

ПРОБЛЕМИ МУЗИЧНОЇ ІСТОРІОГРАФІЇ

СТАТТІ ТА РЕЦЕНЗІЇ

**Д. Гординської-Каранович, І. Ковалєва,
З. Лиська, І. Соневицького**

**З приводу появи книжки А. Рудницького
„Українська Музика”**

НЮ ЙОРК — 1965

З М И С Т:

Вступ	3
Дарія Гордніська-Каранович: Книжка без почуття міри вартостей	5
Іван Ковалів: Документ еміграційних відносин	10
Зіновій Лисько: Нерозважна книжка	22
Зіновій Лисько: Чи не плягіят?	34
Ігор Соневицький: Музикознавство в „Українській Музиці” А. Рудницького	38
Кінцеве слово	50

ПОМЧЕНИ ПОМИЛКИ

Стор.	Рядок	Надруковано:	Повинно бути:
6	16 зн.	„Мініятур”	„Мініятюр”
8	8-9 зв.	Л. Салабансев	Л. Сабанев
17	3 зв.	Р. Грієра	Р. Глієра
46	14 зн.	Byzantinischen	byzantinischen

ПРОБЛЕМИ МУЗИЧНОЇ ІСТОРІОГРАФІЇ

СТАТТІ ТА РЕЦЕНЗІЇ

**Д. Гординської-Каранович, І. Ковалева,
З. Лиська, І. Соневицького**

**З приводу появи книжки А. Рудницького
„Українська Музика”**

НЮ ЙОРК — 1965

В С Т У П

Книжка Антона Рудницького „Українська Музика; історично-критичний огляд”, в-во „Дніпрова Хвиля”, Мюнхен, 1963, — викликала серед української суспільності жваву реакцію. Після рецензії д-ра В. Витвицького (в щоденнику „Свобода” ч. 97 з 22 травня 1964 р.), що в загальному пляні працю А. Рудницького оцінював прихильно, хоч і підносив її численні та поважні недоліки, з'явилися низка статтей, спростувань і доповнень різних авторів, де доказувалося, що негативні стопрінки „Української Музики” значно переважають позитивні. Автори оформлювали свої відгуки як протести та засудження публікації А. Рудницького. Були серед них голоси, що домагалися та висловлювали сподівання, що також інші українські музикологи, крім д-ра В. Витвицького, заберуть у цій справі слово. На цих музикологів ішов натиск звідусіль, і в усних розмовах, і кореспонденційним шляхом, щоб вони виданням своїх статей та рецензій „захистили українську музичну культуру”, щоб допомогли громадянству „зорієнтуватися в даній ситуації” тощо.

В результаті такого натиску виникла ця книжечка, на яку складається збірка статей та рецензій кількох авторів, що обговорюють працю А. Рудницького з різних аспектів. Тому, що статті були писані незалежно від себе, в них трапляються іноді повторення, що їх залишаємо, вважаючи, що вони тільки стверджують одностайність поглядів на різні принципові справи. Ця збірка має завдання з'ясувати позитиви та недоліки книжки, виявити правильність чи помилковість її концепцій та виправити принаймні деякі її промахи. Але глибшою метою було порушити важливі питання нашої музичної історіографії, отже подати вказівки та додавання до майбутніх авторів подібних праць. З цього погляду ця збірка повинна бути конструктивним вкладом у розвиток української музикологічної думки.

А В Т О Р И

ГОРДИНСЬКА-КАРАНОВИЧ ДАРІЯ, піяністка, абсолювентка Високої Школи Віденської Музичної Академії. Тепер керівник Українського Музичного Інституту в Ньюарку.

КОВАЛІВ ІВАН, скрипаль, музикознавець і літератор, абсолювент Високої Школи Віденської Музичної Академії та градуант Торонтського Університету по музикології. Тепер директор Українського Музичного Інституту в Торонто.

ЛИСЬКО ЗІНОВІЙ, д-р філософ., кол. професор композиції Львівської Державної Консерваторії, дійсний член Української Вільної Академії Наук у США та Наукового Товариства ім. Т. Шевченка. Тепер директор Українського Музичного Інституту в Америці.

СОНЕВИЦЬКИЙ ІГОР, д-р філос., композитор і диригент, абсолювент Державної Музичної Академії в Мюнхені. Тепер учитель Українського Музичного Інституту в Нью Йорку.

Дарія Гординська-Каранович

КНИЖКА БЕЗ ПОЧУТТЯ МІРИ ВАРТОСТЕЙ

„Українська Музика” Антона Рудницького, що нещодавно з'явилася друком у Мюнхені в Німеччині, викликала чимало ферменту в наших музичних колах. „Вітальна книжка” — кажуть одні, „брак міри вартостей” — кажуть другі, „знецінення визначних музик” — кажуть треті. Як же об’єктивно представляється справа з цією історією української музики?

Перед тим, однаке, поки давати свої завваги про різні пасажі цієї книжки, треба сказати кілька слів про те, що саме така книжка повинна собою уявляти, чого ми від такого синтетичного, загального видання очікуємо. Це ж бо не приватні, особисті спомини автора про різних музик, де автор має право висловлювати свої власні симпатії, чи антипатії, а огляд української музики в історичному аспекті. В такому випадку від автора вимагається якнайбільшого такту в оцінці явищ, особливо тоді, коли він сам практично заангажований також у музичній творчості. Загально прийнято, що автор книжки про свої власні твори (чи твори членів своєї найближчої родини) пише чисто інформативно і подає самі сухі факти, залишаючи оцінку іншим дослідникам. Також прийнято при критикуванні загально визнаних імен не опиратися на власний тільки осуд, а наводити голоси авторитетів. А. Рудницький не завжди ці методи застосовує і з цього виходять різні плутанини.

Поглянемо спершу на те, що автор написав про Миколу Лисенка, композитора, якого він уже й раніше не раз намагався применшити. Отже про Лисенка написав

гарно, коректно і з признанням для його спадщини, що творить епоху в історії української музики. Але ось далі (стор. 303) читаємо, що М. Лисенко належав до тої групи людей, що „з музикою, яко такою, вони майже нічого спільногого не мали й у ній мало визнавалися...” Звідкіля така суперечність в оцінці того самого композитора? Уявім собі, що хтось чужий візьме цей погляд Рудницького за добру монету і напише, що українці вважають найбільшим своїм композитором людину, яка з музикою нічого спільногого не мала... Чи не буде це дивовижка? А саме така і є логіка писання А. Рудницького.

Подібну неконсеквентність зустрічаємо і в оцінці Василя Барвінського. З одного боку А. Рудницький висловлює їому своє велике признання, а з другого — намагається применшити. Між іншим, автор нічого не згадує про великі успіхи Барвінського на авторських концертах у Східній Україні, куди він їздив разом з віольончелістом Б. Бережницьким 1928 р.¹⁾ Не згадує також визначної події в нашому культурно-музичному світі, — появи циклу „Любов” і „Мініятур” для фортепіяна Барвінського в світовому видавництві „Universal Edition”, хоч ясно, що саме такі видання впроваджували українську музику в коло світової.

Михайла Гайворонського уміщено в розділі „Непрофесійних музик”, хоч відомо, що він мав університетську музичну освіту. В оцінці А. Рудницького цей „непрофесійний” Гайворонський піднявся „до поважних професійних осягів” (стор. 145), належав до „професійно-музичного світу” (стор. 168) і був „музика-фахівець” (стор. 310), що дав „справжні перлини нашої вокальної літератури” (стор. 40-41). Де тут логіка? Невже автор друкував свою книжку частинами і в дальших партіях забував, або не міг справити того, що написав у попередніх? Не краще обійшовся автор і з Миколою Колессою, який ніби виказав „характерні зразки зане-

¹⁾ А. Рудницький подає неправильно 1929 р. (стор. 298)

паду творчості” (стор. 171). Це не перешкоджає А. Рудницькому зараз на наступній сторінці назвати Колессу композитором „великого маштабу” за його 2-гу симфонію, закінчену в 1962 р. Знову ж логіка така, що Колесса в стадії свого музичного занепаду є композитором великого маштабу...

Інформуючи про деякі явища нашого музичного життя, автор прозраджується, що він зовсім не в курсі справ. Отак він згадує без будь-якої певності „збірку декількох тисяч народніх мелодій... мабуть чи не найбільша праця в нас з цієї ділянки” (стор. 167), що її тепер друкує д-р Зіновій Лисько. Наш композитор і музиколог, як відомо, і як було давно вже оповіщено в пресі, зібрав кодекс „Українських Народних Мелодій” з 12 тисячами українських пісень, капітальний своїм обсягом твір. Але А. Рудницький не знає навіть назви цього видання!

Наскільки небезпечною і непевною є спроба автора класифікувати музик на професійних і непрофесійних, можна переконатися хоч би з такого факту: на стор. 41 автор пише, що „XX сторіччя вперше в українській музичній літературі дало симфонічні інструментальні твори справжньої мистецької вартості, в основу яких лягли народні пісні та їхній матеріял”. До таких найкращих, найпоказніших творів української музичної літератури автор зараховує, між іншим, і свої власні композиції... А до авторів, що не були професійними, освіченими музиками, а тільки аматорами-дилетантами, твори яких не мали професійних рис, автор зараховує Миколу Овсяніко-Куликівського (1768-1846) і його 21-шу симфонію (стор. 81-82). Тим часом ця симфонія — це продукт великого таланту і справжнього професійного знання! Не диво, що великі чужі музичні видавництва сьогодні наново відкрили цього композитора і видають його твори. Ми повинні пишатися такими творцями, які серед непригожих умов на Україні давали високомистецькі твори в дусі нашої вікової музичної культури. Незрозуміло, навіщо автор „Україн-

ської Музики”, замість об’єктивної оцінки і з’ясування справжніх фактів, творить якусь штучну атмосферу нашої національної меншевартости. Подібний закид можна б зробити і в зв’язку з П. Чайковським. Автор не вважає потрібним навіть згадати про його українське походження, що було власне найважливішим фактором його музики. Те, чого недоцінив А. Рудницький, бачить, наприклад, дуже ясно російський музичний критик Л. Салабанеев, пишучи: „Род Чайковских — не польский, как то неоднократно утверждалось, а украинский, запорожский, как и род Глинки... Любопытно, что профиль мелодизма Чайковского скорее приближается к типу украинской мелодики, нежели великорусской”²). Ось питання, яке в першу чергу слід було вияснити в такому виданні, як „Українська Музика”.

Не буду спинятися над розділом „Виконавці”, де мова про піяністів, тому, що я сама піяністка і моя опінія не могла б видатися об’єктивною. Спинюся хвилину тільки над співаками. Тут характерну ролю грає факт, скільки рядків автор присвятив різним нашим співакам. Отак про Соломію Крушельницьку пише він у 48 рядках, про М. Литвиненко-Вольгемут — у 30, про Іру Маланюк — у 12, про Зою Гайдай — у 8, але про свою дружину Марію Сокіл — аж у 73 рядках. Ніхто з нас, українських музик, не бажав би будь-чим зневінтовати, чи применшувати співацький талант Марії Сокіл, але всім ясно, що існує якась загальна скаля, калібер цінування мистців, за яким Крушельницька — співачка світового калібра, а Сокіл — більш льокальногого (не входимо в причини зовнішнього порядку), і ніяке перебільшування тут не допоможе, бо ці факти знає кожна інтелігентна людина.

Реасумуючи, можна сказати таке: наш музичний світ може мати оправданий жаль до автора, що він так суб’єктивно і нерозважно випустив свій твір про українську музику, не вважавши потрібним перед тим

²) „Новое Русс. Слово”, Нью Йорк, 15 березня 1960 р.

узгіднити свою працю з поглядами інших наших музикологів. Вони були б його остерегли перед надто загонистими, часто помилковими оцінками творчості українських музик, перед нелогічними і суперечними формулюваннями того самого явища, перед знецінюванням давніших музичних явищ з позицій сучасно-модерних; натомість були б допомогли до більш об'єктивної оцінки і викладу всіх позитивних і негативних чинників, які характеризували музику даної доби.

І до всього, — що й казати, — книжка вийшла також дуже непедагогічна, бо який же авторитет здобуде автор у музичної молоді, коли вчителі будуть змушені раз-у-раз звертати увагу на те, що в книжці різні факти показані помилково? А шкода, бо автор зібрав чималий фактичний матеріял, тільки ж не зумів його оформленити і подати на загально прийнятому в таких виданнях рівні.

Іван Ковалів

ДОКУМЕНТ ЕМІГРАЦІЙНИХ ВІДНОСИН

Кожен освічений український музика свідомий того, що писати історію української музики в еміграційних умовах, — якщо не неможливо, то принаймні незвичайно важко. Наскільки важче було це зробити авторові, що не виявив себе досі будь-якою дбайливовою роботою в цьому напрямі, переконається кожен, хто візьме в руки книжку Антона Рудницького „Українська Музика”.

Прочитавши вступ до його нарису, з його майже неясною логікою і протиріччями¹⁾ та переглянувши „Бібліографію”, до якої входить 10 книжок, 10 брошур, 10 збірників і поверх 100 есеїв, статтів і репортажів (а з них 80% не має жодного значення в музикознавчому аспекті), разом десять відсotків існуючого матеріалу, що його треба було б сподіватися і що його вимагає формат книжки, читач дійсно мусить подивляти відвагу автора — писати „історично-критичний” огляд української музики. Проте, знаючи різноманітну музичну діяльність автора і його розмах в інших ділянках музики, читач надіється, що, збираючи здавна матеріали, як виконавець багатьох визначних творів українських музик, він подасть якісь оригінальні дати, чи деталі постання поодиноких творів, переведе їх аналізу, або вияснить моменти, що вплинули на остаточне їх сформування. Одночасно читач не менше цікавий на характеристику будь-якого визначного музики, що з ним автор був у тісних, а іноді й дружніх зв’язках і охоче прочи-

¹⁾ Як зразок „діялектики” автора може правити його виклад про суб’єктивну критику, стор. 13.

тав би декілька думок, чи завваг, які кинули б світло на даного композитора, як людину, або вияснили його музичні зацікавлення, чи підхід і методи, коли йдеється про його творчу працю.

На жаль, нічого подібного не діється. На 1500-2000 перелічених творів більшої форми читач не знаходить ні одної основної аналізи будь-якої визначеної композиції. Те саме стосується поверхової характеристики двох сотень окремих композиторів і їх стилів. Хоч-не-хоч читач доходить до такого заключення: хоч автор писав книжку з точки зору тільки „практичного музики” і „не претендував на ролю музиколога-теоретика” (стор. 12), то, скинувши з себе всі теоретико-музикознавчі зобов’язання та облегшивши собі незвичайно роботу, він не збагатив таким чином ні своєї книжки, ні своїх міркувань про українську музику. У висліді читач губиться в здогадах: чи виконувати музичні твори і писати про них фахово — це те саме, чи дві зовсім різні речі?

Далі, прочитавши першу частину книжки аж до розділу „Сучасна доба”, читач має враження, що автор дійсно задумав популярно і без особливих претенсій написати загальний огляд українського музичного життя від найдавніших часів аж по сьогодні, доповнюючи його своїм власним досвідом. Таке враження утримується, не зважаючи на всі неточності й музикознавчі прогріхи, та поминаючи дуже водnistий, несуцільний, без належного поглиблення і знання техніки написаний розділ про Лисенка.

Однаке ще далі, познайомившись з вступом до „Сучасної доби”, читач зразу радикально зміняє свою думку про задум автора книжки і так само радикально зміняє свою настанову до нього самого. Переломовим моментом для цього є дискусія автора на тему еволюції інтелігентних верств народу та їх впливу на культуру і також дискусія про роль політичних і економічних основ для розвою музичної культури, а зокрема її творчого представника й експонента — музично-

то генія. Така дискусія не на місці в цього роду книжці в ніякому аспекті, і, хоч думки, висловлені в ній, частково правильні, проте на її ідеї заважили надто сильно філософічно-естетичні погляди XIX століття. Саме брак відношення до гуманістичних ідеалів і до теорії творчої еволюції нашої доби робить цю дискусію справжнім анахронізмом. Автор пише: „Історія всесвітньої музики не знає випадку, в якому чи то недержавний народ, 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 з-поміж себе музичних геніїв, як: Шопен, Дворжак чи Чайковський, або таких композиторів першої величини, як Яначек, чи Шимановський. З другої сторони, в наслідок вище згаданих обставин, ні серби, ні болгари, ні українці, (а з неслов'ян, до речі, литовці, латиші й естонці на півночі Європи, чи турки на південні), ще й досі не мають композитора міжнароднього, світового маштабу” (стор. 150-151).

Відомо, що оцінка та відношення до музичних геніїв змінюються з бігом часу. Одні генії відходять, другі відкриваються, не виключаючи й прізвищ, перелічених автором. Отож читач питася себе, в ім'я якої прерогативи дозволено авторові книжки переводити такі паралелі та висловлювати такі думки в певний історичний період української музики, нехтуючи іншими її періодами, тобто нехтуючи її еволюцією, а навіть еволюцією цілої української культури взагалі? На основі психоаналітичної інверсії читач мимохіть інтерпретує дискусію автора як своєрідну апологію рго *vita sua* і з цього моменту передбачає заздалегідь весь дальший хід по-

дій, як намагання автора під гаслом високої стандартизації звести все до одного спільногознаменника власної сatisfaction.

Від автора з такими великими аспіраціями треба сподіватися і вимагати менше поблажливості передусім до самого себе. Маємо тут на думці проблему основної підготовки автора до писання такої книжки. Він не завдав собі труду простудіювати доступні навіть на еміграції джерела і йому зовсім не вдалося схопити української музики як totum. З другого боку не вдалося та-кож авторові схопити української музики, як частини української музики взагалі. Роздріблюючись на дрібні факти, в тому і на випади на події і людей, автор пропробіг одинадцять століть української музики так, ніби не існувала історія України з її окремими культурними періодами, ніби не існувала українська література, жи-вопис і інші галузі, ніби не було основних наукових праць про окремі культурні епохи та століття. Не використав ні енциклопедій, ні історій цивілізацій, ні архівів у бібліотеках з усіми їхніми можливостями, як книгообмін, фотокопії, мікрофільми, тощо. Пишучи по-одинокі розділи своєї книжки, не вмів, чи не хотів вжитися в окремі періоди української музики, ані не намагався віддати їх духового обличчя. Замість того, задовольнившись довільними перескоками з одного століття в друге, викликаючи часто почуття паразронізму, так, ніби історичні, культурні й мистецькі течії в усіх епо-хах були такі самі.

Автор легковажно ставиться до тла кожної доби. Те тло не живе своїм життям і духом, і ніколи в автора не є основою, чи інспірацією для людей цієї доби, а служить лише як тло, що на ньому він плаває із своїми безкритичними заввагами, які можна висловлювати приватно, але не годиться поміщувати в книзі.

Вже сама поява української музики, ідентичної чомусь з народною піснею, — це в А. Рудницького якийсь своєрідний *deus ex machina*. Не знаємо, звідкіля вона взялася. Не відчуваємо нічого з діхомії між Сходом і

Заходом, нічого з динамізму і космізму молодої поганської нації, яка поглощає чужі культурні християнські впливи, мішав їх з оригінальною творчістю, щоб станути згодом нарівні з іншими культурними народами. Автор зовсім віддуховив і відмагнетизував цю добу, пристосовуючи її до свого тверезого реалізму. Якби автор книжки завдав собі труду і простудіював деякі чужомовні джерела ²⁾), тоді „містичизм і символіка слів” і також церемоній у купальських піснях не була б така „примітивна” і всі інші народні пісні й обряди знайшли б своє глибоке символічне значення і вияснення (стор. 20). Але й сам фактичний матеріал трактується автором нецікаво, — немає жодних музичних прикладів, ані навіть ритмічних схем. Замітна річ, що в „Бібліографії” не знаходимо Ф. Колесси „Ритміки українських народних пісень”, що її можна і треба вважати ключем не тільки до розуміння народної пісні, але і з'ясування її зв'язків із класичною й орієнタルьною (індійською) метрикою. Саме ця праця не тільки відхиляє рубець таємниці довговікової традиції нашої пісні, але і вказує на її гуманістичну спадщину.

Розділ „Церковна музика” робить враження, ніби автор зовсім не цікавився цією ділянкою поважно і не завдав собі труду познайомитися з працями таких визначних музикознавців, як Бесселер, Блюме, Букофцер, П. Вагнер, Веллес, Ляйтентріт, Мозер, Ріс, Уршпунг, а з українців Стешко, Маценко, Хомінський, Антонович, Вирста. Його виклад про початки поліфонії (стор. 46) і виклад про мотет (стор. 57) зовсім не є зразком професійного обізнання автора з цими проблемами, а підрозділи про Березовського, Веделя і Бортнянського являються вершком помішання осіб, фактів і стилів, без основнішого знання й уміння підійти до проблем, зв'я-

²⁾ Згадати б тільки працю Y. G. Fraser'a: *The Golden Bough* (1890), Monter Book, з її тисячотомовою бібліографією, з її ідесю поворотного міту, яка запліднила ряд визначних письменників, як Т. Мана і Т. Еліота.

заних з цими композиторами. Який сенс має, напр., перелік великих композиторів Ренесансу і Барокко в підрозділі, присвяченому Бортнянському, коли кожен з них творить свою власну добу і з добою Бортнянського не має нічого спільнотого?

Коли мова про світську музику, то авторові дуже перешкоджала в об'єктивній розцінці декотрих визначних творів його особиста участь у їх виконуванні, або спостерігання їх редакцій. Як приклад можуть привести „Запорожець за Дунаєм” Гулака-Артемовського і „Тарас Бульба” Лисенка. Про цю другу оперу, про суть і характер її редакцій читач не довідується, на жаль, нічого путнього. Отже такі факти, замість поширити погляд автора на дані твори, навпаки, тільки його звужують. Він надто довго спиняється на негативних технічних деталях і йому ніби бракує перспективи ці твори бачити як цілість; він відмовляє і ніби не відмовляє їм особливого значення для української музики в історичному аспекті. Звичайно, можна критикувати різні технічні та композиційні недоліки „Запорожця за Дунаєм”, можна врешті їх і виправити, проте, коли цей твір мав такий велетенський вплив на цілі генерації служачів і живе й сьогодні, то вартість його треба розцінювати в першу чергу з точки зору його культурної місії.

Щодо творчости Лисенка, то автор не подумав, що варта було підкреслити один факт, а саме: Лисенко був першим великим українським композитором, що зумів схопити і передати музичною мовою свого часу клімат української душі і що цей клімат його музики мав і має постійний вплив не тільки на українську музику, але, коли хтось хоче уважно слухати, і на декотрі твори чужосторонніх композиторів (напр., Прокоф'єва, Портера й ін.). Лисенка можна б у цьому порівняти до Дворжака, що його музичний потенціал діє до сьогодні, у протилежності, напр., до Шимановського, який майже не має впливу на сучасних композиторів і не створив школи, бувши сам епігоном французького імпресіонізму.

Декотрих паралель і антиномій у музичних стилях не можна „доказати”, їх треба „чuti”. Коли так, то з певністю можна ствердити, що ні Леонтович, ні Стеценко не були епігонами Лисенка, а оригінальними мистцями-композиторами. Натомість цілий ряд композиторів молодшої генерації (що з ними й сам Антін Рудницький симпатизує у декотрих своїх творах) є його безсумнівними епігонами. З другого ж боку, цілий ряд інших композиторів тієї самої молодшої генерації вміли перейняти клімат Лисенкової музики і, пристосовуючи його до новітніх вимог, через Левка Ревуцького, домоглися не будь-якої оригінальності. Як довго буде тривати цей вплив Лисенка, важко сказати. У всякому разі і Левко Ревуцький і його учні вчили і вчать у республіках, щоежежують з Україною і певно їх діяльність не залишиться без впливу на композиторів цих країн. Отже, коли потенціял клімату музики Лисенка промінює і діє далі, його поява в історії української музики приймає дедалі інше обличчя і значення.

Поділ композиторів сучасної доби це, мабуть, єдиний випадок в історії музикознавства, коли автор дозволив собі поклясифікувати композиторів не відповідно до їх стилів, але, щоб облегчити собі роботу, згуртував і розділив їх за містами. Хай буде і так! Алеж тоді поодинокі міста повинні мати якісь свої традиції та особливий культурний клімат, що про них, однаке, автор нічого не згадує.

Звичайно, вчителі композитора є важливим чинником у формуванні його музичного світогляду, але чому саме вони мали б мати вирішальну роль для окремих композиторів і цілих шкіл? До речі, автор згадує тільки тих чужосторонніх композиторів, що ніби мали вплив на його власну творчість і тільки вряди-годи згадує про такі впливи в контексті з іншими українськими творцями. А чому не визнати цього вирішального впливу за творами української та світової музичної літератури, що за ними посягає скоріш, чи пізніше кожен композитор *in spe*, вибираючи собі майстрів, близьких своєму тем-

пераментові? Взяти б тільки Барвінського, Н. Нижанківського і М. Колессу, учнів того самого вчителя (В. Но-вака), або Ревуцького і Лятошинського (Р. Грієра); які велетенські між ними різниці як у стилі, так і в музичному світогляді!

При розгляді окремих композиторів автор зовсім не займається їх світоглядом, або дуже-дуже мало присвячує йому уваги. Варта було звернути увагу на деякі ділянки культури і знання, що з найдавніших часів були і є тісно пов'язані з музикою, напр., на літературу і математику. Саме вони завжди доповняли світогляд музики: література піддавала музиці думки ѹ помисли щодо експресії, математика вказувала ѵ шлях до абстрактної краси. Математика є предметом глибинних філософічно-естетичних трактатів та есеїв Боетія до Гінденбіта. Певний духовий порядок і гармонія у всесвіті та в світовідчуванні (т. зв. наука про пропорції), що має своє мистецько-естетичне відзеркалення у творі і перш усього в музичному творі, дуже залежить від цих філософічно-естетичних міркувань.

З цього погляду розділ „Сучасна доба” Антона Рудницького виглядає на звичайний скетч, без будь-якої рівноваги і поглиблення в такому естетичному аспекті. Найкраще випали місця, де автор подає життєві факти поодиноких композиторів, або робить перелік їхніх творів. Натомість багато питань, заторкнутіх у зв'язку з цими композиторами, ссобливо завваги про їхні стилі, не тільки не „оригінально” і не „сміливо” поставлені, як це відмітив один із критиків (В. Витвицький), а просто невірні та поставлені в неправильному світлі. Місце, що його автор призначує окремим композиторам, часто не йде в парі з заслугами ѹ оригінальністю даного композитора і не уточнює пропорції в відношенні до української музики, не говорячи вже про світову музику. Автор схиляється явно до суб'єктивних уподобань, похапцем інформуючи читача такими втертими фразами, як напр.: „Музична мова Сімовича смілива, неконвенційна, новочасна” (стор. 168), або про А. П. Коломий-

ця: „Пише старими гармонійними засобами” (стор. 217), або про Ю. Фіялу: „... він витворив своєрідний оригінальний стиль, особливо цікавий кольоритом гармонійної палітри та зручним контрапунктовим голосоведенням” (стор. 232-3). Цілий ряд непересічних, талановитих композиторів підлягають рутині такого узагальнення.

Ще менш переконливо звучать закиди автора відомим визначним композиторам. Напр. Людкевичеві, що ніби він „не зовсім зумів вирватися з-під впливу музичного минулого й не зміг цілком вкорінитися в сучасність” (стор. 161). Або Барвінському: „... 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, за-плутувався в сітці штучних, непереконливих модуляцій і непотрібно розтягував ці розгортання й розвивання, утративши чуття того, коли і як з них виплутатися й вийти” (стор. 163). Особливо цей закид Барвінському зовсім голослівний, його в найкращому випадку треба б доказати. А. Рудницький, як композитор, у своєму тверезому реалізмі стоїть на протилежному полюсі до витонченої, медитативної виразовості Барвінського, і такий закид виглядає особливо „сміливим” від автора, що його власні твори хронічно виявляють слабість, коли мова про сконцентрування і структуру твору.

Те саме стосується закидів іншим композиторам, наприклад, Н. Нижанківському: „Нижанківський був, як і Барвінський, типом лірика-романтика, але з деяким надміром у цій ліриці рис патосу і сантименталізму” (стор. 166-7), або П. Козицькому: „Козицький — цілком поважний, талановитий композитор, але без особливо яскравих індивідуальних рис” (стор. 199), або В. Косенку: „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” (стор. 204). В таких випадках автор

не тільки тратить почуття міри, але уподоблюється до літературного кентавра, що, розхваливши спершу даного композитора, нежданно оббрізкує його голослівними закидами, щоб здеградувати в очах читача до рівня незручного, чи недоумного ремісника. Все це в ім'я правди, відомої тільки самому авторові книжки.

Декотрим дуже оригінальним і стилевим композиторам, як напр., Ю. Фіяла, І. Шамо, автор присвятив тільки пів сторінки. Натомість про себе самого написав аж п'ять, а в загальному присвятив собі і своїй діяльності близько двадцять сторінок. Це трохи менше, ніж Лисенкові, але разом із своєю родиною — таки багато більше. Тим часом, коли мова про творчість самого автора книжки, то про неї ще рано писати. І покищо вся дотеперішня його творчість дає враження підготовки. Поминувши два-три зручніше написані твори, що проте не вражають ні особливими стилістичними прийомами, ні глибиною змісту, — в інших багато, за словами самого автора, залишається „на папері”, а декотрі ліпші речі, як пісні і 2-гу симфонію („Українську”) можна вважати еклектичними. Але бувають і такі твори, як „Весняна Сюїта” оп. 21, „Три танки” оп. 23, кантанта „Посланіє” оп. 35, що вражають своїм примітивізмом, запозиченнями і неоригінальністю. У висліді, творчість автора можна схарактеризувати його власними словами, що їх він ужив, розцінюючи творчість одного з своїх співтоваришів по фаху: „Його твори не визначалися ніякими оригінальними рисами; вони були типовим прикладом т. зв. Kapellmeistermusik, тобто вмілого поєднання різних чужих стилів, ідей та інвенцій” (Це про В. Я. Йориша, стор. 215-16).

Ще гірше мається справа з виконавцями, де автор помішав визначних мистців із виконавцями середньої міри, а то й з дилетантами, не звертаючи уваги на те, чи даний мистець є справжньою індивідуальністю, чи просто продуктом типової загумінковості та філістерства. Антін Рудницький мав тут вільне поле до попису, спекулюючи термінами „професійний” і „непрофесій-

ний", використовуючи ці терміни самовільно і без будь-якого морального зобов'язання. Тут автор подібний скоріше до чарівника, що вживає ці слова як чародійну паличку: приложив паличку — і професійний музика робиться непрофесійним; підняв паличку, — непрофесійний музика стає професійним і навпаки, звичайно, викликаючи в читача почуття доброго гумору. Чому, напр., М. Менцінському присвячено тільки 6 рядків, а іншим співакам, які й до половини йому не дорівняли ні культурою, ні репертуаром, присвячено цілу, а то й дві сторінки? Чому коло цілого ряду визначних співаків та інструменталістів не подано їхніх учителів і репертуару? Чому між диригентами бракує найвизначнішого на еміграції М. Малька? Чому не згадано ні словом про проблеми, над якими працюють українські музикознавці? Чому між ними нема такого визначного музикознавця, як П. Хомінський? Все це залишається таємницею уподобань і знання автора.

Аналогічно майже мається справа з музичними ансамблями, хорами та школами. Не можна погодитися з автором, що стан музичного шкільництва на Україні під сучасну пору задовільний. Коли, за нашими підрахунками, на півторамільйонну українську еміграцію маємо 4000-5000 молоді, що студіює музику, то пропорційно на батьківщині повинно студіювати не 60,000, але принаймні 180,000.

Важливим недоліком книжки А. Рудницького є також її стиль. Брак самодисципліни, мовні прогріхи та прогріхи у складні помітні майже на кожній сторінці. У висліді стиль автора робить враження їзди по нерівному ґрунті, а цю нерівність читач приписує в першу чергу недбайливому організуванню думки автора. Ось кілька прикладів:

„Цими піснями до слів різних авторів Лисенко вперше створив у нашій музичній літературі зразок пісні на справжньому мистецькому рівні, взірцевої так тлумаченнем музикою її змісту, як і прозодією та достроєнням

вміло написаної фортепіянової партії до цілого твору” (стор. 96).

Або: „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” (стор. 106).

Але бувають і такі дивогляди: „До її найкращих партій належали вагнерівська Брунгильда й Ізольда, Р. Штравса Електра і Саломея (Крушельницька була першою інтерпретаторкою цієї партії в прем'єрі опери під цією ж назвою в театрі »Ля Скаля« в Міляно), під керівництвом Артуро Toscanini, з яким, до речі, часто виступала, Галька, Аїда, Джісконда, Дездемона і багато інших” (стор. 267-8).

З вище наведених причин книжку читається досить тяжко, вона вражає браком не тільки наукового поглиблennя, але передусім браком рівноваги, а часто-густо й естетичного смаку.

В такому аспекті „Українська Музика” Антона Рудницького являється не документом для майбутніх музикознавців, а скоріше, — коли брати до уваги моменти вільної, суб’єктивної інтерпретації та відношення автора до різних осіб і фактів, — непоганим матеріалом для дослідників українських еміграційних відносин.

Зіновій Лисько

НЕРОЗВАЖНА КНИЖКА

Антін Рудницький. Українська Музика; Історично-критичний огляд. Видавництво „Дніпровська Хвиля”, Мюнхен, 1963, 406 сторінок.

Здавалося, що таку об'ємисту, чепурно видану книжку і з такою тематикою, що про неї давно мріяла українська громадськість, кожен буде з жадобою і захопленням сприймати, навіть якби там були які недоліки. Проте показується, що вже при читанні самого „Вступу” в читача починається настороженість, яка при дальших сторінках без упину зростає.

Звичайно, як кожна річ у світі, так і ця „Українська Музика” має свої позитивні і негативні сторінки. До перших належить зібрання в одну книжку, хоч далеко не повних, проте досить багатих матеріалів про українських музик, особливо сучасної доби. З цього погляду вона могла б бути цінною довідковою книгою для кожного, — любителя, учня і фахівця. Цінною є також публікація коло 120 фотографій українських музик і хорів, між ними декотрих унікальних і дуже вартих.

Не зважаючи на це, книжка в цілому не збуджує симпатії, а надто не в професійного музики, в якому викликає що крок лише здивування.

Ці здивування відносяться в першу чергу до численних негативних характеристик музичних стилів і окремих музичних діячів, в яких автор не щадить багатьох, від часів Березовського-Бортнянського починаючи, через Лисенка, аж до сучасної доби, при чому не дуже дбає про лексику і делікатність. Особливо вражає,

коли автор п'євчає, напр., Лисенка, неначе свого недосвідченого учня, що і як треба було зробити, щоб даний його твір був кращий (стор. 95-96). Несмачно виглядає також критика свого власного вчителя Барвінського (стор. 163). А втім, усі ці характеристики або перебільшенні, або просто таки неправдиві. На декотрі з них звернув уже увагу д-р Василь Витвицький у своїй рецензії в „Свободі” (ч. 97 з 22-го травня 1964 р.), називаючи їх делікатно „дискусійними”. Одну з небагатьох недискусійних характеристик подав Рудницький на свою власну методу критики. Він пише, що об'єктивна критика „як відомо, неможлива . . . 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” (стор. 13). Сказано досить ясно, але не цього суб'єктивізму бажає українська громада.

Найбільше лихо в тому, що ці свої критики автор пише нещиро і сам у них не вірить. Така думка народжується в читача мимоволі, коли в різних місцях книги знаходить зовсім інші, протилежні оцінки того самого явища. Ці суперечності трапляються в Рудницького нерідко і нефахового читача просто бентежать. Наприклад:

В одному місці пишеться, що подію особливої ваги для дальнього розвитку церковної музики була поява „Реєстру нотових тетрадей” 1697 року (стор. 52). А трохи далі, на тій самій сторінці подається, що з композицій, перелічених у цьому „Реєстрі”, „не збереглось... нічого” і „годі сказати, що ті твори собою уявляли”. Отже чому це „подія особливої ваги”?

Про твори Веделя сказано: „У них є місця, що з погляду ведення голосів, ритміки та гармонійних сполучок не тільки недодбані й невикінчені, а й просто дилетантські” (стор. 59). В іншому ж місці пишеться протилежне: трійка Бортнянський - Березовський - Ведель

мали риси професійності. „Всі троє вони були освічені, тямущі музики” (стор. 71).

Найкращим номером „Запорожця за Дунаєм” автор уважає дует з 1-ої дії. Цей дует називає він „шедевром” (стор. 79). А на наступній стор. 80 пише: „На жаль, як фортепіанова партія твору, так і його інструментація були зладжені страшенно невміло й недбало, з безліччю примітивних помилок у гармонізації, прозодії . . . тощо”. — Справжній шедевр!

„Ta коли ж обробка [народної пісні] для хору à cappella, нехай як досконало зроблена, — це тільки вокальна гармонізація, що ніякої творчої, оригінальної інвенційності автора не показує а ні не вимагає” (стор. 132). В другому місці суперечить сам собі, коли пише, що Леонтович „є доказом своєрідного таланту, який на міцній основі народної пісні вмів палати ясним плівум’ям” (стор. 128).

„Хто . . . 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” (стор. 11). Натомість у розділі „Музикознавство” (стор. 363-4) дає перелік понад 40 українських музикологів і пише: „Праці цих музикологів від статей на декілька сторінок до товстих книжок, усі мають до діла з українською музикою, або інколи й російською” (стор. 364). І зараз потім обговорює деякі праці, як Довженка, Архимовичевої й інші.

Говорячи про Кошиця (і Леонтовича), пише: „...народня пісня цілком задоволяла їхні музичні потреби взагалі, бо музики »штучної«, оригінальної, ненародньої, а тим паче неукраїнської, вони не розуміли, її не знали й нею не цікавилися” (стор. 130). А колись раніше автор про Кошиця писав інакше: „[Ми] були глибо-

ко здивовані та навіть, у свою чергу, й зворушені його підходом до цієї нової для нього музики, його зрозумінням її, ба навіть і захопленням нею!” (стаття А. Рудницького „Зустрічі з українськими музиками в Америці” в журн. „Українська Музика”, Львів, 1938, стор. 163).

В такому лябірінті суперечностей недосвідчений читач може до решти розгубитися.

Чи має ця книжка науковий рівень і вартість?

Даємо слово знову самому авторові: „Не зважаючи на свої музикологічні студії, автор цих рядків ніколи не претендував на ролю музиколога-теоретика. Він завжди був тільки практичним музикою. У своїй діяльності та музичних зацікавленнях він був далекий від будь-яких історично-наукових дослідів” (стор. 12). Одеї є самовідповідь на вищепоставлене питання. Дивно тільки, чому в двох місцях книги (стор. 316 і 320) він приставляє до свого прізвища суто-науковий титул „д-р Антін Рудницький”?

До недотягнень цієї книги з наукового погляду треба зарахувати відсутність всяких нотних прикладів. Просто не хочеться вірити, щоб тисячолітня історія української музики могла без шкоди обійтися самим текстом, без єдиної музичної ноти.

Серйозним недоліком є брак літератури предмету. Тільки в кількох виняткових випадках автор у відсилачах подає джерело своїх відомостей, а поза тим цього взагалі не робить. Масу прізвищ, творів і дат наводить голослівно, без подання джерел, чим фактично ухиляється від наукової контролі. Правда, на кінці книги є подана „Бібліографія”, але дуже неповна й недокладна. Це лише фрагменти з існуючої на цю тему літератури і до того складені тенденційно. Багатьох дослідників там взагалі промовчується (Кл. Квітку, А. Ольховського, М. Антоновича й ін.), з інших передових музикологів подаються тільки випадково вирвані твори, як напр., М. Грінченка лише 3 назви, Ф. Колесси — 3, В. Витвицького — 4. Єдино повніше перелічені статті А. Рудницького, аж 22 назви.

В самому викладі „Української Музики” знаходить-ся також чимало фактичних промахів. Найслабше написаний, зовсім непрофесійно, розділ „Народня пісня”, в якому можна б спростовувати майже кожну сторінку.

Напр., автор пише, що в обрядових піснях в діяпазоні квінти помітні сліди лідійських та дорійських тетракордів (стор. 24). Чому „тетракордів”, а не нормальних „тетрахордів” — невідомо. А втім, коли пісня знаходиться в діяпазоні квінти, то це хіба пентахорд, а взагалі не тетрахорд!

Далі твердить автор, що в піснях у діяпазоні сексти помітні впливи дорійських, міксолідійських, йонійських та гіподорійських ладів (стор. 24). Коли звукоряд пісні складається лише з шести ступенів, то як можна розпізнати, чи це міксолідійський, чи йонійський лад, які характеризуються зниженням, або підвищеним 7-им ступенем?

Посмак сенсації має твердження автора, що „весільні пісні винikли й розвинулися щойно після XI століття. 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)” (стор. 21).

Мелодії дум не мали ще тоніки і тому рідко коли закінчувалися на тоніці, а звичайно на квінті, секунді, кварті, сексті, терції, або септімі (стор. 28). Знову треба хіба дивуватися. Навіть, якби це була правда, то як розуміти „квінта”, „секунда”, коли не було тоніки? Від чого квінта?

При переліку збирачів українських народних пісень (стор. 38) пропущено такі поважні видання, як Кольберга, Конощенка, Демченка, Бігдая, Верховинця, Гнатюка і багато інших. Наголовки збірників подано недокладно, або й невірно.

Дата вистави опери Березовського „Демофонт” 1755 року (стор. 56), — невірна. В цьому році Березовський був тільки 10-літнім хлопчиком.

Біографічні дані про Веделя не завжди правдиві, а

перелік його творів більш, ніж на 50% неповний (стор. 58).

В одному місці наводиться два давніші симфонічні твори XIX стол., „що їх автори теж ще не були професійні, освічені музики, а тільки аматори-дилетанти, то й твори їхні не мали професійних рис”. Далі йде перелік цих творів (стор. 81-82). І знову із здивуванням читаємо, що це були „Симфонія ХХІ, добре написана в стилі Моцарта” М. Д. Овсянико-Куликовським (стор. 81), а друга Симфонія М. М. Колачевського, що закінчив консерваторію в Ляйпцигу 1876 р. (стор. 82). Чим же не професіонали? Звичайна в Рудницького суперечність.

Про Лисенка пишеться, що в роках 1869-1895 вийшло його 6 Збірників Українських Народних Пісень, по 40 пісень у кожному, всього — 240 пісень разом (стор. 93). Невірно. В роках 1868-1896 вийшло його 7 Збірників, разом 282 пісні.

Лисенко видав в роках 1895-96 чотири Збірники обрядових пісень (стор. 93). Знову невірно. Було 5 Збірників, останній 5-ий випуск — це були „Весільні Пісні” 1903 року.

Про наукові праці Лисенка подаються неповні, або неточні відомості. Напр.: „Серед розвідок Лисенка на музично-етнографічні теми особливо важлива та, в якій він писав про правильне виконування українських народних пісень та про різниці між українськими й російськими народними піснями (в науковому журналі »Труды Российской Географического Общества«) (стор. 115). Що це за розвідка, в котрому році з'явилася? Назва журналу неточна.

Про монографію Лисенка „Характеристика особенностей...” нема згадки, ніби вона не існувала.

Обробки українських народних пісень чи то для хору, чи для голосу з інструментальним супроводом за післяткував М. Лисенко (стор. 39). Невірно. Такі обробки почалися кілька десятків років до Лисенка.

Перший випуск Збірника Українських Народніх Пісень Лисенка вийшов у Ляйпцигу 1869 р. (стор. 93). Невірно.

Філарет Колесса „був автором хорових обробок à cappella в Лисенківському стилі” (стор. 137). Невірно. Лисенко в листуванні з Колессою провадив принципову полеміку з приводу стилю Колессових і йому подібних обробок.

Перелічивши непрофесійних композиторів: Лопатинського, Безкоровайного, Ярославенка, Залеського, Б. Вахняніна, Барнича, Форостину й ін., пише: „Українських професійних музик зовсім не було, отже вони, ці непрофесіонали, виповнювали порожнечу, яка без них була ще страшніша” (стор. 146). Якесь непорозуміння! Адже всі вони жили і живуть у сучасній добі, разом з професіоналами Людкевичем, Барвінським, Н. Нижанківським, Колессою, Сімовичем і т. д.!

Існував у Києві 1919 року окремо „Український Національний Хор” і окремо була зорганізована „Українська Республіканська Капела”. Автор не визнається в цьому, все переплутав і додав від себе ще якусь „Українську Народну Капелю” (стор. 129).

Вражає брак великої кількості музичних діячів, що про них навіть згадки нема в книзі Рудницького. З давніших часів нема, напр., знаменитого баса Йосипа Петрова (1806-1878, сучасника і можна сказати суперника Семена Артемовського-Гулака), тенора Миколи Іванова (1810-1880), диригентів Марка Полторацького (1729-1795), Андрія Рачинського (бл. 1730 — бл. 1800), його сина скрипала Гаврила Рачинського (1777-1843) та інструменталістів, відомих із дневників Берхгольца, Штейліна, тащо. А з сучасників не обговорені добре авторові зідомі Іван Недільський, Ігор Соневицький, Іван Повалячек, проф. Олександер Берник і багато інших. Три перші брали участь разом з А. Рудницьким у Конкурсі хорових творів у Нью Йорку 1963 року і зайняли там чоловік місця, здобільшого навіть перед Рудницьким, а

четвертий був там тоді у жюрі. Шкода, що про них усіх автор забув.

Чимало промахів трапляється в біографіях Веделя, Вербицького, Полевського, Грудина, Кіпи, Ом. Нижанківського, тощо.

Низка прізвищ подана неправильно (в дужках правильное звучання): Барезіцький (Барсицький), Чернушин (Чернущин), Яшевський (Яжевський), Он. Тимків (Он. Тимко), Ваза Пшігода (Ваша Пржігода), Валеріян Костенко (Валентин Костенко), тощо.

На цьому перериваємо невичерпний перелік промахів в „Українській Музиці”, бо не хочемо надуживати терпеливости читача, в якому вже і так, — припускаємо, — починає формуватися думка про вартість цієї книжки.

Треба ще звернути увагу на одну справу, спрямовану ніби навмисне на розбивання українського музичного життя, а саме на постійне підкреслювання музичного професіоналізму взагалі і свого власного зокрема та непотрібно різке його протиставлення діяльності т. зв. дилетантів. Відношення автора до цих дилетантів, або як іх тепер називають „самодіяльників”, таке зневажливе, що вже почало викликати, хоч оправдані, проте нездорові їх реакції не тільки проти автора, а проти професіоналізму й музичної освіти взагалі. Таке мимовільне створювання антагонізму між людьми, покликаними до дружньої співпраці на тій самій культурній ниві, не можна назвати корисною роботою. Автор хіба не розуміє, що музичне життя нації без активної самодіяльності тих дилетантів, часто ентузіастів музичної справи, — неможливе, бож вони несуть відповідальність за популяризацію і поширювання музичної культури на найширші кола суспільності. Недомагання і проблема музичної самодіяльності існує, але вона лежить у зовсім іншому аспекті, ніж припускає автор і її з'ясування вимагало б окремої статті. В кожному разі, намагання стерти тих самодіяльників з лиця зем-

лі випливає не з ідейних мотивів і далеко не відповідає становищу професійних музик.

Відмітимо ще тільки несмачне висування автором власної особи і своєї родини на значно перебільшенні становища. В музикологічних працях завжди прийнято важливішим музичним діячам відводити більше місця, їх творчість обговорювати і зафіксувати повніше, їх біографії подавати докладніше. А в „Українській Музиці” А. Рудницького найбільше уваги і місця віддається власне А. Рудницькому і його родині. Іноді це похоже ніби на родинну хроніку цього дому (напр., стор. 272). Таким посереднім способом сугgerується читачам думка, що одним з найбільших, а може таки і найбільшим українським музикою є автор книжки.

Але є і безпосередні самовідзиви його в цьому напрямі, напр.:

Розвиток західно-українського піянізму датується від концерту А. Рудницького 1922 р. (стор. 287). До речі, — автор щойно в цьому 1922 році, як сам подає, виїхав на піяністичні студії до Берліну.

Диригент Б. Пюрко був учнем А. Рудницького (стор. 300). Коли ж це могло бути? Також десь перед 1922-им роком?

Одна з найвидатніших вистав „Запорожця за Дунайсм” була у Львові 1935 р. під диригуванням А. Рудницького (стор. 81).

Повновартісна вистава Лисенкового „Тараса Бульби”, що запевнила повний успіх цьому творові та його місце в репертуарі українських оперових театрів, була 1928 року, під диригуванням А. Рудницького (стор. 111).

Без сумніву найвеличавішим і найкращим з усіх українських концертів в Америці був Лисенківський концерт 1962 року, яким диригував А. Рудницький (стор. 325).

Роман Рудницький (син, студент), виконав 1959 р. цикл з чотирьох концертів, — перший того роду в історії української музики (стор. 292).

Парафразуючи, можна б до того ще додати, що та-

ка самопевність і egoцентризм, — єдине явище того роду в історії української музики.

На завершення всього знаходимо ще такий знаменитий уступ: „Відомо, що не лише передові музики давніших часів, як Лисенко, Стеценко, Вербицький, О. Нижанківський та інші були добрі хорові диригенти (правильніше було б „хоромани”, бо з музигою, яко такою, вони майже нічого спільногого не мали й у ній мало визнавалися)“ (стор. 303). Це ніяк не похоже на писання відповідального автора. Такого знеславлення Лисенка й інших українських музичних діячів ми ще не чули павіть з уст ворожої пропаганди!

А втім А. Рудницький має за собою вже певну традицію в такому писанні. Рівно тридцять років тому він помістив у польському журналі „Sygnały“ статтю під наг. „O współczesnej muzyce“, в якій також знецінює Лисенка й інших заслужених українських композиторів, натомість висував себе. На це дістав гостру відповідь від д-ра Н. Нижанківського під наг. „Шляхи розвитку української музики“ (в „Ділі“ з 23. III. 1934) і ще гострішу від передового українського композитора, голови „Союзу Українських Професійних Музик“ Василя Барвінського під наг. „В обороні доброго імені нашої музичної традиції“. Ця відповідь осталася актуальною й досі і тому кількома цитатами з неї закінчимо нашу рецензію:

„Пане Антоне Рудницький! Коли Ви були вже так правдолюбиві, що відмовили М. Вербицькому, Лаврівському, Воробкевичові й Матюкові права на називу композиторів, коли були Ви так відважні й скинули Лисенка з мнимого п'едесталу »найбільшого українського музика й творця«, коли Ви вже й іншим живучим і діяльним ще композиторам повизначували місце в історії української музики, то могли супроти них усіх виказати на стільки джентельменства, й лишити кому іншому визначення Вам місця й надання такого чи іншого титулу, а не пхатися самому на п'едестал »новатора«.“

„Ще опінія музичного світа не висказала про Вас

настільки, щоб Ви могли бути певні, що Ви не злетите з того п'єдесталу, на який Ви самі вилізли, скоріше, чим припускасте, та що Ваше »нове музичне вбрання« може при тому подертися на шматки.”

„Як бачимо, стаття А. Рудницького, поминаючи неточності, нерівність, нестійкість, а то й неправдивість інформації, — є зразком, як не повиннося інформувати чужинців про нас. Вона могла появитися що-найвище як дискусійна стаття в наших часописах. А коли А. Рудницького так уже гризло сумління — щоб сказати на ту тему по його думці всю правду, — то й те міг він зробити у цілком іншій формі. Бо краще взагалі не інформувати, як таким способом.”

Так писав В. Барвінський в „Новому Часі”, у Львові, 22 березня 1934 року.

На цьому можна, мабуть, обговорення закінчити і приступити до остаточних підсумків. В першу чергу треба ствердити ненауковий рівень „Української Музики”. Необізнаність, або тільки поверхове знайомство автора з музикологічною літературою предмету, брак відсилачів, брак нотних прикладів, брак зрівноважено-го об'єктивного викладу надає їй характеру популярної балачки, з гострими, необґрунтованими випадами в суто-аматорському (непрофесійному) стилі, що його автор майже на кожній сторінці словами ніби поборює. Це ще один приклад на бездоріжжя авторових суперечностей, що їх цілу низку ми подали на початку цієї рецензії. Численні фактичні промахи, перекручення імен, неправильні датування тощо — не тільки дезорієнтують читача, а підривають довір'я і до інших авторових інформацій, тим більше, що майже скрізь вони подаються без наведення джерел їхнього походження. Тенденційність і суб'єктивізм в оцінках різних музичних діячів і явищ автор сам відверто стверджує, хоч, можливо, знає про непогодженість їх з більш об'єктивними оцінками інших, поважніших дослідників. І врешті прислівна вже саморекляма автора і висування себе як композитора, диригента, науковця і педагога на знач-

но перебільшенні ролі. Звичайно, всі ці недомагання, діявши сукупно в одній книзі, не сприяли накресленню справжнього образу української музичної культури, а тільки тенденційному його викривленню.

Написати справжню, наукову історію української музики, при сучасному стані нашої музикології, — справа не легка, для однієї людини навряд чи можлива. Вона вимагає співпраці бодай кількох солідно озброєних авторів, спеціялістів різних епох, чи різних ділянок. Отже одному А. Рудницькому така робота, навіть при добрій волі, була б не під силу. А тим більше при його поверховості та прозорих тенденціях вона могла дати тільки такий небажаний результат, як його бачимо в „Українській Музиці”. На жаль!

Зіновій Лисько

ЧИ НЕ ПЛЯГІЯТ?

У книзі А. Рудницького „Українська Музика” знаходимо на стор. 41 розділ, що в ньому йде мова про українські симфонічні твори, основані на народних піснях і взагалі на музичному фольклорному матеріалі. Ці речі оцінює Рудницький дуже високо і вважає їх взагалі за найвидатніші твори української музичної літератури. Він пише: „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” (стор. 42). Далі йде поіменний перелік цих творів і їх творців, між якими знаходимо і прізвище А. Рудницького. Отже до цієї найвищої категорії автор без „зайвої скромності” зарахував і себе самого і свої власні чотири твори, між ними „Весняну Сюїту” для струнної оркестри.

З уваги на таку високу кваліфікацію бажаємо з цією „Весняною Сюїтою” познайомити читачів трохи близче.¹⁾

Про цей свій твір згадує А. Рудницький ще в другому місці своєї книжки, а саме на стор. 175, де пише: „Весняна Сюїта (за Лисенком)”. Цей коротенький додаток „за Лисенком” по суті нічого не з'ясовує, але, — на щастя, — маємо в розпорядженні друковане видання цього твору (1942 р.) під повним наголовком: „Antin Rudnitsky. Ukrainian Spring Songs Suite for String Orche-

¹⁾) На цей твір звернув нашу увагу п. Роман Андрушко з Чікаго.

stra, op. 21. Dimit Edition, New York", 13 сторінок нотного формату. На другій сторінці обкладинки цього видання поміщена коротенька передмова автора, в якій, між іншим, читаємо (переклад з англійської мови): „У цій Сюїті композитор використав частинно фольклорний матеріал, що входить до хорового твору »Веснянки« М. Лисенка, видатного авторитету української народної музики”.

Здавалося, що після такого вияснення справу можна вважати за вичерпану. Звичайно, Рудницький мав беззастережне право вибрати собі народні мелодії, записані М. Лисенком, згармонізувати і взагалі опрацювати їх на свій спосіб та подати як власну композицію. Прикладів на це маємо в музичній літературі чимало, бо ту саму народну пісню не рідко опрацьовує кількох композиторів, кожний у своєму стилі і в своїй інтерпретації. Отже таке незалежне відношення могло б бути і між хоровим твором М. Лисенка „Веснянки, 2-ий вінок”, виданим у Києві 1897 року і оркестровим твором А. Рудницького „Весняна Сюїта”, виданим у Нью Йорку 1942 р. Хоч обидва твори могли основуватися на тих самих народних мелодіях, проте різними концепціями і різною музичною обробкою могли бути двома самостійними творами.

На жаль, близче порівняння цих творів не потверджує таких можливостей. Показується, що інформація А. Рудницького в передмові до його „Весняної Сюїти” неправдива. Виявляється, що він не те, що використав Лисенківський фольклорний матеріал, а просто таки транскрибував увесь 2-ий вінок „Веснянок” Лисенка в оригінальній Лисенковій обробці та подав це за власну композицію оп. 21.

Ця поведінка, між поважними, професійними композиторами непрактикована, в деталях виглядає так: Рудницький взяв у Лисенка ті самі народні пісні, той сам іх порядок, ті самі тональності, ті самі тактові розміри, ту саму гармонізацію, те саме голосоведення, ті самі

модуляції. Пісні чергуються докладно, як у Лисенка, а саме починаються веснянкою „Благослови, мати”, після чого наступають куплети веснянки „А вже весна, а вже красна”, далі йде „Кроковес колесо”, а потім „Плету, плету плетеницю”, „Вийди, вийди, козлику” і „Король коло городу ходить”. При транскрипції цього Лисенкового твору з мішаного хору на струнну оркестру Рудницький притримується здебільшого такого пляну, що партію сопранів дає першим скрипкам, партію альтів — другим скрипкам,тенорів — віолям, іноді віольончелям, а басів комбінує між віольончелями і контрабасами. Окрім уривки партії скріплює в оркестрі іноді октавами, партію сопранів транспонує іноді на октаву вгору, застосовує час від часу оркестрове піцкато. А взагалі протягом усієї транскрипції притримується Лисенкового оригіналу досить вірно.

Однаке в своїй роботі Рудницький дозвустив і одне порушення композиційного пляну Лисенка. А саме, на 104 такті, після пісні „Кроковес колесо”, він перериває композицію Лисенка і робить 36-тактову вставку нової мелодії, якої у Лисенка нема. Є це мелодія веснянки „Вийди, вийди, Іванку”, записаної на Чернігівщині, що вперше була опублікована у збірнику Ол. Рубця „Двѣсти шеснацать народныхъ украинскихъ напѣвовъ”, Москва, 1872 р. під н-ром 11. До речі, ту саму мелодію взяв із збірника О. Рубця свого часу Петро Чайковський і опрацював з неї 3-тю частину, Allegro con fuoco, свого фортепіанного концерту б-моль, оп. 23. Однаке можна сказати, що концерту Чайковського у „Весняній Сюїті” Рудницький не використав. Проте вставка Рудницького своєю композиційною манерою аж ніяк не годиться для з'єднання з музигою Лисенка. На тлі зрівноважених гармонічних конструкцій Лисенка вона діє, неначе чуже тіло в організмі і не збагачує, а деформує первісний задум автора (Лисенка).

Остаточно „Весняна Сюїта” Рудницького, що простирається на 296 тактів, має такий склад:

- 104 такти транскрипція Лисенкових „Веснянок”
36 ” вставка Рудницького
144 ” продовження транскрипції Лисенкових
„Веснянок”
12 ” кода (роботи Рудницького).

Отже в цілому цей твір являється на 84% оркестровою транскрипцією Лисенкового 2-го вінка „Веснянок”. 16% чужих вставок справи не зміняє. Це, — що найбільше, — можна б назвати твором Лисенка в редакції Рудницького, — оскільки Лисенко взагалі такої редакції потребував би. Але коли А. Рудницький привласнює цей твір собі, кладе на ньому своє прізвище і позначає своїм ор. 21, — то це виглядає на звичайний плягіят. В цій події замітне ще й те, що той самий Рудницький у книзі „Українська Музика” зарахував цю свою 84%-ову транскрипцію до категорії найвидатніших творів, які взагалі українська музика посідає, як було відмічено на початку цієї статті.

Думасмо, що після цього дальші коментарі зайві.

Ігор Соневицький

МУЗИКОЗНАВСТВО В „УКРАЇНСЬКИЙ МУЗИЦІ” А. РУДНИЦЬКОГО

Автор уживає в підзаголовку своєї книжки назви „Історично-критичний огляд”, проте насправді вважає свою працю за історію української музики. Це видно з самого „Вступу”, де А. Рудницький пише, що він постановив написати свою книжку, бо від виходу „Історії української музики” Грінченка ніхто більше цього роду праці, тобто історії української музики, не написав (стор. 11). Або далі: „Писати історію української музики тут, в Америці, де джерела та матеріяли дуже обмежені, було нелегко” (стор. 14). Врешті переклад заголовку своєї книжки подав Рудницький німецькою мовою як „Geschichte der ukrainischen Musik”. Отже така аспірація несе з собою зобов’язання в усіх напрямах, між іншими також обов’язок з’ясувати стан і напрямні української музикології.

Але розділ „Музикознавство” в книжці Рудницького потрактований лише загально, надто поверхово, а часто й невірно.

Вже в самому „Вступі” автор допустив основну помилку, заявляючи, що „протягом десятиліть після виходу книжки Грінченка ні на Східній, ані на Західній Україні не з’явилося чергової праці цього роду з-під пера котрогось із наших фахівців-музикологів” (стор. 11).

Це твердження не покривається з правдою. Наші музикознавці писали того роду праці і декотрі з них з'явилися друком, напр., у 1941 році „Нарис історії української музики”, велика та цінна праця на приблиз-

но 600 сторінок друку з фотосвітлинами, великою кількістю нотних прикладів тощо. Автором цієї праці є проф. А. Ольхівський, який тепер живе в США в Вашингтоні.

Сам М. Грінченко написав пізніше ще другу „Історію української музики”, обсягом понад 60 друкованих аркушів, побудовану — за словами М. Гордійчука — „на основі вивчення багатих архівних матеріалів”, дарма що ця праця ще досі не з'явилася друком.¹⁾

1957 року з'явилася друком збірна праця під заг. „Музикальная культура Союзных Республик — Украинская ССР” в Москві. А 1961 року вийшла друком „Музикальная культура Украины”. Авторами цих праць були українські радянські музикознавці Л. Архімович, А. Шреер-Ткаченко, Т. Шеффер і Т. Каришева.

Короткі історії, або нариси української музики писали композитор В. Барвінський, О. Залеський (Філадельфія, 1951) та інші.

Неправдивим є твердження А. Рудницького, що, мовляв, „музикознавство (музикологія) в українській музиці — ділянка зовсім нова. Одним із перших музикознавців був Микола Грінченко (1882-1947) у Києві” (стор. 363).

Якщо мова про музикознавців, то до цієї категорії слід зарахувати також наукових дослідників української народної музики²⁾. На жаль, автор поплутав наукових дослідників народної музики з збирачами, чи пак запи-сувачами етнографічно-фольклорних музичних матеріялів, з видавцями, гармонізаторами та композиторами. Всіх їх усуміш він помістив у розділі „Народня пісня” під назвою „Дослідники народних пісень” (стор. 38-39).

¹⁾ М. О. Грінченко. Вибране. Упорядкування і редакція М. Гордійчука. Київ, Держ. в-во, 1959, стор. 9.

²⁾ Про обсяг зацікавлення музикознавства писали Fr. Chrysanders (*Jahrbücher für musikalische Wissenschaft*, I Bd., 1863), чи Guido Adler у 1885 р. (*Umfang, Methode und Ziele der Musikwissenschaft*).

Тут він подає, що ніби „перші, хто науковим способом почали досліджувати українські народні пісні, були Василь Трухновський”, Олександр Рубець і інші. Все це невірно. Передусім перекручено прізвище: має бути не „Трухновський”, а Василь Трутовський. І не був він науковим дослідником української народної пісні, а тільки автором першого російського музично-фольклорного видання „Собрание русскихъ простыхъ пѣсенъ съ нотами”, що вийшли були друком у Петербурзі. До цього збірника ввійшли також і українські народні пісні в третій (1779) і четвертій (1795) частині „Собрания”. Ніяких наукових дослідів над цими піснями Трутовський не робив.³⁾

Так само О. Рубець був тільки збирачем і гармоні-

³⁾ Що ж торкається публікації перших українських народних пісень, то вони з'явилися були раніше від „Собрания” Трутовського, про що А. Рудницький зовсім не згадує. Вже в першому російському журналі „Музыкальная Увеселенія” 1774-1775 р. були поміщені дві обрічки українських народних мелодій (пісня „Ой під вищнею” для голосу з фортепіаном і танок „Дергунець” для скрипки з басом). Зовсім промовчані в Рудницького видання Івана Прача „Собрание народныхъ русскихъ пѣсенъ съ ихъ голосами”. Збірник вийшов друком 1790 року і в ньому був окремий розділ, присвячений українським народним пісням. У другому виданні „Собрания” Прача було поміщено вже 16 українських народних пісень.

Можна ще виправдати поминення мовчанкою публікацій українських народних пісень у таких виданнях російських пісень, як Герстенберга і Дітмарса (1797-1798), чи Дальмаса, чи в деяких журналах, але чим пояснити промовчання хоч би відомого збірника Вацлава з Олеська (В. Залеського) — „Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego”, видані у Львові 1833 року, до якого музику для голосу з фортепіаном склав Кароль Ліпінський? Адже тут українські пісні становлять майже половину збірника. А як можна було промовчати проф. М. Максимовича, що крім збірників пісennих текстів, видав друком також музичну збірку під наг. „Голоса українскихъ пѣсенъ” у Москві 1834 р. Бракує теж згадки про музичні збірники українських народних пісень Миколи та Андрія Маркевичів і багато інших.

затором українських народних пісень, що випустив другом більше, ніж одну збірку, про яку згадує Рудницький.

Натомість М. Лисенко був першим українським науковим дослідником народної музики і українське музикознавство починається 1874 року публікацією його першої науково - теоретичної розвідки про пісні та думи, виконувані кобзарем О. Вересаєм, а не з появою „Історії української музики” М. Грінченка в 1922 році.⁴⁾

Про музикознавчі праці Миколи Лисенка подав А. Рудницький дуже скромні, загальні, а часто й невірні інформації. Він пише: „серед розвідок Лисенка на музично-етнографічні теми особливо важлива та, в якій він писав про правильне виконування українських народних пісень та про різниці між українськими й російськими народними піснями (в науковому журналі »Труды Российской Географической Общества«)“ (стор. 115). Насправді такої праці, де б одночасно заторкувалося питання правильного виконання українських народних пісень та різниці між українськими й російськими народними піснями, Лисенко не написав. У своїй першій праці під заг. „Характеристика музикальныхъ особенностей малороссийскихъ думъ и пѣсенъ, исполняемыхъ кобзаремъ Остапомъ Вересаемъ“, що з'явилася була друком в „Записках Югозап. Отд. Импер Географ. Общества“ в Києві 1874 року (а не в якихось „Трудах...“, як подає А. Рудницький), Лисенко писав, між іншим, про методу гармонізації українських народних пісень⁵⁾, а не про „правильне виконування“.

Друга розвідка Лисенка становила передмову до „Ду-

⁴⁾ Автором взагалі першої наукової розвідки про українську народну пісню був російський музичний критик О. Сєров, що написав статтю „Музика южнорусскихъ пѣсенъ“, Ця стаття була надрукована в журналі „Основа“, Петербург, 1861, ч. 1, 2.

⁵⁾ Звідси походить, до речі, відома критика Лисенка на збірники О. Рубця, який гармонізував українські народні пісні в суворому діятонізмі, притаманному російській народній пісні.

ми про Хмельницького та Барабаша”, що її Лисенко записав від кобзаря Павла Братиці на початку 70-их років у м. Ніжині. Вона була надрукована в журналі „Кievская Старина”, кн. 7, Київ, 1888 р.

Третя праця „О торбанѣ и музыкѣ пѣсенъ Видорта” була вперше опублікована в „Кievской Старинѣ” за 1892 рік, кн. 2. Тут Лисенко згадує про походження торбана, його поширення на Україні, про характеристику репертуару торбаністів, подає докладний опис і стрій інструменту, спосіб гри, про торбаніста Відорта, оцінку його репертуару і накінець подає зразки записаних думок з репертуару Відорта.

Четверта праця — це „Народні музичні струменти на Україні” (единий заголовок праці М. Лисенка, що його подає А. Рудницький), що з'явилася на сторінках львівського журналу „Зоря” 1894 р. Ця праця в своїй основі становить тільки поширення з деякими змінами інформацій розвідки „О торбанѣ”.

Також нічого не згадує Рудницький про листування М. Лисенка, зокрема з Ф. Колессою. А шкода, бо деякотрі листи до Колесси (передусім лист з 22 квітня 1896 та з 17 травня 1896) містять у собі дуже багато цікавого матеріалу з ділянки фольклористики, опрацювань народних пісень тощо.

Автор, щоправда, згадав, що Петро Сокальський, „залишив цінну працю” (стор. 86), але не подав заголовку цієї відомої музично - теоретичної роботи. Це була „Русская народная музыка великорусская и малорусская...”, що з'явилася друком окремою книжкою по смерті Сокальського в Харкові 1888 року. В цій праці Сокальський, між іншим, пропагує ідею самобутнього розвитку народної пісні.

Ще гірше розправився А. Рудницький з Філаретом Колессою. Ім'я цього дослідника зустрічаємо в книжці досить часто, проте крім трьох-четирьох рядків загальних біографічних інформацій, двох назв музично - етнографічних збірок та загальних фраз — „знаменитий етнограф”, або автор „чимало вартісних праць, стат-

тей”, — читач не знайде про нього нічого більше. А хіба має він право запитатися, як називалися ці „вартісні праці” і, взагалі, якими проблемами цікавився Ф. Колесса, чому саме він був тим „зnamенитим етнографом”. Відповіді на такі питання немає в книжці Рудницького, дарма що у „Вступі” він заявляє, що „автором керувало не тільки бажання дати всім, хто зацікавлений справами української музики, можливо точні дані про неї, зібрани у формі суцільного викладу” (стор. 11).

Філарет Колесса був не тільки видатним збирачем музично - етнографічних матеріалів, але передусім одним з найвизначніших українських музикознавців у ділянці народної поезії та музики, що залишив по собі велику кількість науково - теоретичних праць. Найцінніші з них — це „Ритміка українських народних пісень” (Львів, 1906-1907) та низка праць, присвячених дослідам над мелодіями та походженням народних дум:

„Über den melodischen und rhythmischen Aufbau der ukrainischen rezitierenden Gesänge der sogenannten »Kosakenlieder«” (Віденсь, 1909), „Мелодії українських народних дум” (Львів, 1910, 1913), „Варіанти мелодій українських народних дум, їх характеристика і групування” (Львів, 1913), „Про генезу українських народних дум” (Львів, 1920-1922), „Речитативні форми в українській поезії” (Київ, 1927), „Формули закінчення в українських народних думах у зв’язку з питанням про наверстування дум” (Львів, 1935), „Хмельничина в українських народних піснях і думах” (Львів, 1940).

Крім праць над думами Ф. Колесса залишив по собі багату спадщину на інші науково - теоретичні теми. Деякі праці Ф. Колесси принесли авторові світову славу. Знаємо, напр., що в 1939 році композитор і музиколог Беля Барток під час свого перебування у Львові проводив багато часу на наукових розмовах з акад. Ф. Колессою. Знаємо також, що на праці Колесси орієнтувалося багато українських і чужинецьких музикознавців. Варт було згадати, що Ф. Колесса брав участь

і в міжнародних конгресах фолклористів і музикознавців (згадати б тільки Віденський, Лондон, Прагу).

Всі ці речі А. Рудницький промовчує, збиваючи цю визначну постать загальними словами і не згадуючи ні одного теоретично - наукового твору Ф. Колесси.

Далі А. Рудницький зовсім промовчав існування „Музикологічної Комісії”, що була зорганізована при Науковому Товаристві ім. Шевченка у Львові на початку 1936 року, не зважаючи на те, що сам Рудницький перебував тоді в Галичині і мусів про неї знати, хоч членом її не був. Отож головою цієї Комісії був акад. д-р С. Людкевич, заступником його д-р З. Лисько, членами були: д-р В. Барвінський, д-р В. Витвицький, акад. Ф. Колесса, д-р Б. Кудрик, д-р В. Ліщинський, д-р Н. Нижанківський і д-р О. Хомінський. Комісія відбувала свої систематичні конференції, де читалися нові праці музикознавців, провадилися над ними дискусії, ухвалювалися до друку. Пресовим органом Комісії був місячний журнал „Українська Музика” (за редакцією З. Лиська); на його сторінках з'явилися такі цінні праці, як Ф. Колесси „Народня музика на Поліссі”, З. Лиська „Формальна побудова українських народних пісень” та інші. До друку була прийнята також праця Ф. Стешка (що перебував тоді в Празі) на тему „Лисенко і Драгоманів”, проте друга світова війна перервала діяльність цієї важливої та активної клітини в музичному житті Галичини.

Про сучасних українських музикознавців, що перебувають у вільному світі, Рудницький говорить зовсім мало, або й нічого, за винятком д-ра В. Витвицького та д-ра Є. Цегельського.

І так, напр., багата музикологічна праця д-ра Зіновія Лиська заступлена у Рудницького лише двома статтями про Р. Придаткевича та Ф. Якименка і згадкою про нього, як співавтора „Дирігентського Порадника”, що вийшов у Львові 1938 р.

Якось неповажно та зневажливо звучать рядки, в яких Рудницький згадує довголітню працю д-ра З. Лись-

ка над монументальним збірником „Українські Народні Мелодії”, пишучи: „Д-р Зиновій Лисько, який довгенько працював над збіркою народніх пісень . . .” (стор. 38). При цьому признається, що „точний заголовок авторові невідомий”. Шкода, — треба було поцікавитися музичною літературою і в журналі „Український Огляд” (Нью Йорк — Торонто, 1961, ч. 7) знайти цей заголовок з першого джерела. Поза тим важливіші праці З. Лиська, неподані А. Рудницьким, такі:

„Запорожець за Дунаєм С. Гулака - Артемовського” (Прага, 1928), „Музичний Словник” (Стрий, 1933), „По-чатки музичного мистецтва в Галичині” (Львів — Варшава, 1936 і 1937), „Іван Лаврівський” (Львів, 1938), „Порфір Бажанський” (Мюнхен, 1954), „Олександер Кошиць” (Мюнхен, 1954 і 1955), „Der Einfluss der deutschen auf die ukrainische Musikkultur” (Берлін, 1938), „Формальна побудова українських народних пісень” (Львів, 1939), „Культові поклики в українських народних піснях” (Дітройт, 1962).

Всі ті цінні праці З. Лиська автор „Української Музики” промовчує, дарма що частинно вони з'явилися ще перед другою світовою війною.

Про Андрія Ольхівського можна довідатися з книжки Рудницького тільки ось що: „В 30-их роках відкрито в Київській Консерваторії катедру історії музики (керівником був Андрій Ольхівський, писав також під псевдонімом Е. Оленський, тепер у США)” (стор. 364). Алеж А. Ольхівський (нар. 1900 р.) — музиколог, композитор і педагог, що 16 років викладав історію та теорію музики в Ленінграді, Харкові, а потім в рр. 1934-1942 в Київській Консерваторії, де був головою катедри історії та теорії музики. На еміграції викладав історію української музики в Українському Вільному Університеті (Мюнхен). Проф. А. Ольхівський — автор численних книжок і статей на музичні теми, між іншим, про оперу „Збитенщик”, віднайдену в архіві гетьмана К. Розумовського, також композитор різних музичних творів. Про ці речі А. Рудницький нічогісінько не каже.

1941 року в Києві з'явився друком його „Нарис історії української музики”. На жаль, більшовики знищили весь наклад цієї великої праці; в руках її автора залишився тільки один примірник. Уже в США з'явилася інша праця А. Ольхівського: „Music under the Soviets; the Agony of an Art”, New York, 1955 (Published for the Research Program on the USSR by Frederick A. Praeger), 427 сторінок.

Про д-ра Мирослава Антоновича автор згадує тільки як про співака (стор. 282) та диригента „Візантійського Хору” (стор. 282, 313, 315). Ще тільки на стор. 366, при переліку музикологів, що працюють в Західній Європі, є коротка згадка: „... д-р Мирослав Антонович, доцент університету в Утрехті, Голляндія”. І це всі інформації про діяльність українського музикознавця і диригента, що перебуває в Європі та (разом з д-ром Вирстою) робить велику роботу в користь правильного наслідження нашої музики. Ось список наукових праць д-ра М. Антоновича з історії української музики:

„Вокальна культура в Україні в 16 - 18 ст.” (Торонто, 1959), „Українські співаки на Московщині в 17 ст.” (Париж, 1961), „Українська церковна музика й органи” (Мюнхен), „Die Mehrstimmigkeit in den ukrainischen Volksliedern” (Utrecht, 1952), „Die Byzantinischen Elemente in den Antiphonen der ukrainischen Kirche” (Köln, 1960).

До цього слід додати низку праць д-ра М. Антоновича про творчість композиторів т. зв. „нідерляндської школи” (а зокрема про Ж. де Пре), численні статті про українську музику в голляндських енциклопедіях і його реферати на конгресах музикологів в Утрехті, Оксфорді, Парижі, Нью Йорку та Зальцбурзі.

Подібно поступив А. Рудницький і з іншими українськими музикологами, що живуть у вільному світі, а саме з д-ром Аристидом Вирстою (тепер перебуває в Парижі), д-ром Богданом Кушнірем (живе в Дітройті), д-ром Омеляном Нижанківським (перебуває в Швейцарії), д-ром Стефанією Туркевич - Лукіянович (в Ірландії).

д.ї). Про їхню музикологічну працю згадує тільки загально, не подаючи ні одного наукового твору.

Якби А. Рудницький цікавився був науковою роботою „Музикологічної Секції” Української Вільної Академії Наук у Нью Йорку і доповіддями автора цієї статті там на тему „Артем Ведель та його музична спадщина”, то був би уникнув у своїй книжці таких помилок у коротких інформаціях про А. Веделя, як напр., що Ведель „якийсь час навчався в італійця Сарті, коли той перебував у Києві” (стор. 58). Сарті ніколи не перебував у Києві і нікого там не вчив. Або „творчість Веделя . . . дуже скуча . . . залишилося по ньому 8 концертів, 6 частин до Служби Божої та 6 інших церковних творів — оце ѿсе!”. Ні, — це далеко-далеко не все! Творчість Веделя не була скуча.

Особливо цікаво було, яку ролю відограє в книжці А. Рудницького композитор Мирон Коваль. Не зважаючи на пильні розшуки, я, проте, не знайшов про нього ні в індексі, ні в тексті ніякої навіть згадки. Щоб оправдати моє здивування з цього приводу, мушу пригадати гарячу полеміку між А. Рудницьким і мною в 1955-56 роках на сторінках щоденної преси.

Тоді А. Рудницький писав про твір „талановитого українського композитора” Мирона Кovalя „Ніч у степах Башкирії”, що є частиною його ораторії „Схід”. Сам композитор був нібито арештований і слід по ньому загинув.

На це я інформував читачів, що український композитор Мирон Коваль ніколи не існував, але існує й досі відомий російський композитор Маріян Коваль, народжений далеко на півночі за Петербургом, в олонецькій губернії. Його ораторія називається не „Схід”, а „Емельян Пугачев”, а вступна частина цієї ораторії, що її виконував в українському перекладі філadelfійський хор „Кобзар” з А. Рудницьким, називається не „Ніч у степах Башкирії”, а Ноч степная на Узени”. І слід по Ковалеві не загинув, бо він ніколи арештовав-

ний не був, а є в Москві головним редактором „Советской Музыки”, де пише ідеологічні статті, як провідний теоретик комунізму в музичній ділянці.

А. Рудницький спершу пробував захищати свою позицію, що нібіто український композитор Мирон Коваль таки існуває, що він був з ним навіть особисто знайомий, одержав від нього партитуру „Ніч у степах Башкирії”, але, можливо, що після арешту він змінив своє ім’я на Маріян і зробив кар’єру в Москві⁶⁾.

Отже зрозуміло, чому тепер, після 7-ми років, читач з нетерпінням шукає в „Українській Музиці” за тим Мироном-Маріяном Ковалем. Тоді Рудницький гаряче боровся за цього свого навіть „особистого знайомого”, а тепер ні словом не натякнув на існування такого „талановитого українського композитора”. Слава Богу, що відцурався фікції, яку так авторитетно пропагував в 1955 році.

При сучасних українських підсоветських композиторах Рудницький подає майже повний список їх творів, натомість музикознавців збуває чомусь тільки переліком їх імен. А шкода, бо, поминаючи деякі істотні жиби в працях підсоветських музикознавців, а то й перекручення, що мусіли виникнути під впливом „партийної лінії”, вони все ж таки вклали багато часу і праці в свою ділянку, подаючи чимало джерельних відомостей з історії української музики. Адже тільки на тему, зв’язану з Шевченком і музикою, М. Грінченко написав 18 праць, М. Гордійчук — 16, Л. Архімович — 12, Д. Ревуцький — 11, М. Михайлів — 10, В. Довженко — 8, А. Гозенпуд — 7, С. Людкевич — 5, О. Правдюк — 5, і т. д. — всіх разом близько 400 праць.

Декотрі імена й прізвища в „Українській Музиці” перекручені й невіправлені в „Помічених помилках”.

⁶⁾ Див. „Свобода”, Нью Йорк, з 8 грудня 1955; „Америка”, Філадельфія, з 20 грудня 1955; „Америка”, Філадельфія, з 28 грудня 1955; „Америка”, Філадельфія, з 23 січня 1956.

Ось, напр., тільки з одної стор. 364 (в дужках пра-
вильна форма):

Г. Шеффер (Т. Шеффер), Є. Майборода (Г. або
П. Майборода), Н. Михайлів (М. Михайлов), А. Шеєр
(А. Шреєр-Ткаченко), Е. Киселів (Г. або Й. Киселів),
Г. Лесик (Г. Лесник).

І так на кожному кроці видно, що з музикознавством
повівся автор „Української Музики” особливо недбало
і поверхово. З його писання читач не може відтворити
собі правдивого образу цієї ділянки і, якби обмежився
до інформацій автора, мусів би прийти до сумного пе-
реконання про українську музикологію. Отже і з цьо-
го погляду книжки А. Рудницького не доводиться вва-
жати за позитивне музикознавче надбання.

КІНЦЕВЕ СЛОВО

Після виявлення таких поважних і численних помилкових інформацій в „Українській Музиці”, вириває питання про достатність кваліфікації та підготованості її автора до писання такого твору.

Досьогоднішна музично-письменна діяльність А. Рудницького відома. В „Бібліографії” своєї книжки він подає аж 22 назви своїх друкованих публікацій, що становить шосту частину всієї поданої там бібліографії; проте все це має вигляд популярних статей, або інформативних міркувань журналістичного порядку, друкованих здебільшого в газеті „Свобода”. Зокрема в некрологах А. Рудницький часто писав більше про себе, ніж про покійників. Єдина публікація, що підходила б під назву наукової, це — „Шевченко і музика”, поміщена в альманаху „Свобода” на 1961 рік. Проте ця стаття була лише використанням чужої праці, без подання джерела, як це було відмічено в рецензії в журналі „Київ”, ч. 1 (64), 1961 р. ¹⁾

¹⁾ Подаємо передрук рецензії: Тема „Шевченко і музика” не нова. Писали на цю тему численні автори, згадати б тільки статтю д-ра З. Лиська „Шевченко і музика” („Українська музика”, Львів, 1939, ч. 1/23/, стор. 16-22), Дм. Ревуцького „Шевченко і народна пісня”, М. Грінченка „Шевченко в народній пісенній творчості” та основну працю М. Грінченка „Шевченко і музика” (1941). Проте тема завжди актуальна й цікава, якщо новий автор зуміє додати до старого матеріалу власні новіші досліди. Тим часом Антін Рудницький не виправдує цих вимог. Читаючи його статтю в згаданому збірнику-альманасі, переконуємося, що вона в переважній частині є коротким змістом-витягом з Грінченкової студії та обмежується хіба до переставлення матеріалу, зібраниого Грінченком, напр., зміст другого розділу Грінчен-

кової праці „Шевченко — виконавець народних пісень” Рудницький подав на початку статті (стор. 184-185), а матеріял з розділу „Народна пісня в житті і творчості Шевченка” подав на стор. 185-186 у відверненому порядку. Більшість авторів статей у збірнику-альманасі винотовують сумлінно літературу в окремих відкликах (пор. статті д-ра Л. Луцева, проф. П. Ковалєва, чи навіть І. Кедрина-Рудницького, хоч він і застерігається, що його стаття радше публіцистична, ніж наукова), інші в тексті цитують авторів, на яких покликаються, чи з якими дискутують. У статті Антона Рудницького не подається джерел, а вже ні словечком не згадується імени Миколи Грінченка, якого працю використовується.

У статті, підписаній Антоном Рудницьким, знаходимо багато перекручень і фальшивих інформацій не тільки там, де він переповідає Грінченка, але й там, де він доповнює статтю даними з енциклопедій та інших джерел. Звернемо увагу на важливіші помилки, які слід справити. Що торкається особистих відомостей про Шевченка, вражає передусім згадка про „нащадків землевласника Тарновського, якого кріпаком був ще батько Тараща, Григорій” (стор. 185). Ця нісенітниця не має ніяких реальних основ. Ні батько Тараща, Григорій, ні хтонебудь інший з Шевченкової родини не був кріпаком Тарновського на Чернігівщині (в Борзенському повіті). Загально відомо, що і батько, і мати Шевченкові були кріпаками пана Енгельгардта в Звенигородщині (Моринці, Кирилівка), отже на Правобережжі. Також загально відомо, що дяк, у якого Шевченко вчився, називався Богорський, а не Пугорський, як думав автор (стор. 184), а відоме в історії нашої культури село Тарновського, в якому гостював не тільки Шевченко, але й М. Гоголь та М. Глінка (про що пише в своїх записках), та інші визначні люди, називається Качанівка, а не якась „Калачівка” (стор. 185). Деякі строфи чумацької пісні „Гей, та хто лиха не знає” Шевченко подає не в поемі „Наймичка”, як хибно інформує автор, а в одноіменній повісті, як виразно зазначує Грінченко.

Пісня „Не співайте півні”, згадана на 190 стор., це не „поезія” Шевченка, а народна пісня:

Не співайте півні,
Ще ж бо я не спала,
Ще своєму роду
Правди не сказала.

Також думи про козака Голоту (стор. 190) не створив

А втім А. Рудницький сам не кваліфікує своїх статей як високопробні з наукового погляду, коли у вступі „Української Музики” заявляє, що він „ніколи не претендував на ролю музиколога-теоретика” та що „був далекий від будь-яких історично-наукових дослідів” (стор. 12). Це признання пояснює не один музикологічний промах автора, але з другого боку справу остаточно заплутує, бо як же без „будь-яких історично-наукових дослідів” він міг написати дисертацію та статі 1926 року доктором філософії (музикології)? Якраз дисертаційна праця могла б мати поважне значення для його

Шевченко. Пишучи на стор. 188 про використування Шевченкових поезій композиторами, автор статті зазначує, що Сидір Воробкевич використовує Шевченкові вірші „На чужині загибаю”, „Минають дні” і „Ой, чого ти почорніло”. Не треба бути й мовознавцем, щоб сказати, що вірш:

На чужині загибаю, марно жите йде,
За родиною глядаю, ах де ж она, де?
О мій Боже милостивий, верни мя домів!

.....

Як мають ся повернати, скажіть ми, скажіть
Бо ж горести потішати, ніт поради ніт!

не міг вийти з-під Шевченкового пера, бо писаний старою галицькою мовою.

Коли мова про Воробкевича, то він написав на Шевченкові слова не тільки ті дві композиції, що їх згадує Антін Рудницький, але кільканадцять, з яких кожний, хто обізнаний з хоровою музикою, може легко назвати такі популярні в Галичині й Буковині, як „Думи мої”, „На городі, коло броду”, „Заросли шляхи тернами”, „Тече вода з-під явора” та ін. . . .

Кожному, хто буває на наших концертах, відомо, що пісню до слів Шевченка „І золотої і дорогої”, яка „здобуває чималу популярність в концертових програмах” (стор. 188), написав не Іван Лаврівський (1822-1873), але Денис Січинський (1865-1909). Це, зрештою, легко піznати із стилю пісні.

Українська наука не користає, а тратить на тому, коли її засипується неправдивими інформаціями.

наукової репутації; без апробованої дисертації не можна було осягнути ступеня доктора філософії. Однаке про таку працю ані про осягнення ступеня доктора ніде не знаходимо згадки, хоч у книжці подані відомості про докторати різних наших музикологів (стор. 166, 167, 169, 181), а навіть назви дисертацій С. Людкевича (стор. 155) та В. Витвицького (стор. 180).

Перед другою світовою війною ще під час перебування в Україні А. Рудницький не вживав наукового титулу „доктора”. Напр., в списку співробітників „Української Загальної Енциклопедії”, виданої в рр. 1930-1935, при кожному співробітнику поданий науковий або інший титул. Констатуємо факт, що при імені Антона Рудницького ніякого титулу немає, хоч є він зараз таки при імені його брата Михайла Рудницького (д-р).

В біографії, доданій до видання його сонати для фортепіано 1937 року (Antoni Rudnicki. Sonata na fortepian. Warszawa. Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej, 1937. Sonata nagrodzona na konkursie Towarzystwa Wydawniczego Muzyki Polskiej w 1937 г. надруковано такі слова про його студії: „Ukończył w g. 1920 Konserwatorium Polsk. Tow. Muzycznego we Lwowie (Kurz, Laliewicz), następnie studiował w „Hochschule für Musik” w Berlinie (1922-1926). Studia kompozytorskie: Franz Schreker; pianistyczne: Egon Petri i Artur Schnabel”. З цієї достовірної біографії, написаної на конкурс для польських музик, виходить, що А. Рудницький має за собою передусім піяністичні студії та композиторські, але не має ні музикологічних, ні диригентських²⁾.

Вживання титулу почалося щойно тут, в Америці. З якого джерела йшли інформації, що на їх підставі „Baker's Biographical Dictionary of Musicians”, New York,

²⁾ Сам автор книжки виступає як диригент. Тому дивно вражає, що він робить закиди непрофесійності в цій ділянці деяким нашим передовим композиторам, як напр., М. Лисенкові, що виступали теж як диригенти. Не годиться прикладати одної мірки для себе, другої для інших.

1940, стор. 1278, подає відомість про докторат А. Рудницького в Берлінському університеті 1926 року, не знаємо. Натомість знаємо, що цієї відомості А. Рудницький не спростував, ані титулу „доктора” не заперечував. І ще знаємо, що він сам, безпосередньо, писав про свої наукові кваліфікації. Напр., в інтерв’ю з редакцією „Української Літературної Газети” (ч. 5-23 — травень 1957 р.) він подав такі відомості про свої студії в Берліні: „Ну, ѹ одночасно з музичними студіями я ходив на університет, який закінчив 1926 року, склавши докторат (на музикологічному і філософічному факультеті)”. І в сьогоднішній „Українській Музиці” він декілька разів приставляє до свого прізвища науковий титул „д-р Антін Рудницький” (стор. 316 і 320 та підписи під фотосвітлинами на стор. 319 і 323).

Проте справу докторату А. Рудницького розв’язати не важко. Бо Дирекція Прусської Державної Бібліотеки видавала друком щороку списки дисертацій, друкованих і рукописних, усіх докторів філософії і ці списки розсылали до більших університетів світу. Отже і в Америці можна дістати „Jahresverzeichnis der an den deutschen Universitäten und Hochschulen erschienenen Schriften”, Bd. 42, Berlin, 1926 (видання 1928 р.) і наочно переконатися, що там прізвища А. Рудницького ні в цьому, ні в найближчих роках — нема.

На днях ми одержали ще другий офіційний документ, який стверджує, що Антін Рудницький не писав дисертації, тим самим не міг отримати ступеня доктора філософії в 1926 році, як він заявляє в згаданім інтерв’ю. А саме, один наш музика в Німеччині, бажаючи познайомитися з науковим дорібком А. Рудницького, просив Окружну Бібліотеку в Ротенбурзі над Фульдою, щоб дісталася йому дисертацію А. Рудницького з бібліотеки Берлінського університету, що знаходиться тепер у східному секторі Берліну. На це надійшла з Берліну урядова відповідь, факсіміле якої поміщуємо на 55-ій стор.

З такими кваліфікаціями приступити до опрацювання відповідальної і такої витонченої теми, як історія

Deutsche Staatsbibliothek

Auskunftsstelle
der deutschen Bibliotheken

Fremdsprachenabteilung : Sammelnummer 200111
Telefonnummern : Both Berlin
Telef.-Abzweig : 011787
Bank : Deutsche Nedbank, Berlin W8, Konto 1127 015
Postleitzahlen : Berlin 414

6442 Rotenburg a.d.F.
Lindenstr. 1

Ihre Zeileen Ihre Nachnamen vom (bitte stets angeben)
____ 5.10.64 A 1/64/1696 Maas
____ He

Betreff: Dissertation Antin Rudnyckyj

Die von Ihnen gesuchte Dissertation ist in der Universitätsbibliothek Berlin nicht vorhanden.

Nach Auskunft der Humboldt-Universität (früher Friedrich-Wilhelm-Universität, der einzigen Berliner Hochschule, die zur fraglichen Zeit eine Philosophische Fakultät hatte), ist zwischen 1920 und 1930 keine Promotionsarbeit des Obengenannten oder eines ähnlichen Namens eingereicht worden.

U. U.
(Rother)

Direktor des Auskunftsbüros 1.V.

української музики, чи історично-критичний її огляд, було діло надто рисковне, щоб у будь-якому аспекті могло мати вигляди на успішне завершення.

