р. 256
Феннел, Фред 178
Филипенко, Аркадій 198, 223
Фільц, Богдана 185, 230
Фінаровський, Григорій 242
Фіндейзен, М. 60
Фіяла, Юрій 232, 233, 368
Фліс, Володимир 185
Флеш, К. 177
Фляйшер, Л. 291
Фокин, Микола 276
Фоменко, Микола 15, 40, 41, 181, 238 - 240, 349, 358, 359
Фоменко, Олександра 277
Форелл, Ричард 178
Форостина, Євген 141
- Форостина, Р. 359
(Франко, Іван 75, 96, 100, 125, 132, 133, 137, 138, 139, 157, 160, 161, 164 - 166, 168, 171, 174, 183, 184, 208, 209, 225, 244)
Фуртвенглер 288
- Х**ачатур'ян 189
Хибінський 141, 181
Хицунов, Сергій 256
Ходоровський 194, 285
Ходський, Віктор 111, 275
(Холодна-Левицька, Наталія 175)
Холодов, Ю. 351
Хоменко, Лідія 281
Хоменко, Ріта 282
Хоткевич, Гнат 32, 38, 132, 307
Худолій, Л. 302
- Ц**апко, Докія 282
Цебенко, В. 359
Цегельська, Вероніка 316
Цегельський, Артем 357
Цегельський, Євген 15, 176, 295, 357, 358, 366, 390
Цегляр, Яків 223, 224, 350
Цепенда, Кирило 316, 326, 327
Цесевиц, Платон 78, 264
Цибик, Марта 293
Цибрівський, Юрій 289, 359
Цимбалістий, Євген 182, 183
Циньов, Є. 275
Ціпановська, Ольга 357
Цісик, Володимир 294, 295, 344, 348, 352, 358, 359
Цісик, Марта 293
Цопіс 56
Цюра, Євген 343
- Ч**авдар, Єлисавета 276
Чайківський, Василь 257, 280, 348
Чайковський 60, 63, 102, 107, 150, 161, 167, 195, 196, 210, 214, 218, 237, 248, 251, 378, 380
Чалий, Микола 279
Чапельська, Євгенія 289, 316, 358
Чапельська, Марта 293
Чарнецький, Степан 237
Частій, М. 276
Червонюк, Є. 276
(Черкасенко 126, 141)

- Черних, Лідія 278, 279, 348
 Чернушин 52
 Черняхівська, І. 358
 Черняхівський 108
 Чипак, О. 359
 Чистяков, Б. 302
 Чишко, Олесь 41, 252
 Чічка-Андрієнко, Клим 269
 Чічка, Калина 289, 358
 (Чубинський, Павло 84)
 Чулюк-Заграй, А. 277
 Чума, І. 358
 (Чупринка 127)
 Чутро Дмитро 112, 237, 349
- Шабалтіна, Євгенія** 303
Шабрій 380
Шаваровський 52
Шав'як, Л. 359
Шамо, Ігор 228, 229
Шаповал, Михайло 111
 (Шашкевич 84, 85, 146, 160, 182)
Шварцман, А. 390
Шведів, Іван 275
Швець, Ігор 297
Швець, Михайло 81, 279, 374
Шевченко, В. 276
 (Шевченко, Тарас 73, 74, 77, 83, 84,
 87, 90, 93 - 98, 103, 118, 120, 122,
 125, 126, 128, 133, 134, 146, 156,
 175, 176, 178, 185, 193, 197, 202,
 209, 212, 224, 228, 230, 232, 233,
 241, 252, 254, 256)
Шевчик, О. 177
 (Шекспір 103)
Шеєр, А. 364
 (Шелі 206, 207)
Шенберг, Арнольд 206, 230
Шерей, Ганна 121, 280
Шеффер, Т. 364, 365, 390
Шимановський 150, 176, 378
Шиян, М. 359
Шін 168
Шкляр, Олена 296
Шкляр, Ольга 296
Шлемкевич-Савицька, Марта 293
Шмериковська-Приймova, Іванна
 176, 280, 358, 369, 390
Шмідт, Розалія 291
Шнабель, Артур 173
Шоліна, Галина 276
- Шопен** 96, 102, 138, 150, 195, 263
Шостаков 210
Шостакович, Д. 189, 259, 260, 261,
 277, 390
Шперлінг 211
Шпитковська, Лідія 357
Шреєр-Ткаченко, А. 365
Шрекер, Франц 173
Штейман 302
Штейнберг, М. 200, 203, 233, 236,
 252, 302
Штогаренко, Андрій 41, 116, 120,
 243, 245, 246, 356, 365
Штраєв, Ріхард 118, 149, 206, 245,
 267
Шуберт 95, 97, 276
Шуйський, Микола 275
Шуль, Р. 358
Шульженко, Клава 277
Шуман 95, 195, 205, 206, 248, 276,
Шуст, Я. 364
Шустакевич, Володимир 374
Шутенко, Таїса 242, 376
Шуть, Василь 15, 212, 213, 359
Шуфлін, Татіяна 384
Шухевич, Володимир 38
Шухевич, Тарас 287, 356
Шухевичева, Грина 356
Шюц 63
- Шавінський, П.** 314
Щедрович-Ганкевичева, Єлисавета
 177, 294, 357
Щуровська-Росиневич, Платоніда
 304 - 306
Щуровський, Петро 122
Щуровський, Юрій 229
- Юдін, С.** 277
Юзалеєвич, Д. 351
Юра, Гнат 73
Юргенсон 63, 67
Юрмас, Я. 128
Юськів-Терен, Теодор 279, 346
Юхновська, Неллі 249
Юцевич, Євген 223
- Яворський, Борис** 69, 127, 153, 193,
 198, 201, 216, 218, 231
Якименко, Федір 39, 42, 167, 170,
 190 - 192, 236, 380

(Якимович 76)
Якубак, Володимир 312
Ялгут, В. 278
Яначек 150, 153
(Яновська, Л. 121)
Яновський, Борис 234
Ярема, Володимир 374
Яременко, Сергій 258
Яремівна, Осипа 351
Яремкович, С. 359
Яровинський, Борис 248

Ярославенко (Вінцковський), Яро-
слав 140, 349, 368
Ярошевич, Антоніна 290
Ярошевич, Григорій 275, 279
Ярошевська, Людмила 222
Ярустовський, Б. 364
Яськів-Сеґеда, Андрій 361
Яциневич, Яків 131, 304, 375
Яцишин, Олена 357, 360
Яхимецький 180
Яшевський 52