



Наукове Товариство
ім. Шевченка

Антін Рудницький

Еуро
музику
і музик

Антін Рудницький
ПРО МУЗИКУ І МУЗИК

НАУКОВЕ ТОВАРИСТВО ІМ. ШЕВЧЕНКА
SHEVCHENKO SCIENTIFIC SOCIETY
SOCIÉTÉ SCIENTIFIQUE ŠEVČENKO
SCHEWTCHENKO GESELLSCHAFT
DER WISSENSCHAFTEN

Ukrainian Studies
vol. 39

ANTIN RUDNYTSKY

OF MUSIC AND MUSICIANS

New York — Paris — Sydney — Toronto
1980

НАУКОВЕ ТОВАРИСТВО ІМ. ШЕВЧЕНКА

Бібліотека Українознавства
ч. 39

АНТІН РУДНИЦЬКИЙ

ПРО МУЗИКУ І МУЗИК

Нью Йорк — Париж — Сидней — Торонто
1980

БІБЛІОТЕКА УКРАЇНОЗНАВСТВА
ч. 39

*Д-р Микола Чировський — науковий
секретар НТШ*

Іван Кедрин — технічна редакція

Марія Сокіл-Рудницька — причинилася до видання

Б. Титла — оформлення окладинки

Library of Congress Catalogue Card No. 80-80602

Всі права застережені

*Printed in U.S.A. by Computoprint Corporation
335 Clifton Ave, Clifton, N.J. 07011*



Антін Рудницький

ВАСИЛЬ ВИТВИЦЬКИЙ

АНТІН РУДНИЦЬКИЙ — МУЗИЧНИЙ КРИТИК І МУЗИКОЗНАВЕЦЬ

Музична діяльність Антона Рудницького була широка і багатогранна. Він працював одночасно як композитор, диригент, піяніст, вчитель, критик і музикознавець. З нього був теж не абиякий організатор музичного життя. Основою його праці у кожній з цих ділянок були тверді підвалини музичного професіоналізму. Проте в них проявлялися й інші спільні риси, притаманні його особовості, а це сміливість і незалежність думки, гін до новаторства і великий розмах, до якого можна було б приклади вживаний в музиці термін: *Con Fuoco, тобто з запалом, палко.*

З ранніх років мистецький світогляд Антона Рудницького (нар. 7 лютого 1902 р.) формувався під сильним впливом новітніх музичних течій. Це — ясна річ — віддзеркалилося однаково на його композиторській творчості, як і на критично-музикознавчій праці. Не було випадком, що темою його першої музикознавчої статті надрукованої в літературно-мистецькому журналі "Митуса" (Львів, 1922) була модерна європейська музика. Кілька літнє передування у Берліні, де він пройшов композиторські, диригентські і музикологічні студії, утвердило його в обраному напрямі. Варта уваги його праця над перекладом об'ємистої студії його берлінського вчителя Феручіо Бузоні (1855 - 1924) під заг. "Спроба нової естетики музики". Авторизований переклад цієї студії появився згодом у шістьох числах місячника "Українська музика" (1938), органу Союзу Українських Професійних Музик, що його редактувала колегія під керівництвом Зиновія Лиська.

Їдучи 1927 р. до Харкова, заангажований на пост дири-

гента тамошнього оперного театру, Антін Рудницький був уже переконаним визнавцем тогоденого музичного авангардизму. У свому композиторському доробку він мав ряд творів, які це підтверджували. В Україні він застав на кілька років старшого від себе композитора, у творах якого знаходив новітні творчо-світоглядові тенденції. Був це Борис Лятошинський (1895 - 1968), для творчості якого Рудницький на протязі цілого свого життя не мав інших слів, крім виявів великого признання і подиву. Немає сумніву, що приклад Лятошинського, як і особистий контакт з визначним угорським композитором-новатором світового значення Белю Бартоком, утверджували нашого музику на обраному ним шляху.

Йому, як і досить численним його сучасникам, музикам, діючим у СРСР та в Україні і в Галичині, присвічувала велика мета: піднести стан української музичної культури навищий рівень і включити її у світовий музичний розвитковий процес. Проте, коли мова про підхід до минулого української музики, про оцінку його діячів та їхніх творів, між Антоном Рудницьким та його західноукраїнськими колегами бували істотні розбіжності, приводили неодноразово до гострої полеміки. Чимало спорів відбулося передусім на тему ролі і значення Миколи Лисенка, творчість якого Рудницький — особливо в ранньому періоді своєї музикознавчої праці — оцінював надто критично і без належної історичної перспективи.

Була ще одна царина, в якій нашему музиці довелося йти проти течії. Це було надмірне і надто категоричне підкреслення ваги народньої музики у композиторській творчості. Такі погляди час до часу появлялися в українській музичній публіцистиці, вони й викликали його рішуче і добре уаргументоване заперечення.

Деяке світло на ці питання, як і на основні питання свого власного підходу до музикознавчої праці і критики кинув Антін Рудницький у вступі до своєї книжки "Українська музика, історично-критичний огляд" (Мюнхен, 1963, сторін 406). Там на стор. 12 - 13 читаємо:

"Не зважаючи на свої музикологічні студії, автор цих рядків ніколи не претендував на роль музиколога — теоретика. Він завжди був тільки практичним музикою."



Василь Витвицький

"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 деталів, подробиць, які в остаточній сумі утворюють індивідуальність кожного з нас. Отже і музична критика завжди суб'єктивна"

Під час свого побуту на західно-українських землях і згодом в Америці Антін Рудницький завжди пильно слідкував

за музичним життям Української ССР, у розвиток якого сам колись зробив був помітний вклад. Замітний факт, що свою книжку "Українська музика" він присвятив саме музикам Києва і Харкова, окрім в пам'ять композитора Пилипа Козицького. Проте стан музичної культури в Україні і тенденції в керуванні її розвитком глибоко турбували його і хвилювали. Виявом цього були його писання, у яких він робив відповідальнимsovєтським колам конкретні закиди. Він писав про умисне, тенденційне спихання української музики на другорядне місце, про крайньо несприятливий клімат для вияву нових, оригінальних течій і про постійне підкresлювання залежності української музики від російських зразків. Протестував проти практикованого насилля над композиторською творчістю. Не міг погодитися з фактом, що навіть у чисто інструментальних творах, напр. у знаменитій третій симфонії Бориса Лятошинського, партійна критика вишукувала ідеологічні ухили і приневолювала композиторів переробляти свої твори.

Ці писання Рудницького, особливо його книжка "Українська музика", викликали досить голосний резонанс в журналі "Советская музыка" (Москва, ч. 4, 1967) та у місячнику "Жовтень" (Львів, квітень, 1967). Автором обох статей був Ігор Дурнєв. На жаль, у тих статтях, переповнених закидами про "антирадянські позиції" Антона Рудницького і про "соціальне замовлення певних емігрантських кіл", яке він буцім то виконує, не знайшлося місця на ділове обговорення його закидів зробленихсовєтській владі за її політику у відношенні до української музики.

Дещо діловитий підхід бачимо у статті Івана Ляшенка п. з. "Проти фальсифікації історії музики" ("Музика", Київ, 1971 ч. 6). Автор робить закид А. Рудницькому за те, що він не визнав відомої теорії про спільній корінь трьох східнослов'янських народів і що він заперечив вирішальну ролю фольклору в професіональній музиці. Все таки і в цій статті знайшлося чимало голословних закидів про "реакційну буржуазну культуру", "примітивний спосіб інтерпретації", "хибні точки зору" та ін. При одному з цих закидів згадано ім'я Олександра Кошиця.

У місяці лютому 1972 р. Антонові Рудницькому сповнилося сім десятків років. Проте ані в тому часі, ні в наступних

роках його діяльність не сповільнилася. Ще 24 жовтня 1975 р. Світове Об'єднання Українських Професійних Музик вибрало його своїм головою. Будучи дійсним членом Наукового Товариства ім. Шевченка, він співпрацював при підготовці й редакції музичних гасел для Енциклопедії Українознавства, видання Н.Т.Ш. Продовжував свою рецензентську працю в щоденнику "Свобода" Одночасно приготовляв два більші проекти, яких однаке йому вже не пощастило здійснити (пом. 30 листопада 1975 р.). Першим була "Історія української музики", що мала появитися англійською мовою, другим — книжка "Про музику і музик".

Цю книжку повністю приготував до друку сам автор. З великої кількості раніше опублікованого і недрукованого він вибрав статті, некрологи й рецензії, які — на його думку — не втратили своєї актуальності й вартості до сьогодні. За тематичними ознаками вони поділені в книжці на сім розділів.

Книжка "Про музику і музик" вартісна передусім своїм багатим фактичним матеріалом. З-поза її рядків пробивається всебічна, широка обізнаність автора з музичним мистецтвом різних діб і народів. Особливістю писань Антона Рудницького є те, що вони неортодоксійні, що в них багато яскравих, сміливих поглядів, які викликають дискусії і конфронтациї. Інша їхня невід'ємна риса — це прямий, безпосередній виклад. Пишучи про знайомих собі композиторів чи музик — виконавців — а їх у нього було чимало — він постійно включав моменти своїх особистих переживань і спогадів, зв'язаних з даними постаттями. Ця риса цінна з двох аспектів: згадані писання набрали вартості безпосереднього свідоцтва, з другого боку, їхній стиль куди цікавіший від сухого викладу фактів і дат. Автор подекуди не цурається й сутто журналістичного стилю, переплетеного неодноразово дотепними, влучними репліками. Зібрані в одне з рукописів та з пожовклих сторінок газет і журналів писання Антона Рудницького — це цінний вклад в українську музично-публіцистичну і музикознавчу літературу.

ІРИНА РАЙНЕР

ПРОЩАЛЬНЕ СЛОВО ВІД ХОРУ "КОБЗАР" НАД МОГИЛОЮ АНТОНА РУДНИЦЬКОГО

Наш Дорогий, Незабутній, Незаступимий Диригенте!

Твій 23-літній шлях, що його Ти пройшов спільно з нами, членами хору "Кобзар", добіг до кінця. Ми остались на бездоріжжі, опечалені глибоким смутком, безмежним горем, незаспокоєним жалем. Сьогоднішній четвер, що звичайно був днем наших проб хору, є найсумнішим днем, — днем прощання на завжди. Це остання наша проба — хоч мовчазна, без нашого співу і в таких незвичайно болючих обставинах.

Смерть — явище природне. Люди відходять з цього світу, приходять нові. Коли ж відходять люди велики, визначні геніяльного ума, великої творчої інвенції, одним з яких був Ти, Дорогий Наш Диригенте, тоді нам здається, що це явище не є природне, бо воно неможливе, щоб його зрозуміти і з ним погодитися. Бо нам здається, що такі люди мусять жити завжди. Бо такі люди родяться дуже рідко і ще рідше мають своїх наслідників.

Дорогий Пане Антоне! Сьогодні, коли Тебе прощаємо, так багато хотіли б Тобі сказати. Хотіли б запевнити Тебе про нашу відданість, пошану і любов. Хотіли б подякувати за весь Твій безмежний труд, посвяту й працю, що Ти їх вложив у кожну нашу пробу, у кожний концерт, у кожну композицію, у кожний такт музичної фрази. Ми дякуємо Тобі, що Ти ввів нас у світ правдивого музичного мистецтва, що навчив нас його любити та розуміти. І дякуємо за всі чудові кантати, опери, симфонічно-хорові поеми та різні інші хорові композиції, які Ти

писав для нашого хору "Кобзар" Ми є горді з того, що могли їх виконувати.

І прости нам те, що ряди крісел на пробах не завжди були виповнені вщерть і що точність наша не була ідеальна. Прости нам, що довелось Тобі нераз чути нарікання і критику, що Твої твори "затяжкі" Та коли ми їх вивчили, ми знали, що хоч вони тяжкі до виконування, зате високої музичної вартості, що єднають в собі модерну гармонію і мотиви чарівної, рідної української пісні. Ми свідомі цього, що саме цим творам хор "Кобзар" завдячує свій ріст і свій мистецький рівень.

Ми висловлюємо наш превеликий жаль, що Ти відійшов від нас напередодні святкувань 55-ліття Твоєї мистецької діяльності і що Ти ніколи не почув першого виконання Твоїх останніх творів, "Пророчі Слова" і "Гайдамаки"

І хочемо сказати Тобі, що Ти для нас не вмер. Ти житимеш в наших серцях, доки житимемо самі. Ти хитимеш в цілому українському народі, якому ти залишив велику музичну спадщину. А народ цей вдячний, збереже цю спадщину для грядучих поколінь.

Працай Наш Дорогий, Незабутній, Незаступимий Диригенте. Спи сном Великих і Заслужених.

ANTIN RUDNYTSKY — AN IRREPLACEABLE PERSONALITY

(The following is the Eulogy which was delivered at the funeral services of Professor Rudnytsky in Bound Brook, N.J., on Thursday, December 4, 1975).

Honorable Madame Maria Sokil Rudnytsky, my friends Roman and Dorian Rudnytsky, bereaved family, my colleagues by profession gathered here today, and friends in sorrow!

A stunning chill shot through my spine last Sunday morning when I first learned about the passing of this great man. It was a shock to realize that we have lost today an irreplaceable personality, one whose dramatic life was remarkable crammed full of great achievements, and yet greater aspirations.

Antin Rudnytsky, whose farewell Ukrainians throughout the entireworld are bidding now, has been described as the most prominent contemporary Ukrainian composer in the Free World, a conductor, musicologist, educator and music critic *par excellence*. In addition, he was a sterling Humanist. His life's works was dedicated to exacting the highest possible professional standards in musical artistry. This *aspiration*, he always believed, would help to make his people free once again. And this *belief*, he commanded us, must be the guide for all Ukrainian Brothers and Sisters who cherish their cultural heritage and may contribute to this heritage further with their artistic and personal talents.

One of my tasks, as General Secretary of the World Federation of Ukrainian Professional Musicians, was to inform particularly the non-Ukrainian cultural leadership in the tri-state area of Pennsylvania — New Jersey — New York that the fxounding President of the World Federation of Ukrainian Professional Musicians had died unexpectedly and so untimely.

And, if anything could be comforting in such a time, then it was the spontaneous testimony by so many prominent people in our profession; that, indeed, Antin Rudnytsky was a "great man" And that he was a standard-bearer of Ukrainian culture in North America since the 1930's, much like he was in earlier years in Europe.

One special message, which was delivered to my home yesterday evening read as follows:

"Dr. Antin Rudnytsky — Ukrainian composer of note, esteemed choral and orchestral conductor, pianist, teacher and devoted family man.

"His dynamic leadership, solid musicianship and warm-hearted enthusiasm won him a special place in the hearts of fellow musicians, friends and students.

"A strong personality, A. Rudnytsky was able to organize with vision and imagination memorable performances of Ukrainian and American compositions, including many 'firsts'. And an especially valuable contribution to society were his high principles and abiding loyalty."

This testimonial, quite typical of others, was written by Madame Maria Ezerman Drake, former Director of the Philadelphia Conservatory of Music, where Antin Rudnytsky was a Professor for a number of years.

Dr. Allison R. Drake, a celebrated Concert Pianist and A. Rudnytsky's colleague-Professor at the Philadelphia Musical Academy, added the following comment:

"As Roman Rudnytsky's former teacher, I especially valued my close association with Antin Rudnytsky and this remarkable family."

Another dignitary, the Senior Pennsylvania State Senator, and Chairman of the prestigious Education Committee, described Antin Rudnytsky as "a gift to humanity" and "a magnificent human being." In her touching letter to me, Pennsylvania State Senator Jeanette F. Reibman (D-18) of Easton observed, that

"we are the inheritors of his music, and, what is perhaps even more important, we are the inheritors of his personal example of single-minded dedication to creative excellence."

ESTABLISHED LEGACY

Indeed, Ladies and Gentlemen, Antin Rudnytsky has established a formidable legacy — for himself, for his entire family and lineage, and for our Ukrainian people. He was a controversial, untiring, forceful perfectionist, and became a legend yet during his own lifetime. And the *Imprimatur*, or denial of it, which came from the mighty pen of Professor Rudnytsky became a superior measure by which others were judged and accepted. As a prolific writer, Rudnytsky developed a personal style of severe expressiveness in the hundreds of critical reviews, essays and other studies that flowed from his pen — first in overwhelming regularity in the Lviw (Western Ukraine) daily newspaper "Dilo" then later with unceasing frequency in the Ukrainian-American periodical "Svoboda".

It is not the time nor task here to assess the ultimate impact of this national cultural leader of the Ukrainian people. Neither is it possible to account so suddenly for nearly 73 years of a life's marvelous work — a work that established this man as the principal proponent of a Modernistic Ukrainian school of composition in the history of Twentieth Century music.

His two full-length grand operas, "Dovbush" and "Anna Yaroslavna" — the latter premiered to wide acclaim in the U.S. only several years ago — vie for the recognition that is already accorded to such other now-standard repertory works by Rudnytsky: the symphonic choral poems, "Na Svitanku" and "Prolog" (the latter, emblazoning Ivan Franko's immortal epic, "Moses", with some of the most powerful music ever written by a Ukrainian composer). Or the symphonic cantata, "Poslaniye" (based on Taras Schevchenko's poem), or the cantata, "January 22, 1918", and many, many others.

These monumental creations, in addition to a multitude of solo songs, instrumental pieces, and choral and other works earned for Antin Rudnytsky the unquestioned status of "Dean of Ukrainian-American music".

As a professional music educator, and cultural activist and organizer throughout his entire life, Antin Rudnytsky carved out an enviable career matchable by very few of us, if any. He served with distinction as a Professor at the Minor Seminary and College of St. Basil (Stamford, Conn.), and had a brilliant career later as Pro-

fessor at Philadelphia's Academy of Vocal Arts, at the Philadelphia Conservatory of Music, and at the Philadelphia Musical Academy. And only last week, wearing the well-fitted hat also of a musical scholar, Antin Rudnytsky presented a major musicological paper at the special Symposium of the Ukrainian Free University in New York. His topic: "Ivan Frnako, the poet, and music."

WAS ARTISTIC STATESMAN

Was it by sheer coincidence, or was it fate... that our late Professor chose this particular theme to mark the end, in fact, of a turbulent, passionate, prolific lifetime; a Coda that terminated his career as our paramount professional Artistic Statesman?

I would like to take the liberty, and to suggest that this was a matter more of fate, rather than mere coincidence. For, as we learn more about the unceasing, aggressive commitment that Antin Rudnytsky exemplified throughout his entire amazing earthly journey, we cannot help but recognize a striking parallel between Franko's martyrdom for a cause not dissimilar at all to that of Rudnytsky's: Namely, that the Ukrainian people cannot afford charlatany, nor weak-mindedness, nor anything but "supreme solidarity" in their political, cultural and artistic aspirations. And that the sole redeeming grace is an unyielding commitment to professionalism — in our cultural institutions, in our poetry, in our music, in our spiritual and national leadership.

A very great man, therefore, has been mercilessly taken away from us all. An irreplaceable personality larger than life; one, whose challenge to us, particularly his younger professional successors, is grave and awesome.

We implore the Almighty's mercy for rest to the good soul of His servant, and of our beloved teacher — Professor Antin Rudnytsky.

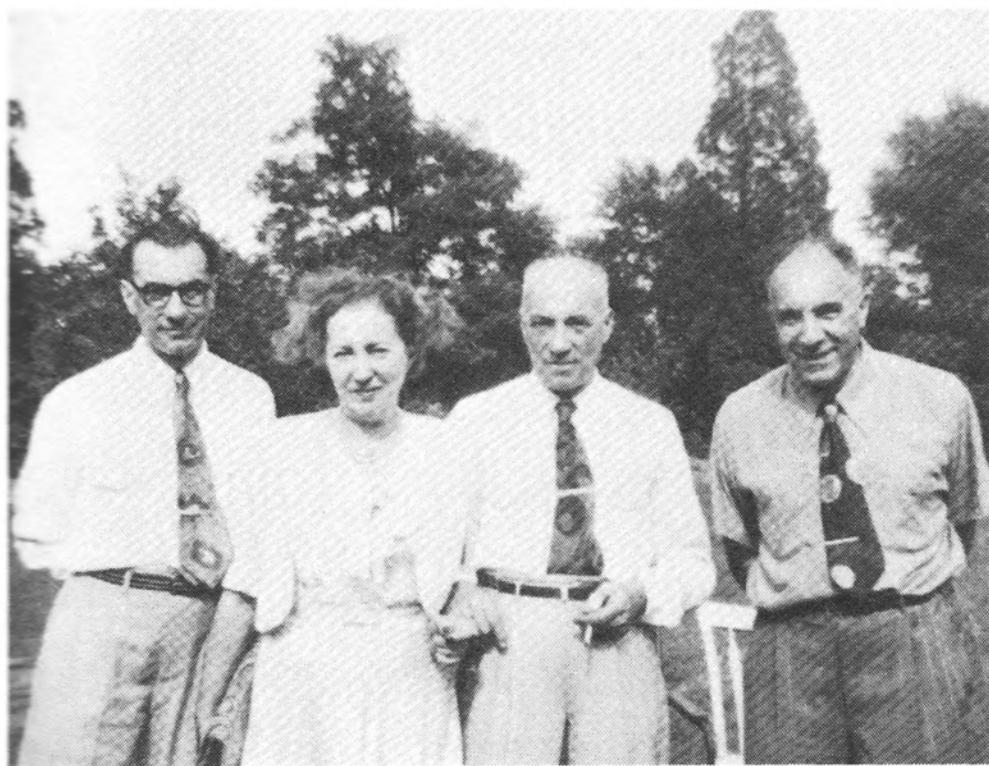
And may the unfathomable grief of Mme. Maria Sokil Rudnytsky (his exemplary wife), and his loving sons and family be lightened, what may, by that profound mourning that has fallen upon everyone here who revered and loved this great man.

Vichnaya yomu pamyat'!

АНТІН РУДНИЦЬКИЙ...

(Короткий життєпис)

Антін Рудницький, один із 5-го дітей активного громадського діяча на Бережанщині нотаря Івана Рудницького, народився 7 лютого 1902 року в Луці біля Самбора в Західній Україні. Сім перших кляс гімназії закінчив у німецькій гімназії у Львові, а 8 класу закінчив та іспит зрілості склав в українській Академічній гімназії. У 1920 році закінчив польську Музичну консерваторію у Львові, брав лекції гармонії у Василя Барвінського та заробляв на життя, як корепетитор хору — "хор-майстер" — львівської міської опери. У 1922 р. виїхав до Берліну, де студіював у тамошній Високій музичній школі впродовж 4-ох років та додатково рік — диригентури. Його професорами, з якими згодом втримував близькі товариські зв'язки, були відомі німецькі композитори Егон Петрі, Артур Шнабель і Франц Шрекер. Водночас студіював у Берлінському університеті музикологію. Спершу виступав з концертами, як піяніст, але згодом присвятився виключно диригентурі й композиції. Зaproшений на диригента до оперного театру в Харкові — перебував там три роки й опісля два роки в Києві, 1927 - 1932, ставши в останніх роках першим диригентом оперного театру у Києві. У Києві був теж професором консерваторії та диригував концертами новозорганізованої державної Фільгармонії. У Києві одружився із тодішньою прімадонною тамошньої опери Марією Сокіл і в 1932 році вернувся з нею до Львова. В рр. 1932 - 1937 диригував оперними виставами у театрах у Львові й Варшаві, був, разом з Василем Барвінським, Станиславом Людкевичем і Нестором Нижанківським, ініціатором й організатором Союзу українських професійних музик (СУПРОМ), зорганізував та диригував перший український симфонічний



Родина Рудницьких: І. Кедрин, Мілена, Володимир, Антін.

концерт у Львові, їздив з концертами своєї дружини Марії Сокіл, як її акомпаньєтор, до різних міст Польщі, Литви й Німеччини, був організатором різних музичних імпрез, між ними уперше виставив "Запорожця за Дунаєм" і "Наталку Полтавку" з оперними співаками та великою оркестрою. У 1937 році виїхав до ЗСА й Канади з концертovим турне у користь Української Лічниці у Львові. Після великого морального й подекуди матеріального успіху того турне, виїхав удруге до Америки й Канади у 1938 році. Спізнившись до останнього корабля, що відплівав з Нью Йорку саме перед вибухом Другої світової війни, — залишився в Америці, живучи спершу у Нью Йорку, опісля у Томс Рівері у Нью Джерзі, де, разом з польським співаком Кепурою, закупив курячу фарму. Коли Кепура рішився виїхати до Польщі — відкупив його частину, але — поруч із тією фармою — не залишив музикування. Після приїзду до ЗСА нової української іміграції, зліквідував фарму, заснував власну музичну школу у Томс Рівері та став диригентом великого мішаного хору "Кобзар" у Філадельфії.

За свого перебування в Америці вчив якийсь час в семінарі й



Родина Антона Рудницького.

коледжі св. Василія у Стемфорді, був музичним керівником американського ансамблю "Космополітен Старс офф Опера", був професором "Академі офф Вокал Артс" у Філлядельфії, та Філлядельфійської Музичної Консерваторії і Музичної Академії. Беручи активну участь в українському співочо-музичному житті в Америці, був мистецьким керівником і головним диригентом "Союзу українських хорів Америки" (СУХА) і недавно був обраний на голову новозаснованого Світового Об'єднання Українських Професійних Музик.

Відзначався великою активністю і плідністю однаково, як композитор, так і музиколог, критик та організатор музичних імпрез. Його композиції становлять довгий список творів на фортепіано, на сольоспів, на хори й симфонічну оркестру. Ще за перебування у Західній Україні дістав нагороду на конкурсі на музичні твори у Варшаві, при чому жюрі не зорієнтувалося, що його твір оснований на стрілецьких співочих мотивах. Створив дві опери — "Довбуш" й "Анну Ярославну", при чому ця остання була виставлена старанням Українського Народного Союзу

та мала великий успіх. З більших його творів згадати б симфонічно-хорові поеми "На світанку", й "Пролог" з Мойсея, симфонічну кантату "Посланіє" до слів Шевченка, кантату "22 січня 1918" та ін. Його рецензії й статті на музичні теми появлялися у львівському "Ділі" й від багатьох років у "Свободі" Ледве тиждень тому виголосив на симпозіюмі, що його зорганізувала Делегатура Українського УВУ в Нью Йорку доповідь: "Іван Франко й музика" За його творчі заслуги для української музики й музикознавства НТШ вибрало його — поруч із двома іншими нашими музиками-музикологами, Романом Придаткевичем і Василем Витвицьким, на свого дійсного члена. На минулотижневому засіданні Управи Світового Об'єднання Українських Професійних Музик Антін Рудницький пред'явив багату програму діяльности.

("Свобода" ч. 224, 2 грудня 1975)

УКРАЇНСЬКА МУЗИКА

ЯКОЮ ПОВИННА БУТИ УКРАЇНСЬКА МУЗИЧНА ТВОРЧІСТЬ

В одній часописній статті знайшовся цікавий уступ. Її автор, поважний український музика, в цьому уступі висловив свої погляди на майбутнє нашої музичної творчості, чи пак якими шляхами українська музична творчість повинна йти. Отже читаємо там буквально: "...щонебудь ми творили б в музиці, завжди центром музичної свідомості мусить бути наша народня пісня. І наша "штучна" музика завжди мусить мати якесь відношення до підсвідомих витворів слова і звуку, витворених нацією на протязі століть. Наша народня музика є одиноким фактором, який може бути мірилом національного музичного стилю та змісту і може вдергувати українських композиторів в доброму музичальному "здорові", остерігаючи їх перед надужиттям переборщеного індивідуалізму..."

Ці твердження звучать як справжній заповіт для живих і ненароджених українських композиторів, та цілком з ними погодитися не можна. Тому що, цілковито узaleжнивши музичну творчість від народньої пісні й зробивши з народньої пісні центр чи вісь, навколо якої кружляли б усі українські музичні твори, це значило б з'язати оригінальність, ініціативу й індивідуальність поодиноких композиторів, а вільному творчому духові наперед дати напрями, скерувати його на точно окреслені рейки, гальмувати його природний розвиток. При такій настанові, що завжди центром... мусить бути народня пісня..." і т. д., наша музична творчість могла б опинитися в спілому куті.

Інакше й не може бути, коли на творчість, на вільний людський дух накладаються будь-які пута, без огляду на те, чи вони продуктовані як найкращими бажаннями розвитку нашої музики, як це без сумніву є в випадку автора вищеперечислених

поглядів, чи вони скеровані на нищення української культури, як це бачимо наsovєтському прикладі, де один "указ" за другим наказує, що і як компонувати, і де ось уже чверть століття заганяють творчість українських композиторів у рамки "народної музики" провінціалізуючи цим нашу культуру. Історія розвитку європейської музики на протязі довгих століть та особливо власне приклад з музигою в СССР постійно стверджують одне й те саме: що не напрями, накази чи побажання керують розвитком музики й вирішують шляхи її поступу, а тільки й єдино сила творчого таланту одиниць, композиторів, тільки й єдино міра й якість їх оригінальності й індивідуальности, тільки й єдино — їх творчий геній.

Ідея народної музики як осередку чи основи музичної творчості — не нова; її кинули та виплекали т. зв. національні музичні "школи" дев'ятнадцятого століття, чи пак їх основоположники, головно щоб звільнити "штучну" музику своєї країни від банальності імітацій італійської музики, яка тоді скрізь володіла. Приглянемося, як ішов розвій цих національних музичних шкіл у слов'янських народів, отже нам найближчих. Чехія мала великого ініціатора своєї національної музики в особі Сметани; але вже в його не менш великого наслідника Дворжака бачимо, що в низці його великих — і може найважливіших — творів елемент ніби обов'язкової народної музики зовсім відсутній. Ще в більшій мірі в обох найбільших чеських композиторів нашого століття — Яначека і Мартіну. Та чи вони не репрезентували чеської музики в повному цього слова значенні!?

І чи факт, що музична мова Дворжака була на ділі мовою Брамса, а музична мова Яначека та Мартіну загальноєвропейською музичною мовою нашого століття, чи це робить їх менш чеськими композиторами, або — чи це вплинуло на їх "музичне здоров'я"? Подібну ситуацію спостерігаємо в Росії і в Польщі. В Росії, де Глінка поклав основи під національну музику — дарма, що його твори, які стали прототипами "чисто російських" творів, були формально й стилем цілком італійськими — в Росії найбільшим композитором минулої епохи й одночасно найбільшим "російським" і досі є Чайковський, творчість якого була від народної музики цілком незалежна й дуже далека; а композитор, який найбільше пропагував ідею національної музики, Римський-Корсаков, здобув постійне місце в історії

музики і в світовому репертуарі не як творець "білінної" опери "Садко", але як автор "Шехerezади", "Еспанського Капріччо" чи "Золотого півника" — творів, які з російською народньою музикою нічого спільногого не мають. Знову в Польщі синтезою музичної творчості ніяк не можна вважати твори представника "національної" школи Монюшка, а твори Карловіча й Шимановського — композиторів яскраво "європейського" характеру.

Та, може, найбільш характерним прикладом нестійкості твердження, що народня пісня мусить бути з а в ж д и центром музичної свідомості — є приклад Бартока. Знаменитий етнограф і, поруч Стравінського, найбільший сучасний композитор, він зреволюціонізував сучасну музику своїм підходом до фолклору й його пристосування, і наслідком того став синонімом "національного" композитора, себто такого, що свою творчість основує на народній музиці (до речі, не тільки на своїй рідній, мадярській, але й на народній музиці найбільших ворогів мадярського народу, румунів! Подумаймо тільки, що трапилося б, коли б якийсь український композитор відважився використати в своїй музиці фолклор... польський або російський..!). Та в творчості Бартока бодай половина його геніяльних творів, особливо з останнього періоду його творчості, ніяких рис народньої музики не має. Ці твори від початку до кінця говорять питомою музичною мовою їх автора — і дарма, що ця музика дуже радикальна, вона цілком модерна, сучасна, без будь-яких відгуків мадярської народньої пісні, — вона якнайкраще репрезентує перед світом власне мадярську музичну творчість.

Що автор цих рядків не хоче обезцінювати ролі народньої музики в загальній музичній творчості, свідчить те, що в його власній творчості наша народня музика мала чималий вплив і стала поштовхом та основою його менших і більших творів. Але треба рішуче протиставитися твердженню, що вся українська музична творчість м у с и т ь бути зв'язана з народньою піснею, що тільки наша народня музика може бути мірилом нашого музичного стилю, одним словом, що тільки вона є альфою і омегою музичного мистецтва нації, тільки в ній є спасіння і майбутність української музики. Можна сказати, що байдуже чи музичний твір має зв'язок з народньою музикою, чи ні, чи він мелодійний, чи атональний, простий чи складний, і т. і., і т. і. — важливе тільки одне: чи цей музичний твір добрий чи поганий. (Що таке критерії доброї чи поганої музики — це

проблема, якої тут не будемо торкатися). Національний музичний стиль виростає не наслідком постанов, наказів чи побажань, а наслідком питомих прикмет творчості великих композиторів, часто-густо зовсім всупереч панівній музичній традиції даного періоду і всупереч всім доктринаам чи побажанням, якою ця традиція повинна бути. Бо творчий дух, хоч і спирається на традиціях, але ламає їх і започатковує нові. Характерним прикладом може бути Вагнер і Дебюссі, музика яких стала синонімом германської та французької музики, а за їх життя, коли виразниками "чистої" німецької музики були Вебер і Маршнер, а французької — Масне, і Вагнера і Дебюссі вважали в їх батьківщинах композиторами, які з музигою своєї країни і народу не мали нічого спільнного і, зриваючи традицію, доконували блюзнірство!

На думку автора цих рядків, справжньою чисто українською музигою треба вважати кожний твір українських композиторів, коли цей твір відповідає вимогам "доброї" музики і коли він написаний сучасним композитором, говорить сучасною, модерною музичною мовою й використовує прийоми й засади сучасної, модерної музики. Бо в нинішніх часах користуватися в музичній — чи будь-якій — творчості мовою й засадами мистецтва минулого дня й епохи — це такий самий анахронізм, як ним було б сьогодні їздження волами по гайвеях і автострадах. Чисто німецькою музигою треба вважати твори живих сьогодні Бляхера чи Орфа, французькою — твори Месаєна чи Мійо, італійською — твори Далляпікколо і т. і. — дарма що на перший погляд музика їх усіх може й надто різнятися одна від одної. Але коли приглянутися, прислухатися, усі, навіть найбільш модерні твори композиторів окремих народів, зраджують окремішні, питомі риси, характерні тільки й єдино музиці власне їх народу, а не будь-якого іншого. Вродиться німцем, французом чи українцем, виховуватися в свідомості фізичної й духової принадлежності до свого народу — це якимсь таємничим способом впливає на розвиток людського духа і його творчих потенціялів, і власне це найбільше визначає, чи композитор — український композитор. Народня музика, використана в оригінальній творчості, може й зовсім не говорити про національність композитора чи характер його музики, адже відомими прикладами є геніальні твори, побудовані на еспанському фолклорі — французів Бізе, Шабріє й Равеля, чи згадані раніше "румунські" твори угорця Бартока!

Тому, на думку автора цих рядків, питомо українською музикою треба вважати і твори Косенка, і Лятошинського, і Ревуцького і т. д. і т. д., — хоч одні зраджують впливи Скрябіна, інші експериментального характеру, аж до меж атональності, інші знову повні сантименту й патосу а ля Рахманінов. Але в усіх цих творах чути те українське "щось", питоме власне тільки українським композиторам, якими вони й є.

Цікавим є факт, що в цей теперішній період нашої музики, період, який вперше в нашій історії старається наблизитися до загальноєвропейської музики, використовуючи її надбання, засоби й мову — цікаво, що всі наші сучасні композитори, за винятком одного Барвінського, більше зосереджуються на оригінальній, індивідуальній інвенції й творчості, ніж на використанні народної пісні й музики. Може це свідчить про пережиток ідеї т. зв. "національних" шкіл, так цікавої й корисної в минулому столітті, пережиток потреби сполучити народної музики із штучною, так вагітної своїми наслідками в минулому? Може це є показником закінчення у нас одного періоду шукань — як таким показником є приклади Бартока і Стравінського, які обидва в своїй пізнішій творчості цілком відійшли від народної музики. В останні роки весь світ переконався, як мінялися ідеї й ідеали, як те, що вчора було нове, сьогодні ставало пережитим і старим. У світовому мистецтві всі ці потрясення відбилися не менш голосним відгуком, як у всіх ділянках — і справжньою трагедією для української музики було б, коли б під час усіх цих переворотів і катаклізмів людського духа вона спала б сном блаженним, як це вона робила у нас стільки десяtkів літ.

На щастя, це не так. Ріст, який наша музична творчість виявила в останнє тридцять п'ятиліття, більший, ніж будьякий на протязі розвитку української музики взагалі, дає якнайкращі надії. Треба сподіватися, що її дальший розвиток буде йти шляхами якнайбільшої оригінальності й творчих індивідуалізмів. І єдині побажання, які цьому розвиткові нашої музики та її представникам, українським композиторам, треба б висловити: якнайбільше формально-технічного знання своєї професії, якнайширшого таланту та якнайвищих амбіцій в своїх творчих задумах.

("Українська Літературна Газета", ч. 10 (16), жовтень 1956).

ЗА НОВІ ТВОРИ В ПРОГРАМІ КОНЦЕРТІВ

У статті "Музичні програми наших імпрез" ("Свобода", ч. 130) п. Осип Залеський зовсім правильно жаліється на однотипність програм наших музичних імпрез та, щоб влегшити виконавцям справу знайомства з новими творами українських сучасних композиторів та можливість вибору з-посеред цих творів, п. Залеський кидає думку організації випозичальні рукописів нових творів, чи пак їх фотокопій. Як приклад згаданої вище однотипності програм він наводить програми Капелі Бандуристів.

Ніде правди діти: як солісти-виконавці, так у ще більшій мірі наші хорові групи "бояться" нових українських композиторів, чи пак їх творів, зовсім ними не цікавляться і їх не виконують. Річ йде, очевидно, про поважні, оригінальні твори, а не лише дрібні і здебільша менш характерні для творчого обличчя сучасних композиторів обробки народніх пісень.

Можна вказати на три причини цього сумного й негативного явища. Поперші, сучасні українські композитори, навіть ці з "найправішої", найбільш консервативної групи, куди більш "модерні", як будь-хто з наших давніших "класиків"; подруге, сучасні українські музичні твори куди важче вивчати й виконувати, як твори попередньої доби; врешті, по-третє, т. зв. широка публіка назагал більш спонтанічно слухає і сприймає старі, відомі твори (дармащо часто такі твори дуже низького, а то й ніякого мистецького рівня), як невідомі, нові.

Щоб новий, невідомий твір — та ще модерного, а то й експериментального характеру — вставити в програму концертового виступу, для цього даний соліст-виконавець, чи диригент, мусить мати і духовий зв'язок з цим твором і стилем, і в нього "вірити", і врешті, він мусить мати чималу дозу цивільної відваги — цієї відваги, без якої не може обйтися ніхто, в кого

мистецькі переконання чи стремління дещо інші, як ці загально одобрені т. зв. "vox populi" (До речі: історія розвитку музики, й взагалі мистецтва, наглядно доказала, що "vox populi" не завжди "vox Dei"). Знаючи обставини, в яких працюють диригенти більшості наших хорів, не можна й дивуватися, що вони не мають цієї відваги, щоб братися за вивчення з своїми здебільша аматорськими хорами, нових, доволі складних хорових творів українських сучасних композиторів, тим паче, що виступи цих хорів це нesамостійні концерти, але виключно "номери" в національних святах, чи в локальних імпрезах патріотичного, суспільного чи харитативного характеру. Тому й обмежуються вони здебільша або до старих, безконечно разів переспіваних (і переслуханих) творів нашої давньої літератури, або до неменше непривабливих — бо зачасто повторюваних обрібок народніх пісень.

Тому й при максимумі оптимізму сподвватися якоїнебудь зміни на краще в справі обновлення програм наших хорових організацій ледве чи можна.

Чималу прислугу в цьому напрямі могли б зробити спорадичні масові імпрези "на велику скалю", які час від часу відбуваються в нашій метрополії.

Але з жалом треба ствердити, що з дотеперішніх програм цих імпрез про величезний розвій сучасної української музики і її небувалі в порівнянні з давнішими — осяги та про існуючу сучасну оригінальну хорову українську літературу, не можна й догадатися.

Та коли можна зрозуміти, а навіть частинно й виправдати причини застою в репертуарі наших хорів, то в випадку виконавців-солістів, особливо співаків, їх байдужність, чи навіть нехіть до вивчення й виконування нових творів є невибачлива. Виправдання, що мовляв "де дістати ноти?" є тільки викрутом: адже в цілій Америці є буквально тільки п'ять українських професійних композиторів, яких адреси зовсім легко довідатися — й порозумітися з будь-яким з них в справі нових творів — це ніяка трудність. Та скільки наших солістів-виконавців з цього — зрештою дуже невеликого — гуртка наших професіоналістів, співаків, чи інструменталістів, це зробило чи робить?! Скільки з них цікавиться творчим надбанням наших композиторів тут, в Америці, в ділянці даного артиста-виконавця?! Та, тим паче, кому з них колинебудь й

прийшла до голови ідея можливості замовлення для себе якогось спеціального твору в одного з цих композиторів — навіть, коли б таке замовлення й вимагало якогось гонорару, напевно цілком доступного спроможностям даного виконавця?!

Автор цих рядків пригадує тільки один-одинокий випадок в нашому музичному житті останніх років. Коли соліст-співак "зважився" виконати програму, зложену в цілості із ще невиконаних творів нових українських композиторів та такий же один-одинокий випадок замовлення — до речі, цим же артистом — спеціального твору в одного з новоприбулих композиторів. Хотілося б сказати: *vivant sequentes!* Та де вони?!

Ні, справа не в випозичальні нот й доступності рукописів для виконавців — але справа, на жаль, в інтересі, пасивності і, що найсумніше, в негативному відношенні й підході більшості наших солістів — інструменталістів і співаків до всього, що нове, складне, що є своєрідною проблемою, та що — у випадку співаків — не зразу "Йде до вуха". Аргументи, що, мовляв, нові українські вокальні твори "неспівані", чи "невигідні" з чисто вокальної сторони, зовсім нестійкі: адже ж і наша давня, стара чи класична вокальна література характеристична м. і. власне "неспівним" чи пак "невигідним" вокалом в порівнянні з італійським *belcanto*, чи вокальною мельодикою Шуберта!

Як жаль, що більшість передових, першорядних українських співаків минулої і сучасної доби витратчали час, енергію, красу своїх голосів і свою своєрідну інтерпретацію на багато, багато українських творів, які були тільки музичною макулатурою, цілком нехтуючи нашою такою різнородною вокальною літературою останнього тридцяті — чи сорокаліття. Ці "відважні" з-посеред них, які не лякалися ні труднощів вивчення нових, незвичних творів, ні евентуальної байдужої реакції публіки, напевно перейдуть до історії нашої музики як носії нашої нової музичної культури.

На своє оправдання співаки мають один справжній атут; з ким вивчати нові твори і з ким їх виконувати, коли в нас така ж посуха на добрих, піяністично досконалих, музикальних й музично-інтелігентних акомпаніаторів, як на... молоді композиторські таланти?! Але що ж з інструменталістами, піяністами, скрипалями?! Де ці "передові" з них, які грають модерну українську музику?! Чи не кращі й не цікавіші для публіки були

б такі власні твори в їх програмах, замість великих творів світової літератури, які тут щодня можна послухати чи в концертах, чи в радіо у найбільш ідеальному виконанні найбільших віртуозів світу?!

Побільше сучасної української музики в програмах і побільше відваги й авторитету у відношенні до невибагливого й, назагал, дешевенького смаку публіки — це повинно бути гаслом усіх наших професійних музик-виконавців, як співаків, так і інструменталістів.

(“Свобода”, 17 вересня 1955)

МУЗИКА НАРОДНЯ І МУЗИКА "ШТУЧНА"

ХТО є ПРЕДСТАВНИКАМИ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ НАРОДУ?

Одним з найчастіших висловів, що їх подибуємо на сторінках нашої преси — коли йде мова про музику — то чуємо при всяких нагодах: "...ми, українці, дуже музикальний народ..." Хвалимо самі себе, може й не без деякої рації, бо ми й є музикальним народом, якщо взяти під увагу багату скарбницю нашої народної пісні та замилування співати ці наші народні пісні, головно співати їх хором.

Та ця любов до народної пісні, що є великою прикметою народу, має одночасно одну негативну сторону: вона й досі не дає нам звернути як слід увагу в другу сторону музичної культури, в сторону музики не-народної — музики, якої творчими є поодинокі наші композитори, а не як у випадку народної музики — невідома народня маса. Будучи всеціло під чаюм нашої народної пісні, ми й не звертаємо уваги на те, що діється в ділянці музики в цілому культурному світі. Куди не подивимось, який нарід не візьмемо, скрізь в основі музичної культури побачимо власне цю ненародну музику, цю музику, що її створили й написали творці-композитори. Їх вони, ці композитори, є представниками музичної культури даного краю та народу, а його народня пісня й музика, хоч і як багата та гарна, є тільки одною окремою ділянкою в загальній музичній картині цього краю чи народу.

Помилкою було б сказати: "...так, але ж наша пісня найкраща, найбагатша й такої не має ніякий інший нарід!..." Справді — для нас, українців, наша пісня є найкраща. Та коли розглядати цю справу з зовсім безсторонньої й чисто музично-професіональної сторони, то мусимо признати, що й інші народи в Європі (бодай три) мають не менше багату й цікаву

музику й пісню, як наша: фіни, мадяри й еспанці. А все таки ці народи, дарма, що дорожать своєю народньою музикою, напевно не менше від нас, зуміли виплисти на широку, загальну арену світової музики, завдяки своїм композиторам, завдяки їх творам, писаним музичною мовою, зрозумілою скрізь, де цікавляться мистецтвом звуків і всім, що ним цікавляться.

ПРО ІНШУ КУЛЬТУРНУ ТВОРЧІСТЬ

Побіч багатої й прецікової народньої музики, ми маємо також багату скарбницю народньої літератури — народні приказки, казки, перекази, жарти, вертепи, містерії і т. і. Та коли, говориться про "українську літературу", то ніхто сьогодні не має на думці цієї ділянки — побутової, але очевидно, кожний розуміє під назвою "українська література" це наше письменство, яке започаткував Котляревський на Надніпрянщині, Шашкевич у Галичині, й якого представниками є Квітка, Шевченко, Франко, Марко Вовчок, Леся Українка, Лепкий, Фед'кович і т. д. і т. д. — аж до наймолодших поетів і письменників включно.

Так само, коли говориться про "українське малярство", то мається на думці найкращих його представників малярів та їх картини, а не ці твори народнього малярства, як ікони, чи розмальовані предмети народнього мистецтва, що творять окрему ділянку в загальному побуті народу, дарма, що дуже цінну й цікаву, але які в ніякому разі не свідчать про творчі можливості народу в ділянці малярства.

Однаке на превелике диво, в ділянці музики справа мається в нас інакше. Ще й до нинішнього дня в нас зовсім помилково утотожнюються поняття "народня музика" з поняттям "музика" взагалі. Коли в нас говориться про "українську музику", то все і всі мають на думці народні пісні, а не, як належало би, аналогічно з вище наведеними прикладами з літературою й малярством, музику, творену окремими композиторами, музику не народню, а так звану "штучну". Ясне розділення цих двох окремих понять, ясне й свідоме окреслення "народня пісня, народня музика", є незвичайно важливе, конечне й необхідне: бо це ясне визначення народньої музики й пісні дає можність зрозуміти, що існує й другий рід музики й допоможе зрозуміти wagу цієї музики не народньої, а штучної, індивідуальної.

МОЖЛИВОСТІ "ШТУЧНОЇ" МУЗИКИ

В чім же лежить суть ваги цієї ненародньої, штучної музики й чому власне вона представляє музичну культуру народу?

Значення цього роду музики лежить передовсім у цьому, що вона розпоряджає всіма засобами мистецтва звуків, відомими сьогодні в культурному світі. Отже цей рід музики, тобто музика ненародня, штучна — використовує всі можливості усіх відомих нам інструментів, від одного інструменту почавши, аж до великої симфонічної оркестри включно та всі можливості вокальної техніки; цей рід музики використовує в музичних творах, званих операми, сполучення людських голосів, поодиноких і гуртових (сольо і хори) й оркестри з драматичним сюжетам та дією (грою) на сцені. Завдяки цим різноманітним можливостям, що ними розпоряджає т. зв. штучна музика, її плекається дома, будьто у формі студій над нею, коли хтось учається грati на інструменті, або співати — будьто у формі її виконування, коли хтось грає чи співає музичні твори. Дальше цю штучну музику плекається в школах, у концертovих і театральних залах, у радіо, в фільмі і т.п.

Мабуть зайвим було б доказувати, яку величезну роль відіграє музика в житті сьогоднішнього культурного світа і скільки вона місця займає в ньому.

Ця "загальна" чи пак "штучна" музика, підлягає строгим законам музичної творчості — так само, як кожне інше мистецтво, чи то поезія, чи малярство і т. ін. — має свої закони, що ними зв'язаний творець — поет чи маляр. Як поет мусить володіти технікою поетичних форм, знати всі їх подробиці та всі тонкості мови; як артист-маляр мусить знати техніку своєї професії, анатомію людського тіла, знання перспективи, тіней, симетрії й тайну красок та їх сполучень, так творець у ділянці мистецтва звуків, тобто композитор, орудує музичними формами, гармонічними сполучками, законами ведення голосів і різноманітством ритмічних засобів, знанням поодиноких інструментів і їх техніки та єднання звуків усіх інструментів в одну цілість — і т. д.

А в усіх випадках, як у поезії й малярстві, так і в музиці, щойно творча інвенція й талант автора, його фантазія й сила його творчої індивідуальності, надають усьому цьому технічному знанню своєї професії значення "мистецького твору"

Передаючи засобами свого мистецтва свої думки, почування, переживання й настрої, або й загально людські ідеї й проблеми, творці стають правдивими виразниками культури своєї епохи й генерації, а часто-густо найбільші з них випереджують її, зумівши силою свого генія вказати в своїх творах на те, що лежить у майбутності.

НАРОДНЯ МУЗИКА ЯК МАТЕРІЯЛ ДЛЯ ОБРІБКИ

Без сумніву, в порівненню з величезними засобами, як технічними так і творчими, що ними розпоряджає ця т. зв. штучна музика, кожна музика народня, дарма, що чудова й дорога кожному членові даного народу, є досить примітивна. Уже сам факт, що вона обмежується, як наприклад у нас, до виконування її здебільша голосом, чи у формі одноголосної пісні без супроводу, чи в формі гуртового співу (очевидно під цим розуміється оригінальний і первісний спосіб співання наших народніх пісень — з підголосками — який вживався в українських селах, а не хорові опрацьовання народніх пісень окремими композиторами) — вже цей факт свідчить про доволі вузькі граници й можливості народньої пісні. Щойно її опрацювання чи "обрібка" підносить примітивну народню пісню до рівня "штучної" музики і вводить її в ділянку цієї останньої. Народня пісня, як матеріял для обрібок, як джерело, з якого можна композиторам черпати надхнення, має для загальної музики велике значення: майже у всіх народів відбулася еволюція музичного мистецтва власне завдяки тому, що їх передові композитори взяли народну пісню свого народу як вихідну точку для розвитку музичного мистецтва цього ж народу і повели його — далеко, далеко (в Росії: Глінка, Римський-Корсаков, Мусоргський, Стравінський; у Польщі: Шопен і Шимановські; в Норвегії: Гріг; в Еспанії: Альбеніц і Де-Файя; в Чехії: Сметана і Дворжак; в Мадярщині: Барток і Кодалі; в Фінляндії; Сібеліюс і т. д.)

В нас Микола Лисенко був першим музикою, котрий ставався втягнути нашу народну музику в ділянку штучної, загальної музики. Генерація сучасних українських композиторів, як на Наддніпрянщині так і в Галичині звернула ще більшу увагу на це, щоб догонити цей загальний музичний поступ, який світ зробив за останніх 60-70 літ, а в порівненні до якого ми

сильно були відстали. Ця сучасна генерація українських музик, якої творчість — у старших з неї — почалася десь безпосередньо перед першою світовою війною, а в молодших після неї, вона вперше звернула свою увагу передовсім на музику інструментальну (яка, не зв'язана ніякою мовою й словами, є справді "міжнародньою" і скрізь зрозумілою), головно симфонічну, і вперше почала писати музичні твори в стилі й способі, прийнятому тепер скрізь.

ВИКОНУЙМО Й ПОКАЗУЙМО НАШУ СУЧАСНУ МУЗИКУ

Вертаючи до нашого українського життя в Канаді і З'єднаних Стейтах, мусимо ствердити факт згаданий на початку цієї статті: що наша народня пісня відіграє тут надто велику роль в порівненні до цього поступу й цих надбань, які зробила наша ненародня, штучна музика в останньому чвертьстолітті. Український загал тут зовсім не цікавиться розвитком цього нашого музичного мистецтва в цьому часі; імена сьогоднішніх українських композиторів є назагал зовсім невідомі! Культ народньої пісні — тільки й виключно народньої пісні — робить нас дуже односторонніми; а те, що при нагоді показу нашої музики перед чужими ми все й тільки виконуємо народну музику (для доказу вистачить переглянути програми наших "репрезентаційних" концертів) викликує враження, немов ми іншої музики не маємо, або немов вона така, що не можна її чужим показувати. Тим часом справа виглядає зовсім навпаки: власне нашу сучасну музику треба й мусимо виконувати й показувати — своїм і чужим — бо вона, тільки вона, є виразником нашого часу і свідчить про наші надбання в музичному мистецтві. Проте, що наша народня пісня гарна, знаємо доволі ми всі і знають вже й чужі. Тепер пора на дальший крок: вступити на арену загально-світової музики, на якій покищо — як не жаль це признати! — ми ніякої ролі не грали й не граємо. А для цього в першу чергу треба нам самим знайомитися з творами нашої сучасної музики, виконувати їх і пропагувати — між своїми й чужими. Самим хваленням нашої народньої музики ми нічого не вдіємо, бо, як уже згадалося раніше, під поняттям "музики" культурний світ розуміє музику в ширшому розумінні, музику штучну, компоновану творцями-композиторами. Закриваючи очі на цей факт ми немов придержуємося звичаю струся, який

перед небезпекою ховає голову в пісок. Віддаймо народній музиці місце, яке її належить, шануймо її, дорожім нею і любуймося нею — та рівночасно промощуємо дорогу творам нашої української штучної музики, пам'ятаючи, що власне вони й тільки вони дають свідоцтво музично-творчих потенцій українського народу.

(“Українські Вісмі”, Едмонтон, 2 січня 1945)

УКРАЇНСЬКА НАРОДНЯ ПІСНЯ ТА ЇЇ ОБРІБКА

(З нагоди виступу Марії Сокіл 27. жовтня 1940 в Нью Йорку.)

Коли говориться про "багатство" української народної пісні, то звичайно мається на думці чисельне багатство наших пісень, себто їх скількість, яка йде в тисячі й десятки тисяч, дальнє різноманітність цих пісень в характері, настрою і мелодії, ритміці і т. і. — різноманітність, яка є наслідком не тільки того, в якому кутку нашої країни постала ця, чи інша народня пісня, але передовсім наслідком багатства творчих сил нашого народу взагалі. Та крім цього багатство наших народних пісень є і в їх потенціяльній силі, в їх укладі та загальній будові, які дають можливість композиторам піднести шляхом обрібки цю українську народну пісню з її першої, початкової стадії примітиву у другу, вищу ділянку музики "артистичної". Із цієї потенціяльної сили народніх пісень, згаданої вище, передовсім їх надзвичайно цікаво гармонічні проблеми приманюють композитора розв'язувати їх у формі обрібок; дальнє, не менш цікавими, є проблеми мелодики й ритміки наших народних пісень, врешті — питання їх форми. Усе це дає композиторові та його творчій уяві пребагатий матеріял для "обрібки" чи пак "опрацювання" народніх пісень. Та крім цих, наведених вище елементів, які творять найбільш характерні "зовнішні" риси наших народніх пісень, є ще щось, що притягає зацікавлення композитора цими піснями та викликає бажання обрібки: це цей запашний аромат, цей своєрідний настрій, цей дивний чар, який відчуваємо в таких численних наших піснях. Ці невхопні риси наших пісень, риси, що їх годі записати нотами чи музичними знаками, це вони власне дають найбільшу підставу та найбагатший матеріял для творчої праці композитора:

в обрібці народньої пісні розкрити всі "тайни" цієї пісні, розвинути ціле її скрите багатство, врати у форму музичного письма й музичних знаків все це, що в даній пісні він, композитор, бачить, находить та відчуває. І таким чином з примітиву одноголосової мелодії створити мистецький музичний твір, який, представлений усіми засобами музичної фактури, даної епохи та часу, з одної сторони представив би народну пісню в усій її красі та пишності з другої втягнувши її — в обрібці — в ділянку "артистичної" чи пак "штучної" музики — яку уточнюємо з поняттям "музичне мистецтво" взагалі — зробити народну пісню одною зо складових частин цього музичного мистецтва.

Обрібка народньої пісні може бути в двох видах: у простій формі її гармонізації, нічого до неї не додаючи і нічого не змінюючи ні в мелодійній лінії, ні в ритміці та без будьяких "докомпонуваних" частин, будьто у формі прелюдій, (прегривок), будьто як інтерлюдії, (посередні частини), чи як фінали-закінчення. У данім випадку суть такої обрібки лежить тільки у різноманітності гармонічного підходу та на світлення, що особливо важне, коли візьметься під увагу многочисельність стрічок в наших народніх піснях (себто: кілька чи кілька-надцять стрічок до одної й тої самої мелодії).

Другий рід обрібки, це обрібка в свободному виді, коли мелодія народньої пісні творить тільки матеріял для творчої думки композитора — очевидно, матеріял з деякими точно означеними первнями й вказівками, яких композитор мусить триматися, коли обрібка має бути добра, вірна й мистецька. У такій обрібці композитор має вільну руку зодягати народну мелодію, яку він опрацьовує, в спосіб, який він сам хоче, створивши кругом неї канву самостійного музичного твору, крізь яку, немов червона нитка, протягнена самаж народня мелодія. У цій формі обрібки (її пристосовується головно в інструментальній музиці або у вокальній з інструментальним супроводом) допускається повна свобода композитора в трактуванні твору, який він творить на підставі народньої мелодії — себто довільної довжини й форми оригінальні музичні вступи, частини поміж окремими стрічками, закінчення, форма й характер супроводу й навіть зміни у ритміці й мелодиці пісні, наколи він, композитор, вважає це потрібне для твору в цілості чи в його подробицях. Але все це, уся ця свобода у трактуванні

матеріялу народньої пісні, уся ця оригінальна, індивідуальна творча праця композитора над цією "канвою" кругом мелодії народньої пісні, усі ці зміни, які він робить — усе це оправдане тільки тоді, коли воно випливає із суті самої народньої мелодії, коли воно нерозривно зв'язане не тільки з зовнішніми рисами і прикметами мелодії, але й з її внутрішнім характером і змістом. І тільки тоді обрібка народньої пісні є вірною й доброю та, одночасно, тільки тоді вона стає повновартісним, суто — мистецьким твором.

У нашій музичній літературі перші обрібки українських народніх пісень з'явилися у формі обрібок для хору. Композитором, який вперше створив ці обрібки, був Микола Лисенко. У своїх численних "Десятках" народніх пісень в обрібці для хору, а також в інших творах, він дав знамениті зразки обрібок: знамениті не так через використання гармонічних багатств пісень та виконавчих можливостей хору, як через глибоке зрозуміння самої суті, духа й характеру цих пісень. Безпосередньо продовжує цей Лисенківський стиль в обрібках народніх пісень для хору Олександер Кошиць. Його обрібки визначаються ще й правдивою віртуозністю в трактуванні хорової фактури: знаючи, як ніхто інший, усі тайни хору та його звучань, Кошиць використовує якнайкраще це своє знання, даючи в своїх хорових обрібках народніх пісень не тільки знамениті обрібки "по суті", але й незвичайно ефектовні твори в розумінні концертово-виконавчім. До деякої міри це відноситься й до обрібок Миколи Леонтовича, сміливих у порівненні з Лисенком, — оригінальних і цікавих. Між цікавими й важливими є обрібки Кирила Стеценка (який і скількістю цих обрібок стоїть позаду вище названих композиторів), Семена Артемовського ("Три десятки народніх пісень"), чи Василя Ступницького ("Слобожанські пісні"). В новіших і найновіших часах в ділянці для хору працювали і здобули деякі осяги Лев Ревуцький, Пилип Козицький, Вериківський.

Всі названі композитори, Миколою Лисенком починаючи — наддніпрянці. На Наддністрянщині, у Галичині, де знайомість з народньою піснею та зацікавлення нею все було менше, як у земляків з т.зв. Великої України, в обрібці народніх пісень для хору не створено нічого, що могло би мати якесь значення для розвитку цієї спеціяльної ділянки в нашій загальній музичній літературі. Це відноситься як до хорових обрібок Філярета

Колесси ("Вулиця" і ін.), так і до принагідних обрібок для хору Станислава Людкевича й Василя Барвінського.

Куди цікавішими творами є у найновіших часах обрібки для хору гуцульських пісень Михайла Гайворонського та лемківських і поліських пісень Миколи Колесси.

Годі на цьому місці не згадати й цих обрібок українських народніх пісень, які в нашій музиці та в поважних українських музичних кругах як Галичини, так і Наддніпрянщини, стали просто синонімом поганого смаку, дилетантизму, аматорщини й незнання основних вимог обрібки та одночасно клясичним прикладом на це, як мистецька хорова обрібка не має виглядати. Маю на думці "твори" Давидовського і йому подібних "композиторів" Усі ці "Бандури", "Вязанки народніх пісень" і т. і. наростили в нашему житті багато шкоди, впливаючи — разом із "Шумками-Думками" Заремби — якнайгірше на почуття музично-естетичного смаку слухачів. А це, що й тепер, коли література обрібок наших народніх пісень численна й цікава, все таки можна ще надибати "твори" цих "композиторів" в програмах українських концертів, найліпший доказ, які вони небезпечні.

Обрібка народньої пісні для голосу й фортепіяна є продуктом часів після 1920-го року, себто останнього, найновішого, сучасного періоду нашої музики. Находимо вправді обрібки цього роду — на голос і фортепіян — і у Лисенка, але вони являють собою радше доволі примітивно гармонізований фортепіяновий супровід до мелодії — до речі, зовсім не-свобідний і неоригінальний в розумінні творчої інвенції — як спражню обрібку. При цьому Лисенко тримається форм пісні стрічкової, в якій до всіх стрічок (куплетів) вірша є одне й теж саме музичне оформлення що, при чисельності стрічок вибраних ним пісень, робить їх виконання у практиці майже неможливим. У ще більшій мірі те, що сказане вище про обрібки Лисенка для голосу з фортепіяном, відноситься й до інших збірників більш-менше цієї самої доби. Як напр. збірник Рубця ("100 українських народніх пісень") і ін.

Щойно обрібки київського композитора Льва Ревуцького — передовсім його "Галицькі пісні", написані десь коло 1925 року — та "Шість народніх пісень" львовянина Василя Барвінського започатковують в нашій музичній літературі форму мистецької обрібки. Загальна характеристична риса як їх обрібок, так і всіх

інших сучасних українських композиторів, це панівна роль фортепіянової партії, панівна ділянка не тільки різноманітністю гармонічних, ритмічних й контрапунктичних засобів, але й використанням піяністичної техніки у розмірах, невідомих віддавна в літературі для фортепіяна сольо. Однак це явище деякого, інколи, "переладування" фортепіянової партії важливе й корисне тому, що завдяки йому вперше в нашій музичній літературі з'явилися близькі та з повним знанням піяністичної техніки скомпоновані партії — дармащо в виді "супроводу" до народніх мелодій. Також і те, що сучасні українські композитори оформлюють свої обрібки народніх пісень для голосу і фортепіяна власне в такий спосіб, кладучи головний натиск на фортепіянову партію, зробило з тих здебільша примітивних і нескладних народніх мелодій правдиві "концертові" твори в повному розумінні цього слова, які перед обома виконавцями — співаком і піяністом — ставлять неабиякі мистецькі завдання.

Побіч Ревуцького й Барвінського слід згадати групу сучасних українських композиторів, яких обрібки народніх пісень для голосу й фортепіяна розвинули цю ділянку нашої музики. Це Борис Лятошинський ("Сім народніх пісень"), Микола Колесса ("П'ять лемківських пісень"), Михайло Тіц, Антін Рудницький ("Дванадцять народніх пісень"), Кость Богуславський, Олесь Чишко ("Десять народніх пісень").

Крім обрібок народніх пісень для хору та для сольового голосу з фортепіяном, чималу ролю відграють в нашій музиці обрібки наших народніх пісень в музиці чисто інструментальній. Такі обрібки бачимо як в музиці фортепіяновій — починаючи від Лисенківської "Української Рапсодії" — так і в музиці камеральний (напр. Придаткевича твори для скрипки і фортепіяна і Барвінського "Варіяції" для чельо і фортепіяна або його струнний "Секстет") як в музиці симфонічній народні мотиви і пісні використані у багатьох композиціях. (Симфонічні твори Ревуцького, Рудницького, Мейтуса, Коляди, Козицького, Вериковського, Колесси), так і оперовій ("Золотий Обруч" Лятошинського, "Довбуш" Рудницького). Ці обрібки народніх мелодій в інструментальній музиці інколи й переступають менші "обрібки" та стають вповні самостійними музичними творами, для яких народня мелодія це тільки матеріал для інвенції, для творчого задуму. Але хоч який свободний цей задум і який він

далекий від оригіналу, всетаки і він в своїй основі має народну пісню. А те, що пісня, що українська народна пісня надхнула більшість українських сучасних композиторів до створення — вперше в історії нашої музики! — великих інструментальних форм та, у формі такої чи іншої обрібки, стала товчком до постання знаменитих хорових та вокально-сольових творів — все це надає українській народній пісні особливе значення в загальному розвитку української музичної культури.

(“Свобода”, 25 жовтня 1940)

РЕСТАВРАЦІЯ ЧИ ОБРІБКА НАРОДНИХ ПІСЕНЬ.

У недавньому числі "Свободи" з'явилася стаття п. н. "Реставратори української народної пісні", яка насуває низку думок чи пак критичних завваг. Автор статті обурюється фактом "обрібок" народних пісень, бо, на його думку, ніхто композиторам не давав на це "права". Крім того, він твердить, що обрібка, особливо пісень стародавнього походження, мусить мати характер реставрації, тому, що ці наші стародавні пісні "мають спіди пізніших впливів, часто чужих чинників, невластивих або складом або композицією нашій народній пісні", а тільки, за аналогією з малярством, "зnavці відповідної школи й доби..."

Ці думки шановному Авторові подиктували, очевидчаки, любов до нашої народної пісні, але в суті це погляд ляїка; з фахово-музичного погляду вони зовсім безпідставні.

Народні пісні в своїй оригінальній формі — це тільки **одноголосові мелодії** і тільки в такому вигляді вони перетривали ввесь вік свого існування. Правда, відомо, що деякі роди наших народних пісень співано на два, три й чотири голоси, але ніяких давніх музичних пам'яток, з яких можна б довідатись про оригінальну гармонію цих пісень у першому періоді їх існування, не залишилося. Під цим оглядом не краще стоять справа з нашими народніми піснями новіших часів. От, приміром, акомпаньемент (гармонізація) козацьких дум на бандурі, кобзі чи лірі змінювалась з кожним поколінням, дармащо буцімто його передавали "в оригіналі" бандуристи-чителі своїм учням, з одного покоління в друге. Але кожен щось змінював, щось забував, щось додавав, і в такому вже зміненому вигляді передав далі, — і цей процес повторювався зновуж до найновіших часів. Отже, чи можна твердити, що навіть найкращі співці дум у минулому

чи нашому столітті виконували ці думи так, як їх співали й грали двісті літ тому? Ні, вони виконували первісні, оригінальні думи вже в формі своїх власних "обрібок"!

Така справа й з усіми іншими нашими народніми піснями, що до 1917 року так чудово лунали в українських селах, де їх співали багатоголосово. Але навіть ці чисто-народні гармонізації були фактично тільки обрібками, які, без сумніву, теж мінялися на протязі століття.

Що торкається наших пісень із слідами "пізніших впливів часто чужих чинників, не властивих... нашій народній пісні", то ці пісні такі самі українські й чисто-народні, як будь-які інші. Нема народнього мистецтва та музики будь-якого народу, щоб частково не були б наслідком усіх впливів на протязі всього часу існування цих народів. Ці впливи, виникаючи чи то внаслідок приязних, торговельних і культурних взаємин, чи то внаслідок воєн, ворожих окупацій тощо, рідко коли шкодять народній музиці даного народу, ба, навпаки бувають дуже корисні, бо впивають в неї нові елементи. З часом ці чужі елементи зовсім зливаються з народньою музикою даного краю, приймаючи її питомі риси й одночасно збагачуючи її своїми власними. Те ж саме було, очевидно, і в випадку української народньої музики, в якій впливи турецькі, татарські, польські чи навіть угорські тільки додали їй оригінальності, свіжості й краси. Отже про якусь "реставрацію" нашої народньої пісні не може, очевидчаки, бути й мови.

Що ж торкається композиторської "обрібки" народніх пісень, то власне, тільки в тій формі, себто у формі "обрібки" народня пісня являє собою вартість музики т. зв. "артистичної" чи "штучної" (Kunstmusik у відрізненні від Volkskamusik) себто тієї, яку чуємо в концертах чи виконуємо дома. У своєму оригінальному вигляді, як одноголосова мелодія, народня пісня — це тільки етнографічний матеріал; щойно її обрібка надає їй зовсім іншої цінності та включає її в багаті рами і безконечні можливості вільної музичної творчості.

Як з бігом часу і розвоєм загальної культури міняються критерії естетики, так і з розвитком музичного мистецтва змінилося відношення м. ін. і до проблем гармонії, ритміки, форми тощо. Отже не дивниця, що підхід композиторів до музичної творчості взагалі, а до справи народніх пісень та їх обрібок зокрема, сто чи п'ятьдесят років тому був зовсім інший, як тепер.

Адже ж на протязі цих ста років у музичному мистецтві відбулися такі "перевороти", як творчість Вагнера, Дебюсса, Р. Штравса, Стравінського, Бартока, Шенберга! І хоча розвій української музики все ще не на такій висоті, на якій нам хотілося б її бачити, та наша музична творчість зробила за останніх 50 років величезний поступ, напевно більший, як за сотні літ перед тим. Тому то твердити тепер, що давні перерібки наших народніх пісень можуть і повинні бути класичним прикладом, не можна. Поперше, і ці наші давні композитори ніяких абсолютних критеріїв стилю наших народніх пісень не мали, а в своїх обрібках керувалися — як це роблять і сучасні композитори — тільки власним знанням, відчуванням, смаком і талантом; подруге, їх обрібки не можуть задовольнити вимог, які ставить сучасний композитор — і вибагливий слухач! — до обрібок наших народніх пісень; потретє, композитор може використовувати ці народні пісні як матеріял для своїх творів, як йому тільки заманеться.

І тому можна тільки радіти, що від часу Лисенка справа обрібок наших народніх пісень так пішла вперед і що наші композитори останнього 50-ліття (напр., Леонтович) внесли у форму обрібок стільки нового й цінного.

(*"Свобода"*, *"Літературний Додаток"*, ч. 14)

"ЗАПОРОЖЕЦЬ ЗА ДУНАЄМ" ТА ЙОГО ПЕРЕРІБКИ.

(*З нагоди вистави в Нью Йорку 1-го лютого 1942*)

1. МУЗИКА "ЗАПОРОЖЦЯ"

Коли в р. 1863 вперше виставлено "Запорожця за Дунаєм" — у Петербурзі — то ледви чи хтонебудь, включно з самим автором, Семеном Артемовським, думав, що ця комічна опера стане на протязі грядучих десятиліть найбільш популярним твором українських театрів. Не тільки найбільш популярним, але в своєму роді й найліпшим щодо якости. Хоча в літературі й репертуарі нашого побутового театру находяться твори більшої драматично-театральної вартості від "Запорожця" — от напр. "Ой, не ходи Грицю" та "Наталка Полтавка" — але вони не можуть навіть рівнятися з "Запорожцем" під оглядом музичного оформлення. Коли оба названі твори й усі наші побутові "драми" чи "оперети" є, насправді, тільки співограми ("Singspiel"), в яких музика грає другорядну роль, не є безпосередньо зв'язана з дією і радше тільки потрібна для підкреслення настрою (у 99 відсотках — ліричного), то в "Запорожці за Дунаєм" вперше в нашій музичній літературі маємо примір органічного пов'язання музики з дією, музики, яка не тільки є оригінальною, себто не чисто-народньою, але ще й до того має форму й логіку та навіть деякий драматичний нерв. Очевидно, що даремно шукати в музиці "Запорожця" якихбудь слідів цього, що в часі, коли Артемовський його писав, себто в першому десятилітті другої половини м. ст. діялося в музично-театральній творчості Західної Європи чи навіть у других слов'янських народів, де, з одної сторони була вже в повному розквітті творчість Вагнера, найгеніяльнішого революціонера музичного театру, з другої, в творчості Глінки й Римського-Кор-



"Запорожець за Дунаєм" Каась — Михайло Швець; Одарка — Марія Сокіл

сакова, Сметани і Монюшка почала розвиватися високої мистецької вартості народня опера.

"Запорожець за Дунаєм" не є оперою у повному розумінні цього слова, ні щодо його драматично-театральної сторони, себто лібретта, ні щодо його музичного оформлення. Але, без огляду на те, "Запорожець за Дунаєм" має такі великі прикмети, що в українській музичній літературі він сміло може зайняти місце нашої першої опери. Коли "пересічний" глядач, чи пак "широкий загал" ці прикмети бачить головно в комічних ситуаціях поміж подружкою парою — Одарка й Каась — у найвінчих дотепах Каася та сварливості й воювничості жінки або в романтично-сантиментальнім (настрій такий близький душі й серцю нашого "широкого загалу")! дуеті Оксани — Андрія, то інші бачать правдиву вартість "Запорожця" передовсім в його обох великих дуєтах (Одарка — Каась), повних справжнього гумору й темпераменту, у "Молитві", повній широго чуття чи врешті у бадьюрім, веселім "фінале". Та те, що усі без виймку музичні номери "Запорожця" написані автором справді талановито, а деколи, от як напр. згадані дуєти Одарки й Каася — просто знаменито, це не тільки здобуло "Запорожцеві" й його

музиці загальну популярність, але й право, називати цей твір "комічною оперою", неперевищеною, до речі, у цій ділянці нашої музичної літератури й до нинішнього дня.

2. ХИБИ Й НЕДОСТАТКИ ЛІБРЕТТА.

Те, що все досі сказане відносилося головно до музики "Запорожця за Дунаєм", а не, як би воно в першу чергу повинно бути, до його лібретта, не сталося випадково. Бо, я вже згадав, найбільшою вартістю "Запорожця" є його музика. Лібретто має, на жаль, великі хиби. Те, що воно наївне, без контрастуючих характерів, без драматичного наростання, без основної підстави кожного сценічного твору: інтриги, конфлікту та їхньої розв'язки (ані пригод Карася, ані схоплення Андрія й Оксани турками та їх визволення не можна вважати конфліктом в драматично-сценічному розумінні), те, можна би сказати "ще пів біди". Та найбільшою хибою лібретта є недостача пов'язання дії. Це передовсім відноситься до сцени буцім то відвідин Карася у султана, яких не бачимо, але про які тільки чуємо від Карася, що "...мої приятелі турки збрехали..." Немає сценічної логіки в схопленні Оксани й Андрія, бо Прокіп, який, як глядач повинен здогадатися (!), видав цю пару любовників в руки турків, виведений так блідо й невиразно, що його ролі паде до рівня т. зв. "компримарія", але в ніякому разі не є ролею, якою вона поправді повинна би бути, себто ролею головною, т. зв. "чорного характера", який проводить всю інтригу — от щось в роді Яга з "Отелла". Немає логічного пов'язання поміж поважною, настроєвою молитвою, до деякої міри патріотичного характеру, та веселим, танковим закінченням твору. Теж саме відноситься й до ролі хору в першій дії і до танків — одні й другі для дії "ні пришив, ні прилатав".

Неменше недостатків мають й окремі характери опери, поміж якими найкраще подані автором оба жіночі типи, Одарка й Оксана. Можна мати чимало застережень до типу Карася, як його бачимо в "Запорожці"; ще більше до характеризації Андрія, який нічим не нагадує в опері "молодого чорноморця — козака", хіба тільки костюмом.

3. ДОДАНА ЧЕТВЕРТА ДІЯ

З усіх цих недостач лібретта "Запорожця" одна тільки

постійно звертала на себе увагу: щоби показати в "Запорожці" сцену Карася в гостях у султана. Про це думали майже всі інсценізатори тієї опери. Відомі є три такі "дороблені" дії: Овчиннікова, Купчинського й Рильського. Василь Павлович Овчинніков, старий, заслужений діяч українського театру написав лібретто дії "Карась у султана" (з музикою Литваренка) для вистави "Запорожця" у Великій Опері в Москві в 1915 р. Я мав нагоду познайомитися з Овчинніковим у Харкові, коли я працював у тамтешній Державній Опері, в якій Василь Павлович займав посаду супфлера. Пізніше нераз я жалував, що не довідався я тоді від Овчиннікова, автора нової дії і організатора тої пам'ятної вистави "Запорожця" у Москві, що торкалося й одного й другого. Пам'ятаю, що дістав я від Василя Павловича автографований напечатаний примірник його нової дії; та чи схоронився він ще в моїй бібліотеці в Европі?!

Роман Купчинський, популярний львівський стрілецький поет і журналіст, написав дію "Карась у султана" для д-ра Станислава Людкевича, коли цей робив нову музичну редакцію "Запорожця", яку виставлено в р. 1935 у Львові як "1000-ну ювілейну виставу". Дія відбувалась в гаремі султана; починалася тужливим співом одаліски і муезіна (за кулісами) після чого слідувала комічна сцена евнуха, Карася з ним та Карася з султаном. Кінчилася ця дія балетом одалісок, які представляли сонні мрії Карася, що заснув від тяжкого турецького тютюну. Ця дія "трималася", чи пак мала успіх тільки завдяки дотепній характеризації евнуха та дуже доброму її виконанню Володимиром Балтаровичем; позатим вона була слаба (головно її закінчення) і далека від ідеальної розв'язки проблеми.

4. "СОВЄТСЬКА" ПЕРЕРІБКА.

Найбільшу досі перерібку "Запорожця за Дунаєм" зробив знаменитий український поет Максим Рильський спільно з композитором Володимиром Йоришем. У тій їхній редакції є не тільки нова дія (у султана), але й ісе інше в опері перемінено, переставлено, доповнено і т. д. У цьому вигляді виставляли "Запорожця" від 1935-го р. у Харкові, Києві, Москві та, як ми тут читали в часописах, і у Львові під час большевицького панування там в 1939-40 р. На жаль, не вдалося мені бачити ні нот, ні лібретта цього "совєтського" "Запорожця". З декількох окремих уривків, які тут доступні, видно, що переміни музичні,

зроблені Йоришем, цілком нецікаві, а подекуди таки й погані. І так напр. він не вагався залишити в своїй новій редакції опери пісню Оксани "Прилинь, прилинь...", яку колись написав О. Окснер (не Артемовський!) і яку, наслідком "традиції", звичайно виконували в наших аматорських виставах. Ця пісня найгіршої, найнижчої якості, сальонового характеру та з музикою "Запорожця" нічогісінко спільнотого не має. Очевидно, затримуючи її в своїй редакції, Йориш зробив не тільки невибачливий гріх, але й доказав, що ледви чи мав він якенебудь право на те, щоби братись за перерібку "Запорожця"!

5. РЕДАКЦІЯ С. ЛЮДКЕВИЧА.

Перерібки, які зробив д-р Людкевич у Львові, торкалися головно двох точок: поправлення голосоведіння у вокальніх партіях та поправок гармонічних. Найбільш відомий і поширеніший фортепіановий витяг ("piano-score") "Запорожця", виданий накладнею Оренштайна в Берліні в 1923 р. (зладив його Іван Недільський), вийшов з безчисленними помилками, не тільки друкарськими, але, на жаль, зробленими самим автором цього видання. (Дуже жалко, до речі, що недавно появився в Америці фортепіановий витяг "piano-score" "Запорожця за Дунаєм", тут надрукований, який є дослівною відбиткою видання Оренштайна, з усіми його безчисленними помилками.)

Редакція д-ра Людкевича, опираючися на цьому виданні, передовсім поправила всі ці помилки починаючи, цілком правильно, від зміни такту в першому ході ("Ой, збирайтесь працювати...") з 4/4 на 3/2 і в той спосіб привернувши в цьому музичному номері нормальні акценти в виговорюванню слів, що було цілком неможливо передтим. Як гармонічні та ритмічні перерібки Людкевича, деякі поправки в веденню мелодійної лінії і додання бракуючих тактів (вступ до пісні Андрія), так і його інструментацію цілої опери можна вважати першою "грамотною" редакцією "Запорожця" взагалі.

6. ДВА ФІЛЬМИ.

Поміж р. 1934 - 1938 з'явилися ще дві нові редакції "Запорожця за Дунаєм", а саме фільми, зроблені з тієї опери у Києві та Нью Йорку. Оба вони досить далеко відбігали від оригіналу передовсім щодо лібретта, чи пак у цьому випадку, сценарія, й

оба вони не вміли знайти щасливої розв'язки задачі: пристосувати "Запорожця за Дунаєм" для фільму та його потреб. Що торкається музичної сторони обох цих фільмів, то за неї — у советськім фільмі — відповідав той самий Володимир Йориш; в американській фільмовій версії "Запорожця" музику переробляв, примінював до вимог сценарія та інструментував для великої оркестри автор цих рядків. Цілком наново я зробив увертуру відповідно її поширивши. Інакше як в оригіналі була скомпонована пісня Оксани "Місяцю ясний..." (з огляду на настрій, потрібний у фільмі перед початком тої пісні, чого не давав оригінал з сьоми вступними тактами, з яких чотири були звичайним акордовим акомпаніментом) і інакшою була "Молитва", в якій центральною постаттю — з музичної сторони — була Одарка (а не, як в оригіналі, Андрій) та в якій, після її дуету з Андрієм, був ще й терцет — з голосом кобзаря — після чого, щойно на закінчення, вступав хор, знову таки з сольо Одарки.

Розуміється само собою, що фільм вимагав крім того немалої скількості зовсім нової музики, як ілюстраційного характеру, так і чисто "утилітарної": для вязання поодиноких частин, модуляцій, переходів і т. д. Також усі танки, скомпоновані мною для фільму "Запорожець за Дунаєм" (на жаль, на мою думку найбільш вдалі з них, як рівно ж декілька нових, оригінальних, вокальних і оркестрових номерів, у фільмі, як її потім висвітлювали, не використано) були танками не з "Запорожця" Артемовського, але частинно народніми, частинно оригінальними.

7. НОВА РЕДАКЦІЯ РУДНИЦЬКОГО.

Для теперішніх вистав "Запорожця за Дунаєм" в Америці, з яких перші відбудуться 25-го ц. м. у Чікаґо в "Чікаґо Сокол Авдіторію" та у Нью Йорку в Вебстер Гол, я зробив нову редакцію цілої опери. На підставі моого дотеперішнього досвіду з тою оперою, я передовсім старався цим разом скоротити все, що непотрібне і зайве, все, що розхолоджує та спиняє хід дії. Отже, в монологах і діялогах, викреслено все, що не має безпосереднього зв'язку з дією, усіякі зайві повторювання одного й цього ж та непотрібні завваги. Зовсім відстала непотрібна роль Прокопа; обі ролі Селіха-Аги й Імана злучені в одну. Танки перенесені в останню дію, у фінале, де одиноке місце для них з

огляду на веселий настрій. Пісню "Прилинь, прилинь..." — нова композиція, яка зі старою, Окснера, нічого спільногого не має — Оксана співає в другій дії, після "Ангел ночі". З чисто музичних змін, крім змін гармонічного, ритмічного й формального характеру впродовж цілої опери, зроблених також з ціллю як найбільш логічного музичного пов'язання цілості, головні зміни зроблені у пісні Оксани "Місяцю ясний...", в обох дуетах Одарки й Карася, в пісні й дуеті "Чорна хмара..." і "О, мій друже...", у квінтеті й у молитві, в якій після сольо Андрія "Владико неба і землі..." слідує дует Андрія й Одарки, опісля квартет солістів (Одарка, Оксана, Андрій і Карась) та врешті хор, на тлі якого Одарка має сольові пасажі.

Очевидно, всі ці переміни й редакції, чужі й мої, мали одне завдання: показати "Запорожця за Дунаєм" в найкращий спосіб. Те, що після 80-ти років існування цієї опери, сучасні українські композитори цікавляться нею і вважають, що варто її наново "редагувати", це не менший доказ життєвости "Запорожця за Дунаєм" як його постійний успіх серед широкого загалу, який любить його найбільше у "старому" вигляді. Те, щоби "Запорожець за Дунаєм" нічого не втратив з цього свого старого вигляду, але, навпаки, щоби ще й підкреслити вартості цього класичного твору нашої музичної літератури дрібними змінами, замітними тільки для фахівців, було і є ціллю нової, останньої редакції "Запорожця", зробленої автором цих рядків.

("Свобода", 2-го січня 1942)

ЮВІЛЕЙНІ ВИСТАВИ "ЗАПОРОЖЦЯ ЗА ДУНАЕМ" В ГАЛИЧИНІ 1935. Р.

(З нагоди вистави в Нью Йорку 1-го лютого 1942 р.)

Незабаром після довголітньої перерви, наші громадяни в Америці матимуть знову нагоду побачити на сцені несмртельну, класичну українську комічну оперу "Запорожець за Дунаєм", у Нью Йорку в неділю, 1. лютого, у "Webster Hall", а тиждень передтим, 25. січня, у Чикаго, в "Sokol Chicago Hall". З цієї нагоди варто згадати про ювілейні вистави "Запорожця за Дунаєм" у Львові і в Галичині на протязі 1935 - 1936 року, тим паче, що в теперішніх виставах цієї опера, тут в Америці, братимемо участь декілька головних виконавців-учасників цих пам'ятних ювілейних вистав у Старому Краю.

На те, що взагалі прийшло до цих ювілейних вистав "Запорожця" склалися різні обставини. Перебуваючи в 1935 р. у Львові, в мене виринула думка виставити якусь українську оперу "по професіональному", себто з "правдивими" оперовими артистами, з великою оркестрою, з професіональним хором і т. п. Передтим, перед першою війною, такі вистави були в Галичині тільки у виконанні українських мандрівних театрів і труп, які в більшій, чи меншій мірі були аматорськими в ділянці опера, дармащо в них знаходився інколи справжній, непересічно талановитий драматичний артист. Тепер, себто в р. 1935., випадково знайшлося у Львові поважне число українських професіональних оперових співаків, з якими можна було подумати про "справжню" оперову виставу. Вибрали ми спершу "Роксоляну" Січинського, потім "Купало" Вахнянина та показалося, що до першої не було зовсім партитури і треба оперу

інструментувати, що вимагало часу і грошей, а зновуж оркестровий матеріял "Купала" знаходився у Харкові, де цю оперу кілька літ передтим виставляли, отже також думка про виставу тої опери мусіла відпасти. Та несподівано знайшлася інша розв'язка: показалося, що д-р Станислав Людкевич, відомий львівський композитор, власне недавно скінчив партитуру нової редакції опери "Запорожець за Дунаєм" та скомпонував музику до зовсім нової дії, якої текст зготовив неменш відомий поет Роман Купчинський! Коли далі показалося, що маємо "під рукою" усіх артистів-співаків, потрібних для цієї опери, справа була рішена. Одиноке, чого ми боялися, була непевність, чи публика, яка вже стільки разів бачила й чула "Запорожця за Дунаєм", чи вона "допише" і прийде?! Фінансовий ризик вистави був великий: тому, що участь брали самі професійні артисти, від яких не можна чайже вимагати, щоби вони "ризиковали" своєю працею і талантами, усі вони були ангажовані на гарантію, себто кожній мав дістати свій гонорар без огляду на сякий чи такий вислід вистави. (Це, до речі, одинокий правильний і можливий підхід до професіоналістів усіх родів). Сама заля Великого Театру у Львові, яку ми рішили наняти на цю виставу, коштувала 600 злотих, за один вечір! А відповідної своєї, української зали у Львові, на жаль, не було... Велику суму гроша мала коштувати оркестра із 30-ти музикантів; так само платний був хор (коло 50 осіб) та балет, який складався з членів балету львівської (польської) опери. Одним словом: коли я склав ввесь бюджет вистави "чорне на білому", на папері, то справді аж лячно стало за її фінансовий вислід! Однаке, я був твердо переконаний, що "Запорожець за Дунаєм" вперше у такому виконанні, з такими знаменитими артистами, з великою оркестрою, у чудовій зали міського театру мусить вдатися під кожним оглядом, отже й фінансовим! Не менше сильну віру в успіх цього підприємства мав також голова Музичного Т-ва ім. Лисенка та кооперативи "Український Театр" радник Йосиф Дрималик і завдяки цьому кооператива "Український Театр" і "Т-во Письменників і Журналістів" (якого головою тоді був власне Роман Купчинський), взяли на себе спільно ввесь фінансовий ризик не тільки львівської вистави "Запорожця за Дунаєм", але й поїздки до шести найбільших міст Галичини, де ми рішили цього "нового" "Запорожця" показати. А коли Степан Чарнецький, відомий знатець історії українського театру в

Галичині, знайшов, що загальне число вистав "Запорожця" в Галичині дійшло одної тисячі, рішено нашу виставу у Львові назвати "Ювілейна 1000-на вистава" — і під такою назвою вона й пішла у Львові 19-го грудня 1935 року.

Мабуть ніхто з присутніх на цій пам'ятній виставі не догадувався, скільки труду прийшлося покласти усім учасникам, щоби ця вистава вдалася, та скільки перепон прийшлося переборти! Усі проби, як музичні так і сценічні, відбувалися від початку майже до самого кінця, у мене дома, при вул. Обертинській. Та в найбільш гарячому часі підготовчої праці, Марія Сокіл, моя дружина, яка мала виконувати ролю Одарки і я мусили виїхати на Литву, до Ковнаса, на гостинні виступи в тамтешній опері й філharmonii та могли повернутися до Львова ледви на тиждень перед "Запорожцем". В міжчасі, на протязі місяця нашої відсутності, очевидно чимало вже приготовленого й вивченого усіми виконавцями, позабувалося і вийшло з вправи щоденних проб, і все це треба було надолужити гарячковою працею в останньому тижні. До того режисер нашої вистави, найкращий, який був у Львові, коли вистава почала приготовлятися, Олександр Улуханов, в міжчасі став режисером Королівської Опера у Београді в Югославії та звідтам навмисне приїхав до Львова, щоби дотримати свого зобов'язання режисерувати "Запорожця". Приїхав він також тільки декілька днів перед виставою — а все зв'язане з декораціями, костюмами ну и очевидно зі сценічно-драматичною стороною опери, ждало на нього!

Та найбільшу несподіванку зробила нам... польська влада. На два дні перед заповіденою виставою "Запорожця" львівське воєвідство заборонило її — без будь-яких причин і пояснень, дармащо своєчасно ми одержали дозвіл на неї, дармащо вже зроблено величезні витрати, що всі білети були розпродані, тощо... Не помогли ні інтервенції у воєвідстві, ні телефони до Варшави, до міністерства: урядовців, які могли цю заборону знести, не можна було ніяким способом знайти на протязі цих двох днів! А коли вже їх знайшлося, і коли вони заборону вистави зняли, перепрошуючи за "непорозуміння", тоді було вже запізно: реченець вже перейшов і треба було назначити нову дату вистави "Запорожця"! Не дивниця, що коли ми дістали залю театру на 19 грудня, до останньої хвилини ніхто не був певний, чи знову злоба цього чи іншого урядовця

не перешкодить у виставі — ради звичайної відомої там в наших відносинах шиканини.

Та цим разом обійшлося без неї і 1000-на ювілейна вистава "Запорожця за Дунаєм" відбулася: 19 грудня 1935, у Великому Театрі у Львові, 20. і 21 грудня, себто в два наступні дні, у театрі "Різноманітний". Усі три вистави були переповнені: успіх був такий, що його ніхто й не передбачав. Коли почався продаж білетів, то в перший же день розкуплено усі квитки на першу виставу, а за два-три дні не стало білетів і на наступні дні! Рецензент "Діла" писав, що "...за білети зводили бої не тільки ті, що ходять до театру раз на рік, але й самі члени управи двох установ, що організували цю виставу: "Т-ва Письменників і Журналістів" і кооперативи "Український Театр". Кошти вистави були такі величезні, що не можна, було роздавати ні дарових, ні репрезентаційних квитків. Нова музична інструментація, найкращі оперові сили, нова дія — все це притягнуло публику як магнет.

Обсада тієї ювілейної вистави була справді знаменита і такої ніколи ще в Львові і в Галичині не чули. В ролі Карася був Іван Романовський, бас львівської опери, який дав знаменитий тип, дарма, що ніколи цієї ролі не грав. Одаркою була Марія Сокіл, про котру в рецензії писали, що можна сміло сказати, що це найкраща Одарка, яку ми колинебудь бачили на сцені нашого театру. Знаменита, до подробиць обдумана гра, прегарний голос, який у драматичних моментах заспівав бліскучими акцентами, чудова зовнішність — все це склалося на зразково викінчену креацію..." В партії Оксани дуже вдатно дебютувала на оперовій сцені Ольга Лепкова, а її партнером в ролі Андрія був оперовий співак Михайло Голинський, загально відомий зі свого прегарного, сильного драматичного голосу. Султана співав Михайло Маслюк, Мартіні, бас львівської опери, Імана — Степан Сніжак. Ахмета (у новій дії) — Володимир Балтарович, який виконанням цієї комічної партії викликав все бур'ю сміху. Режисером вистави був згаданий вже Олександр Улуханов; диригентом і музично-артистичним керівником цілої імпрези — Антін Рудницький.

Закінчилася Ювілейна вистава "Запорожця" у Львові, ми виставили його в шести найбільших містах Галичини, все в місяці грудні. І так 4. ми почали в Коломиї в залі "Каси Ощадності", 6. у Станиславові в театрі ім. Монюшки, 7 у Стрию в залі "Нар-

Дому", 10. в Золочеві в залі "Сокола", 11. в Тернополі в залі "Міщанського Братства", 12. у Перемишлі в залі "Нар. Дому" Скрізь успіх був такий самий: переповнені до останнього місця залі, які просто "тріщали" від натовпу! Люди з'їзджалися на цього "Запорожця" фірами з далеких сел і містечок і нераз відїзджали з нічим, бо не подбавши раніше за білети так і не могли попасті на виставу, на яку всі місця були розпродані вже два-три тижні раніше!

Ювілейних вистав "Запорожця за Дунаєм" було, усіх разом десять: три у Львові, шість на провінції та одна, в 1936 році, у Львові у Великому Театрі для шкільної молоді. Та крім того, опісля цю оперу ми виставляли у Львові в радіо і цю виставу передавали усі польські радіостації — вперше в історії польського радіо і вперше в історії нашого музичного мистецтва!

("Свобода", 16 січня 1942)

ПОПУЛЯРНА МУЗИКА І ЗАГРОЗА ДЕНАЦІОНАЛІЗАЦІЇ

Як казали в Галичині, "мені й не снилося б" писати на таку тему, як би не речення, яке я прочитав у дуже добрій і цікавій статті п. Маріяна Коця "Закони і норми українського поселення" ("Свобода", 9 лютого 1974). Це речення таке: "...Великий вплив на послаблювання національних хребтів має популярна музика, вживання наркотиків, впливи різних екзотичних вірувань і релігій..." і т. д. Я — не прихильник т. зв. популярної музики і не люблю її, мабуть не менше, як і Шан. Автор згаданої статті, — але мушустати в її обороні, коли цю популярну музику, чи пак її існування, порівнюють до наркотиків, а то й деколи закидається, що вона має "великий вплив на послаблювання хребтів", себто, іншими словами, впливає на денаціоналізацію.

Популярна музика — в останніх двадцяти роках під цією назвою розуміється т. зв. "рок енд ролл" — це, як її кожна відміна в останніх п'ятидесяти роках, ніщо інше, як наслідок розвитку даної молодої генерації і вислів та вияв даної епохи — не дивлячися на те, чи цей розвиток, чи прогрес, старша генерація може й вважає регресом, й не дивлячися на те, чи дана епоха часу — в цьому випадку наша, теперішня — комусь подобається, чи ні. (Старшій генерації, яка тут, на еміграції, привикла дивитися на все і вся з становища "старих, добрих часів," життя, яким вона живе в Америці, очевидно ніяк не подобається!). Нема ніякого сумніву, що щойно в післявікторіянських і після цісарсько-королівських декадах, епоху даного часу вперше почали репрезентувати молодші генерації, а не старші, як це було колись, коли головною характеристикою — й обов'язком — молодих було мовчати й слухатися. Отже, всі нові течії, які почалися в новітніх часах, вийшли від молоді, як в мистецькому так і в соціальному і суспільному житті. І коли на-

довго перед початком нашого століття й аж до закінчення Першої світової війни т. зв. легку, популярну музику всеціло репрезентував вальс, а потім ще й сантиментальнє танго і т. п. пісеньки, все це всеціло одобрене й фаворизоване старшим поколінням; до вальсів воно звикло ще з дитинства, а знову сантиментальність слів і мелодій танго дуже промовляла до емоційних зворушень згаданого старшого покоління — то загальні зміни в світі мусіли викликати й зміну в ділянці популярної музики.

Після катаклізуму Першої світової війни, коли невідклично скінчилась епоха спокійного, без журного, забезпеченого життя, ані вальси, ані танго не могли вдоволити молоду генерацію, зневірену наслідками цієї війни й дотогодна популярна музика з її солодкавістю, сальоновою елегантністю і сантиментальністю не могла бути виразником їх епохи. Тоді і з'явилася, з Америки, свого роду розв'язка у формі нового роду популярної музики, джазу і його різних відмін. Усе це основане не на мелодії, але на ритмі безкомпромісному, повному нервої напруги — як, до речі, подібний зворот в сторону такої ж ритміки проявився одночасно і в поважній музиці, в творах Бартока, Стравінського та інших. І от, уперше від часів Віденського Конгресу в 1815 р., який популяризував вальс, ця нова, супоритмічна популярна музика, джаз, стала головним виразником молодого покоління в усьому світі; для старшого, вона була дикою, галасливою, разючою.

Та вдесятеро дикішою, галасливішою, незрозумілою і разючою для вух старшого покоління є сьогоднішній "рок енд ролл", — як диким і незрозумілим є для нього довге волосся молодих мужчин, вузькі "джінс'ї", чи тепер, згідно з новою модою, голі животики дівчат-підлітків, а то й дорослих молодих жінок. Та все це — ніщо інше, як сігнум темпоріс (знак часу), й соціологи напевно колись робитимуть досліди над цими проявами нашої епохи.

Але здвигаючи плечима над цими, чи іншими проявами цієї нашої епохи й над проблемами молоді в ній, мусимо бодай старатися її зрозуміти, а не безапеляційно їх відкидати чи засуджувати. Очевидно, для бездітних людей, які не мали й не мають можливості спостерігати всякі фази розвитку своїх і чужих дітей, які ходили чи ходять до тутешніх американських шкіл, й слідкувати за всіми новими — так часто дивоглядними

— звичаями, тощо, молоді — для цих бездітних зрозуміти бодай трохи цю теперішню молодь, майже цілком неможливо. Та всеж, порівняння впливу популярної музики на цю молодь, з наркотиками — цілком безпідставне, як і безпідставним є твердження, що популярна музика впливає на денаціоналізацію. Чому якраз популярна музика, а не одяг, зачіски, звичаї, нові підходи до моралі й до взаємовідношення двох статей?! Адже й вони — характеристичні прояви нашого часу! Коли б популярна музика мала такий — чи будь-який взагалі! — вплив на національну стійкість, чи "послаблювання національних хребтів", то й давня генерація мусила б була денаціоналізуватися під впливом вальсів, танґ чи джазу! Відомо, що в передвоєнній Галичині усі танґа й пісеньки варшавського "Хору Дана" були не менше популярні серед української, як і серед польської молоді, але це на денаціоналізацію цієї нашої молоді ані трохи не впливало!

Не буде цього й у випадку сучасної популярної музики "рок-енд-ролл". Як і всі інші роди популярної музики, і цей рід тільки переходовий, тимчасовий. І врешті-решт, не дивлячися на всю його галасливість чи дикість — нешкідливий. А наркотики?!

(*"Свобода"*, 23 лютого 1974)

НА МУЗИЧНІ ТЕМИ

Один із сенійорів українського музичного світу в Америці і, якщо йдеться про дописи на актуальні музичні теми, один з найактивніших, Осип Залеський, у своїй статті "На музичні теми" ("Свобода", 13-го вересня) нав'язуючи до двох статей, надрукованих у "Свободі" раніше — на теми сучасної української культури взагалі й музики зокрема — висловлює свій жаль з приводу недостачі в нас професіональної музичної організації, з приводу неактивності "Союзу українських хорів Америки" і т. і. Не дивлячись на всі гарячі бажання Автора бачити картину нашого музичного життя в Америці в ідеальних красках — хто з нас, музик, цього не бажав би?! — є й друга сторона медалі: сторона реальних можливостей здійснити ці, чи ті побажання та ідеї — і про неї хочу згадати.

Раніше, п. Осип Залеський наводить уступ зі статті д-ра Андрія Шуля, в якій цей останній, згадуючи працю наших покійних вже, Михайла Гайворонського й Олександра Кошиця, запитує...” і що ж, чи їхню працю хтось розвинув і поширив? А започатковане діло треба було продовжувати і за цих п'ятдесяти років мати вже поважні висліди праці, тим паче, що прибула нова іміграція з фаховими силами і великими плянами”

Виглядало б, що тому, що працю покійних Гайворонського й Кошиця не розвинено і не поширене, українська музична культура в Америці за останніх 50 років не зробила ніякого поступу. На ділі справа представляється дуже інакше. Діяльність пок. Кошиця і Гайворонського в Америці обмежувалась в їх публичних виступах (та в творчості першого) виключно до ділянки народньої пісні у хоровому виконанні. Вершком цієї їх виконавчої діяльності в Америці були концерти сьоми об'єднаних церковних хорів Нью Йорку й околиці, організовані дяковчителями-диригентами цих хорів,



Марія Сокіл в опері "Тарас Бульба"

під проводом Гайворонського, чи Кошиця, з програмою народніх пісень (у концертах Гайворонського чималу поміч давала й студентська, чи пак молодеча організація). Дякуючи талантам обидвох згаданих композиторів — диригентів, концерти були виконані на високому мистецькому рівні і поруч з концертами прибулих до Америки перед останньою війною

передових українських співаків, Марії Сокіл і Михайла Голинського, були справжнім вершком музично-виконавчої діяльності епохи т. зв. старої іміграції. (Сюди не можна врахувати ані виставу опери Лисенка "Тарас Бульба", ані авторський симфонічно-хоровий концерт Павла Печеніги-Углицького, тому, що обидві імпрези не були, якслід, організовані, приготовані і виведені).

Коли ж порівняти з цими хорово-фолклористичними — отже "одностороннього характеру" — імпрезами згаданими вище, деякі музичні імпрези, влаштовані в останніх двадцять п'ятьох роках, тобто вже після приїзду нової іміграції, то значення цих останніх для розвитку української музичної культури в Америці без порівняння більше й важливіше. Згадаймо такі, як симфонічний концерт української музики, організований в Детройті пок. Богданом Пюрком, виступи місцевого хору в цьому місті зі скандинавською оркестрою, грандіозний ювілейний Лисенківський концерт у Нью Йорку при співчасті трьох об'єднаних хорів ("Думка", Нью Йорк, "Кобзар",



"Об'єднані хори" під час Ювілейного Лисенківського Концерту 9-го грудня 1962 р. в Нью-Йорку

Філадельфія, "Трембіта", Ньюарк) і симфонічної оркестри, виконання — у концертovій формі — опери Углицького "Відьма" у Нью Йорку, та, на сцені, опери Овчаренка "Лис Микита" у Філадельфії, виконання Симфонічної Кантати Рудницького "Посланіe" з симфонічними оркестрами у Філадельфії і Вашингтоні (з нагоди відкриття пам'ятника Шевченкові), врешті, як свого роду завершення усіх дотого-часних українських музичних імпрез в Америці, прем'єра опера-

цього композитора, "Анна Ярославна" у Нью Йорку та й в п'ятьох інших містах Америки й Канади з нагоди ювілею УНСоюзу і ін. Усі ці музичні імпрези — події першорядного значення в розвитку української культури взагалі, й бідкатися, що працю Гайворонського й Кошиця далі не продовжувалося й не розвивалося, справді недоцільно. Їх працю слід вважати закінченим фольклорного стану в нашій музиці, етапу, започаткованого ще перед Лисенком та ним самим і його учнями й наслідниками як найкраще розвиненого. У сучасній добі української музики, добі інструментальної й оперової музики, продовжування давніх хорово-фольклорних традицій нічого до розвитку української музики не додало б, але навпаки, було б своєрідним парадоксом — не дивлячися на те, що чималий відсоток нашого громадянства й досі захоплюється власне народньою музикою більше, як будь-якою другою.

Дуже слушно завважує п. Осип Залеський, що "Союз українських хорів Америки" ("СУХА") від декількох років цілком недіяльний, міг би зробити чимало доброго в ділянці нашої хорової культури в Америці. Ніхто не розумів цього краще, як ініціатор і голова цієї організації, мгр. Льоньо Крушельницький, маєть, найбільший хоровий ентузіаст, якого знаю. Та всі гарні думки й пляни його й управи СУХА — серед цих думок власне й завдання, про які згадує п. О. З.: "допомагати хорам у підборі творів для виконування, проголошування конкурсів на нові хорові твори тощо."

Все це розбилося в наслідок повної інерції самих хорів та їх нехіті, чи, може, неохоти їх керівників-диригентів?! — взагалі "співпрацювати", приймаючи будьякі поради чи напрямні щодо репертуару тощо, від кого — в даному випадку від СУХА. Може в деяких випадках ця нехіть була подиктована сумнівом цього, чи того диригента, чи його хор, або й він сам, дадуть собі раду з новими, пропонованими творами?... У всякому разі й до сьогодні в програмах виступів більшості українських хорів в Америці (і Канаді) бачимо постійно ці самі твори. Бувають і такі абсурди, як виконування "творів" Давидовського, чоловічих хорів Остапа Нижанківського, у яких перші вже перед п'ятidesяти роками вважалися беззваргісними музично в Західній Україні, а другі — перестарілими.

У таких обставинах про конкурси на нові хорові твори в СУХА зайво було й думати. Хто виконував би нові, нагороджені твори? Адже навіть один з передових українських хорів в Америці, який такий конкурс на хорові твори проголосив перед заснуванням СУХА, й досі не спромігся виконати всі чотири нагороджені твори, дармащо від того часу минуло більше як десять років і дармащо один з цих творів, прем'єри яких були "зарезервовані" згаданим хором, який організував конкурс, — виконувався вже неодноразово іншим хором.

Очевидно, новий хоровий репертуар потрібний, як дощ після посухи. Та що ще більше потрібне, це нові, молоді професіональні хорові диригенти, які цікавилися б новим репертуаром, шукали за ним й мали цивільну відвагу вивчати нові, невідомі твори зі своїми хорами та їх виконувати, — а не йшли по лінії найменшого опору, витягаючи давні твори, припорошені порохом "старих, добрих часів" та, що гірше, сумнівної мистецької вартості.

П. Осип Залеський в своїй статті згадує добрим словом Музичне Т-во ім. Лисенка у Львові, яке не тільки провадило музичні школи, філії Музичного Інституту ім. Лисенка у Львові, але й було тим центром, у якому скупчувалася праця наших музик"

Як же представляється ця справа тут, в Америці? Подібною організацією до передвоєнного Музичного Т-ва ім. Лисенка у Львові є тут дуже заслужений Український Музичний Інститут (заснований пок. Романом Савицьким), який також має низку музичних шкіл, філій чи Відділів центральної школи в Нью Йорку. Але на цьому аналогія й кінчається, бо УМІ не скручує всіх українських музик в Америці й нема ніяких виглядів, щоб це будь-коли було можливе — з приводу цілком інших обставин життя в передвоєнній Західній Україні й тут, в Америці.

Річ в тому, що в Музичному Т-ві ім. Лисенка у Львові, чи пак в його Музичному Інституті, гуртувалися всі, без виїмку, українські професіональні музики Західної України просто тому, що в наслідок політичної ситуації — польської влади на цих наших землях — українському музиці було цілком неможливо знайти зайняття в будь-якій польській музичній

школі. Отже, силою факту, Мізичний Інститут ім. Лисенка став цією єдиною установою, в якій знаходили і можливість праці, і заробіток, дармащо й дуже мізерний, — не тільки всі старші західноукраїнські музики, але й молоді, їх колишні учні, які, повертаючи до Львова з вищих музичних студій за кордоном, прямо не мали де дітися, як тільки в Музичному Інституті ім. Лисенка. Та тут, в Америці, українська молодь, після закінчення вищих музичних студій в американських високих музичних школах та університетах, шукає — й знаходить — працю і заробіток у своїй музичній ділянці, в американських школах та коледжах і університетах. Не можна й думати про те, що будь-хто з цієї молоді — особливо будь-хто з найталановитіших серед неї — шукатиме праці в українських музичних школах. У даному випадку гасло "Свій до свого" було б цілком безпідставне і безсенсово. Отже, українські музичні школи в Америці, не маючи в майбутньому нового, молодого професіонального педагогічного наробку, на жаль, не зможуть працювати як слід, чи взагалі існувати. У всяком разі, про скрупчування в них українських музик, про те, щоб стати їх централею, як нею було Музичне Т-во ім. Лисенка у Львові, не може бути й мови.

Єдиною організацією, яка могла б стати такою централею була б — як про це пише п. Осип Залеський у згаданій статті, — Асоціація, чи Союз українських професіональних музик в Америці. Вона потрібна вже від давна, не тільки, щоб заповнити існуючу прогалину — майже всі інші українські професіоналісти мають свої організації, крім одних тільки музик! — але й щоб до деякої міри керувати "музичною політикою" українського життя в Америці і заступати права українських професіональних музик (ще й на сьогодні є організації чи комітети, які, запрошуючи до участі в їх імпрезах будь-якого характеру музик — виконавців, вважають національним чи громадським обов'язком деякких виконавців виступити даром, не дивлячися на те, що за все інше платиться: заля, програмки, оголошення в наших, українських газетах, після-імпрезовий бенкет тощо).

У половині тридцятих років автор цих рядків запросив до своєї хати у Львові своїх колег-музик Станислава Людкевича, Василя Барвінського і Нестора Нижанківського і вперше поділився з ними своїми думками про заснування організації професіональних українських музик Західної України. В

наслідок цієї розмови незабаром створився Супром — "Союз Українських Професіональних Музик" — головою якого став і був ним аж до вибуху війни — Нестор Нижанківський (виїхавши за границю на постійний побут я не мав можливості брати активну участь у формальній і фактичній організації Супрому).

Діяльність цього товариства була незвичайно корисною й важливою, й нема сумніву, що такою була б і діяльність подібної професіональної музичної організації на терені Америки.

За нею могла б піти аналогічна організація українських музик у Канаді, в Західній Європі і, взагалі, у вільному світі — у протиставленні до подібної організації в совєтській Україні, організації, керованої, як відомо, не музиками, але партійними чинниками та вповні на услугах партії й комуністичного режиму.

Об'єднання всіх українських професіональних музик в Америці в одній, фаховій організації — справа першої ваги, якою треба зайнятися й перевести її в діло якнайскоріше.

(*"Свобода"*, 22 жовтня 1973р.)

ЧИ МОЖНА ВІДЗНАЧАТИ ЮВІЛЕЙ НТШ БЕЗ КОБЗАРЕВОЇ МУЗИКИ?

У зв'язку з наміченими святкуваннями сторічних роковин існування Наукового Товариства ім. Шевченка, нашої найстаршої, передової наукової інституції, мимоволі насувається питання: невже такий важливий для загально-української спільноти ювілей можна як слід відзначати без участі в ньому музики? Відповідь на це питання приходить негайно, автоматично: ні в якому разі! У святкуваннях ювілею Наукового Товариства, яке носить ім'я Шевченка, музика є необхідною складовою частиною — інакше ці святкування були б неповні, недосконалі, а то й абсурдні.

Нема в світі другого народу, другої нації, музика якої була б так нерозривно зв'язана з творчістю одного поета чи письменника, як це є в нас, українців, у випадку Шевченка. Були поети, які в музичній творчості своїх народів мали надзвичайний вплив на розвиток цієї ділянки, як, наприклад, Гете, Гайне, Меріке у німців, Бодлер і Верлен у французів, Пушкін у росіян, — але ролю їх усіх у музичній культурі їхніх народів ніякою мірою не можна порівняти з ролею Шевченка в українській музичній культурі, від самих поччатків її існування аж до сучасності. І так, перші сольові пісні в нашій музичній літературі, Паливоди — Карпенка та Рубця у 50-их і 60-их роках минулого століття, були до слів Шевченка. Перші хорові твори — або до слів Шевченка (Лисенко), або в безпосередньому зв'язку з його творчістю (Ніщинського "Вечерниці" до Шевченкового "Назаря Стодолі").

Основоположник української професіональної музики, Микола Лисенко написав понад 80 музичних творів до слів Шевченка — між ними декілька сольоспівів та обидві хорово-оркестрові кантанти, "Б'ють пороги" і "Радуйся, ниво" і належать до найкращих, репрезентатійних зразків української

т. зв. штучної, себто не народньої музики. Від цього часу — другої половини минулого століття — до сьогодні не було й нема майже ні одного українського композитора, серед творів якого не було б композицій чи то до слів Шевченка, чи то зв'язаних з його сюжетами — як опери (Аркаса "Катерина", Вериківського "Наймичка", Данькевича "Назар Стодоля", Жуковського "Марина", Мейтуса-Рибальченка-Тіца "Гайдамаки" і ін.), симфонічні твори Данькевича "Тарас Шевченко", Придаткевича 2-га Симфонія "Тополя" і ін.), велиki хорово-симфонічні твори (Людкевича "Кавказ", Барвінського "Заповіт", Рудницького "Посланє", Ревуцького "Хустина" і ін.). Усі ці й десятки інших не названих тут творів давніших і сучасних українських композиторів — це яскравий приклад зв'язку української музики з Шевченком та його впливу на неї. Він сягає навіть до часто фортепіанової музики, доказом чого є "Три прелюди" Лятошинського — т. зв. "Шевченківська сюїта" — написані під впливом деяких рядків з Кобзаревих поем, чи цього ж композитора "Слов'янський концерт" для фортепіанна з оркестрою, у висліді Шевченкових панславістичних ідей і мрій.

Очевидно, нічого й казати про безліч сольових пісень у нашій музичній літературі до слів Шевченка.

Отже, як можна святкувати сторічний ювілей передового українського наукового товариства, яке називається іменем Шевченка, не включивши в програму цих святкувань музику, нерозривно зв'язану з Великим Кобзарем, як нерозривним є зв'язок цієї наукової інституції з назвою "НТШ"?! Тим більше, що навіть серед дійсних членів НТШ тут, в Америці, є декілька композиторів, які мають твори до слів Шевченка чи написані під впливом його творчості.

Тому вважаю, що в зв'язку з сторічним ювілеєм Наукового Товариства ім. Щевченка необхідно було б влаштувати Святочний Концерт у великому маштабі, себто з участю симфонічної оркестри, у презентаційній залі (Карнегі Гол? Гантер Коледж Гол? Таллі Гол? Тавн Гол?).

На підставі довголітнього досвіду, не сумніваюся, що такий концерт був би стовідсотково успішним під оглядом не тільки мистецьким, але й матеріальним і міг би Науковому Т-ву ім. Шевченка придбати чималі фонди, яких, як загально відомо, ця заслужена установа дуже потребує для своєї наукової діяльності.

Не є таємницею, що серед нашого громадянства найбільший успіх мають власне імпрези "на велику скалю", особливо такі, які приваблюють своєю новиною: пригадаймо оркестрово-хоровий ювілейний Лисенківський концерт, влаштований в залі Гантер Коледжу Союзом Українських Хорів Америки, чи виставу опери "Анна Ярославна" — обидві ці імпрези були заповнені до останнього місця і принесли поважний прибуток.

Я глибоко переконаний, що так само було б з святочним симфонічно-хоровим концертом з нагоди сторіччя ювілею НТШ, тим більше, коли б у програмі концерту могли бути якісь особливо атракційні точки чи виступи — а не сумніваюся, що їх можна знайти.

Отже, реасумуючи, кидаю думку: відсвяткувати ювілей Наукового Товариства ім. Шевченка не тільки науковими доповідями, виданнями тощо, відповідно з раніше наміченими плянами, але й великим, святочним, репрезентаційним концертом, який дав би доказ нерозривного зв'язку Поета з українською музикою, яка, на ділі, максимально завдячує свій розвиток — особливо в минулому столітті власне йому. І це не припадок, що найкращі, репрезентаційні твори сучасної української музики, згадані раніше (ще й з додатком "Хустини" Ревуцького) — власне до слів Шевченка.

Включивши музику — у формі згаданого святочного концерту — НТШ дало б доказ зрозуміння нерозривності з нашою загальною культурою цього генія, прізвище якого очолює цю наукову установу і є з нею нерозривно зв'язане протягом поверх сто років.

("Свобода", 4-го травня 1973)

БЕЗГЛУЗДЯ В ДОПИСАХ НА МУЗИЧНІ ТЕМИ

У лябірінті складного сучасного життя є три ділянки, про які майже кожний вважається покликаним забирати слово й висказувати свою думку та критику, дармащо з ними нічого спільногого не має. Це — політика, стратегія і музика. Щодругий-третій читач новинок у газетах вважає, що цього досить, щоб висловлювати свою опінію про міжнародну чи внутрішню політику — "екс катедра", тоном і в спосіб, який не підлягає дискусії! — звичайно починаючи від "якби я був президентом" Під час війни кожний другий-третій, читаючи новинки з фронту чи слухаючи такі новинки у радіо, готовий вміть вирішити цілу військову стратегію — та й закінчення війни — своїми порадами: "якби я був головним командувачем"

З погляду цих всезнайків, сьогодні таки негайно можна вирішити всі, без винятку, проблеми, якби тільки послухати їх порад! Отже, проблему гіппі чи взагалі довговолосих ("усіх під стінку"!), проблему муринів ("усіх до Африки"!), проблему студентських заворушень ("усіх викинути з університету"!) і т. д. А війну з В'єтнамом чи холодну війну з СРСР ці наші доморослі стратеги також зуміли б закінчити вміть: одною атомовою бомбою в першому випадку, десятком у другому — і все було б тихо, мирно і в порядку, як за старих, добрих часів!

Подібне безглуздя постійно трапляється у нас на сторінках усіх українських газет, в дописах на т. зв. музичні теми. Хто тільки всилі тягнути за публикою "Ще не вмерла" — це вже достатній доказ "розумітися на музиці"! — той вважається в праві і покликаним писати про музику до газет, цілком не рахуючися з фактом, що музика це скомплікована, сутто професіональна ділянка, яка вимагає довголітніх, основних студій, так само, як астрономія, океанографія, електроніка — ділянки, про які ніхто, хто їх не вивчав, не мав би відваги говорити, а тим паче писати, щоб себе не осмішити.

Та терпеливість паперу й чорнила, чи пак друкарських черенок з одного боку, а людська слабість, відома як графоманія, з другого, постійно змушують навіть деяких культурних і освічених людей забувати приповідку "шевче, знай своє шевство і в кравецтво не мішайся"! та писати про музику небелиці, про які вони й не здають собі справи.

Смішно — й соромно! — слухати, а тим більше читати безглузді базікання в дописах на т. зв. музичні теми, особливо, коли під цими дописами інколи зустрічається підписи їх авторів — старших, поважних громадян. Пишучи про ділянку, про яку вони не мають ніякого поняття, вони не тільки осмішують себе самих, але, що гірше, вносять ще більший хаос у ділянку, яка у нас взагалі довгими десятками років повна хаосу в наслідок фальшивого, викривленого її насвітлення і підходу до неї.

У непідписаному дописі ("Свобода" з 17-го липня 1970 р.) про імпрезу Літературно-Мистецького Клубу в Філадельфії читаємо, що у співачки, яка виступала, "особливо подобалися піяна, піяніссіма і фермати" Автор — чи авторка — цього допису чув, що десь дзвонили, але не знов, де саме! "Фермата" — це італійський термін у музиці, яким називається знак, що продовжує тягливість звуку — отже говорить про те, що в когось "подобалися особливо фермати" — повне безглуздя.

В іншому дописі ("Свобода" з 8 серпня) про виступ одної молодої піяністки читаємо, що "техніка... добра, що особливо видно в крещендах і декрещендах. У відтінях ударів вона була дуже добра, особливо в фудзі" Усе це — повне безглуздя. "Крещендо" й "декрещендо" це терміни, які в музиці відносяться до динаміки, себто голоснішого чи тихшого звучання, і з технікою, яка є окресленням скорості й чистоти гри, нічого спільногого не мають, як і не мають з нею нічого спільногого "відтіні ударів"

В дописі з-за океану ("Свобода" - 29 липня 1970) читаємо, що такий-то артист у виконуваному творі "виявив задушевність і справжню народню теплоту" З професіонального боку — чистий нонсенс! Хіба це був спіритичний сеанс, щоб "виявити задушевність"?! А як пояснити в виконавця "народну теплоту" невже "теплота" не є, чи не повинна бути, характеристичною рисою самого виконавця?! При чім тут "народня"?

Чимало подібних нісенітниць зустрічаються і в дописах про музично-учнівські виступи, часто навіть, на жаль, в дописах таки з музичних кругів. Цілком зрозуміло, що з одної сторони

до таких виступів не можна відноситися по-професіональному, як до виступів старших артистів-професіоналів, та з другої зрозуміло, що автори таких дописів хочуть своєю "критикою" зробити приємність і виступаючим учням і їх учителям (своєрідною аномалією нашого життя є факт, що ці вичелі, з однієї сторони, а критики — автори дописів з другої, це звичайно близькі друзі й колеги, які працюють у тій самій інституції). Але чи потрібно писати про виступи учнів, часто-густо ще на дуже низькому або середньому рівні розвитку, в дитирамбах — як недавно в одному дописі — підкреслюючи "своєрідний підхід до музики", "незвичайну глибину зрозуміння твору і серйозність сприймання його" чи що дана учениця "приказує звукам виконувати її бажання"

Читаючи такі суперлятиви, можна б думати, що вони відносяться не до здібних учнів, але таки до феноменів-вундеркіндів, бо тільки в таких — дуже й дуже рідких! — можна знайти "незвичайну глибину зрозуміння твору" тощо. Такими рідкісними феноменами були свого часу піяніст Йозеф Гофман чи скрипаль Єгуді Менугін — але, на жаль, серед нашого народу таких феноменів не було. А навіть молодих, справді вийнятково музично обдарованих вундеркіндів, у нас, серед сотень і тисяч таких, що вчилися і вчаться музики, автор рядків знає за останніх 25 рідків тільки троє..!

Тому подібні дописи з учнівських виступів також належать до категорії безглаздих, і ніякої користі з них нема. Навпаки, вони вносять хаос і роблять шкоду цим, зрештою інколи й талановитим учням, бо представляють їх талант їм самим, їх батькам, товаришам і знайомим у невірному, фальшивому світлі.

Як можна зарадити цій нездоровій ситуації? Тільки в один спосіб: коли б наші газети віддавали всі дописи на музичні теми під розгляд професіонального музики, постійно зв'язаного для цього з даною газетою, з правом робити відповідні поправки у цих дописах. Це поклало б край безглаздям у дописах на музичні теми, безглаздям, які більшість читачів приймає за добру монету, вірячи у все, що "стоїть в газеті" У двадцятих роках таке зроблено у львівському "Ділі" — а за його прикладом і в двох інших українських газетах у Львові. Отже, чому не спробувати започаткувати таке в наших газетах тут, в Америці?

("Свобода", 4 березня 1970)

ПРО ПРОФЕСІОНАЛІЗМ МУЗИЧНИХ ДОПИСІВ

Мабуть ні одну ділянку нашої культури не трактується українськими газетами так по-мачошиному, як музику. Редактори газет, самі не маючи нічого спільногого з поважною, професійною музикою — дарма, що деякі з них може й люблять її слухати — чомусь-то вважають, що ділянка музики не вимагає такого серйозного підходу, як будь-яка інша. Тому й у наших часописних рецензіях концертів, або дописах на музичні теми, коли вони не писані фахівцями-музиками, знаходимо таку аматорщину й таку безліч дурниць, як в ніяких статтях, чи дописах з будь-яких інших ділянок нашої культури.

У музичній ділянці в українських часописах як в Америці так і в Канаді панує повне гуляйпілля: на музичні теми, рецензії, тощо, пише хто тільки й що тільки хоче — а газети друкують їх нісенітниці в добрій вірі, очевиндо не розуміючи, що це нісенітниці, і чому. Авторами цих рецензій, чи дописів на музичні теми — отже й авторами згаданих нісенітниць — є звичайно поважні, інколи й добре відомі громадяни, фахівці й "специ" у своїх власних, індивідуальних професіях, але повні аматори в музиці. Не дивлячися на це, їх друкують — і виходять жахливі нісенітниці, які тисячі читачів беруть за добру монету: "адже ж воно надруковано"!...

Із безлічі цього безглаздя подаю декілька прикладів, "логіку" яких напевно зможуть зрозуміти й не-професіонали.

У довгій відповіді на рецензію суро-професійного музики на концерт одної нашої співачки, автор цієї відповіді, не погоджуєчися зі згаданою фаховою рецензією, пише дослівно: " вона (себто згадана співачка. А. Р.) не послуговувалась виключно холодно-музичним, назвім це також математичним виконуванням акордів..."

Ще в історії людства не було співака, який міг би співати акордами, себто декількома звуками одночасно! І не було й нема людини, яка могла би зрозуміти вище наведену нісенітніцю! У цій же статті цей самий автор обурений згаданою фаховою рецензією професійного музикі та його заввагою в ній про надто тихий фортепіяновий акомпаніамент, пише: "...акомпаніатор завжди повинен бути до певної міри у тіні, а не грати рівнорядну ролю зі солістом, бо тоді стає композиційний хаос..."

Знову слова без будь-якого змислу, чи значення! При чим "композиційний хаос", коли йдеться про фортепіяновий супровід?!

Знову в рецензії на концерт одної молодої піяністки читаємо, що " вона зуміла свій напрям збільшувати в каденціях, в'яжучи рух в цікаву форму..." і даліше: дрижання мелодій октави було перевантаженим, як рівнож відчувається тремтіння і в каденціях...

Що це все значить?! Де кум, а де коровай?! Автор цієї "рецензії" десь підхопив музичні терміни-каденції, октави та вжив їх "для авторитетності" своєї писанини підливачуючи їх сосом цілковитих нонсенсів. Це відомий прийом усіх без виїмку дилетантсько-аматорських авторів різних дописів на музичні теми, чи так-званих "рецензій" які постійно появляються в нашій пресі!

Бувають і інші дивогляди. У довгій статті про одну нашу співачку автор пише: "Коли можна порівняти людину з музичним твором, то не без підстави порівнання... (цеї співачки А. Р.) з відомим твором Бетговена "Патетична соната" мигнуло мені в думці, коли я вперше побачив цю нашу солістку..."

Ні, Шановний Авторе, людину з музичним твором порівнювати не можна! Тим паче з "сонатою", себто музичною формою, абстрактною — як майже все в музиці — як ідею своєї творчої будови й конструкції, так і її абстрактним музичним змістом. Тому з суто-професіонального погляду таке порівнання таке саме аматорське й беззмістовне як приклади наведені раніше.

Ось інший приклад музичного анальфabetизму в наших редакціях які з музичної ділянки друнують будь-що, не порадившися фахівців-музик. В довжезній рецензії з одного хорового концерту, в якому солістом виступав молодий піяніст,

читаємо, що він виконав сонату легким й блискучим інтерпретативним темпом, підкреслюючи гарну барокову динаміку..."Що таке "інтерпретативне темпо?!" і що таке "баркова динаміка"? Знову музичні терміни пристосовані цілком без глазду й зрозуміння: темп може бути швидкий, або повільний, такий, чи сякий, але ніколи "інтерпретативний"; а динаміка, себто ділянка звукової сили й напруги в музиці не має нічого спільногого з музичними стилями, чи епохами.

(До речі, в цій самій рецензії призвище її автора зустрічаємо... п'ятнадцять разів...!).

Аматорщина й дилетантизм, найбільші вороги професіоналізму, коли йдеться про музику, всеціло загніздилися в наших часописах. Редактори не розуміють і часто-густо не хочуть розуміти, що музика це суто-професіональна, складна ділянка, яку, щоби її піznати й зрозуміти, треба довгих років студій й досвіду. А коли справа торкається музичної критики, то необхідна ще й своєрідна об'єктивність. В наших обставинах, в яких так багато людей посвячені один з одним, або звязані дружніми взаємовідносинами, або, працюючи в цих самих музичних школах, чи організаціях, інколи мусять писати рецензії про своїх товаришів праці, або їх учнів, або навіть про своїх власних учнів — в таких обставинах затримати критичний об'єктивізм дуже важко, а часто й неможливо. Але краще читати рецензії й не-об'єктивні, коли вони з під пера фахівця, річеві, як ці, які читаємо, написані людьми доброї волі, але які на музиці нічого не розуміються. Пригадаймо тільки "рецензії" з деяких шкільних виступів, писані звичайно приятелями даного вчителя, чи вчительки: читаючи ці дитиромби маємо враження, що кругом самі музичні генії! Малі діти виконують найпростіші, найпримітивніші початкові кусники, вже дають доказ феноменального піяністичного таланту", "показують повне володіння технікою і звуковими нюансами", "грають з глибоким зрозумінням і відчуттям", "зворушують слухачів до сліз", тощо. Не дивниця, що такі аматорські переборщення у здороводумаючого читача викликають тільки несмак й обурення на газети, які такі небилиці друкують.

Бувають і інші випадки: коли рецензії пишуть "з жовчею", як випадку рецензії одного співака на другого (який, до речі, в своїй співочій кар'єрі дійшов вже до самої Мекки). Отже, керуючися підходом "тепер я тобі покажу!" співак-автор

згаданої рецензії про концерт свого колеги, не залишив на ньому ані сухої нитки, критикуючи злобно все і вся...

І таку рецензію треба, очевидно, вважати вповні аматорською, не дивлячися на те, що її автор-співак, отже буцім-то фахівець.

З такими нездоровими проявами треба постійно й якнайгостріше боротися всім професійним музикам. Треба добиватися в редакціях наших газет зрозуміння, що в музичній ділянці не мають права забирати голос публично, на сторінках газет не-музики, а газети не мають морального права друкувати їх безглузду писанину. Адже обов'язком доброї, поважної газети — особливо в нас — є не тільки подавати новинки і їх відповідно наслідувати, чи обговорювати, але також впливати на опінію читачів у цій, чи іншій галузі, особливо в ділянках, в яких загал читачів цілком не визнається. А що власне такою ділянкою є музика, це абсолютний факт.

Панове Редактори українських часописів! Поміщуйте рецензії, дописи, статті, тощо, на музичні теми тільки й єдино, коли вони написані музичними професіоналами, фахівцями! Цим причинитеся до піднесення рівня нашої культури і Ваших газет й поможете до зрозуміння музичної ділянки. А аматорам і дилетантам, які ради особистих амбіцій пишуть небилиці й нісенітниці про музику, заощадите прикrosti себе осмішувати.

(Копія рукопису без дати)

РЕФЛЕКСІЇ НА АКТУАЛЬНІ МУЗИЧНІ ТЕМИ

Читаємо на афішах, у пресі і на програмках про "попис учнів" Слово: "попис" чистий полонізм. Замісць цього "попис", пропоную вживати слова "виступ" "Виступ учнів" скаже те саме, що "попис"

Читаючи про ці "пописи", чи виступи учнів різних вчителів, не можна вийти з дива: невже в нас стільки музичних феноменів, стільки геніяльного, чи, в найгіршому випадку, незвичайно обдарованих, непересічно талановитих дітей, чи учнів, як про це г о л о с я т ь дописи про ці виступи?! Отже, н. пр., довідуємось, що та к а т о дитина заледве по кількох місяцях науки вже "заграла прегарно"; інша, за такий-же короткий час навчання вже грає "з абсолютною ритмічною прецизіністю та повним експресії тоном" А там знову "сuto-музичне фразування", "глибока музикальність", "подиву гідна техніка", "віртуозний розмах", і т.і.

Здавалося б, що такі суперлятивні оцінки відносяться бодай до учнів, які в даних виступах виконують поважні, заавансовані музичні твори, які можна — й треба — виконувати з глибокою музикальністю, сuto музичним фразуванням, з подиву-гідною технікою та з віртуозним розмахом. Та куди там! Усі ці гармати найважчого калібрzu зі словника музичної критики стосуються до виконання зовсім початкових "кусничків" Баєра, Томпсона, Гурліта, Бургмілова та т.п. авторів найпростішої початкової педагогічної літератури — від якої до продемонстрування "подиву-гідної техніки" чи "глибокої музикальності" так далеко, як від вивчення а-б-в — до писання літературних творів.

Автори панегіриків з учнівських виступів — бо рецензіями, чи критиками їх в ніякому разі назвати не можна! — роблять цим накопиченням суперлютивів під адресою дітей в початковій, чи пак ще — не в мистецькій стадії навчання музики, медвежу прислугу і цим учням і їх вчителям, ради яких приязни вони й пишуть ці панегірики — й одночасно, свідомо, чи не-свідомо, баламутять читачів, які в цих справах не визнаються. Усім серйозним і професійним музичним педагогам відомо, як, з одної сторони, рідкими є справжні, великі, непересічні музичні таланти серед великої кількості студіюючої музику молоді, з другої, які несподіванки трапляються на протязі літ науки: як часто діти, які спершу "заповідалися" дуже гарно, зупиняються згодом на мертвій точці, з якої їх трудно зрушити; чи знову інші, спочатку трудні, повільні й буцімто менше талановиті, несподівано розвиваються і музикально, і технічно, перемагаючи других, буцімто куди більш талановитих товаришів. Тому й суперлютивні похвали під адресою учнів, які щойно вивчають музичну абетку не тільки неосновані й непотрібні, але навіть шкідливі.

Критичну оцінку виступів учнів треба стосувати тільки у випадках учнів настільки заавансованих, що й репертуар, який вони виконують, і музично-технічний апарат, яким вони вже володіють, дають підставу до професійного розгляду й публічної оцінки. В усіх інших випадках дописи про виступи учнів повинні бути тільки звітами: хто й що грав, з евент. зазначенням загального зробленого поступу. А основна критика, похвальна чи негативна, належить до вчителя!

Відомо, що одним з найбільш терпеливих предметів у світі, це папір. Але й йому може обірватися терпець, коли на ньому виписують, як то вчителька, яка "з консерваторії винесла не абияку віртуозність, впевненість ударів й елегантію рухів" усе це зуміла передати вже й своєму наймолодшому 6-річному учневі! І не абияку віртуозність, і впевненість ударів й... елегантію рухів!..

Треба підкреслити, що ці панегіричні дописи торкаються здебільша виступів учнів приватних вчителів та, інколи, провінції — а обидві наші репрезентативні музичні школи, з централізацією в Нью Йорку, згл. Філадельфії, тримаються правильної системи згаданої вище, подаючи хто і з чим виступав та чи й який поступ зробив.

Біда в нас з титулами: аж від них кишиТЬ. Кепкуємо з цієї слабости, признаємо, що це явище негативне — але нічогісінько не робимо, щоб цьому зарадити. Очевидно, річ йде про титули, вживані без всяких прав, чи основ. В останніх роках спостерігаємо, що титуломанія кинулася й на музичну ділянку. Хто тільки — ледве сам, вийшовши з-під опіки вчителя — має одного учня, або провадить церковний, чи тим подібний хор, вже є "професором" — і в оголошеннях і на програмках, і, очевидно, в щоденному житті. Дехто вже навіть і не підписує свого прізвища без "Проф.!" Шкоди це ніякої нікому не робить, але осмішує й обезцінює і тих, що так роблять і повагу нашої музичної професії — особливо, коли всі ці особи не орієнтуються в американських відносинах. В ЗСА у щоденному житті ніхто ніколи цього титулу не вживає. Для американців — дивогляд; для нас, українців, людська слабість, яка ані не додає поваги даній людині, ані не перешкоджує інтелігентному загалові знаходити різницю між справжнім професором, а тільки пустим звуком цього слова.

Члени Учительського збору однієї з наших передових музичних шкіл умовилися між собою, що не тільки не будуть при ніякій нагоді кликати себе "професорами" але й при виступах в концертах тощо, пильнуватимуть, щоб їх так не "величали" в програмках, чи на афішах. Чи за цим прикладом не могли б піти й інші наші професійні музики?!

Десь від половини двадцятих років "Діло" у Львові мало свого постійного музичного референта, який не тільки писав рецензії з усіх музичних імпрез (українських й чужих) та, час від-часу статті на музичні теми, але й переглядав принагідні дописи з ділянки музики інших авторів, особливо з провінції, не пускаючи до друку таких статей, які часом присилали люди доброї волі, але без будь-яких даних писати про музику. За прикладом "Діла" пішли й два інші головні українські часописи у Львові, й на протязі 15-ти років, до вибуху війни, в наших часописах можна було зустріти чимало різних й навіть розбіжних

думок на всякі музичні теми, як в рецензіях, так і статтях, але фахових і ділових.

Як дуже такий нагляд — очевидно, кимсь з відповідним знанням й авторитетом — над дописами на музичні теми с побажаним і в наших передових часописах в Америці! Скільки разів читаємо такі дописи, рецензії, статті, в яких цілі речення й фрази абсолютно не мають сенсу, дармащо вони повні музичної термінології — але фальшиво стосовані! Ще сумніше, коли такі дописи інколи підписані прізвищами молодих людей з претенсіями, чи амбіціями на повнокровних професіоналів, або прізвищами поважних громадян, які не маючи з музикою нічого спільногого, виписують про неї низку жахливих статтей!

Згадана вище можливість нагляду й розгляду усіх музичних статтей, дописів, рецензій і т. п. не тільки поставила б на ноги ділянку музичної журналістики в нашій пресі в Америці, але й цим самим причинилася б до піднесення загального культурного рівня нашої преси.

(“Свобода”, 7 жовтня 1955)

НАШ ХОРОВИЙ РЕПЕРТУАР

Музикальність українського народу, якої продуктом на протязі довгих століть, була багата скарбниця народньої пісні, в першій добі розвитку української професійної світської музики — себто від часів Лисенка до більш-менш початків Першої світової війни — зосередилася на хоровому співі. Він став головним виразником цієї музикальності народу, як у творах композиторів-продуцентів музичного корму, так і в особі споживача цього корму — слухачів, публики. Посередником між цими двома групами були, очевидно, хори.

Відомо, що як італійці люблять сольовий спів, так українці люблять хоровий, і вповні зрозумілою є поговірка, що коли тільки зійдуться два українці, вони пробують співати... хором. Вповні зрозумілою є теж згадана любов до хорового співу: в першу чергу це наслідок популярності народніх пісень серед українського народу, напротязі його історичного й суспільного розвитку. Ці пісні від непам'ятних часів виконувалися хорами в дуже оригінальній і своєрідній народній, декілька-голосовій, гармонізації, якої, очевидно, ніхто не вивчав, але зновав її і її пристосовував, інстинктом вродженої музикальності, власне в цьому напрямі. Друга причина любові до хорового співу, це факт, що серед нашого народу завжди знаходилося чимало добрих голосів для хору (але, до речі: тільки рідко голоси справжньої сольової якості). Врешті третя причина, це велике спізnenня — в порівнянні з іншими європейськими народами — розвитку нашої ненародньої, оригінальної музики, і в зв'язку з цим (та іншими причинами політичного, суспільного й економічного характеру) про які тут годі говорити) повна відсутність у нас музик-інструменталістів з одного боку, аж майже до наших, себто найновіших часів, та повне неза-

цікавлення ширших кіл нашого суспільства цією ж інструментальною музикою — з другого.

Цілком зрозуміло, що любов до народньої пісні з одного боку, до хорового співу з другого створили в результаті багатий репертуар обрібки українських народніх пісень для хорів, серед якого зустрічається чимало творів високої мистецької вартості.

Основи під ділянку обрібки нашої народньої пісні для хору поклав у минулій, "класичній" добі нашої музики її ініціатор і головний представник, Микола Лисенко.

У своїх дванадцяти зшитках обрібки народніх пісень для чоловічого й мішаного хору з фортепіаном — по десять пісень у кожному зшитку — над якими Лисенко почав працювати у вісімдесятіх роках мин. ст. та в чотирьох збірниках обрядових пісень для мішаного хору а capella: "Веснянки, перший вінок", "Веснянки, другий вінок", "Купальська справа" і "Колядки й щедрівки" — які появилися в р.р. 1895-96, Лисенко, ще й досі найбільший знавець української народньої пісні, уперше розкрив тайни й красу многоголосся українських народніх пісень та їх правильної й мистецької гармонізації й ритміки в формі мистецького музичного твору. На цих обрібках вчилися безпосередні музичні спадкоємці й духові учні Лисенка: Стеценко, Леонтович і Кошиць, з яких особливо два останні залишили дуже вартісні — а навіть деякі знамениті — обрібки народньої пісні для хору а capella. Цікаво, до речі, що вони обидва — Леонтович і Кошиць — є прикладами типу музик майже невідомого в інших народів: музик, яких основна творча праця була в ділянці хорової обрібки народньої пісні, без інструментального супроводу — на сто відсотків у випадку Кошиця, майже на стільки у Леонтовича. Зацікавлення тільки й єдино народньою вокальною музикою було в них таке, що будьяке інструментальне співзвучання було цілком поза дужками їх музичного мислення.

Обрібки Леонтовича, чи пак "розкладки" як він їх називав, різняться від Лисенківських підходом до народньої поліфонії. Використовуючи у високомистецький спосіб засади "підголосків" з одного боку, та елементи давніх народніх "голосінь" з другого, Леонтович підходив до проблеми хорової обрібки, як до своєрідної вокальної інструментації, — використовуючи при цьому незалежність ведення окремих голосів та імітаційної

техніки, доручаючи провідну мелодію не тільки найвищому голосові, але й середнім, одночасно трактуючи всі інші голоси зовсім самостійно. Завдяки тому він зумів створити ефекти хорового звучання, до нього в українській музиці невідомі і одночасно зберегти непорочність народньої ладовости й многоголосовости.

На крок дальше від Леонтовича пішов у сторону чистої віртуозності хорової фактури — Олександр Кошиць. Використовуючи ефекти й можливості ділення голосів і в той спосіб збільшуючи гармонічний діапазон, Кошиць створив тип обрібки пишної й блискучої своїм звучанням та одночасно й високомистецької.

Хорові обрібки Кошиця є справжнім завершенням того стилю, якого основи поклав Лисенко, закріпив Стеценко (у своїх сорока "Колядках й Щедрівках") та надзвичайно талановито розвинув Леонтович. Вони є немов синтезою цієї епохи нашої музики, в якій народня пісня була центральною віссю творчості й музикування — і — у випадку Леонтовича, Кошиця й кількох інших, менш важливих музик — вповні вистачала для заспокоєння творчих стремлінь і талантів авторів.

У ділянці обрібки народньої пісні для хорів, шляхом, указаним Лисенком, пішли й усі, без винятку, західно-українські композитори-аматори (Філярета Колесси "Вулиця" і т.п.). Серед професійних музик, як Західної, та і Східної України, мало є таких, що серед своїх творів не мали б і хорових обрібок народніх пісень. Ці обрібки різних стилів — крім таких, що ще взоровані на строфовій формі обрібок Лисенка — є й такі, що йдуть слідами поліфонічної вокальної інструментації Леонтовича. Та більшість сучасних хорових обрібок народніх пісень створена за вимогами, чи пак ідеалами сучасної української музики.

Початки сучасної української музики, доби, яка вперше в історії розвитку українського музичного мистецтва підняла це мистецтво на цілком професійну висоту, можна визначити більш у роки Першої світової війни. З настанням цієї доби змінилося все обличчя нашої музики. Найважливішими рисами цієї зміни був, з однієї сторони, повний зворот в сторону інструментальної музики (на Заході панівний вже від добрих 150-ти літ) та, з другої, в сторону музики оригінальної, ненародньої. Очевидно, що змінився й підхід до обрібок народніх пісень для

хорів. Отже — непорочність і автентичність народньо-пісенного матеріялу не цікавить сучасного композитора до того ступня, як це замітно у Леонтовича, чи Кошиця — це на другому пляні. На перший висувається багатство й оригінальність гармонізації, при чому композитори намагаються знайти т. зв. "скриті гармонії" народньої пісенності та оригінальність інструментальної партії, фортепіанової, чи оркестрової, яка тепер вже не у формі Лисенківського супроводу, якого єдиним завданням була тональна підтримка хору, але вповні рівнорядний, з вокальною, хоровою партією, а то й музично від неї важливіший, надрядний. Характерними прикладами такого стилю є Людкевича "Чабарашки", "Про Бондарівну", "Про Петrusя й вельможну паню", обрібки Мейтуса, "Однадцять народніх пісень для хору" автора цих рядків, Ревуцького "Три веснянки" і інші.

У доволі рідких випадках сучасних хорових обрібок а capella, ці обрібки — як у Вериківського, чи, особливо, у Козицького намагаються (й дуже успішно!) дійти до самих первів народньої пісні, свідомо представляючи її в обрібці без будьяких прикрас, як у гармонії, так і в вокальній фактурі, а тільки й єдино підкреслюючи поліфонічне тло, скрите в підголосках. Цей дуже оригінальний стиль згадані композитори витворили під впливом хорових примітивів Демуцького й Ступницького що й вплив учителя композиції Вєриківського Козицького, відомого з своїх ладових теорій Яворського, мав неабияке значення на витворення власне такого їх стилю народніх обрібок.

Згадані два стилі обрібки народньої пісні для хорів, один з оригінальною, вповні самостійною гармонійно й інструментально досить складною партією фортепіану, чи оркестри, другий свідомої примітивності — до речі, власне ці обрібки інтонаційно важчі до виконання, як ті — панівні в сучасній українській хоровій літературі й на сьогодні.

Другою ділянкою хорового репертуару, яку в публичних виступах світських хорів зустрічається доволі рідко, це хорова церковна творчість. Серед неї концерти Бортнянського (на ділі — всі вони в формі мотетів, відомі й на Заході в 18-му стол.) на передовому місці. Ця ділянка, зовсім окремішня як стилем, так і ціллю, з якою її творили — здебільша для виконання в церкві —

заслуговує на окремий розгляд; та тому, що з темою цієї статті вона зв'язана тільки умовно, над нею не слід зупинятися. Зате приглянемося ближче третій ділянці хорового репертуару, тій, яка в репертуарі виконавців, чи то співаків, чи інструменталістів, чи хорів, повинна бути основною й репрезентативною: ділянка українського оригінального, ненароднього репертуару.

Її початки сягають ще перед — Лисенківських часів. У 1850-му р. Іван Лаврівський написав чоловічий хор "Руська річка", який являється мабуть першим світським хоровим твором ненароднього характеру, не тільки в Західній Україні, але й у нашій музичній літературі взагалі. Після того постали й інші його оригінальні хори, такі, як: "До зорі", "Козак до торбана", "Надо мною була бур'я", "На чужині загибаю", "Гей, браття, щиро а сміло" і ін. Одночасно, чи пак опісля, чимало подібного роду хорів пишуть і інші представники, чи епігони т. зв. перемиської школи: Михайло Вербицький, Сидір Воробкевич ("Пробудилась Русь", "Огні горять" і ін.). Віктор Матюк ("З трикоткових могил", "Кріпиться народе" і ін.).

На Східній Україні в 1875 р. Петро Ніщинський пише свої "Вечорниці", в яких одинокий номер, що надається до окремого виконання — "Закувала та сива зозуля", є не тільки найкращим в цілому творі, але, завдяки своєму розмахові і вдалій інвенції, ще й на сьогодні є одним з найкращих в репертуарі українських чоловічих хорів. Жаль, що в "Запорожці за Дунаєм", найбільш талановитому творі української світської музики до — Лисенківської доби, нема хорового номеру, що рівнявся би першому дуетові!

Та коли всі згадані вище твори були тільки, свого роду, спробами, чи першими ластівками в ділянці оригінальної хорової творчості, то її справжнім ініціатором був знову таки Микола Лисенко. Своїми Шевченківськими хорами він створив репертуар, який на протязі десятків літ виконувався десятками хорів. А своїми обома найбільшими кантантами: "Б'ють пороги" і "Радуйся, ниво неполитая", Лисенко не тільки дав українській хоровій літературі два твори, які ще й на сьогодні належать до декількох найкращих взагалі, але в них він і осягнув вершок своєї власної творчості. Також деякими хоровими творами до слів інших авторів, Лисенко, знаменитий знавець хорового мистецтва, яке було його справжньою стихією, як мало хто

інший. Деякі з цих творів ще й донині не втратили — як і згадані вище дві канати — своєї популярності, як серед хорів, так і серед публики, напр. маршово-ритмічний "Вічний революціонер", бадьорий "Прославний хор" з опери "Тараса Бульби", чи, з огляду на глибоку виразовість з одного боку, та бурхливий темперамент з другого, найбільш вартісний серед них "Туман хвилями лагає", з опери "Утоплена"

Стилево й технічно близьким до Лисенка був у своїй оригінальній хоровій творчості Кирило Стеценко, композитор, про якого Лисенко мав сказати: "Ось хто змінить мене після моєї смерті"! На його хорах — важливіші з них: "Могила", "Бурлака", "Рано вранці" і ін. — для чоловічого хору, "Прометей", "Усе жило, усе цвіло", "Єднаймося", "Вкраїно моя", "Колискова пісня" і ін. — для мішаного — видно руку справжнього знавця. Зате важко це сказати про оригінальні, ненародні хори Леонтовича. Цих декілька дрібненьких, які він написав — "Льодолом", "Літні тони", "Легенда" і "Моя пісня" — так різняться від його обрібок народніх пісень, як сонце від землі, чи день від ночі. Яскравий доказ однобічності таланту Леонтовича, оригінального й високо-мистецького тільки в ділянці обрібки народньої пісні.

Слідами Лисенка з одного боку, та основоположників т. зв. перемиської школи, Вербицького й Лаврівського з другого, пішли в оригінальній хоровій творчості й західно-українські композитори, більш-менш на переломі дев'ятнадцятого й двадцятого століття, як Генрих Топольницький ("Хустина"). Анатоль Вахнянин ("Хор Норманів"), Денис Січинський ("Лічу в неволі") й Остап Нижанківський ("Гуляли", з "Окрушків"). Та не маючи ані таланту Лисенка, ані його знання, ніхто з них не створив у цій ділянці будь-що нового, чи будь-що, що їх первовзір не висказав в кращий й більш оригінальний спосіб — дарма, що їх хори виконувалися в першому двадцятилітті нашого століття постійно й залюбки галицькими "Боянами" й "Бандуристами"

Оригінальну хорову творчість Лисенка та одночасно монументальність форми його канат зумів продовжити й талановито розвинути щойно Станислав Людкевич. Але вже в його початкових творах — "Поклик до братів слов'ян" (1897 р.), "Вічний революціонер" (1898 р.), "Косар" (1901 р.), "Хор підземних ковалів" (1905 р.), "Присяга Батави", усі для чоло-

вічого хору та "Вечір в хаті" й "Останній бій" (1907 р.) для мішаного хору — замітні різниці між ним і Лисенком. Ще яркіші вони в пізніших творах Людкевича — "Ой вигострю товариша" (1920 р.) для чоловічого хору, "Наша дума, наша пісня" (1931 р.), "Заповіт" (1933-34 р.) для міш. хору — та, особливо, в його найбільшому й найкращому хорово-оркестровому творі "Кавказ", розпочатому ще в 1902 р. ("Молитва"), продовженому в 1904 р. (перша частина "Прометея") та закінченому в 1913 р. (фінал "Борітесь"!). Отже, коли у згаданих кантатах і хорах Лисенка, оркестровий, чи фортепіяновий супровід ніколи не виходить за межі супроводу, який завжди підчинений хорово-вокальній частині, то в Людкевича від початку замітне стремління підняти інструментальну партію до рівня самостійного чинника. Одночасно він намагається надати хоровим творам окреслену музичну форму, як ії знаходимо в інструментальній музиці. І одне і друге вдалося Людкевичеві з часом осягнути. Отже, напр., його "Наша дума, наша пісня" у формі варіяцій, "Бодай ся когут" у формі скерца, а в "Кавказі" чимало сторінок, написаних прийомами імітаційної техніки. Що ж торкається самостійності інструментальної партії, то ії Людкевич вже частинно осягнув у "Кавказі", вповні в "Ой вигострю товариша" і пізніших творах.

В останньому періоді своєї творчості, себто в останньому двадцятилітті, Людкевич написав декілька хорових творів, в яких звертає увагу гармонічна сміливість автора, як н. пр. в хорах: "Восени" (1940 р.), "Дністрованка" і "Підлісся" (обидва до слів Шевченка). "Конкістадори", твір оригінальний своїми хроматичними альтернаціями та "Наймит", з кінцевою фугою, мабуть найліпшою з усіх його інших.

Як композитор, Людкевич стоїть на переломі двох яскраво відмінних епох розвитку української музики, т. зв. Лисенківської доби і сучасної. З давньою, Лисенківською, лучить його м. і. і любов до хорової творчости, яке в сучасній добі української музики, добі інструментальної музики, відійшло на другий, чи навіть на задній плян. З постанням українських симфонічних оркестрів та інструментальних ансамблів — квартети, тріо, тощо — і з появою цілої плеяди талановитих віртуозів-інструменталістів: піяністів, скрипалів, челістів — у композиторів замітна чимраз більша недостача зацікавлення хорами й хоровою творчістю. Нема сумніву, що — абстрагуючи від творчих можливостей, які має композитор, пишучи для

оркестри, чи інструментів — причиною, яка стримує його від хорової композиції є також і факт, що в такому випадку він завжди мусить рахуватися з дійсністю, що члени хорів — аматори, отже й їх виконавчі можливості доволі обмежені. А нерідко це саме стосується й керівників наших хорів.

Всетаки, в сучасній українській музичній літературі є чимало високовартісних хорів, хоча думаю, що ані чисельно, ані якісно вони не дорівнюють надбанням сучасної української музики в її інших ділянках. До найважніших хорових творів — які, до речі, майже всі з оркестрою — можна зарахувати: Василя Барвінського "Заповіт", Лева Ревуцького "Хустина" й "У перетику ходила" (з фортепіаном), Пилипа Козицького диптих (з фортепіаном) "Червоним шляхом", Михайла Вериківського "Дума про рідну мати-Україну", "Дума про дівку-бранку", "Реквієм пам'яті Лисенка", Бориса Лятошинського "Заповіт", Василя Шутя "Хорова Симфонія", Михайла Гайворонського "Гаї шумлять" і "Пісня Ді", Климентія Доміченка "Гей несися наш спів над морем", Германа Жуковського "Слався, вітчизно моя", "Клятва молоді", Михайла Жербина "Батьківщина", Петра Кирейка "Пісня філаретів", Павла Угрицького "Україна" та "Б'ють пороги", Миколи Фоменка "Мазепинська Кантата", Андрія Штогренка "Про Канальські роботи" і "Україно моя", Костя Данкевича "Молодий привіт" і "Ярослав Мудрий", автора цих рядків "На світанку", "Мойсей" і "22 січня 1919 р." ("Січнева Кантата"), і ін.

Цей список українських високо-мистецьких хорово-інструментальних творів (до яких слід ще додати й такі важливі хорові твори a capella як н. пр. Нестора Нижанківського "Наймит", Козицького "Дивний флот" і "Кантата Заньковецькій", Лятошинського "Пори року", автора цих рядків, "Гамалія" і ін.) можна би продовжати вдвоє, або й більше. Та, мабуть і перелічених вище творів достаточно, щоби приглянутися, як виглядає справа з репертуаром наших хорів тут, в Америці й Канаді, взявши на увагу факт, що майже всі названі хори — взагалі будьякі з-під Советів — тут зовсім недоступні.

Ситуація ненайкраща, чи, сказавши без обиняків, таки зовсім погана. А може й ще гірше — катастрофальна. Як жінка, яка відчинивши шафу з ікс суконками, категорично заявляє, що "нема в що зодягнутися", так і диригент хору, глянувши на

полички шафи, переповненої нотами, стверджує не менш категорично: "Нема що співати"!

І справді: що співати, коли майже всі, без винятку, твори репертуару наших кол. "Боянів" і "Бандуристів", себто твори "з давніх, добрих часів" такі перестарілі своєю музичною мовою, що це вже розуміють і самі хористи і публика, отже їх "відсвіжувати" не можна, а знову ці добрі й вартісні, як н. пр. Лисенка, чи Стеценка, повторювані й переспівані ікс разів?! І що співати на наших національних святах і концертах, які, Бог-знає чому, не можуть обійтися без хорових номерів, коли ці номери повинні, очевидно, мати якийсь тематичний зв'язок з ідеєю даного свята й концерту — а відповідного репертуару нема! Скільки то разів такі виступи тут, в Америці, заповнювали, — ні пришив, ні прилатає — виконанням обрібок народніх пісень, чи, що гірше — мистецько безвартісним твором у роді "Бандури" Давидовського, чи т. п.!

Автор цих рядків бачить тільки одну-одиноку можливість розв'язки цього питання: як зарадити недостачі хорового репертуару з одного боку, та відповідного хорового репертуару для наших національних свят, з другого (до речі, ці дві справи так тісно з собою зв'язані, що їх можна би трактувати спільно, як одну): шляхом замовлень такого репертуару, як хорами, так, в першу чергу, нашими загально-громадськими установами й комітетами, які постійно ці свята й концерти влаштовують.

Тут приходиться й зробити закид під адресою керівників наших хорів на цьому континенті: їх байдужість, чи нехіть вивчати й виконувати хорові твори сучасних українських композиторів. Їх на цьому континенті шість; вряди-годи виконуються твори двох з них (при чому один з них — автор цих рядків, отже виконування його творів ним самим, з хором, яким він керує, ніяк не вміщається в поняття зацікавлення хорових керівників творами сучасних композиторів). А де виконання творів других чотирьох композиторів? Чи тих п'ятьох, що проживають в Європі, по цьому боці західньої завіси — Лисько, Туркевич-Лукіянович, Лапшинський, Цимбаліст, Гнатишин — з яких, інколи, чути твори тільки власне найменш оригінального й найбільш консервативного з усіх них?

Згадану байдужість, чи нехіть до сучасного хорового репертуару з боку керівників хорів можна пояснити трудністю

їх розучування й виконання, та головне, свого роду засадою, чи традицією, йти по лінії найменшого опору. Але обов'язком кожного українського музики-виконавця — а таким являється й хор! — є пропаганда нової сучасної української музики, в усіх її формах і виявах. Як інакше може з нею запізнатися наше громадянство і як інакше може розвиватися й сам виконавець — у даному випадку хор — виконуючи тільки старий, відомий репертуар, або невідомий, але неменше старий, коли, він писаний несучасним стилем і несучасною музичною мовою й технікою? Тільки й єдиним шляхом виконання можливий розвиток і виконавців і слухачів, що такі виконання ставлять інколи перед одними й перед другими нові, а то й нелегкі завдання.

Зацікавлення хоровими творами сучасних українських композиторів, які живуть у вільному світі, повинно проявлятися з боку хорів, як у формі запитів у випадку вже існуючих творів цих композиторів, так і передовсім у формі згаданих замовлень на нові твори. Автор цих рядків переконаний, що несподіванка для кожного з цих авторів, якщо був би вияв зацікавлення з боку хорів, чи їх керівників, їхніми творами, чи, тим паче, замовлення на нові, була б така велика, що супроти неї евент. розмови на будьякі грошові винагороди, чи т. п., відійшли б на останній плян, а то й зникли б цілком! Як згадано раніше, в першу чергу обов'язок замовляти нові хорові твори падає на наші загально-громадські організації й комітети, які влаштовують національні свята й концерти. Справа в тому, що влаштовуючі ці свята, здебільша програму зліплюється *ad hoc* з номерів, які ані з ідеєю свята, ані між собою нічого спільногого не мають, та ще й запрошується, звичайно в передостанній хвилині хор, прохаючи "відповідного" репертуару, який не існує — а опісля здивування впорядників концерту, чому публика "недописала"!

Для належної, мистецької висоти кожного національного свята чи будь-якого концерту взагалі, необхідні дві речі: мистецьке, професійне виконання і мистецький репертуар. У випадку хорів, коли вони не матимуть нового професійного, мистецького українського репертуару, який мусить постати наслідком їх власного бажання та при допомозі наших громадських чинників, тоді й рівень хорів і їх виступів та всіх наших концертів буде постійно знижуватися та дійде до абсурду. А до

цього не слід допустити, хочби в ім'я прегарної традиції українських хорів, яку й досі так гідно репрезентують на цьому континенті деякі передові українські хори.

(*"Свобода"*, *"Літературний Додаток"* — без дати)

МИСТЕЦЬКІ ІДЕАЛИ СУХА

Недавно автор цих рядків уперше зустрівся й познайомився з диригентом одного відомого українського хору в Америці. Скоро гутірка зійшла, очевидно, на хорові справи. Цікавлюся репертуаром — і дивуюся, коли мій новий знайомий називає низку маловартісних творів, які його хор чи-то виконував, чи вивчає. Запитую:

"Навіщо витрачаєте час на щось другорядне, слабе, коли в нашій хоровій літературі є чимало добрих, вартісних творів, особливо наших передових сучасних композиторів?!"

У відповідь чую:

"Ні, те, що співаємо, якраз те, що публиці подобається, також і Управі товариства, — отже, пошо шукати чогось нового, невідомого?!"

Не даю за виграну й стараюся переконати свого співбесідника:

"Невже не вважаєте, що артисти, диригенти чи солісти, мають обов'язок знайомити публику з новими досягненнями нашої музики, привчати її до нових форм і засобів виразу, впливати на її смак і його перевиховувати? А чи Ви самі знаєте нашу сучасну хорову літературу? Маю чимало творів у своїй бібліотеці — охоче покажу, переграю, переглянемо"

Та по обличчі моого співбесідника бачу, що така пропозиція — познайомитися з новими хоровими творами й новими композиторами, його зовсім не цікавить. Отже, гутірка на тему репертуару вривається й переходить на погоду... Так і розстаємося — з нічим.

Переглядаю програми недавніх Ювілейних Шевченківських концертів, які відбулися у великих містах, у найбільших скупченнях нашої еміграції. Спостерігаю, що майже скрізь, поруч хорових творів Лисенка чи Стеценка, є й твори цілком пере-

старілі та слабі або твори сумнівної вартості, дармащо інколи й професійних, сучасних музик (на цьому місці, до речі, слід підкреслити, що поняття сучасності й професійності не завжди однозначне з поняттям мистецької вартості твору!).

Як в першому, так і в другому наведеному випадку справа репертуару хорів — найбільш болюча. Вона нерозривно зв'язана з особою мистецького керівника хору, який — єдиний — повинен відповісти за вибір репертуару і мати відповідний авторитет, щоб переконати управу й хористів у власне такому рішенні — інколи навіть не рахуючися з їх хвилевим невдоволенням.

Хорова ділянка була, спільною сольовою піснею, не тільки першою, що започаткувала розвиток української т. зв. оригінальної, чи "штучної" музики (*Kunstmusik, Art-Music*), себто музики відомого авторства, але ще донедавна, до двадцятих років нашого століття, вона була у нас майже єдиним виявом музикування — тому, що не було ані відповідних інструментальних творів, ані виконавців, солістів-інструменталістів чи оркестр. Але хори були скрізь, і в більших містах, і в малих, провінціяльних. Не тільки їх члени були аматорами, але в більшій мірі чи меншій мірі були ними й керівники хорів. Їхня т. зв. музична освіта була, звичайно, зовсім поверховна: знання нот, уміння сяк-так визнаватися в ритмі, доволі доброго слуху та деякого хисту жестикуляції руками, вродженого чи засвоєного вистачало, щоб стати хоровим диригентом. Для хорового репертуару тих часів, що майже виключно складався з доволі легких обрібок народніх пісень, згадані прикмети були достатніми. (Траплялися, очевидно, і хорові диригенти з справжнім хистом, — як Лисенко, Остап Нижанківський, чи, найкращий серед них, Кошиць — і тоді видно було різницю!).

Але того ще вистачало тоді, далеко не досить тепер. За останніх сорок років розвиток української музики пішов вперед велетенськими кроками, і все обличчя нашої музики цілковито змінилося. Доба музичного професіоналізму, започаткована Лисенком, яка на протязі його життя — поволі, дуже поволі! — пробивалася крізь гущу всепанівної аматорщини, нарешті завоювали нашу музику, як в творчій; так і у виконавчій ділянці. Число українських сучасних професійних композиторів доходить до двох сот і є й свої симфонічні та оперові диригенти, віртуози-інструменталісти і т. д. Не дивниця, що

вимоги до всього, що стосується музики взагалі, та зокрема української, основно змінилися. Нові течії в музиці — також і в нашій — поставили виконавців перед новими завданнями, і хоровий диригент вже не може заслужити на цю назву ані граціозним вимахуванням рук, ані посвідкою про закінчення того чи іншого курсу чи школи — якщо в нього нема широкої й всебічної музичної освіти, непересічної загальної інтелігенції й ерудиції, безсумнівного, яскравого диригентського таланту та глибокого музичного й мистецького смаку. Тільки тоді він зуміє розрізнати добрий твір від слабого, вартісний від безвартісного.

Очевидно, справи музичних чи взагалі мистецьких вартостей не можна рішати так, як рішаються математичні проблеми, себто шляхом формул, які правильно застосовані, приводять тільки до одної вірної розв'язки. Оцінка мистецьких вартостей іде шляхом пристосування критерій відвічних законів естетики, рівноваги форми шляхетності виразу, щирості змісту, досконалості технічних засобів, тонкості мистецького смаку. Музика-мистець, якого талант, освіта, досвід і інтуїція все це сполучує й охоплює, має й цей дар: визначити якість музичного твору.

Ідеалом Союзу Українських Хорів Америки, організації, яка вперше в історії української музики й культури поставила своїм завданням об'єднати українські хори — покищо на цьому континенті — є налагодити справу репертуару українських хорів так, щоб вже був скрізь справжній мистецький рівень, бо тільки тоді він служитиме розвиткові української музичної культури. А тому, що, як сказано, справа високоякісного хорового репертуару нерозривно зв'язана з високомистецьким керівництвом хорів, то й розв'язка цієї справи постійно лежатиме на серці СУХА, як ідеальна мета, до якої треба прагнути.

Як знайти одну чи другу розв'язку (на ділі це не дві проблеми, а тільки одна) — це окрема тема для окремих статей та дискусій.

Є ще один ідеал: об'єднати всіх членів усіх українських хорів в один великий, дружелюбний гурт, зв'язаний одним спільним бажанням: засобами хорового співу як найкраще прислужитися рідній музиці й її розвиткові.

Що такого фактичного об'єднання й спільноти нема, про це свідчать приклади. От, в одному з найбільших американських міст, при нагоді Шевченківського Ювілейного концерту, таки не

вдалося об'єднати місцеві "розсварені" хори, і вони виступали окремо. А ось другий характеристичний випадок, про який довідується з зовсім достовірного джерела. Хтось, відвідуючи своїх знайомих, бачить в них чималий збір українських платівок, але не знаходить серед них платівок одного відомого українського хору. Звертає на це увагу господарів — і на це чує у відповідь: "Що? Платівки хору Ікс? Та ж в нашому домі про цей хор не вільно голосно й згадати!" Виявилось, що й господарі, і їх дорослі діти були членами іншого відомого українського хору!

І смішно, і сумно, коли "конкуренційні" симпатії чи анти-патії доходять до таких меж. Любов до рідної пісні й до хорового співу мусить усіх співаків-хористів включити в одне русло. Добитися реалізації цього — одне з ідеальних завдань СУХА.

("Свобода", 8 липня 1961)

ПРО УКРАЇНСЬКУ ФІЛЬГАРМОНІЮ ТА ОПЕРОВИЙ ТЕАТР

НАШІ ОРКЕСТРОВІ МОЖЛИВОСТІ — НА ТВЕРЕЗО

Передо мною дві статті, які останніми часами з'явилися у "Назустрічі" Романа Сімовича "Чергові завдання Української Музики", та д-ра В. Витвицького "На нові дороги нашого музичного життя" Обі вони заторкують ту саму справу, ще й статтейка Б. Пюрка п. н. "Актуальна справа" у першому числі "Української Музики", а саме потребу, необхідність та можливість створити вже тепер Фільгармонію й Оперову групу, коли не зразу у відповідних розмірах на відповідному рівні, то бодай у початковій стадії, яка, на думку Шан. Авторів, незабаром могла б сягнути вповні пристойний розмір і рівень. Такий більш-менш хід думок у всіх трьох статтях. Ще перед їх з'явленням я мав нераз нагоду чути і у Львові і в інших наших містах "побожні побажання" з кругів українського громадянства чи то у формі загальній, як "Час би нам мати власну оркестру" чи то у формі досить особистій, зверненій до мене: "Чому Ви не подумаете над створенням постійного українського оперового театру у Львові!?"

Тому, що від літ маю до діла з оркестрою (чи з оркестрами) на Львівському терені та з оперовими співаками, і сміло можу сказати, що знаю чи то з безпосередньої співпраці, чи то з різних нагод, коли не всіх без винятку наших оркестрантів та співаків, то бодай 99% з них — дальше й тому, що, здається мені, знаю "наскрізь" умови нашого музичного життя і його можливості, дозволю собі поставитись до згаданих трьох статей критично і висловити свої думки з приводу порушених у них питань.

Спершу про оркестру. Що власна українська оркестра була є і буде (аж до часу, коли її матимемо) мрією кожного з нас, українських музик, що створення та існування такої симфонічної оркестри було в величезною подією в нашему культурному житті — про це нічого й говорити. Але відразу мушу зазначити, що не бачу ніяких, найменших можливостей для створення нашої оркестри вже сьогодні, чи в найближчому часі як це думає п. Сімович, коли каже, що: "буде можна зараз таки почати працю з оркестрою в малому складі"...., або п. Витвицький: "...дослівно вже сьогодня можна заложити у Львові підвалини симфонічної оркестри"

Ось факти і цифри. Наш "стан посідання" членів оркестри представляється так: маємо на нинішній день у Львові к. 10-ти (це вже рахуючи максимально!) наших скрипалів, які могли бути членами оркестри, очевидно — враховуючи вже сюди й учнів наших і чужих музичних шкіл. Маємо в найліпшому разі двох віолістів і трьох віолончелістів. З вичислених тут 15-ти "струнників" чотири є членами "Львівської фільгармонії" (скрипаль, віоліст, два челести) — отже ледви чи вони могли би ще працювати в другій, навіть власній оркестрі, тим паче, що праця в ній мусіла (як слушно Шан. Автори зазначують) ще довший час бути безплатною. Про "доповнення дальших пультів здібнішими та зрілішими учнями Музичного Інституту" нічого й думати: це пуста фраза. Адже з тих 10-ти скрипалів майже всі без виїмку є власне тими здібнішими та зрілішими учениками Музичного Інституту! А знаючи контингент і рівень нашого скрипкового доросту, можемо в найліпшому разі надіятись, що щорічно прибуватиме до оркестри може по одному ученикові, сяк-так зрілому до співучасти в ній. Отже на сьогодні можна-би — з тяжкою бідою: по два пульти перших і других скрипок, по одному віолі і віолончелі. Хіба це "Оркестра"? Контрабасіста, який умів би грати настільки, щоб "давав собі раду", що не все означає з тим, щоб він "дав собі раду" і зі своєю партією — не маємо ні одного. Отже: навіть мінімального повнострунного складу зібрати покищо ми не всилі.

Годі говорити тільки про кількість. Але, навіть у мінімальному складі оркестри — оркестри не шкільної, мусимо звернути увагу і на якість. Отже, уявляти, що вже початкове зерно задуманої, майбутньої чи пак так гарячо нами всіма бажаної оркестри, що туди можна би саджати будь-кого, щоб тільки

заповнити скількість пультів — було б просто нісенітницею. Знаємо, що то вартні "мертві душі" в оркестрі! Хорони Боже перед ними, їх сусідів і диригента!

Я був би щасливий, колиб Шан. Автори, чи хто будь — могли мене переконати, що у Львові можна знайти більше представників смичкових інструментів, як я їх вичислив. До речі: представників, які сяк — так підходили до оркестри, які бодай творилиби матеріял для праці. Бо врешті-решт в оркестрі треба грати.

Якщо йдеться про інші інструменти, то справа представляється ще гірше. Маємо одного флейтиста, двох обойстів, одного фаготиста, двох валторністів. Але "маємо" — це вислів тільки теоретичний. Бо всі названі інструменталісти є професіоналами в оркестрі "Львівської Філармонії" та опери, і на сантименти, в ролі безкорисної співучасти у праці власної оркестри — хоч як вони може хотілиб — не дозволять їм ні час ні сили (відомо, що гра на дутих інструментах чимало аборбує і фізично). Отже: чи при таких умовинах можна класти підвалини під Українську симфонічну оркестру у Львові — оркестру, яка очевидно не булаб тільки "основана" з більшим чи меншим шумом на папері, але яка передовсім працювалаб!

Зі згаданих трьох статей найбільш річева п. Пюрка, який бачить можливість реалізації української Філармонії до 2-х - 3-х літ. Але основною помилкою його міркувань є те, що п. Пюрко вважає можливою реалізацію оркестри в такому часі при умові штучного створення оркестрантів аматорів і висуває концепцію творення першої нашої оркестри ("першої: не тільки у хронологічному, але й у якісному, репрезентаційному розумінні) на аматорських основах, шляхом прилюдних закликів і поодиноких намов, наклонювати музикальні одиниці зпоміж молодших львівських громадян до студіювання менше поширених у нас інструментів.."

Оркестра, яка оснувалась би на таких підставах, себто оркестра бодай у половині аматорська, не далаб нічогісінько ні нашій музиці ні нашій культурі — хіба тільки поглибила б такий поширений у нас дилентантізм та аматорщину, саме ті "ворожі сили", з якими наша музика мусить якнайгостріше боротись. Але в ніякому разі аматорська, навіть і нечисленна та мало кваліфікована спочатку, "але власна оркестра" не могла би стати досвідною лябораторією для наших музичних творців і

поштовхом до посиленої оркестрової творчости — як це вважає Автор згаданої статті. Бо вуха музичних творців та їх почуття мистецького смаку так само реагують на фальшиву, неартистичну, аматорську гру власної оркестри, як і чужої — і ледви, чи хтось з наших композиторів міг би знайти спонуку до творчості з більш як сумнівних "досягнень" такої аматорської, чи напів аматорської оркестри.

Ні — всякі наші пляни і мрії про оркестру мусимо лучити тільки і єдино з думками про професійну оркестру. Тільки професійний характер оркестри може в наших умовинах дати позитивну, поважну працю й наслідки: все інше булоб тільки — фарсою, чи пак "забавкою в оркестру"

Як собі уявляю ці можливості — про це в другій частині статті.

А тепер ще кілька слів на тему нашого оперового театру чи групи, яку як уважає Автор одної із названих статей "можна би створити із тими силами, які маємо до розпорядження" Зі співаків справжнього "оперового калібра" — якими можемо почуванитися, маємо в межах Польщі троє: ліричного сопрана, геройського тенора, і баритона. Як знаємо, всі вони більш чи менш постійно зайняті в чужих імпрезах, в яких — хоч не хоч, а призвати треба — і можливості праці і заробітки є куди більші, як вони могли бути у власній несубвенціонованій опері.

Маємо дальнє дві-три співачки, які від літ не співають, маємо троє — четверо молоді, яка хоч і подає деякі надії, але з якої дехто досі не стояв на сцені. Додаймо до того ще й трьох старих співаків на т. зв. "другі" партії — і матимемо всі наші співочі сили, на стільки-то мільйонів нашого населення... Деякі роди голосів у нас цілком не заступлені: отже не бачу ні першого баса, "першого" у розумінні театральнім, себто до перших головних партій, ні драматичного сопрана, ні першої меццо-сопраністки, ні ліричного тенора (такого, який не тільки голосом, але і виглядом бодай сяк-так підходив би до оперових партій). Візьмім напр. будь-котру "репертуарову" оперу (хоч би одну з легких) і спробуймо її обсадити: відразу станемо перед фактом, що не маємо співаків. От напр. "Фавст" і хто може назвати мені обсаду нашими співаками партій: Фавста, Мефіста, Валентина!!? (Не забуваймо, що згаданий вище наш одинокий баритон перебуває постійно в корінній Польщі).

При кожній іншій опері наткнемося на ті самі труднощі — а

опер, що ми їх всетаки могли б виставити (не перечу що такі є) — менше як пальців на одній руці. Зі співаками справа гірша, як з інструменталістами, їх не можна за 3 - 4 роки приготувати, бо співаки мусять мати передовсім відповідний голосовий матеріял для сцени, дальше пригожий зовнішній вигляд і хоч би мінімальний акторський талант. Бувають, очевидно, оперові співаки, які не мають чи то голосу, чи відповідного вигляду і т. д. Знаємо всі, що тоді виходить одне велике непорозуміння: вічно покривджена амбіція, сміх на залі і мука для справжніх любителів музики. Тай найкращі співаки не творять опери. Треба хору, балету. Хор — це єдине, що в нас можна зібрати. Але прошу сісти з олівцем в руці і вирахувати, скільки коштує невеликий хор з 30-ти душ на кількотижневий час, потрібний для приготовлення кожної опери! Чи відомі всім тим, що вважають вже сьогодні за можливе оснувати власну оперу, деякі цифри, от хоч би з бюджету того оперового "стаджіоне", яке тепер час до часу відбувається у Львові?

Отже: те, що дирекція цього "стаджіоне" дістає від президії міста: а) оркестру, яка є міська, — безплатно, б) великому знижку податків (7% — під час коли при кожній нашій імпрезі треба платити 20%) в) 1000 (тисячу) зол. дляожної вистави готівкою, як субвенцію. Крім того в її розпорядженні: ціла гардероба, декорації і нотний матеріял Великого Театру, — усе це придбане десятиліттям праці і десятками тисяч грошей.

Влаштовуванняожної окремої нашої вистави хоч би в роді "Наталки" чи "Запорожця" — вже нічого й казати про справжню оперу, з великими хорами, з неабиякими сценічно-декоративними і т. д. сполучене з такими труднощами й коштами, що, маючи у цьому деякий досвід, ніяк не уявляю можливим приступити до створення оперової дружини, яка постійно, у відповідних відступах часу, виставляла б українську оперу. Ці труднощі і зусилля куди важчі, як її собі уявляють навіть деякі "специ", які, прийшовши на виставу, оцінюють її з точки погляду для мистецтва незвичайно важливої: отже, чи напр. відра, з якими виходить артистка, є дерев'яні, чи (не дай Боже) бляшані...

Та аж проситься запитати: а деж у нас хоч один справжній оперовий режисер, в руки якого можна би покласти режисерсько-сценічний провід цього нашого майбутнього оперового театру?

Ці мої завваги, здавалось би, може й пессимістичні, є тільки цілком тверезим та об'єктивним ствердженням фактичного стану речей. Фантастичне будування замків на льоді і трактування річей на сьогодні неможливих, так, мов би їх уможливлення залежало тільки від нас самих, нічого реального, ніякого практичного наслідку не дає. Навпаки: такі оптимістичні і заразом утопійні статті, як згадані у "Назустрічі", можуть викликати враження, що тільки брак ініціативи, організації, чи просто охоти у нас самих, українських музик, стоїть на перешкоді до створення вже сьогодні — найдальше завтра — української симфонічної оркестри чи опери.

ЗА ПЕСИМІСТИЧНИМИ РЕФЛЕКСІЯМИ — ОПТИМІСТИЧНІ ВИСНОВКИ.

Але заторкнена в цих статтях зasadнича справа: майбутньої нашої оркестри, а може колись і опери, дає притоку подумати над шляхами, якими можна би прямувати досягнення цієї мети. В першу чергу йшлось би про оркестру, бо без неї не можна собі й подумати існування будь-якої власної оперової дружини — булава вона за 5 чи за 50 літ (для пояснення: "випози-чення" оркестри на три проби й одну виставу коштує у Львові 1000 зол.) Шан. Автори згаданих статей, кожний зокрема — має можливості придбати кадри оркестрових інструменталістів тільки одним шляхом: заохочуванням молоді студіювати не тільки смичкові інструменти та відозви у пресі. Думаю, що колиб чекати, поки створимо інструменталістів та оркестру шляхом заохочування, намов чи відозв — то ми її ніколи не діждемося.

На мою думку, є два способи, які могли би дати нам інструменталістів. Переведення першого з них лежить у цілості в руках проводу Музичного Інституту ім. Лисенка. Як відомо, Музичний Інститут має кілька стипендій, безплатних чи сильно знижених місць для здібних учнів. Чи не можна би ці стипендії, чи безплатні місця, що їх дістають здебільша піяністи, давати під рішучою передумовою вчитися одночасно на якомусь оркестровому інструменті, вказаному Інститутом? Знаю, що таке поставлення справи спричинило б, мабуть, спротив або невдоволення декого з професорів фортепіану, що, мовляв, їхнім здібним учням ставлять перепони до піяністичної кар'єри через

примушування їх витрачати час на "непотрібну" гру на "якимсьтам" клярнеті чи тромбоні. Панове професори! Вірте, що поки той "надзвичайно талановитий" учень може дійти до піяністичної кар'єри — то його товариші, вивчивши за 4 - 5 літ уповні добре клярнет чи тромбон, будуть цілком престайно і постійно заробляти в оркестрах і будуть куди корисніші для нашої музичної культури, як той "піяністичний талант" Другий спосіб — це порозумітися управі Музичного Інституту з управами всіх наших бурс, переконати їх у потребі й доцільності науки на оркестрових інструментах молоді, яка до того годилась би, та порозумітися з цими управами в справі обов'язкової науки цих бурсаків на оркестрових інструментах — знову таки узaleжнивши їх прийняття до бурси від цієї умовини. Може найшлись би якісь шляхи до розмов на ці теми і з управителями наших середніх шкіл. Аджеж можливостей до заробітку для молоді, яка кінчає середні студії, чимраз, менше — а добре знання, чи тим паче досконалість у грі на такому чи іншому оркестровому інструменті майже в кожному окремому випадку запевнить даному інструменталістові працю й хліб — до часу, коли цю працю і цей хліб він міг би здобути у рідній оркестрі. Низький рівень оркестр є звичайно у великій мірі наслідком всякої недостачі конкуренції: окремі члени оркестри, певні свого місця з огляду на їх необхідність, затрачують рівень пристойної гри, легковажать собі гру і скорше чи пізніше з музикою чи оркестрою, в якій сидять, фактично нічого вже спільногого не мають (крім, очевидно, платні, по яку точно зголошуються). За прикладом далеко шукати не треба.

Отже створення фахових, професійних кадр наших оркестрових інструменталістів мало би — крім величезного значення для створення власної оркестри — ще й неабияке суспільне та економічне значення.

Музичний Інститут ім. Лисенка у Львові, як наша одинока музична школа, повинен можливо якнайскорше, може вже від початку нового шкільного року, повести рішучу акцію у напрямі вербування молоді на оркестрові інструменти. Чи то у формах сказаних вище, чи у розмовах з батьками, переконуючи їх, що від школи Бавера до кар'єри Падеревського ще дуже далеко — а наука на літаврах чи барабані дасть їх дітям безпосередню користь і посуне вперед бодай дещо справу створення української симфонічної оркестри, а колись-колись і рідної опери.

ЗУСТРІЧІ З УКРАЇНСЬКИМИ МУЗИКАМИ В АМЕРИЦІ

Кругле, гладко виголене обличчя, густі, сиві підкручені вуса, лисина, прикрита кількома акуратно розчісаними срібними волосками, останками колишньої "шевелюри" пара молодих, живих веселих очей, елегантія в одязі й способі його ношення, яку нечасто можна запримітити серед українців взагалі, а українських музик зокрема, — ось приблизно зовнішня силуeta Олександра Кошиця. Та вона була б дуже й дуже неповна й неточна, якби відразу не згадати й про те, що може в найбільшій мірі характеризувати цього сеньйора наших музик у З'єднаних Стейтах і, мабуть, поза ними; його повна стихійного темпераменту вдача, його повний своєрідного чару спосіб говорення, в якому стільки дотепу й гумору, що й патосу й акторсько-бесідницького таланту. Ведучи балачку з Кошицем, слухаючи його, забуваємо й про його сивину й лисину: перед нами зовсім молода людина, молода своїм кипучим темпераментом і живучістю свого духа.

Та, що важливіше: молода своїми поглядами на сузичні справи. А це в наших відносинах, в яких так часто і молоді літами музики є в дійсності "старцями" у відношенні до всякого поступу в мистецтві, у цих відносинах погляди Кошиця на деякі наші актуальні музичні теми, його осуди і предовсім: його інтіція, завдяки якій він так правильно зумів орієнтуватися в нових, невідомих йому і далеких його артистичній психіці й індивідуальності творах, — все те було для мене несподіванкою. Несподіванкою найприємнішою, яка мене могла зустріти; і взагалі знайомство з Кошицем, — може не погніваєтеся, дорогий Олександре Антоновичу, коли дозволю собі на цьому місці сказати, що те, що мене й мою дружину



Роман Придубецький, Марія Сокіл-Рудніцька, Олександр Кошиць, Віра Стеткевич (акомпаняторка),
Анатолій Рудніцький

зв'язало з Вами й Вашим Домом в Америці, можемо сміло вважати за щось більше, як тільки "знайомство" — належатиме до найкращих спогадів із цієї пешої поїздки до ЗСА.

Олександер Кошиць ціле своє життя працює в ділянці нашої народньої музики; він її не тільки обожає понад усе, але й знає так, як ледви будь-хто другий із наших живучих музик. Не дивниця, що коли ми з дружиною вперше зустрілися з Кошицем "на музичування", — було це в половині грудня 1938 р. невдовзі по нашім приїзді, в домі Гайворонського, — ми з деяким збентеженням думали про те, як він прийме цю нашу нову пісенну літературу, яку ми хотіли демонструвати, як ці нові обрічки наших народніх пісень? Глибоке, щире зворушення Кошиця на протязі цілого цього нашого першого "музичування", зворушення викликане у великий мірі власне цими невідомимися для нього, такими цілком "новими" відмінними українськими музичними творами, як він їх знав досі, — воно розвіяло негайно не тільки всі наші сумніви щодо "сприймання" Кошицем нової української музики, але й дало початок цьому щиро-приязному взаємовідношенню між нами, яке закріплювалося з кожною дальшою зустрічю.

Не буде може недискрецією сказати, що Кошиць, який незвичайно імпульсивно слухав усього, домагаючися все нових і нових творів, при декотрих із них таки й не стримував сліз... Він признавав, що ніколи й не думав, що наша музична творчість так розвинулася. Уперше ми познайомили його з творами — спершу вокальними, а потім взагалі всілякого роду — різних наших сучасних композиторів, як галицьких, так і недінпрянських і, як я вже сказав, були глибоко здивовані та навіть, у свою чергу, й зворушені його підходом до цієї нової для нього музики, його зрозумінням її, ба, навіть і захопленням нею!

Очевидно, Кошиця в першу чергу цікавили обрічки народніх пісень. Деякими з них він захоплювався беззастережно, вважаючи їх за зразкові і вповні випливаючі і відповідаючі духові нашої народньої пісні. Інші знову його з різних причин не цілком задовольняли, — при чому аргументи, яких він уживав для підкреслення свого осуду, були влучні, логічні і завжди дуже цікаві. Те саме було й з його поглядами і критикою оригінальних нових українських творів. Велика шкода, що не маючи на це дозволу, не можу згадати про хід довгогодинних

дискусій на теми нашої "старої" музики та її корифеїв, які велися за неодною чаркою, при "правдивому" українському борщі, справжній українській ковбасі і стільки інших добрих стравах, зготовлених руками пані Кошиць в їх помешканні у Бічгерст. У своїх поглядах на справи нашої т. зв. "музичної спадщини" Кошиць неоднократно мене зачудував. Ці погляди не тільки здорові; вони — молоді, як молодим є й дух, фантазія й темперамент Олександра Кошиця.

Михайло Гайворонський мій давній, щирий друг, не змінився назовні за цих 15 літ, які ми не бачили один одного, нічогісінько. Я навіть певний, що якби сьогодні він знову вчив музики "у Василіянок", він знову покоряв би там дівочі серця так само, як тоді! Але змінився він у іншому. Із музики-самоука, який вже тоді, важко пробиваючись через злидні повоєнного життя, використовував вільні хвилини, щоб здобути фахову освіту, у З'єднаних Стейтах, став Гайворонський музикою-фахівцем. Хоча й у ЗСА він мусів працювати на щоденний хліб, — шлях цієї праці це ведення духових оркестрів і хорів, оснування спільно з Р. Придаткевичом Музичної Школи, в якій було коло 70 учнів, зорганізування "Союзу Українських Хорів Америки" і концерти із злученим хором цього Союзу, провід смичкової оркестри, приватні лекції, тощо, —то побіч цієї праці він мав можливість закінчити фахові студії композиції (у відомого композитора Грегора Мейсона) та диригентури (у Кліфтона). Ці студії були на стільки успішними, що в р. 1927 Гайворонського відзначено 750-доляровою нагородою за композиції ("Балада" і "150 псалом" на хор і оркестру).

Тоді у Гайворонського змінилися життєві обставини: він мав змогу віддатися виключно композиторській праці. І, ніде правди діти, він працював невпинно. Він показував мені оркестрові твори — тричастинну "Сюїту" симфонічну поему "Над Чорним Морем", "Героїчну Поему" й ін., хорові твори з оркестрою (крім названих вище: "Гаї шумлять" та "Колядки й Щедрівки"), камерні твори, як Смичковий Квартет, Смичкове Тріо, "Прелюд і фуга" і "Різдвяна Сюїта" на квартет, врешті низку циклів народніх пісень (подільські, гуцульські, поліські, лемківські, закарпатські) та церковних творів на хор а капеля. Про те, що Гайворонський працює постійно і скоро, я переконався наглядно: коли раз моя дружина висловила жаль, що



Михайло Гайворонський

свому репертуарі не має ніяких різдвяних пісень, а вони дуже пригодилися б у програмах концертів в часі Різдвяних Свят, — не минуло й тижня і Гайворонський прислав нам обрібки трьох наших колядок, скомпоновані під впливом цієї завваги, з яких дві негайно вміщено в програму найближчих концертів.

Перебування в Новому Світі не змінило вдачі Михася: м'якої, лірично-розмріяної, наскрізь романтичної й доброї. Яка його вдача, такий і характер його творчості: у сьогоднішній добі шукань і — навіть у нашій музиці — розбіжності стилів і напрямків, свого роду своєрідна оаза мелянхолійного спокою і немінливості.

Павло Печеніга-Углицький не подібний ні до Кошиця, ні до Гайворонського. Це тип "музиканта" у найліпшому розумінні цього слова: музиканта, музики, який техніку своєї професії має "в малому пальці", себто, який рівно скоро, зручно й уміло зможе на протязі найкоротшого часу зінструментувати який-будь твір, чи опрацювати його у вимаганому стилі, формі, чи способі, як і дотримати зобов'язання на "замовлений" твір усякого роду й у кожному фізично можливому часі. Тип музики мені особисто дуже приємний та, на мою думку, тим паче цінний, що власне таких музик, які так легко орудують творчою технікою, чи технікою до неї найбільше зближеною: технікою інструментації, перерібок, тощо, — таких музик у нас дуже й дуже мало.

Углицький, автор кількох великого розміру симфонічних творів, балету "Хоровід", тощо, закінчував оперу "Козаки" Частини з неї, з якими я міг познайомитися, роблять враження наскрізь поважне. Не сумніваюся, що незабаром зможемо влаштувати прослухання, чи продемонстрування цілої опери при величезному "Стайнваю" Углицького на його "дачі" у Конгрес, звідкіля такий чудовий вид на ріку Гадсон і де такі настирливі москіти!...

Одним із перших, які зустрічають мене, коли сходжу у нью-йоркській пристані з корабля, був Роман Придаткевич. Згадуємо "старі" часи... берлінську Академію... навіть якийсь спільній виступ тоді, про який ніхто з нас тепер не може вже нічого близчого собі пригадати... Роки минули від тоді; роки під час яких Придаткевич став уже громадянином "вільної землі Вашингтона" до якої однак ще й досі не може вповні звикнути. Він концертував і мав успіхи; над собою не пере-

ставав працювати і навіть пробував своїх сил у композиції. Тепер Придаткевич скрипалем у відомій симфонічній оркестрі, — багато проб, концертів, зарібкової праці...

Шкода, що наше музичне життя в Галичині не мало такого скрипала. Серед пануючих відносин він був в цій ділянці першорядною, авторитетивною силою.

У Чікаро знайомимося з дуже мілим Іваном Барашем який був диригентом 100-особової шкільної духової оркестри (вони в Америці на не-аби-якій висоті!) і від довшого часу безперервно здобував на загальних конкурсах перше місце.

Знайомлюся з диригентами хорів, з котрих головно Лев Сорочинський у Скрентоні — справді першорядний. Також Юрій Киріченко у Ньюарку (обидва кол. члени Української Республіканської Капелі), — хормайстер першої якості.

Знайомлюсь із співаками, серед яких баси Михайло Швець і Калаш оперові співаки з давніх російських театрів, з великим репертуаром і театральним досвідом. Із "концертових" співачок якнайкраще враження залишила Стефанія Цимбаліст у Детройті, свою музикальністю й дбайливістю у виконуванні й своєрідною особистою культурністю, яка з'єднує їй усю нашу симпатію.

Врешті молодь, себто ті, що ще не вийшли з під опіки вчителів, ті, які ще не станули у мистецтві "на власних ногах" З тим, з якими близче знайомлюся, Емілія Ревюк, постійна членіця ньюйоркської симфонічної "Жіночої Оркестри", це вже вповні серіозна й зріла скрипалька. Віра Статкевич і Оля Ляхович симпатичні представниці піяністики. Надя Курило у Детройті небуденно музикальна й талановита молоденька співачка, врешті студент музики в ньюйоркському університеті, учень Гайворонського Марусевич який в праці з "Молодечним Хором" виказував добре диригентські завданки.

Побіч цих фахівців із відомими іменами, побіч цієї молоді, з яких, те, чи інше може в майбутньому стане славним, мушу згадати й про людину, яка не будучи музикою, а тільки мельоманом, все таки вповні заслуговує на названня її в рамках цієї статті. Це Іван Королишин у Детройті. З музикою не мав він нічого спільногого, крім любові до неї; але ця любов

до музики, головно до української музики, виповнювала його до краю і зробила з нього ідеального, зразкового слухача і гарячого борця за всю вартісну музику, за кожну справу української музики зокрема. Якби більше таких Іванів Королишинів серед нашого народу, — наша музика йшла б вперед великими, певними кроками. І тому я щасливий, що придбавши в Америці приязнь таких артистів, як Кошиць і ін., я зустрів і заприязнився з Королишином, одним із найкращих і найбільше відданих музиці людей, яких знаю. Мої постійні концертові подорожі в З'єднаних Стейтах не дали, очевидно, змоги познайомитися з усіми й усім, як слід. Тому кинені тут вище завваги, чи передані враження треба розглядати не як критичний нарис, але тільки як враження із зустрічей.

МОЯ КОМПОЗИЦІЯ ДО СЛІВ ШЕВЧЕНКО-ВОГО "ПОСЛАННЯ"

(До концерту "Кобзаря" — Кобзареві, 8-го квітня 1962 р.
"Фешен Інститут" в Нью Йорку)

Коли б у 1959 р. хтось запитав мене, чи думаю в найближчому часі знову писати якийсь більшого розміру хорово-оркестровий твір, то відповідь була б: "В найближчому часі — рішуче ні! Оркестровий твір, чи якийсь сольово-інструментальний, або камерний — так; але хоровий — ні"! Після трьох великих хорово-оркестрових творів, які я написав в кількох останніх роках симфонічні поеми "На світанку", "Пролог" ("Мойсей") та кантата "22 січня 1918" ("Січнева"), ця ділянка творчості в той мент мене просто не цікавила.

Та зустріч на Союзівці з нашими видатними вченими, д-ром С., який бажав такої зустрічі для обговорення якихось плянів, чи ідей, незабаром змінила всі мої композиторські задуми. Д-р С. розповів мені про бажання НТШ в проводі якого він був довший час одним з чолових представників — відзначити надходячі роковини 100-ліття смерти Шевченка якимсь небуденным, особливо святочним концертом. В ході розмови виникла думка, що в такому концерті мусіли б взяти участь, спільно, репрезентаційні хори Нью Йорку, та, що програма концерту повинна складатися з найкращих творів до слів Поета, по можливості, частинно зовсім нових. Тут д-р С. зразу замітив, що "очевидно ми рахуємо, що ви щось напишете для цього Ювілею" Я з місця з подякою відмовився з вище поданих причин.

Коли в пізнішому листуванні з д-ром С., він постійно вертався до цього ж самого, думка про якийсь хоровий твір до слів Шевченка мимохіть почала не давати спокою. Почав я

переглядати "Кобзар" — й постійно вертатися до "Послання" Приманювала в цій поемі різнородність настроїв, таємничо-ліричного вступу, драматичних закликів "Розкуйтеся, братайтесь"!, чи "Схаменіться! Настане суд"!, та величі й мудрощі таких віщих фраз, як "в своїй хаті своя правда, і сила і воля"!, чи "Учітесь брати мої", або "Обніміте, брати мої, найменшого брата" Коли ж ці думки й слова Поета почали глибше западати в пам'ять, одночасно, непомітно почала працювати неспокійна фантазія. Почали з'являтися і звучати в голові — мелодії, теми, ритмічні й гармонічні звороти, вокальні й оркестрові ефекти. Очевидно, від самого початку мені було ясно, що ця могутня поема потребує аналогічного могутнього, музично-монументального оформлення. Як звичайно, від цих перших, ще майже несвідомих й хаотичних ідей до їх свідомого, поступенного оформлення, був тільки один крок, і твір почав набирати конкретної форми.

Ціла поема, як її написав Шевченко, відразу мені здавалася задовгою для музично-вокального твору і чимало її рядків, на мою думку, послабили б у музиці враження сильніших попередніх. Тому я й вибрал з поеми тільки те, що мені здавалось найосновніше для композиції, й що давало можливість контрастів та виразного поділу на окремі частини. Очевидно, такі слова, як "В своїй хаті своя правда, і сила, і воля"! аж просилися, щоб ними закінчити першу частину; знову "Нема на світі України, немає другого Дніпра" такі повні туги за рідним краєм, що ті, які слідують в поемі, в музиці не змінили б враження, а тільки його послабили б. Тому я рішив для другої частини використати тільки ці слова — й нічого більше.

Укладаючи й оформлюючи музичні ідеї та їх розробку в голові, як звичайно, під час постійних розїздів автом (до яких я примушений, мешкаючи "на селі", бо 70 миль від міст, де працюю), при "Посланію" я мав вийняткове щастя: одна за одною родилися музичні думки, які зразу — в своїй первісній формі, надавалися до тематичної обрібки. Правдива благодать для композитора! Отже такою щасливою ідеєю вважаю сам початок "І світає, і смеркає" тому, що вона вповні надавалася й до використання при закінченні цілого, що внесло характер повної суцільності твору; такою щасливою ідеєю була тема першої фуги ("В своїй хаті..."); далі, простенька, але

зворушлива мелодія сопранового сольо другої частини, яку можна було використати для цілої частини взагалі; і, врешті, мабуть найбільш вдала, тема музичного оформлення слів "Обніміте, брати мої", вперше представлена віольончельовим сольо, опісля повторювана в різних видах і змінах напротязі решти четвертої частини аж до кінця.

Симфонічний вступ, перед першим вступом хору, монотематичний, себто ввесь побудований на одній музичній ідеї, ритмічного характеру, яка за кожним новим повторенням наростає динамічно; коли вона осягає кульмінаційну точку насичення, вона раптово переривається й "фортіссімо" повної оркестри переходить у співучий речиталь віольончелі-соло, що створює відповідний настрій для таємничо-ніжного вступу хору "І світає, і смеркає" Так само тріумфально-маєстатичний початок симфонічного "інтермеццо" між першою і другою частинами міняє свій настрій на спокійно-ліричний (сольо обоя з арфою), який переходить в мелодію сопранового сольо "Нема на світі України..."

Найбільшою сольово-симфонічною частиною твору є інтерлюд між третьою й четвертою частинами. На його матеріалі, чи пак на його темах, побудовані хорові частини четвертої частини, оформлення слів "Учітесь, брати мої" та міжтематичні епізоди.

Праця над "Посланієм" йшла в справді рекордовому темпі і в травні 1960 р. була закінчена. Тому, що на засіданнях Управи Союзу Українських Хорів Америки, до якої НТШ, чи пак створений Комітет влаштування Шевченківського Ювілею, звертався з проханням взяти участь, а то й організувати музичну програму Ювілею, я, як головний диригент СУХА, представляючи проект програми, міг в ній намітити вже й виконання "Посланія"

Незабаром опісля, літом, користаючи з заповідженіх відвідин диригента детройської "Трембіти", п. Курила Цепенди (з дружиною), я запросив до себе на той день також голову СУХА, інж. Осадцу, диригентів "Думки" пп. Крушельницького й Задорожного, представників хору "Трембіта" в Ньюарку, та представників Управи філadelfійського хору "Кобзар" пп. Оляницеву, Ол. Левицького та Сулковського. Перед цим збором хорових "спеців" й відбувся "громадський перегляд" "Посланія" Оркестрову партію виконували на двох

фортеціянах мій син Роман і я, одночасно, по можливості, виконуючи й хорові частини. Сопранове сольо співала моя дружина, віолончельове сольо грав наш молодший син Доріян. Ці родинні функції, на жаль, не могли включити і баритонового сольо, тому, що голос автора-композитора напевне був би зіпсував усе враження твору!

Коментарі присутніх, по вислуханні цього довгого, сорок-хвилинного твору, були дуже похвальні і впевнили мене, що твір справді вдалий. З тим більшою цікавістю я очікував виконання "Послання" з великою масою співаків трьох злучених хорів, з великою, повною симфонічною оркестрою. СУХА подбав про прегарно зроблені копії хорових партій, для усіх трьох хорів — й праця над розучуванням мала початися в усіх трьох хорах ось-ось.

Відомо, а може між громадянством ще мало відомо, що Комітет влаштування цього наміченого Шевченківського Ювілею, десь за два-три місяці розв'язався, в наслідок некомпетенції перевести Ювілей. Це слово сам Комітет вибрал для пояснення свого розв'язання. Історія цього Комітету й його "праці", в атмосфері майже цілковитої байдужості представників окремих організацій та товариств, не належить до світлих сторінок нашого культурного життя, й не місце тут про це розписуватися. Та остаточний наслідок відомий: всі величаві пляни величавого Ювілейного Концерту, який, до речі, мав бути повторений у Філадельфії і Нью Йорку — не здійснилися.

У такій ситуації я рішився на сміливий крок: приготувати "Посланіє" до виконання тільки одним хором — Філадельфійським "Кобзарем", себто "моїм" хором. Думка була смілива тим, що "Посланіє" — твір куди більший і важчий, як усі інші, які (чи будь-який український хор взагалі) "Кобзар" будь-коли виконував — включно з усіми моїми попередніми, і його вивчення ставило хор перед справді сизифовим завданням. Та знаючи свій хор і його спроможності, я рішив почати працю, в якій мені незвичайно помічною була моя "права рука" піяністка хору, Роксоляна Гарасимович, і за розмірно недовгий час, бо тільки від останнього літа, хор "Кобзар" не тільки вивчив "Посланіє", але й по справжньому "зрісся" з цим твором. Так само всі солісти вивчили свої нелегкі партії не тільки сумлінно, але й згідно з усіми інтенціями автора: баритон Лев Райнарович, сопрани Марія Мурована та віончеліст, мій син, Доріян.

На жаль, співучасть повної симфонічної оркестри, для якої твір написаний, була неможлива. Очевидно, що цей твір могла б виконувати тільки професійна оркестра — а її "юнійна" оплата йшла б в тисячі доларів. Я рішився заступити її двома фортепіанами, зробивши для них відповідну редакцію. Та обое піяністи, Роксоляна Гарасимович та мій син, Роман, виконують зої партії з таким запалом, що вони не тільки дають досконале музичне тло для цілого твору, але, як показав досвід недавнього виконання "Послання" у Філадельфії, слухачі й не помічують неприсутності оркестри.

На протязі моєї довголітньої композиторської діяльності, серед десятків написаних творів великого розміру й маштабу, рідко який вдоволив мене так, як "Посланіє" й рідко який дав це почуття повного вдоволення, що всі музично-творчі задуми в творі вповні переведені. Та наскільки музичне оформлення Шевченкової поеми "І мертвим, і живим, і ненародженим землякам — моє дружнє посланіє" вірно й правдиво передає слова, зміст, настрій і думки Поета, — про це хай скажуть слухачі Концерту "Кобзар" — Кобзареві, в Нью Йорку, в неділю 8-го квітня 1962 р.

("Свобода", 3 квітня 1962)

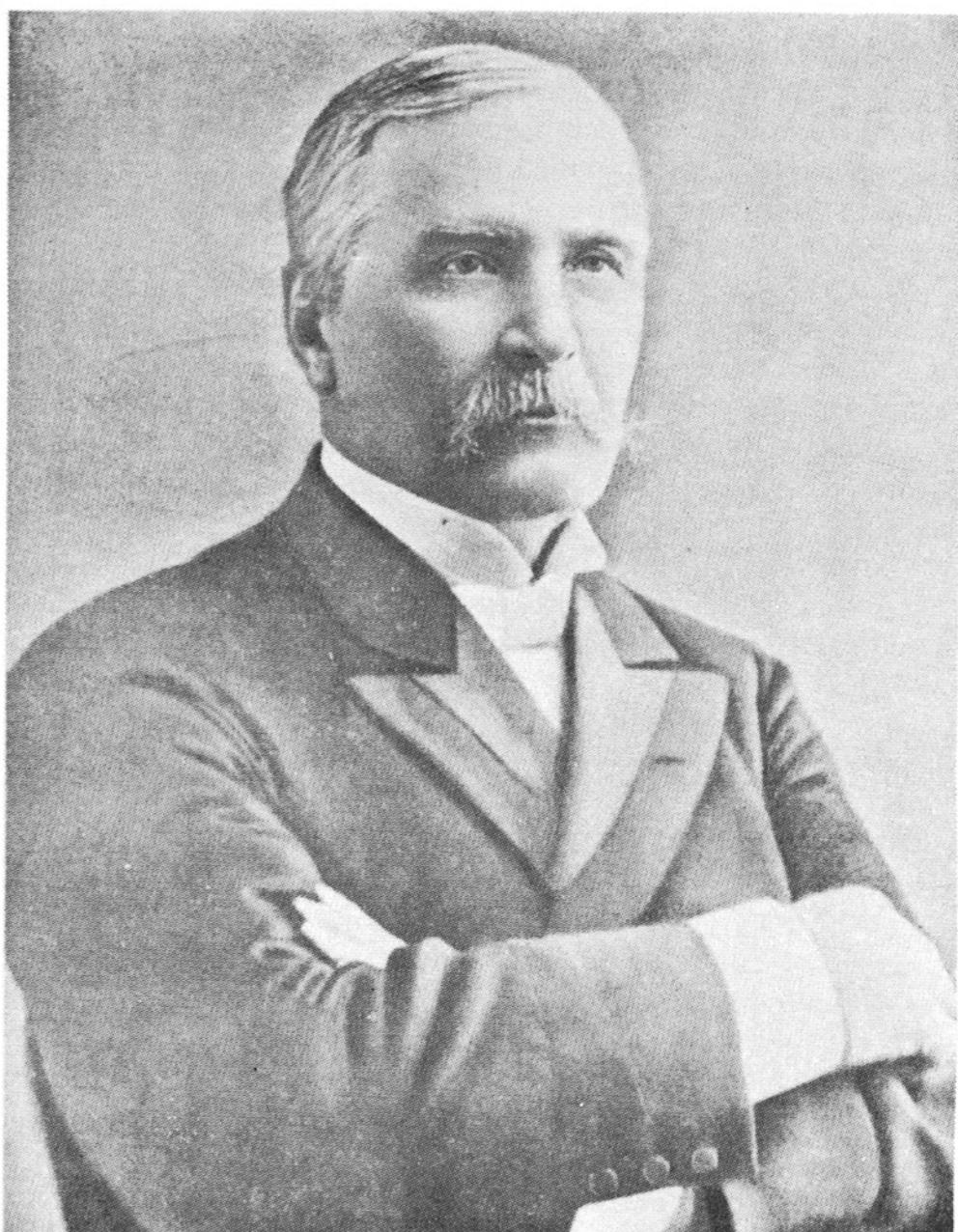
ЛИСЕНКО І ЙОГО ОПЕРОВА ТВОРЧІСТЬ

(З нагоди його 120-ліття з дня народин)

Кожний раз, коли мені приходиться виконувати з хором і оркестрою найбільші кантати Лисенка, "Б'ють пороги" і "Радуйся, ниво", до голови приходить мимохітъ одна й та сама думка: як жаль, що цю творчу інвенцію й цю силу таланту, яку Лисенко виявив у згаданих кантатах, не мав він можливості застосувати в своїх операх.

Коли чую динамічне унісено хору, яким зачинається "Б'ють пороги", чи, потім, могутній вступ мішаного хору "Слава не поляже" — коли в кантаті "Радуйся, ниво" енергійним, рішучим темпом прозвучить перша, хорова, частина твору, або коли баси започатковують стихійну тему останньої частини, "Оживуть степи, озера" — хотілося б, щоб в операх Лисенка було якнайбільше музики подібної сили й емоції, подібного надхнення. Та з своїми операми Лисенко не мав щастя — ані в їх творчому оформленні, ані в своїх заходах їх поставити й почути.

Нема сумніву, що сила творчого таланту Лисенка лежала в ділянці народньої пісні та хорів, отже в ділянці вокальної музики, та ще й особливо музики ліричного характеру, ідилічного, а то й сантиментального. Опера — особливо в часах Лисенка, в яких жили й творили такі велетні, як Верді й Вагнер — опера вимагає музики зовсім відмінного характеру, музики повної драматичної напруги, яку треба допроваджувати до сильніших вершків, залежно від сценічної акції та душевних конфліктів і переживань окремих дійових осіб. Крім того опера, як форма вокально-інструментальна, в якій інструментована частина може й важливіша від вокальної, опера вимагає від композитора досконалого знання не тільки інструментального, як розписати інструменти для оркестри, але й своєрідного таланту



Микола Віталійович-Лисенко

оркестрової інвенції, яка зовсім відмінна від інвенції вокальної, сольової чи хорової.

Але як та мати, що серед усіх своїх дітей найбільшу любов проявляє до квогої слабовитої дитини — Лисенко найбільше уваги, часу й творчого зусилля приділив, власне, оперовій ділянці.

Перші Лисенкові спроби в ділянці театральної музики почалися ще в його молодечих роках. У 1874-му році він пише для аматорського гуртка оперету "Різдвяна ніч", яку опісля основно переробляє й в 1882-ім році закінчує, як свою першу оперу. Вона написана на основі повісті Миколи Гоголя, до лібретта Старицького.

Головну основу музики "Різдвяної ночі" творить народньо-пісенний матеріал. Суцільність музичного оформлення, на жаль, надто розірвана короткими, уривчастими фразами, не розробленими як слід. Мелодика, речитативно-епічного характеру не дуже відповідає оперовій формі. Також вражає недостача вдалих сольових номерів, арій та ефектовних ансамблів. Та найгірше, що саме лібретто "Різдвяної ночі" має так багато драматургічних і сценічних недотягнень, що навіть такі майстри, як Чайковський чи Римський-Корсаков, у своїх операх на цей самий сюжет не мали багато більше щастя, як Лисенко.

Тому й не дивниця, що коли в 1927-му році Харківський Державний Оперовий Театр, тоді "столичний", хотів включити "Різдвяну ніч" в свій репертуар, як першу українську оперу після т. зв. українізації оперових театрів, то після переведення показової пробы з повною оркестрою й солістами — якою, до речі, я керував, бувши тоді диригентом Харківської Опера — рішено "Різдвяну ніч" не виставляти.

Дещо кращою була чергова спроба Лисенка, з лірично-фантастичною оперою "Утоплена", закінченою в 1884-му році. У ній музичні номери переплітаються з прозою; музика, завдячуючи дещо складній і гармонічно різноманітнішій побудові, назагал цікавіша від "Різдвяної ночі". Але опера "Утоплена" найбільше замітна тим, що в ній є хоровий номер "Туман хвилями лягає", який належить до найкращих у творчості Лисенка взагалі.

Не зважаючи на те, що композитор назвав "Утоплену" лірично-фантастичною оперою, фантастику в музиці годі там знайти. Лірика опери — питома Лисенкові, мелянхолійно-сантиментального характеру. Все ж таки деякі позитивні елементи

лібретта спонукали Київський Оперовий Театр поставити цю оперу — недавно — після основної її перерібки, в якій, між іншим, говорені речитативи оформлено музикою.

Найбільшою опорою Лисенка і його найбільшим твором взагалі є "Тарас Бульба" Композитор працював над нею повних 10 років. І якість цього історичного сюжету, і сценічна придатність лібретта з численними й різноманітними характерами дійових осіб та кольористикою сцени — все це захопило композитора й дало йому стимул до без порівняння багатшої інвенції й кращої музики, як в обох його попередніх операх.

Опера "Тарас Бульба" не вийшла на сцену за життя композитора, а перша спроба поставити її в цілості, по-українському, в Київській Державній Опері в 1927-му році, не увінчалася повним успіхом. Щойно постава "Тараса Бульби" в Харківській Державній Опері, прем'єра якої відбулася 15-го січня 1928-го року, запевнила цьому творові постійне місце в репертуарі українських оперових театрів в найближчих десятьох роках, у тому вигляді й з тими змінами, які для згаданої постави зроблено в Харкові.

Музичне керівництво цієї пам'ятної постави і, очевидно, її музичної підготови Дирекція Оперового Театру доручила авторові цих рядків. Режисером був Сергій Каргалський. Сольові партії виконували тогочасні найкращі мистецькі сили. Отже, заголовну роль Тараса Бульби виконував Іван Паторжинський, його дружину, Настю, — Катерина Копкова, синів, Андрія й Остапа — Микола Ожера і Віктор Будневич; воєводу — Михайло Шаповал, його доньку, Маринцю — Марія Сокіл; Татарку — Бронислава Золотогорська і Кирдягу — Віктор Хорський.

Сценічне оформлення робив Анатоль Петрицький — і, як звичайно, деякі сцени викликали бурю оплесків, коли тільки піднімалася завіса — такі вони були чудові багатством барв, костюмів та творчої фантазії цього великого мистця.

Оперу "Тарас Бульба", яка мала бути першою поставою українського оперового твору взагалі в Харківському Оперовому Театрі, приготувлялося особливо уважно. Тому, що в цій опері чимало місць, які стримують хід дії й розсівають увагу — чи то в наслідок драматургічних недотягнень, чи розтягненої музики — прийшлося робити зміни й скорочення. Але й з тими скороченнями опера ніколи не кінчалася перед північчю.

Найбільше мороки було з оркестровою партитурою, непристосованою до вимог новочасного оперового театру. Добру її частину прийшлося мені не тільки основно справляти, але й цілком переінструментовувати.

Усі артисти вклали велику працю в оформлення своїх партій, як з музичної, так і з сценічної сторони. Пам'ятаю, що Паторжинський приходив на яких 4 години раніше перед виставою, бо стільки часу треба було йому, тоді молодому, худорлявому чоловікові, щоб перетворитися в старого, товстого, кремезного дідугана-полководця Тараса Бульбу.

Пам'ятаю також, як на прем'єрі тодішній комісар освіти Микола Скрипник особисто дякував усім виконvцям за знамените виконання, яке мало особливе українсько-національне значення. Добре пам'ятаю довгу розмову із М. Скрипником перед прем'єрою, в його кабінеті, і його хвилювання за успіх першої вистави української опери. Пам'ятаю, як зі слізами на очах прийшла до мене, за лаштунки, донька автора лібретта, Людмила Старицька-Черняхівська, зворушена, що їй таки вдалося почути цей твір.

Розвиток українських оперових театрів у 30-их роках і постання низки оперових творів сучасних українських композиторів, а разом з тим підвищення смаку й вимог оперового глядача, викликало необхідність основної перерібки "Тараса Бульби" її зробили обидва оперові композитори Східної України, Лев Ревуцький та Борис Лятошинський. Перший з них зробив нову редакцію всієї опери, другий — інструментацію.

Згаданими трьома операми — "Різдвяною ніччю" "Утопленою" і "Тарасом Бульбою", які репрезентують оперову творчість Лисенка (до неї ніяк не можна зарахувати "Нюктюрн", дармащо композитор назвав цей твір "операю-хвилінкою", тому, що це на ділі тільки сценічна картина з музикою), він не створив української національної опери, себто опери, яка сполучкою сухо українського мелосу з існуючими в той час музичними й театральними засобами, дала б приклад черговому українському поколінню. Але як своєю творчістю взагалі Лисенко перший в українській музиці, вступив на шлях професіоналізму, показав напрям грядучому поколінню, так і своїми операми, особливо "Тарасом Бульбою", він перший відкрив майбутнім українським композиторам шлях до створення української національної опери, згідно з вимогами того-

часної світової музики. На створення такої опери мусимо ще чекати, але заслуга Лисенка в підготовленні для цього відповідної основи — безмірна.

(“Свобода”, 27 березня 1962)

УЧІМОСЯ ВІД ТОРОНТА..!

(З нагоди "Тижня Української Культури")

"Тиждень Української Культури" (16 - 23 листопада 1963) в Торонті був не тільки тижнем музичних, мистецьких і наукових імпрез, згідно з його назвою: він був також лекцією для всіх великих українських середовищ в Америці і Канаді, лекцією для українських середовищ Нью Йорку, Філадельфії, Чікаго, Детройту, Вінніпегу і Едмонтону, що можна зробити для нашої справи взагалі, а для культури зокрема, при наявності ініціативи і доброї волі.

Місцевий Відділ КУК'у (Конгрес Українців Канади), очолюваний д-ром Модестом Мициком, працював над організацією "Тижня" в Торонті майже цілий рік. У той час, коли голова Комітету був "spiritus movens" задуманого проєкту, програмова і мистецька сторінка всіх музичних імпрез знаходилася в руках п-ї Олени Глібович. Справами образотворчої виставки, народного мистецтва і книжки та преси, як теж і бенкету, що розпочав "Тиждень" і згромадив репрезентативних канадських достойників, займалися інші члени Комітету чи запрошенні ним особи. Усі вони вклали в підготову та переведення "Тижня" масу енергії.

"Тиждень Української Культури" в Торонті, що був офіційно проголошений посадником міста, звернув увагу не тільки цієї метрополії на українців та їх культуру, але, мабуть, і всієї Канади, бо канадська преса поміщувала звіти про все совісно і постійно. І мимохіть насувається думка: чи подібна увага американської преси до української культури, особливо музики, не зробила б ліпшої прислуги для нашої справи, як не одне політичне віче чи маніфестація?..

Поминаючи велике значення в "Тижні" згаданої виставки чи

наукового реферату в університеті, зупинюсь тут тільки над імпрезами мені близькими, себто концертами. Їх було три: "Концерт української народної музики, пісні й танку", який згromadив таку кількість зацікавлених, що чимало з них не могли дістатися до залі (чув я, що особливий успіх в цьому концерті здобула талановита група "Чайка" з Гамільтону, під керівництвом Ярослава Клуня) і "Концерт Української Музики" в залі Інтернаціонального Інституту, у виконанні чотирьох солістів: піяністки Люби Жук, баса Осипа Гошуляка (з Мартою Кравців-Барабаш при фортепіяні), скрипала Евгена Гузарука з Монреалю (з Іринеєм Жуком при фортепіяні) та сопрано (з Нью Йорку) Марти Кокольської, з автором цих рядків при фортепіяні. На сімнадцять виконаних в програмі творів тільки два були творами давньої української музичної літератури, Лисенка, а решта — твори сучасних українських композиторів.

Врешті, третім концертом був симфонічний концерт сучасної української музики у виконанні повної Торонтської Симфонічної Оркестри під диригуванням Волтера Сускінда та при співчасті солістів, сопрано Еви Столлярчук-Бімс та піяніста Романа Рудницького. І власне ідея такого саме концерту, відвага взяти зобов'язання заплатити декілька тисяч доларів оркестрі, переборення величезних труднощів, зв'язаних із набуттям оркестрованих творів чи навіть замовлення тих, яких бракувало, розписування, перегляд і підготова поодиноких оркестрових партій — власне це й поставило українське Торонто, як зразок для всіх інших міст Америки та Канади з великим скupченням українського населення.

Симфонічна музика віддавна вважається найбільш репрезентативною як для композиторів, так і для народу, до якого вони належать, чи епохи, яку вони представляють. Українська симфонічна музика почалася щойно в 20-их роках нашого століття. Але за цих сорок років вона розвинулася незвичайно буйно й тепер є справді доказом її "європейського" рівня.

Та хто знає будь-що про нашу симфонічну музику, не тільки з чужинців, але таки з українців, що живуть у вільному світі, коли її ніколи не виконується? Але як добитися виконування симфонічних творів українських сучасних композиторів, коли наші провідні організації, які мають можливості влаштовувати такі імпрези не тільки спорадично, але таки послідовно,

цією — найважливішою! — ділянкою нашої сучасної культури не цікавляться?

Витрати? — Великі! Риск?! — Ніякий. Відомо всім, хто мав діло з організаціями українських імпрез (а автор цих рядків знає цю справу, з власного досвіду, від десятків років!), що найменшого фінансового риску немає при т.зв. "імпрезах на велику скалю" фактам є, що чим більші витрати сполучені з влаштуванням імпрези, тим більше зацікавлення публіки і тим більше її з'явиться. Два останні приклади: Лисенківський концерт у Нью Йорку, влаштований СУХА, та згаданий симфонічний концерт у Торонті.

Партитури більшості репрезентативних творів сучасної української музичної літератури, такі, як Друга Симфонія Ревуцького, Третя Симфонія і Фортепіановий Концерт Лятошинського, симфонічні поеми Людкевича, симфонічні твори Майбороди, Данкевича, Штогаренка, Гомоляки і ін., партитури симфонічних творів українських композиторів, які живуть в Америці й Канаді, Придаткевича, Витвицького, Шута, Фіяли і автора цих рядків — всі ці твори наглядно можуть засвідчити розвиток нашої музики — всі ці твори знаходяться тут і дати можливість почути їх і нашим слухачам і чужим музикознавцям, це обов'язок, який повинен лежати на серці тих, що стоять у проводі українського життя. Автор цих рядків говорить про необхідність симфонічних концертів, відколи приїхав до Америки, себто від 1939 року. Та коли тут його слова відбиваються, як горох об стіну, то в Торонті люди доброї волі і з ініціативою такі справи переводять в життя. Честь їм!

Не можна сказати, що в "Тижні Української Культури", чи пак в цих обох концертах солістів і симфонічному, які автор цих рядків мав нагоду чути, все було без закиду. Були недоліки, менші й більші — та чи не буває недоліків в усіх наших імпрезах, які відбуваються в специфічних умовах емігрантського життя?

Отже до менших можна зарахувати, наприклад, невідповідний одяг декого з виступаючих — факт ніби дрібний з нашого демократичного погляду (це наша відома демократичність, чи пак безцеремонність, яка дозволяє приходити на баль в спортивому одягу, дармащо на запрошеннях написано "вечірній одяг"), але дивний і не зрозумілий для не-українців, що звички до прийнятих стандартових норм і звичаїв, які зо-

бов'язують виконавців у серйозних, не-учнівських концертах.

Ще прикріше вражало в сuto мистецькій програмі концертів солістів, серед прізвищ передових сучасних українських композиторів, прізвище аматора, річ якого один із солістів "завзявлі" виконувати, дармащо йому своєчасно звертали увагу на помилковість такого поступку. Деякі інші недоліки відомі організаторам концерту, і про них нема потреби тут згадувати.

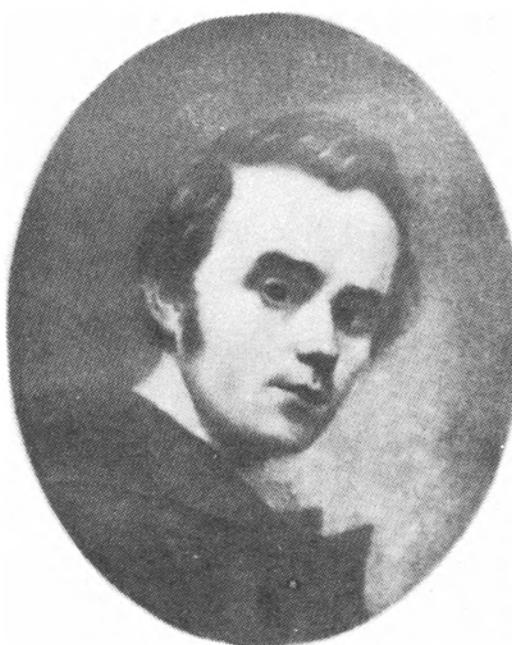
В симфонічному концерті єдиним недоліком була недостача часу для проб — зрештою, факт, добре відомий усім музикам, що знають систему праці оркестр. Завжди й на все — замало проб! Та в цьому концерті такі тонкощі були помітні тільки присутнім авторам виконуваних творів. Великий професійний досвід й знання диригента та оркестри дали, зрештою, першорядний показ сучасної української оркестрової музики, за який організаторам концерту належить найщиріша подяка.

Наприкінці не можу не згадати про приємність, яку мені дало слухання — вперше — більшого формату творів Юрія Фіяли ("Кончертіно" для фортепіано й оркестри і тричастинна "Сонатіна" для скрипки і фортепіано). Це справді оригінальний і фаховий композитор. А особливо приємним є факт, що, поруч з українськими композиторами в Америці, які всі, без виїмки, у віці понад або біля 60-ти років і при абсолютній відсутності в Америці хоча б одної модерної творчої індивідуальності є в Канаді композитор Юрій Фіяла, куди молодший від усіх українських тутешніх, який гідно репрезентує сучасну українську музику.

Нью Йорк, Філадельфія, Детройт, Чікаґо, Вінніпег, Едмонтон — учітесь від Торонта. Організуйте симфонічні концерти сучасної української музики! Але конче — ще в нашому, двадцятому столітті!

"Свобода", четвер, 12-го грудня 1963

ТАРАС ШЕВЧЕНКО І НАША МУЗИЧНА ТВОРЧІСТЬ



Тарас Шевченко

Тему, якої торкнувся п. К. Цепенда в своїй статті п. н. "Творчість Тараса Шевченка і музика" (див. "Свобода" 9-го березня 1950) ще мабуть нераз на- світлюватимуть наші музикознавці, особливо такі окремі вітки цієї теми як н. пр. вплив Шевченкових поезій на творчість українських композиторів, минулих і сучасних, роля цих творів у відношенні до загальної критики творчості українських композиторів і ін. Та для цього треба буде мати в першу чергу більш-менше повний перегляд всієї музичної творчості українських композиторів,

зв'язаної з Шевченком — і ця стаття має власне на меті доповнити згадану вище статтю в "Свободі" і до деякої міри доповнити цю прогалину, якою є недостача — досі — можливо повного перегляду нашої музичної творчості, зв'язаної з Шевченком.

Передовсім треба згадати про помилку, якою є загальне пересвідчення, немов першим композитором, який написав музику до слів Тараса Шевченка, був Лисенко. Перша збірка музики Лисенка до "Кобзаря" з'явилася в р. 1871-ім; а вже в р. 1858-ім в програмі концертового репертуару "малорусского" співака Паливоди-Карпенка, який виступав у Петербурзі, на-

ходиться пісня "Тяжко важко жити на світі", якої текст є нічим іншим, а Шевченковою "думкою" написаною в р. 1838. Музична композиція цього вірша не була оригінальною: Паливода-Карпенко співав Шевченкові слова попросту на мелодію існуючої відомої пісні "болить моя голівонька до самого чола". Та що цікавіше, це згадка в цій самій програмі про "романтичну малоросійську оперу Катерину Шевченкову" — на жаль без подання імені автора музики того твору. Це правдоподібно був перший взагалі оригінальний музичний твір до слів Шевченка. На жаль, ніякі досліди не натрапили на який-будь слід музики цієї опери.

В р. 1860-тім написав О. Рубець пісню "Думи мої, думи", а в рік пізніше, в р. 1861 з'явилися в Петербурзі три пісні Сичова до слів Шевченка: "Не женися на багатій", "Тяжко важко в світі жити" і "Як маю я журистися". Після того з'являються музичні твори Миколи Лисенка (87 номерів) і Вл. Заремби (біля 30), а дальше — безліч творів на слова Шевченка, або під впливом Шевченкових поем, майже усіх без виїмки українських композиторів.

На думку автора цих рядків, змальовуючи картину нашої музичної творчості, зв'язаної з творчістю Шевченка, після Лисенка, себто в періоді, відколи українська музика вступила на шлях професіоналізму, слід обмежитися виключно до творів композиторів, які своєю професійною совітою і творчим талантом заслуговують на називати композиторами. Отже зовсім заживо називати твори цілої плейди наших аматорів і дилетантів, яких твори до слів Шевченка (чи взагалі якібудь) ніякого значення для української музики і культури не мають.

Коли найбільшими музичними творами до слів Шевченка — найбільшими як своєю формою так і своїм музичним змістом — були в першому 25-літті нашого століття Лисенка кантата "Радуйся ниво неполитая" і Людкевича "Кавказ" — оба твори для хору з оркестрою — то на сьогодні українська музична література має вже й декілька оперових і музично-сценічних творів чи то на Шевченківські тексти, чи на теми, взяті з Шевченкових поем. Крім опери Михайла Вериківського "Наймичка" (названої в статті п. Цепенди в "Свободі"), є ще цього ж Вериківського опера "Сотник", Жуковського "Марина" і Юліоса Мейтуса "Гайдамаки". Одеський композитор Кость Данькевич написав балет "Лілея" — лібретто за поемою Шевченка — врешті Олесь Гишко — музику до "Назара Стодолі". А Андрій

Штогаренко, один з найбільш талановитих композиторів молодшої генерації, написав оперу, яка дарма, що й не зв'язана з якоюбуть поемою Шевченка, то своє постання виключно завдячує нашому великому Поетові. Заголовок цієї опери "Тарас Шевченко" Особа поета є й центральною постаттю опери.

З сучасних музичних творів більшого розміру зв'язаних з поезією Шевченка маємо ще: Бориса Лятошинського "Заповіт" на мішаний хор і симфонічний оркестр; Михайла Вериківського "Чернець" для баса і оркестр; Павла Печенігі Углицького "Б'ють пороги" (в симфонічній поемі "Україна", основаній на "Гайдамаках") для симфонічної оркестри і хору; А. Штогаренка "Сюїта про дівочу долю" для меццосопрано і оркестри (в основі твору поезії "Закувала зозуленька", "Не співайте півні" і "Ой пішла б я на музики"); Пилипа Козицького балляда "Семен і Палій" і його же симфонічний твір "Козак Голота"; Майгороди симфонічна поема "Лілея"

Цікавим і оригінальним твором написаним під впливом Шевченка є Лятошинського "Фортепіанова Сюїта" (оп. 38). Перша частина (Анланте Состенуто) має як "мотто" п'ять стрічок Шевченкового вірша "Сонце заходить, гори чорніють...", друга частина (Ленто тенебросо) три стрічки "Сумують Комини" а третя ("Модерато кон мото е семпре бен рітміко") відображує настрій поетових рядків "І на оновленій землі..."

В сучасній хоровій літературі на слова Шевченка маємо (крім названих творів в згаданій вище статті в "Свободі") Левка Ревуцького "Хустину" (написану в р. 1923 для хору робітників Кооперації в Прилуках, де Ревуцький тоді працював в музичній школі Віктора Косенка). "Реве та стогне", Лятошинського "Реве та стогне" і його же "Тече вода в синє море", Ревуцького "У перетику ходила" і "Ой чого ти почорніло" та Миколи Радзієвського "А ти, всевидящеє око (з "Юродивого"). Ці останні чотири хори видані в р. 1927 окремою збіркою Київським Музичним Підприємством.

Решта вокальної сучасної музики до слів Шевченка це сольноспіви, за виїмком комп. Зиновія Лиська "Катерини" для 4-ох баритонів. Ці пісні, дарма, що й писані часто-густо вповні модерною музичною мовою (так далеко від музичної мови Лисенка!) в багатьох випадках чудово інтерпретують думки нашого великого Поета висловлені в його поезіях, і характер цих поезій. В численних випадках ці пісні до слів Шевченка

сучасних українських композиторів належать не тільки до найкращих творів даних композиторів, але й до найкращих в нашій загальній музичній літературі. Цей факт свідчить про те, який глибокий і хосенний вплив мала і має творчість Шевченка на нашу музичну творчість, як тісно зв'язаний кожний український композитор з поезією цього найбільшого сина нашого народу.

Пісні до слів Шевченка сучасних наших композиторів це: Сениці: "Як би ви знали, паничі..."; Радзієвського "На вулиці не-весело", "Не щебече соловейко", "Ой одна я, одна", "Ой стрічечка до стрічечки"; Костенка "Дума про козака Степана" (з "Невольника"); Барвінського "Ой люлі, люлі"; Мейтуса "Я нездужаю нівроку"; Ігора Белзи "Дві баляди" для баса, "Слово о Полку Ігоревім" і "Ой чого ти почорніло"; Г Лапшинського "Вітер віє, повіває" (з поеми "Перебендя"); Жданова "Якось то йдучи уночі"; Гозенпуда "Минають дні"; Федора Надененка, "О люди, люди, небораки!"; В. Грудіна "Закувала зозуленька", "Серенада", "О діброво, темний гаю" "Ой по горі румен цвіте"; Михайла Гайворонського "Два сольоспіви" (на високий голос), "Сонце заходить" і "Вечір" ("Садок вишневий"); Штогаренка "Як би мені черевики"; Павла Углицького "Ой одна я, одна", "На горі огонь горить", "Чи ж бо я на світі одная", "Утоптала стежечку", "Думи мої" і "Минають дні"; врешті Антона Рудницького "Три пісні до слів Т. Шевченка" (на високий голос): "Не має гірше як в неволі", "Як би зустрілися ми знову" і "Радуйся, ниво неполитая" (фрагменти з поеми).

Перечислені у цій статті твори українських композиторів, які живуть під Советами, охоплюють період часу до 1945 року. Зовсім невідома авторові цих рядків — і, мабуть, ледви кому будь по цьому боці "залізної завіси" — творчість цих композиторів в останніх п'яти роках. Але зважаючи на те, що перед війною почалася справжня нагінка на українських композиторів під Советами за їх не-ідеологічне і "капіталістично-буржуарне" музичне оформлення поем Шевченка, можна здогадуватися, що в цих останніх п'яти роках вони старанно оминали Шевченка і його поезії, навіяні не тільки безмежною любовю до України, але й повні глибокої віри в цю Україну, в майбутті вільну, свободну, незалежну — таку іншу від цієї тепер.

"Свобода", четвер, 23-го березня 1950.

ФРАНКО В МУЗИЦІ

Факт, що зв'язок Шевченка з українською музикою — чи то у формі впливу його творчості на музичну творчість чи то в суто чисельній перевазі музичних творів до Шевченкових слів, або написаних під їх враженням — куди більший, як Франка. — не важко пояснити. І сама есенція поезій Шевченка, раз глибоко драматичних, раз мрійливо ліричних чи історичних, повних емоцій особистих переживань, то знову повних патосу і пророчого надхнення, усі завжди овіяні особливою українською романтикою, і чудова, дуже різноманітна форма його віршів, подиву гідна прозодія, і врешті зразково-чиста мова — усе це ще й до сьогодні має просто магічну силу на всіх без вийнятку українських композиторів.

Дещо інакше мається справа з Франком, чи пак з відношенням українських композиторів до його творчості. Відкидаючи, очевидно, будь-яку спробу порівняння вартостей Франка і Шевченка, як поетів, чи їх ролі в культурному й політичному розвитку нашої нації — обидва вони були геніями, а ще ніхто не видумав мірки, якою можна б мірити величину генія, чи вагу, якою можна би важити його значення — треба ствердити, що творчість Франка фактично ще замало використана українськими композиторами і мабуть ще навіть не як слід ними зрозуміла. Здебільша знайшли відгомін в музиці ліричні поезії Франка, до яких написано не більше трьох-четирьох десяток сольових пісень. Є декілька хорів; є врешті три-чотири монументальних творів, монументальних як з чисто формальної сторони (опера, симфонічна поема), так і з огляду на їх суттєвий зміст (як "Каменярі" "Мойсей"). Цього, очевидно, надто мало. беручи під увагу місце, яке Франко має в українському народі взагалі, а в українській культурі зокрема: поета-велетня і



Іван Франко.

народного провідника, перед яким з найбільшою пошаною клоняється голови усіх українців.

Лисенко, який написав кілька десят творів до слів Шевченка, та в деяких з них ("Радуйся, ниво" "Б'ють пороги") осягнув вершок своєї творчості, залишив тільки п'ять пісень до слів Франка: "Не забудь юних днів" "Місяцю князю" "Розвійтесь з вітром" "Я не кляв тебе, о, зоре" і "Безмежнє поле" На жаль, ні одна з цих пісень не характеристична ані особливою оригінальністю, ані такою інвенцією, як хоч би скромненька й простенька, але так глибоко відчути його Шевченківська пісня "Ой одна я, одна" Цей же вірш Франка "Розвійтесь з вітром" використаний і Степовим, і ця його пісня, вкупі з його "Як почуєш в ночі" мабуть найбільш популярні серед нашого гро-

мадянства пісні до слів Франка. Зате Степового "Земле моя, всеплодюща мати" — майже невідома.

Серед сучасних українських композиторів мабуть першим, що написав пісні до слів Франка, був Гнат Хоткевич ("Весна прийшла", "Веснянка", "Vivere memento"). У Ревуцького находимо пісню "Сльози жіночі", у Мейтуса "Цехмайстер Купер'ян", "Гримить! Благодатна пора настає" й інші, у Рудина "Чому не смієшся ніколи"; писав пісні до слів Франка Микола Фоменко; автор цих р'ядків має у своєму циклі "Пісні Любові" (з 1920 р.) м. ін. пісню до слів Франка "Не знаю, що мене до тебе тягне"

В р. 1941 Київське видавництво "Мистецтво" видало, з нагоди франківського ювілею, — збірник, "Романси радянських композиторів на слова Івана Франка" (на окладинці, до речі, є репродукція нагробного пам'ятника на могилі Франка у Львові, в тридцятих роках вирізьбленого Сергієм Литвиненком). У цій збірці є пісні Вериківського, Мейтуса, Лятошинського ("Твої очі як те море", "Чого з'являєшся мені", "Безмежне поле", "Чому не смієшся ніколи", "Не минай з погордою" і інші).

Ta ні одна з перечислених вище пісень ані особливо замітна, ані не представляє собою нічого важливішого в розвитку будь-якого з цих композиторів. Саме навпаки: діло у випадку двох пісень з оркестрою Василя Барвінського "Ноктюрн" і "Сонет", написаних на замовлення Ювілейного Комітету святочних франківських концертів у Львові в 1936 р. для Марії Сокіл і нею тоді вперше виконаних. Обидві ці пісні, на думку автора цих р'ядків, не тільки найкращі з усіх існуючих до слів Франка, але й у творчості Барвінського находяться на самому вершку. Його ліричний талант найшов у "Ноктюрні" ("Місяцю князю") свою найчутливішу, найніжнішу й найщиріру виразистість; знову ж у "Сонеті" ("Благословенна будь поміж жонами...") Барвінський дав, мубуть, чи не одинокий зразок стихійного темпераменту, підкоривши його досконалій вокальній лінії й оркестровій інструментації кращій, як в будь-якім іншім його творі.

На тих пам'ятних франківських концертах у Львові виконувалися й інші твори, дякуючи зовсім рідкому в наших відносинах випадкові: замовленню Ювілейним Комітетом нових музичних творів (що заплатив за них ефективними грішми!) ще у

трьох інших тоді репрезентативних українських композиторів у Львові. І так в цих концертах виконано симфонічну поему Людкевича "Каменярі", Н. Нижанківського хор "Наймит" і пісню для голосу з оркестрою "Поклін тобі, зів'яла квітко" та автора цих р'ядків Пролог з "Мойсея" для драматичного тенора й оркестри (написаної для Михайла Голинського) — як і вгорі названа пісня Нижанківського виконана Голинським.

У ділянці хоровій творів до слів Франка дуже мало. Та бодай один з них є від довгих років в залізному репертуарі усіх українських чоловічих хорів. Людкевича "Вічний революціонер" Не менш ефектовним — і теж добре відомим між мішаними хорами — є Стеценка канта "Розвивайся ти, зелений дубе" Є "Десять шкільних творів" (для дитячих голосів) до слів Франка композитора Пилипа Козицького (з 1929-го р.); є теж мішаний хор з фортепіянном (з р. 1926) "Коваль" Михайла Гайворонського.

Та найвеличавішим музичним твором зв'язаним з Франком, є без сумніву опера Бориса Лятошинського — "Золотий Обруч", чи пак "Захар Беркут" (йшла вона на Україні під обома назвами, як теж як "Беркути"). Закінчена в 1929 р. до лібретта зладженого відомим письменником Я. Мамонтовим, за найбільш популярним романом франка "Захар Беркут", опера "Золотий Обруч" (4 дії, 9 відслон) вперше була виставлена у Київському Державному Оперовому Театрі в сезоні 1930-1931. Диригентом опери був Лев Брагінський, режисером — Манзій; в головних ролях виступала Бишевська (Мирослава), Дідківський (Максим) і Донець (Захар Беркут). Опера назагал перевантажена надто густою інструментацією, а вокальні партії не мають достаточно пластичної мелодійної лінії, щоб звучати переконливо і доходити до слухача. Є в опері низка знаменитих окремих номерів — як танки, китайський, індійський й, особливо — гуцульський, та арії Мирослави й Максима, які ярко виділяються в цілому творі. Та, не зважаючи на недотягнення, і музичні і суто драматично-сценічні цієї опери Лятошинського, він такий поважний, цікавий і досвідчений композитор, що все, що виходить з-під його пера заслуговує на найбільшу увагу і пошану. У випадку "Золотого Обруча" це монументальний твір, який в історії української музики займає почесне місце.

В ділянці театральної музики зв'язаної з Франком недавно відсвятковано роковини Франка театром Гірняка виставою

інсценізованого, чи пак здраматизованого "Мойсея", з "вокально-емоційним" супроводом Миколи Фоменка.

У зв'язку з ювілейними святкуваннями в честь Івана Франка 1956 року, постала низка нових музичних творів, чи то до слів Поета, чи зв'язаних з його особою і творчістю. Отже, згідно з вісткою в "Рад. Україні" з 26 червня ц. р. ("Свобода" з 20 липня) Микола Колесса написав музику до фільму "Іван Франко", накручуваного у Львові, Роман Сімович — увертюру, присвячену Франкові, Кость Анатольський написав низку пісень до слів Франка та музику до балету за новелею Франка "Сойчине крило", Євген Козак зробив обрібку улюблених "Народних пісень" Івана Франка та пише музику до його п'єси "Учитель", Ісидор Вимер (?) пише симфонічні картини за мотивами казок І. Франка. Автор цих рядків закінчив літом симфонічну картину "Пролог" до "Мойсея" Франка для мішаного хору, симфонічної оркестри і солістів.

Та ні опера, ні симфонічні твори, ні сольові пісні не зв'язані музично серед українського народу з ім'ям Франка так сильно і нерозривно, як мелодія (до речі, неоригінальна, українська, а давньо-німецького походження) підкладена Денисом Січинським під Франківські слова "Не пора, не пора" Вона стала — особливо в Західній Україні — просто другим національним гімном і на її словах — "Не пора, не пора москалеві, ляхові служить" — виховувалися в національному дусі цілі покоління.

Кінчаючи, автор цих рядків хоче зазначити, що він свідомий факту, що ця стаття тільки загально-інформаційна. Академічно-наукова розвідка про ролю творчості Франка в українській музиці побажана і потрібна; треба сподіватися, що ця тема колись зацікавить наших музикологів.

"Свобода", 15 серпня 1956.

ФРАНКО І МУЗИКА.

Обидва найбільші наші поети, Шевченко і Франко, мали великий вплив на розвиток української музики, як своїми творами, чимала скількість яких стала стимулом до написання композицій різного жанру, так і їх особистим зв'язком з музигою. Відомо, що Шевченко мав гарний голос і заплював народні пісні в гурті друзів і знайомих, особливо свою улюблена пісню "Ой зайди, зайди, ти зіронько вечірня" Відомо, що живучи у Петербурзі, він захоплювався концертами й операми і був у курсі справ тогочасного музичного життя цієї столиці.

Зв'язок Франка з музикою — глибший і важливіший тому, що він на протязі цілої своєї письменницької і громадської діяльності турбувався станом і розвитком української музики, як складової частини української культури, та своїми статтями й розвідками намагався цей розвиток спрямовувати на правильний шлях. Нема сумніву, що в зацікавленні Франка музикою великий вплив мала його приязнь з Лисенком, зустрічі з ним у Києві та довголітнє листування. В основі Франкового зацікавлення музикою була його постійна журба культурою українського народу в Галичині — та проблемами, зв'язаними з її розвитком.

Розуміючи вповні значення музики в культурі й житті кожного народу, Франко в низці статей давав практичні поради, що в ділянці нашої музики треба робити, й чого не вільно робити. Починаючи з 80-их років мин. століття Франко написав майже 20 статей і розвідок на музичні теми, заторкуючи в них різні питання. У тому часі українська професіональна, т. зв. "штучна", не народня музика, щойно починалася, дякуючи Лисенкові, отже й не дивниця, що основним зацікавленням Франка була панівна в тому часі, народня музика. Франко вважав, що народня музика — це джерело й основа національ-

ної музичної культури. Він гостро виступав проти дотогочасного неправильного підходу у збиранні й записуванні народніх пісень і взвивав до систематичної праці в ділянці фолклору, праці, опертій на сутонаукових методах збирання, записування й розсліджування народніх пісень. Тому в 1894 р. він заініціював Комітет, який мав збирати й публікувати народні пісні. У відозві цього Комітету говорилося про те, щоби "урятувати скільки можна, від загибелі, цінний матеріал народніх пісень", віддавши їх в руки фахівців, яких Комітет згуртував. В одному з своїх листів до Лисенка й, пізніше, в 1892-му р., у статті "Музика польська і руська" Франко вказував на необхідність аналітичних порівнань народніх пісень цих обидвох сусідніх народів, бо, на його думку, тільки так можна прослідити впливи культури одного народу на другий. Він перестерігав, щоб записуванням народніх пісень нічого не змінити, але щоб записувати мелодії з найбільшою точністю, так, як співають по селях, нічого не додаючи від себе, з зазначенням усіх детайлів народнього виконання.

Отже вже в тих часах Франко закликав вживати в ділянці музичного фолклору підходи, що їх пізніше — й до сьогодні — вважається й вживається в цілому світі, як одиноко правильні. Своїми завважами і порадами в ділянці народньої пісеннності він показав шлях, яким потім пішли такі передові етнографи, як Станислав Людкевич, Осип Роздольський, Гнатюк, Шухевич і Філярет Колесса.

Крім ділянки фолклору Франко не менше цікавився й другою ділянкою — т. зв. "штучної", не народньої музики. Для неї німці знайшли термін "Кунстмузік" в протилежності до "Фольксмузік"). Головним й тоді ще майже одиноким представником цієї нової в нас музики був її основоположний М. Лисенко. Франко, вповні розуміючи появу цього композитора й його значення, вже в 1881 р. уперше в Галичині, в журналі "Світ" вміщує портрет та автобіографію Лисенка.

У своїх статтях Франко підкреслює і пропагує важливість його творчості, протиставляючи їй хибний напрям композиторів т. зв. перемиської школи, які, на думку Франка, свою напіваматорську творчість основували на церковній музиці і, в першу чергу, на музиці Бортнянського. Франко був так твердо переконаний в правильності своїх поглядів у цій справі і такий послідовний, що багато пізніше, в 1905 р., у статті "Думки

профана на музичні теми" він не побоявся сказати, що "у нас у Галичині Бортнянський зробився злим демоном нашої музики. Він заслонив собою увесь світ, відучив їх чути голоси природи, зашпунтував їх вуха на гармонії народньої пісні, накинув усій нашій музиці шаблонний не національний, неприродний характер. Кожного знатця, будь він Ніщинський, чи Лисенко, вражає це від першого разу" Очевидно, що сьогодні, коли наша музична дійсність за останніх 70 років від появи згаданої статті цілком змінилася, як і змінилося життя і розвиток нашої нації й погляди на безліч справ і питань, сьогодні з цим осудом Франка можна не годитися-як і не можна сьогодні годитися з тезою, що тільки й єдино "на базі фолклору" може розвинутися композиторська школа в Галичині.

Адже й найкращі твори Лисенка, основоположника українського національного напрямку в музиці, такі, як його обидві канцати "Радуйся, ниво" і "Б'ють пороги" чи "Туман хвилями лягає", це оригінальні твори, які в своїй основі не мають народньої музики. А в останніх 50-ти роках чим сильніше стало серед наших передових композиторів переконання, що навпаки, власне цей тісний зв'язок з народньою піснею, панівний в нашій музиці, гальмував її розвиток, тому, що не дозволяв їй зблизитися до музичних течій західної, світової музики й тим самим не давав нашим композиторам включитися в це річище, в ньому плисти й розвиватися одночасно з музикою і композиторами інших народів західного культурного світа.

Франко не вагався виступати й проти тогочасних галицьких композиторів, коли вважав їх недостаточно професіональними — як н. пр. у випадку Порфіра Бажанського, в своїй статті з 1885 р. "Примітка до рецензії Порфіра Бажанського "До Ластівки" З другої сторони Франко всеціло підтримував тих тогочасних композиторів, яких вважав справді талановитими, як Остапа Нижанківського, Вахнянина, Воробкевича, Ніщинського, Людкевича. Також він схвалював і підтримував усі нові почини в ділянці української музики в Галичині, як видання "Музикальної Бібліотеки" започатковане Остапом Нижанківським, чи оснований в 1905 р. й редактований Трушем і Людкевичем "Артистичний Вісник"

Як я згадав раніше, зв'язок Франка з музикою бачимо й у факті, що чимало його творів стало стимулом до численних композицій, як його сучасників, як Лисенка, Стеценко, Степовий і

Січинський, так і композиторів нової сучасної генерації. Правда, вплив творчості Шевченка на українську музику більший, як Франка та численніший, щодо скількості музичних творів до Шевченкових слів, або написаних під їх враженням і має перевагу. Цей факт не важко пояснити. І сама есенція поезій Шевченка, раз глибоко драматичних, раз мрійливо ліричних, любовних чи історичних, повних емоцій особистих переживань, то знову повних патосу і пророчого надхнення, усі завжди овіяні особливою українською романтикою, і чудова, дуже розманітна форма його віршів, подивугідна прозодія, і врешті, зразково чиста мова-усе це ще до сьогодні має просто магічну силу на всіх без вийнятку українських композиторів. Дещо інша справа з Франком, чи пак з відношенням українських композиторів до його творчості. Відкидаючи, очевидно, будь яку спробу порівнянь вартостей Шевченка і Франка, як поетів, чи їх роль в культурному й політичному розвитку нашої нації, обидва вони були геніями. І коли ніхто не видумав мірки, якою можна мірити величину генія, чи вагу, якою можна би важити його значення треба ствердити, що творчість Франка фактично ще замало використана українськими композиторами і, мабуть, ще навіть, не як слід ними зрозуміла.

Здебільша знайшли відгомін в музиці ліричні поезії Франка, до яких написано декілька десятків сольових пісень. Є низка хорів, є врешті три-чотири монументальних творів, (монументальних з чисто формальної сторони як опера, симфонічна поема), так і з огляду на їх суттєвий зміст, як "Каменярі" "Мойсей" Цього, очевидно, надто мало, беручи під увагу місце, яке Франко має в українському народі взагалі та в українській культурі зокрема: поета — велетня і народного провідника.

Лисенко, який написав кілька-десять творів до слів Шевченка, та в деяких з них ("Радуйся ниво", "Б'ють пороги") осягнув вершок своєї творчості, залишив тільки п'ять пісень до слів Франка. На жаль, ні одна з них не характеристична ані особливою оригінальністтю, ані такою інвенцією, як хоч би скромненька й простенька, але глибоко відчути його Шевченківська пісня "Ой одна я одна" Вірш Франка "Розвійтесь з вітром" використаний Лисенком, і пісня Степового "Як почуєш в ночі", мабуть, найбільш популярні серед нашого громадянства пісні до слів Франка. Зате Степового "Земля моя", всеплодюча мати" майже невідома. Серед сучасних українських композиторів, мабуть, першим що написав пісні до слів Франка, був Гнат Хоткевич ("Весна прийшла", "Веснянка").

У Ревуцького находимо пісню "Сльози жіночі", у Мейтуса "Цехмайстер Куперян", "Гримить" і т. д. Благодатна пора настає", у Грудина "Чому не смієшся ніколи", писав пісні до слів Франка Микола Фоменко, я у своєму циклі "Пісні любови" маю пісню до слів Франка "Не знаю що мене до тебе тягне" В. р. 1941 Київське видавництво "Мистецтво" видало з нагоди Франківського ювілею. — збірник "Романси радянських композиторів на слова Івана Франка" У цій збірці є пісні Вериківського, Мейтуса, Лятошинського. З інших сучасних українських композиторів Григорій Майборода написав пісню "Не минай з погордою" та дві до текстів, використаними раніше Степовим, а саме "Як почуєш в ноці" та "Розвійтесь з вітром" Кость Данкевич написав пісню "Чого з'являєшся мені у сні", а Роман Сімович" 6 пісень до слів Франка" З українських композиторів, які живуть в Америці, в авторському концерті Ігора Соневицького, в 1974 р., виконувалися пісні до слів Франка "Твої очі" і "Нехай і так" Також Яроп. Ласовський і Олександр Омельський написали пісні до Франкових віршів. Та ні одна з перечислених пісень не представляє собою нічого важливішого з розвитку будь якого з цих композиторів. Інакше у випадку двох пісень Василя Барвінського "Ноктюрн і Конет" написаних на замовлення Ювілейного Франківського концерту в 1936 р. для Марії Сокіл і нею тоді, вперше, виконаних. Обидві ці пісні, на мою думку, не тільки найкращі з усіх існуючих до слів Франка, але й у творчості Барвінського знаходяться на самому вершку. Його ліричний талант знайшов у "Ноктюрні" "Місяцю князю" свою найчутливішу, найніжнішу й найщирішу виразовість, зновуж у творі "Благословенна будь поміж жонами" Барвінський дав, мабуть, чи не одинокий зразок стихійного темпераменту, підкоривши його досконалій вокальній лінії й оркестровій інструментації кращій, як в будь-якім іншім його творі. В цих пам'ятних Франківських концертах у Львові виконувалися й інші великі, а то й монументальні твори дякуючи зовсім рідкому в наших відносинах випадкові: замовленню Ювілейним Комітетом нових музичних творів, ще у трьох інших тоді презентативних українських композиторів. І так в цих концертах виконано симфонічну поему Людкевича "Каменярі", Н. Нижанківського хор "Наймит" і пісню для голосу з оркестрою "Поклін тобі зів'яла квітко" та мій "Пролог" з "Мойсея" для драматичного тенора й оркестри (написаного для Михайла Голинського), виконана М. Голинським. У ділянці хоровій-тво-

рів до слів Франка дуже мало. Та бодай один з них є від довгих років в залізному репертуарі всіх українських хорів, це Лисенка "Вічний Революціонер" Не менш ефектовним і теж добре відомим всім хoram твором — є Стеценка кантата "Розвивайся ти зелений дубе" Є "Десять шкільних творів" (для дитячих голосів) до слів Франка композитора Пилипа Козицького (з 1929-го р.) є теж мішаний хор з фортепіянном (з р. 1926) "Коваль" Михайла Гайворонського.

Та найвеличавішим музичним твором, зв'язаним з Франком, є без сумніву опера Бориса Лятошинського—"Золотий Обруч", (чи пак "Захар Беркут") йшла вона на Україні під обома назвами. Та опера була закінчена в 1929 р. до лібретта, злагодженого відомим письменником Мамонтовим, за найбільш популярним романом Франка "Захар Беркут" Опера "Золотий Обруч" (4 дії, 9 відслон) вперше була виставлена у Київському Державному Оперовому Театрі в сезоні 1930 - 1931. Опера назагал перевантажена надто густою інструментацією, а вокальні партії не мають достаточно пластичної мелодійної лінії, щоб звучати переконливо і доходити до слухача. Та не дивлячися на всі недоліки, опера "Захар Беркут", це монументальний твір, який в історії української музики займає почасне місце.

Друга опера до Франківського сюжету це "Украдене щастя" визначного київського композитора Юлія Мейтуса. Врешті на терені Америки постала — і була виконана декілька років тому — дитяча опера "Лис Микита" композиції Василя Овчаренка.

У зв'язку з Ювілейними Святкуваннями Франка в 1955 р. композитор Микола Фоменко написав музику до поеми "Мойсей", інсценізованої театром Гірняка. Тоді й на Україні постали нові твори інспіровані Франком — отже Микола Колесса написав увертюру присвячену поетові, Кос-Анатольський — музику до балету за новелею Франка "Сойчине крило", Євген Козак — обрічки улюблених народніх пісень Івана Франка та музику до п'єси "Учитель" Врешті я сам тоді написав симфонічну поему "Пролог" до "Мойсея" для симфонічної оркестри, мішаного хору і солістів. Та ні опери, ні сольові пісні, не зв'язані музично серед українського народу з ім'ям Франка так сильно і нерозривно, як мелодія (до речі, не оригінальна українська, а давно-німецького походження) підкладена Денисом Січинським "Не пора, не пора" Вона стала — особливо в Західній Україні — просто другим національним гімном і на її словах — "Не пора, не пора москалеві й

ляхові служить” — виховувалися в національному дусі цілі покоління. У світовій літературі були відомі, великі поети, творчість яких відбилася голосним відгуком і в музиці: у Німеччині Шіллер, Гете, Гайне, Моріке, Рільке, у Франції Верлен і Бодлер, в Італії Данте і П'єтарка, в Англії Байрон, Бровнінг, Шеллі, Тенісон, в Росії Лермонтов, Пушкін, у Польщі Міцкевич і Словацький — всі вони надхнули своїми творами десятки композиторів своїх власних націй і чужих, до писання безлічі музичних композицій, інколи найвищої якості. Між ними усіма Франко є унікатом, як письменник-поет, який сам, не будучи музикою, зумів скерувати українську музику на правильний шлях. І в добі повної аматорщини й дилентантизму в нашій музичній ділянці, Франко був першим, що постійно друкованим словом домагався повного професіоналізму в українській музиці, передбачуючи й розуміючи, що тільки й єдино в такій формі може й мусить-розвиватися українська музика.

Тому й усі українські музики клонять перед ним з найбільшою пошаною свої голови.

Останній виклад в НТША — жовтень 1975 р., з використанням статті у "Свободі п. з. "Франко в музиці" з 15 серпня 1956.

ЯК ТВОРИЛАСЯ І ПІДГОТОВЛЯЛАСЯ ДО ВИСТАВИ ОПЕРА "АННА ЯРОСЛАВНА"

(З нагоди прем'єри в Нью Йорку і Філадельфії, 24 і 25 травня 1969 р.)

Ще під час композиції декількох більшого формату хорово-оркестрових творів — м. ін. симфонічної кантати "Посланіє" та низки фортепіанових творів, написаних в тому самому часі, себто чотири-п'ять років тому, — ще тоді не давала мені спокою думка знову написати оперу. "Знову" тому, що одну, оперу "Довбуш", — ще й досі не виконана — я закінчив в 1938 р. Про практичну сторінку, про можливість вистави цієї нової, задуманої опери, тоді я цілком не думав і не є не цікавився, — цікавив мене тільки й єдино сам процес творення музики до опери. Кожному композиторові добре відомий душевний і умовий стан і настрій перед початком нового твору: зачинається від ідеї, яка скоро опісля перетворюється в "ідею фікс" яка мучить, гризє й не дає спокою, аж поки не зачнеться записувати нотний папір сотнями, чи тисячами нот, зафіксовуючи ними всі ці звуки, мелодії, гармонічні сполучки, ритмічні фігури тощо, які товчуться в голові...

Не пам'ятаю, хто мені порадив звернутися в справі лібретто задуманої опери до поета Леоніда Полтави, як і не пам'ятаю, коли й де ми вперше зустрілися в цій справі. Але пам'ятаю, скільки-то разів ми пішки проходили сюди й туди Бродвеєм від 50-тої вул. — в цій околиці тоді працював Леонід Полтава — до більш-менше, центральної Публічної Бібліотеки на 42-ій вул. і 5-ій Евню, та скільки-то разів ми пересиджували при каві, в різних льокалях, безперервно обговорюючи можливості сюжету задуманої опери. Не раз і не два ми з захопленням затримувалися на тій, чи іншій темі, щоб при наступному побаченні її



Фінальна сцена з опери "Анна Ярославна"

відкинути, як непридатну. Звичайно, мальконтентом був я, що передумуючи в міжчасі над цим буцім-то вже вибраним проєктом і усвідомлюючи собі його музичне та сценічне оформлення, інстинкт підказував, що "це не те"

Вже при нашій першій зустрічі Леонід Полтава з місця виявив бажання співпрацювати над оперою, але одночасно застерігаючися, що ніколи перед тим оперового лібретто не писав, отже не має досвіду, як це робиться. Та я, вважаючи себе вже майже "ветераном" у цій ділянці — адже одну оперу я вже написав! — заспокоїв поета обіцянкою, що помогатиму йому своїм досвідом — якщо не досвідом в творенні оперових лібрет, то бодай досвідом оперового театру взагалі, набутим довгими роками диригентської діяльності в них.

Після обговорення безлічі сюжетів — до речі, завжди з українською тематикою — одного дня Леонід Полтава згадав про дочку князя Ярослава Мудрого, яка, як відомо, стала дружиною французького короля Генрика I в XI столітті. Може б на тлі цієї події створити лібретто й оперу?! Думка була пріманливою, бо дія давала б цікаві можливості контрастів — українського середовища Анни Ярославни з однієї сторони,

королівського, французького двору з другої. Ще переговоривши, ще передумавши, ми вирішили: зупиняємося на цій темі — Анна Ярославна!

Та самого факту, що князівна Анна стала дружиною французького короля, — а крім цього про неї можна було знайти тільки дуже обмежені відомості — самого цього факту не вистачало для лібретта: треба було створити, видумати якусь фабулу, якусь інтригу, дію... одним словом історію, яка не тільки давала б можливості музичного оформлення, але передусім, яка була б цікавою для глядача й тримала його в напрузі. І ось почалися на цю тему довгі розмови: одна думка одного з нас викликала іншу в другого, одна сценічно-драматична ситуація находила логічне продовження в черговій і, врешті, якусь не менш логічну розв'язку.. і нарешті почала виринати ясна картина цілого сюжету. Його треба було устійнити, заки взятися за його поділ на окремі сцени, а ці знову пристосувати до практичних вимог опери, себто ділити на арії, ансамблі, хори, тощо.

І власне тоді Леонід Полтава перейшов на працю до Вашингтону, і всю дальшу підготову і подрібне обговорення й вирішування лібретта треба було вести впродовж майже двох років тільки листовно, зрідка зустрічаючись то у Вашингтоні, то в Томс Ривері. Та кращого, більш успішного, більш продуктивного листування не можна було й бажати!

Від першої хвилини моєї співпраці з Леонідом Полтавою над опорою "Анна Ярославна" аж до її закінчення, він справді в ідеальний спосіб відгукнувся на всі мої замітки і прохання, — а їх було безліч! — які торкалися чи то зміни цієї чи іншої сценічної ситуації, цих чи інших слів або й цілих рядків і строф. Не раз треба було щось продовжити, щось скоротити, або й впровадити щось цілком нове. Усе, що несподівано виринало в курсі моєї праці над музикою опери, мій лібретист моментально розумів і в ідеальний спосіб виконував мої бажання негайно, часом навіть відворотною поштою, пересилаючи новий змінений проект. Траплялися й випадки, коли музичне оформлення опери так просто мені "горіло", що в нетерпеливості, щоб не чекати декілька днів, потрібних для обміну листами, я сам намічував текст даної арії, тощо, який підходив під вже готову, чи задуману музику. Коли ж я посылав такий текст моєму поетові-лібретистові для одобрення, він в

кожному випадку це робив з повною лъояльністю й вибачливо, тільки злегка виправляючи присланий текст, чи то поетично, чи мовно — у кожному окремому випадку його цими змінами поліпшуючи. Отже й не дивниця, що така повна гармонії і взаємозрозуміння співпраця композитора з лібретистом піддала нам, згодом, думку дальшої співпраці, над черговою оперою.

Музику опери "Анна Ярославна" чи пак, як спочатку ми її хотіли назвати, "Анна Регіна", я почав писати, маючи ще тільки слова початкової сцени, яка є монологом короля Генриха: "Ще рік, ще два.. А далі, що тоді?" Так я її й продовжував писати аж до кінця, себто, пишучи музику до нової, чергової сцени, чи її частини, в міру того, як діставав її текст. Тому, що сюжет опери вповні романтичний, почасти пристрасно-драматичний, почасти ніжно-ліричний, я рішив писати цю оперу в формі опер старих, добрих часів, себто не в речитативному характері, але поділивши її на ясно закреслені окремі номери: арії, ансамблі, хори тощо. Як завжди в моїх творах, я намагався не мати в новій опері навіть найменших зайвих, порожніх, не абсолютно потрібних місць і слів — я намагався зробити всю дію повною напруги, постійно повною руху, завжди логічною й опавданою, завжди сценічно-драматичною. Вірю, що це мені вдалося.

Коли поділити оперу "Анна Ярославна" на окремі заокруглені й закінчені музичні номери, то в ній є шістнадцять арій, чи аріозо; чотири в заголовній партії Анни, плюс пісня з жіночим хором; три арії Графині; чотири — короля Генриха (включно з Монологом і Молитвою); одна Ярослава Мудрого; дві Боярина Ігоря, при чому, одну "дописували" вже в 1967 році; одна (аріозо) — Кардинала. Далі, — чотири дуети (Графиня — Король; Анна — Ігор; Графиня — Ігор; Анна — Король); один сольовий терцет (Графиня, Король, Кардинал) з мішаним хором; п'ять номерів мішаного хору (серед них один подвійний хор); два для мужеського хору ("Прославні"); три для жіночого хору, й окрема група веснівок для цього ж хору; врешті — музика для балету.

Крім згаданих веснівок, ніяких інших мелодій чи мотивів з української народньої музики в опері нема. Так само, якщо йдеться про характер музичного оформлення, то в опері "Анна Ярославна" нема будь-якої "французької" чи "української" музики, чи музичної тематики, але вся музична мова того

самого стилю й характеру — моого власного.

Увертюри нема. Леонід Полтава спочатку цим був дуже згіршений, але я його переконав: я не вважав її необхідною чи потрібною, та й взагалі форма оперової увертюри питома для епохи Верді, себто другої половини 19-го століття. А в сучасній добі, починаючи операми Ріхарда Штравса, в загальному задумі сучасної опери та в її музичному оформленні, — увертюра зайва. Отже, "Анна Ярославна", після тільки дванадцяти тактів в оркестрі, відразу починається арією-моналогом короля Генриха I.

Деякий час забрало мені рішити, як музично закінчiti опера. Згідно з лібретто, опера закінчується сценою вінчання Анни Ярославни й короля Генриха — отже мимоволі насувається думка грандіозного, тріумфального фіналу, з хором, тощо. Та згодом таке закінчення мені здавалося стереотипним і трафаретним, одним словом, не оригінальним. Тому я закінчив оперу не "на голосно", але вповні настроєво зворушливою арією Анни, в якій вона, обіцюючи народові Франції бути його доброю, справедливою королевою, одночасно згадує свій рідний край, Україну, яку пам'ятатиме, "як мрію чарівну" все своє життя... На тлі чимраз спокійнішої й тихшої музики на звуках тихесенького тремольо скрипок і двох піянісімо акордів дерев'яних інструментів, спускається завіса і кінчиться опера...

Здається мені, що ефект цієї сцени буде куди сильнішим і залишить куди глибше враження, якби це могла зробити найголосніша музика бомбастичного, грімкого фіналу...

Розділяючи партії опери на окремі голоси, я керувався практичними мотивами, себто згори вирішив, хто з наших співаків був би найбільш відповідним, голосово й сценічно, для тієї чи іншої партії. Як виявилось на практиці в пізніших пробах, вибір був вдатний: усі солісти виявляли вдоволення своїми партіями. До речі, між ними першою, яка вивчила всю свою велику партію та ще й напам'ять, була Марта Кокольська — Анна Ярославна.

Справа хору не становила ніякої проблеми: адже я мав до розпорядження "свій власний" хор "Кобзар" з Філадельфії, який на протязі нашої спільної 15-річної праці осягнув такого рівня музикальності виконання й таку швидкість виучування нових, нелегких творів, що ніякі труднощі хорового співу для нього не існують. Я й не помилився в моїх сподіваннях: з цілої

опери "Анна Ярославна" хорові номери були вивчені хором "Кобзар" найперші. А маючи в ньому особливу музикальну солістку Євгенію Василенко, я свідомо написав один з хорових номерів з сопрано-сольо.

Приступаючи до інструментації опери, я теж мусів керуватись практичною дійсністю. Щоб виконати в опері повну оркестру, з повним складом групи мідяних інструментів, що, в свою чергу, вимагає відповідно сильної й численної струнної групи з огляду на звуковий баланс — про це не можна й думати в наших обставинах, бо кошт такої оркестри з 50-60 музикантами досягнув би астрономічних висот. Отже я рішився на оркестровий склад "по-середині" між повною, великою оркестрою, а малою, камерною, і оркестрував оперу "Анна Ярославна" на: 2 флейти, 1 обой, 2 кларнети, 1 фагот, 3 валторни, 2 трубки, 1 тромбон, ударні інструменти (літаври, великий бубон, тарілки, малий барабан, тамбурин, тріянгель, ("гльокеншпіль") та струнна група: перші й другі скрипки, віолі, віольончелі й контрабаси. Разом в оркестрі — 29 музикантів. Концертмайстром оркестри й одночасно контрактором, себто тим, хто вибирає й ангажує поодиноких музикантів (згідно з законами музичної юнії цього диригентові не вільно робити!) погодився бути мій давній приятель Стефан Френкуль, соліст-віртуоз міжнародньої слави й кол. довголітній концертмайстер "Метрополітен опери" в Нью Йорку.

Музика "Анни Ярославни" творилася і постала в справді рекордовому темпі, — факт, який мене самого безмірно дивує й досі. Отже, першу дію почав я компонувати 22-го червня 1966 р., й закінчив 17-го липня; другу дію (1-а сцена — від 29-го липня до 18-го серпня; 2-гу сцену — від 16-го вересня) до 30-го вересня; Третю дію (1-ша сцена) — від 2-го жовтня до 18 жовтня; друга сцена — від 23-го жовтня) до 16-го листопада. Отже, композиція цілої опери "Анна Ярославна" тривала від 22-го червня до 16-го листопада 1966 р. — найшвидше написаний твір з моїх усіх.

Так само швидко йшла праця над інструментацією: перша дія 16-го січня 1967 — 23-го березня; друга дія — 23-го березня — 14 квітня; третя дія — 14-го квітня — 14-го травня. Отже, інструментація цілої опери — 430 сторінок партитури — була зроблена в часі від 16-го січня до 14-го травня 1967 року

Залишилася найбільш мозольна й найнудніша праця; роз-

писування оркестрових партій для кожного інструменту зокрема, з зазначуванням, в партіях струнної групи "штрихів" (смичкування) і фразування. Та й ця праця — майже одна тисяча сторінок, з Бог-зна скільки тисячами нотних знаків на них! — одного дня була щасливо закінчена!...

Відколи поет-лібретист Леонід Полтава та я, композитор, почали працювати над опорою "Анна Ярославна" і ще довго після її закінчення, не було ніяких виглядів на реалізацію її вистави, бо вистава навіть у найскромнішій формі обійшлася б у тисячі. Щойно ініціатива провідників Українського Народного Союзу виставити оперу "Анна Ярославна" з нагоди 75-річного Ювілею цієї організації довела до реалізації вистави. Ми обидва автори опери, лібретист і композитор, за це дуже вдячні і незвичайно вдоволені, що наша опера причиниться до звеличання такого великого свята цілої української спільноти у вільному світі, яким є ювілей цієї найстаршої, передової української організації на північноамериканському континенті.

Та з хвилиною, коли вистава опери "Анна Ярославна" набрала рис реальності, виринула низка проблем. Першою з них була справа з декораціями. Виявилося, що в Карнегі Гол у Нью Йорку, де має відбутися прем'єра опери, не можна вживати будьяких декорацій взагалі — а ніякої театральної залі, в якій це було б можливо, не можна дістати на коротший період часу, як винайнявши її на принайменше цілий тиждень. Отже, що робити, щоб поставити опера, як опера, даючи глядачеві бодай уяву справжньої вистави, справжнього театру? ! Такої уяви в ніякому разі не давала б вистава в концертному виконанні, як це дехто пропонував. Тому ми з Леонідом Полтавою врешті рішили, що опера в костюмах і з сценічною грою, — а якщо не можна, бо заборонено — вжити справжні декорації, то дамо їх тільки "символічними" у формі натяку на справжні, реалістичні декорації. Отже, напр., перша сцена, яка відбувається в кімнаті французького короля Генриха I, не матиме вигляду справжньої, автентичної та історично вірної королівської кімнати з 11-го століття, обставленої меблями того часу тощо, але королівську кімнату символізуватиме великий державний герб Франції. Чи в останній сцені, опери, не маючи можливості показати декораціями величний собор у Реймсі, перед яким відбувається дія, його покажеться тільки натяком, в спосіб єдиноможливий в межах дозволу, чи вірніше — заборони в

Карнегі Гол. Але не сумніваємося, що наша публика зрозуміє цю ситуацію, в якій автори опери й організатори її прем'єри цілком безсилі, та своєю фантазією зуміє доповнити відсутність справжніх декорацій на сцені.

Черговою проблемою була справа костюмів. Виявилося, що визичити їх в театральних костюмарнях для понад 50 членів хору, багатьох членів балету та 5 солістів — при тому костюми подвійного виду, французькі й українські, отже подвійної кількости — з огляду на кошти цілком не можливо. Отже рішилося самим шити костюми. Пані з хору "Кобзар" поділили між собою шиття жіночих костюмів, при особливій допомозі п-ні Розалії Когут і п-ні Ірини Ільницької, які, обидві, перестудіювавши "ікс" костюмових книжок і взорів, вирішили, що і як шити. Вигляд мужеських костюмів, як солістів так і хору також на підставі автентичних джерел вирішили ми спільно з дружиною — при тому вона, нікому другому не довіряючи, сама взялася й за їх виготовлення, посвячуючи на це добрих три місяці часу. Костюми Короля (п. Рейнаровича) помогла приготувати його дружина, п-ні Міка. Костюмами балету занялася, як звичайно, Рома Прийма-Богачевська, хореограф танків в опері "Анна Ярославна", при допомозі матері студенток її Школи Танків. Врешті обидві солістки, Марта Кокольська й Галина Андреадіс теж знайшли охочих приготувати їх костюми (кожна з них має їх в опері по 2-4); перша з них ще й досі не хоче зрадити тайни, хто це для неї робив, а для п-ні Андреадіс костюми шила п-ні Євгенія Омельська.

Виринула ще одна велика проблема — режисури опери. Не дивлячися на те, що всі солісти — досвідчені, не вперше на сцені, все таки треба якось скоординувати сценічні ситуації, акцію, рухи тощо. А хор, дарма що музикально вповні приготовлений, теж мусить на сцені "щось" робити і, що не менш важливе, знати, чого не робити!

Опера режисура дуже різнятися від режисури немузичного, мовного театру, бо вона нерозривно зв'язана з постійним співом і грою оркестри, з такими-то чи сяким нотами, музичними фразами, акцентами та ритмічними взорами, на яких співакові можна, чи не можливо зробити такий чи інший рух, або дати такий чи інший вираз обличчя чи експресію. Тому режисери добрих оперових театрів здебільша не тільки високо-музикальні, але й музично-професійно освічені. Автор цих

рядків не міг, на жаль, знайти в своїй пам'яті ні одного українського режисера ту, в Америці, з такою музикальностю чи професійною музичною освітою, чи, врешті, з практикою оперової режисури, який міг би успішно справитися з режисурою опери, та ще й нікому не відомої, крім лібретиста й композитора. Тому я вирішив — уперше — взятися за режисуру "Анни Грославни" сам. Потішаю себе, що мою недостачу практичного акторського досвіду зрівноважить мій довголітній досвід праці в оперових театрах, під час якої я, як кожний оперовий диригент, постійно й як найактивніше співпрацював з режисерами й співаками також у драматично-сценічній частині вистав. Найважливішим чинником моого рішення був факт, що не тільки досконало знаю свою власну оперу, але й ліпше, як будь-хто другий це зумів би, уявляю собі, як вона повинна виглядати й виконуватися на сцені. І тепер, після кілька-місячної праці з цілим ансамблем, коли вже все готове до вистави опери, вважаю, що мое рішення самому вести режисуру було вповні правильне й оправдане. Не сумніваюся, що будуть недостачі, а то й промахи, — але майже фізично неможливо обійтися без них у прем'єрах опер навіть в постійних оперових театрах — отже що дивного, коли вони були б, чи будуть в прем'єрі нашої опери, в обставинах, серед яких вона приготовлялася?!

Ніхто з присутніх на виставах опери "Анна Ярославна" у Нью Йорку, Філадельфії чи де-інде, та ніхто з читачів цих рядків не може собі уявити всіх труднощів, зв'язаних з підготовою її прем'єри. З п'яти солістів чотири в Нью Йорку, п'ятий у Філадельфії, отже на кожну пробу мусить спеціально приїжджати до Нью Йорку й витрачати на це не тільки чимало окремого часу, але й чимало грошей. Два солісти мають нічну працю, отже проби можливі тільки по суботах, тому, що один з них має ще, додатково, по неділях церковні обов'язки. Андрій Добрянський постійно в роз'їздах з виступами, а Галина Андреадіс — часто, отже правдива морока знайти день, коли б усі могли бути на пробі! Правду кажучи, такі дні можна порахувати на пальцях однієї руки! Хор — у Філадельфії. Балет — у Нью Йорку. Композитор-диригент, який все розучує з усіми "власноручно" і провадить усі пробы, мешкає у Нью Джерзі, на віддалі 80 миль від Нью Йорку і 55 миль від Філадельфії — отже треба їздити безліч разів то сюди, то туди... Звести разом,

докупи, солістів і хор для згаданих сцен — особлива проблема: або цим першим треба їхати до Філадельфії, або хорові — до Нью Йорку.

До всього цього окремі труднощі з'явилися наслідком моєї декількамісячної поїздки до Європи останнього літа, коли вся підготовча праця мусіла припинитися, чи в лютому-березні, коли мої професійні обов'язки покликали мене на працю в Університеті Індіяни — отже знову проб із солістами не можна було робити. І., іт. д.

Та, врешті-решт, усе "якось" довелось до успішного кінця, — але коштом яких зусиль, нервів і грошових витрат!..

Тому з вдячністю треба відмітити гурт осіб, які облегчили згадані труднощі, йдучи назустріч авторам опери в їх часто дуже, дуже незавидній ситуації. Між ними в першу чергу ці, які безпосередньо причинилися своєю працею, щоб виставу опери "Анна Ярославна" зробити можливою: отже, мистець Василь Дорошенко та учні Української Мистецької Студії у Філадельфії і Степан Сенайко, член хору "Кобзар", який допомагав у монтажі "символічних" декорацій; два інші члени хору "Кобзар", Дмитро Стульковський, який зробив чимало необхідних реквізитів, як і п. п. Степан та Марія Сенейки, котрі "виконували" щити й шоломи; Зенон Чайківський, який в часі моєї недавньої кількатижневої відсутності обливався потом, повторюючи з хором вивчені сценічні ситуації та видумуючи нові. Як завжди під час моїх довших виїздів неоціненою моєю заступницею в хорі була піяністка Роксоляна Гарасимович, яка з її питомою терпеливістю успішно старалася про те, щоб хор не забув того, що навчився — з самопосвятою, ігноруючи гамір хорового "гудтайму" такий характеристичний під час відсутності на пробах головного "боса"

Окрема подяка належить парохові церкви св. Духа в Брукліні о. візитаторові Миколаєві Вояковському, який віддав до диспозиції, безкоштовно, залю парохіяльної школи для проб опери "Анни Ярославна", подібно, як парох церкви при 24-ій вулиці у Філадельфії о. Тома Барилляк дозволив влаштувати загальні спроби соліста і хору в залі тамтешньої парохіяльної школи, а управитель Українського Народного Дому в Нью Йорку д-р Германюк, на прохання композитора опери, з місця погодилася, що три проби оркестри до опери "Анна Ярославна" перед останньою, генеральною в Карнегі Гол,

відбулася в згаданому Українському Народньому Домі.

Та найсердечніша подяка авторів опери "Анна Ярославна", лібретиста-поета і моя, належиться, очевидно, всім солістам-виконавцям опери, хорові "Кобзар" і балетові під керівництвом незрівняної, завжди повної ідей, активності й ентузіазму Роми Прийми-Богачевської за те, що — дякуючи їм усім, — опера "Анна Ярославна" 24-го і 25-го травня ц. р. зазвучить зі сцени. Як майбутня мати, після місяців вичікування, мріє почути перший голос нарешті народженої дитини, так і ми, автори опери, з неменшою нетерпеливістю чекаємо почути звуки цього новонародженого нашого твору, опери "Анна Ярославна"

Сподіваємося, що вона задоволить слухачів-глядачів та що цим твором ми причинемося до збагачення нашої рідної, української культури, на полі якої і для якої ми музики працюємо ціле життя.

"Свобода", п'ятниця, 9-го травня 1969

"АННА ЯРОСЛАВНА" ВИРУШАЄ В ДОРОГУ

Після прем'єрових днів у Нью Йорку і Філadelфії 24-го і 25-го травня 1969 р. опера "Анна Ярославна" й усі її виконавці пішли на добре заслужений відпочинок. Під час літніх місяців — червень, липень, серпень — з "Анною Ярославною" нічого не мали до діла ані солісти, ані хор. Та все таки три особи були нею зайняті і літом: лібретист Леонід Полтава, який на прохання композитора опери створив тексти до декількох нових арій, композитор, який, почувши свій твір двічі в Нью Йорку і Філadelфії, вирішив, що для загальної рівноваги окремих роль опера скористає, коли партії Кардинала і Ярослава Мудрого (виконувані одним співаком) будуть збільшені додатковими аріями. Врешті, в зв'язку з "Анною Ярославною" ціле літо був зайнятий баритон Юрій Богачевський, запрошений автором опери на виконавця партії Кардинала й Князя Ярослава Мудрого у всіх дальших запланованих виставах опери — вивченням цих партій та нових арій у них. (До речі, вивчивши їх "на чорно", одного вечора, щоб дістати від композитора вказівки для дальшої праці над ними, він проспівав їх йому з віддалі ста миль... телефоном і таким же шляхом дістав від нього всі потрібні завважи!).

У зв'язку з "Анною Ярославною" в літі працювали й десятки людей у комітетах, які під проводом чоловіх представників Українського Народного Союзу створилися в чотирьох містах для організації вистав "Анни Ярославни".

У вересні "Анна Ярославна" пробудилася з літнього відпочинку — почалися проби, щоб пригадати все, що "колись" вивчилося. За три місяці можна забути чимало! Та як приємно було композиторові переконатися на першій співанці свого вірного, вповні надійного хору "Кобзар" (але завжди пізнього на



"Анна Ярославна" — Марта Кокольська

початок проб!), що хор нічого не забув і пам'ятає все, немов би співав "Анну Ярославну" заледве вчора! Як приємно переконатися, що декілька нових членів хору, молоді, музикальні дівчата, які долучилися до хору вже після його праці над опорою, в своїй амбіції взяли участь в її дальших виставах, самі влітку вивчили хорові партії так добре, що у вересні співали їх

уже напам'ять, разом з рештою хористок у своїй групі сопранів чи альтів!

Гармонійна атмосфера й співпраця філadelfійського хору "Кобзар" і його відданість опері "Анна Ярославна" (та, сподіваюся, й її авторові!) виявилися й у випадку молодої солістки, яка виконує в опері одну з менших ролей: коли вона зоріентувалася, що власне під час першого виїзду опери, наприкінці жовтня, вона не зможе поїхати й виконати свою партію, власне тоді приготовляючися до чергового побільшення своєї родини — подія, яка без неї ніяк не обійшлася б! — тоді, щоб не спричинити композиторові журби, сама знайшла заступницю в особі своєї сестри, спровадивши її здалеку та приготувавши до заступництва!

Нічого й казати, що всі п'ять головних солістів при першій зустрічі з композитором виявили таку ж саму певність за свої партії, як і хор.

Як згадано вище, в усіх містах, де має бути виставлена "Анна Ярославна", організацію вистав займаються кола Українського Народного Союзу, дякуючи якому опера побачила світ у Нью Йорку і Філadelfії. Єдиним містом, де виставу опери організує приватна людина, це Монреаль (там опера піде в найкращій, мабуть, на всьому американському континенті залі — Place des Arts). Цією людиною є п. Рей Стівенс, канадець українського роду, який почувши "Анну Ярославну" на обох її прем'єрах у травні, з місця виявив бажання виставити її в Монреалі. Коли пізніше виявилося, що з деяких причин там не можна організувати виставу опери тими самими колами, що в інших містах, її виставу передано в руки згаданого п. Стівенса. Як видно з дотеперішньої реклами, яку там роблять у радіо, у французькій і англійській пресі, підготова до вистави йде як-найкраще.

Врешті всі приготування закінчені, включно з тріпанням, чисткою і необхідними поправками костюмів — і в суботу 25-го ц. м. 1969 р. о год. 6 ранку "Анна Ярославна" вирушає в дорогу. Перше з п'яти міст це Детройт, де вистава відбудеться в неділю 26-го, о 3-й год. по пол., в чудовій залі Форд Авдіторіум. На головах комітетів — там, як і в Торонті, в Клівленді і Чикаго — безліч праці й турбот: треба було не тільки подбати про залі для вистав і проб, укласти умови з місцевими музичними юніями в справі оркестр, подбати про потрібні декорації та реквізи-

ти на сцені, зробити відповідну реклому в місцевій пресі, українській і чужомовній, але ще й подбати про нічліг для понад п'ятдесятьох виконавців опери — а тому, що вони приїдуть до всіх міст майже перед самою виставою, то треба й усіх нагодувати, щоб після 12 - 14 - годинної їзди автобусом хтось на сцені не зомлів з утоми й голоду!

Незвичайно приємно вражає автора цих рядків, композитора опери "Анна Ярославна", факт, що всі п'ять міст погодилися на виставу опери з повною, потрібною оркестрою — як це було в Нью Йорку і Філадельфії — не зважаючи на величезні кошти, з цим зв'язані! Тільки у Клівленді, де заля відносно менша, оркестра була відповідно зменшена. У кожному місті я матиму згідно з моїм проханням, дві тригодинні проби з оркестрою. На жаль, не скрізь буде можливо, з технічних причин, зв'язаних з приїздом виконавців, мати хоч би одну пробу оркестри й цілого ансамблю. Але, знаючи так добре всіх виконавців-солістів, досвідчених та певних, знаючи свій хор "Кобзар", маючи до розпорядження першорядну оркестру з передових членів місцевих — знаменитих! — симфонічних оркестр, врешті рахуючи й на свій власний досвід, не маю найменшого сумніву, що й без такої загальної проби вистави пройдуть гладко й якнайкраще.

Якщо можна говорити про "відсвіження" чи "поліпшення" опери, то такою вона буде, дякуючи згаданим вище новим аріям — дві з них у партії Кардинала, третя, "Молитва", в партії Ярослава Мудрого — та невеличким змінам: викреслений чи доданий текст або акорд тут чи там, інша гармонія чи інструментація цього чи того місця.

Перед вирушенням у дорогу опера "Анна Ярославна" й її автори, лібретист і композитор, бажають членам організаційних Комітетів в усіх містах, від Детройту починаючи, а Чикагом — остання вистава — кінчаючи, якнайкращих успіхів у закінченні їх підготовчої праці. Одночасно висловлюємо їм усім нашу найсердечнішу подяку за всю їх жертвенну працю для добра нашої культури.

А всім учасникам — виконавцям опери, солістам і хорові, які їхатимуть без мене, тому, що скрізь мушу бути на два дні раніше, для проведення проб з оркестрами — щасливої дороги!

"Свобода", п'ятниця, 17-го жовтня 1969

ФЕСТИВАЛЬ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ.

В останніх роках нераз згадували, при різних нагодах про те, що наша музична культура, передовсім музична творчість, у новочасних порах незвичайно розвинулась. Можна би навіть суперечитись на тему, чи останнє 25-річчя не дало, більших осягів у цій ділянці, як ціле XIX століття. На Зазбручанській Україні, і в нас маємо вже чимало по-европейськи освічених композиторів; а те, що між ними помічаємо різні напрямки, стилі і нахили, то це повинно би вийти нашій музичній культурі тільки на користь: різнородність мистецьких шукань форм, та ідей завсіди пожавлює загальний розвиток мистецтва.

Ці здобутки з останнього 25-річчя у нас ще мало відомі. Навіть постійні відвідувачі наших усіх концертів, ніколи не мали змоги познайомитись з повною картиною нашої сучасної музичної творчості.

Знаємо з неї передовсім частину більш приступну і легко зрозумілу. Нові твори чуємо у нас здебільша при виступах солістів і хорів, з нагоди ювілеїв, роковин, чи академій, — отже в рамках не чисто музичних імпрез. Зате рідко коли чуємо наші т. зв. "модерні" твори; солісти поміщають їх рідко у своїх програмах, виходячи із власного зрозумілого становища, що виконуваними творами треба добути якнайбільший успіх у публіки. Твори складніші, важко зрозумілі, (ще й коли вони у всьому відбігають від усього, що відоме і усвячене традицією) не можуть рахувати на такий успіх, як твори відомі та традиційні.

Ясно, що і складність і простота це характеристичні індивідуальні риси твору, композитора чи стилю, з якими мусимо годитися; вони можуть бути однаково добре прикметою і хибою. — Як цікаво було би познайомитись з нашими "новаторськими" творами, так і не менше цікаво було би почути в організованій формі твори наших "поміркованих" компози-

торів, яких або зовсім не знаємо, або знаємо мало. Щоб мати повну картину наших музичних осягів, треба би взяти на увагу всі напрямки, всі стилі нашої сучасної музики, відкинувши при їх виборі особистий смак та своє замилування та станувши на платформі ширшій і загальнішій: підсумків нашої музичної дійсності.

Але виконати твір поважний, нелегкий, на це все треба відповідних рямок, відповідної атмосфери і для твору, і для виконавців, і для публіки. Твори треба слухачам відповідно запрезентувати, відповідно насвітлити і пояснити, щоб улегшити їх зрозуміння.

У зв'язку з цим кидаю гасло: зорганізуємо фестиваль української сучасної музики! Такий фестиваль — в інших краях давно відомий, хоча і не в такій формі, яку він повинен мати в нас.

У нас це було би водночас загальне національно-культурне свято, яке, побіч свого значення виховного й ініціативного, стало б передовсім товчком для нової, свіжої творчості.

Такий фестиваль давав би огляд цілої нашої сучасної творчості в низці імпрез та концертів, присвячених або окремим формам творчості або окремим стилям чи композиторам. Організаційний комітет мусів би устійнити і форму, в якій той фестиваль мав би відбутися, чи це мав би бути напр. "тиждень української музики" чи місяць, і скільки місяця чи концертів, треба би присвятити музиці камерній, вокальній і оркестровій, хто ті твори мав би виконати і хто пояснити.

Вибрати твори композиторів у краю не було б важко. Нема сумніву, що для такого музичного свята — нашого першого взагалі! — і нечисленна жмінка українських композиторів, яка проживає на чужині, приспала би свої твори. Зрештою дещо з них, як знаємо, навіть находитися в Галичині, в приватних руках. Найважче було би показати працю українських композиторів зпоза Збруча. Щоб звідтіля дістати якісь твори — про це не можна й мріяти, бо від кількох літ перервались всякі зв'язки з тим світом. Отже треба б задовольнитися матеріалами, які є на місці. Зваживши розмах творчості українських зазбручанських композиторів і скількість їх продукції — те, що маємо у Львові нечисленне і ненайновіше. Не маємо напр. ніяких творів з останніх 5-ти літ. Але з того, що тут є — досі виконано тільки

частину; є чимало цікавого, вартісного, досі не тільки невиконане, але й невідоме навіть музикам.

Уявляю собі, що побіч концертів з творів фортепіанових і вокальних (де крім відомих вже творів, які слід би показати в якомусь систематичному підході і порядку, найшлось би і чимало зовсім ще невиконуваних), побіч концертів камерної музики (маємо до диспозиції 5 — 8 або й більше квартетів, декілька сонат, варіаційних і ін. творів для віолончелі, або скрипки з фортепіаном, небуденну у зіставленні інструментів сонату для скрипки і віольончелі сольо, декілька фортепіанових тріо — врешті камерні твори з різноманітною обсадою інструментів) — побіч таких концертів центральними у фестивалю нашої сучасної музики повинні би бути концерти симфонічної музики. Підраховуючи згрубша, є приблизно 20 симфонічних творів у нашій сучасній літературі, до яких матеріяли до виконання є або могли б бути.

Коли ж не рахувати всяких принаїдних оказій, де атмосфера для поважних творів і для їх сприймання зовсім несприятлива і творів виконаних на польських концертах, то всього один із 20 виконували у нас на справжньому себто "чистому" концерті!

Отже концерти симфонічної музики (не місце тут призадумуватися скільки їх мало би бути) повинні би бути вершком і осередком того фестивалю української сучасної музики — якщо побіч них не можна би зорганізувати і виставити якоєсь української справжньої опери! Якби така знайшлась вже поміж сучасною творчістю то тим краще; коли ж ні, тоді можна би виставити щось із нашої музичної спадщини.

Розуміється само собою, що на виконавців у цьому фестивалю треба би притягнути всіх наших найкращих виконавців. Може при тій нагоді можна би почути когось із наших солістів, які перебувають поза межами нашого краю і про успіхи яких покищо тільки довідуємось із часописів.

В роздумуваннях над можливостями такого фестивалю можна зайди задалеко, у країну фантастичних плянів і мрій...

Перша річ реальна і необхідна — це фонди. Зібрати їх це вже річ не така неможлива, як могло б декому здаватися. Хоч які важкі умови нашої дійсності, нема сумніву, що фестиваль української музики стрінеться: 1) з величезним зацікавленням широкої публіки, яке виявиться у формі великої, чи; в деяких

випадках, і масової участі, 2) з матеріальною допомогою наших центральних, економічних і промислових установ та поодиноких людей. Щодо "віри в публику" то відомий уже нам усім факт: що ніодна наша музична чи вокальна імпреза не зазнає матеріальної невдачі, коли вона має деякий посмак атракційності і новини. Факт, хоча й досить сумний, коли ж йде про мистецькі покази, але факт, з яким треба рахуватись. У нашім випадку він на руку, бо саме такий фестиваль української музики відповідав би цим "вимогам", а при цьому мав би загально національне культурне значення. Надія на матеріальну допомогу від установ та поодиноких громадян мабуть також не без підстави, тим паче, що є деякі прецеденти (напр. щорічна літературна нагорода) і що фестиваль не був би цілком дефіцитовою імпрезою. Більшість витрачених коштів напевно повернулись би з розпродажу білетів.

Хто знає, чи успішна організація і переведення такого першого великого музичного українського свята, не стало би почином таких постійних свят влаштовуваних напр. що п'ять чи десять літ. І напевно якийсь з чергі такий фестиваль української музики, започаткований у Львові, зможе колись відбутись вже — у Києві.

"Діло" 1 травня 1937

НЕКРОЛОГИ

В ПАМ'ЯТЬ ОЛ. КОШИЦЯ

ПРОЩАЙТЕ, ДРУЖЕ ОЛЕКСАНДРЕ АНТОНОВИЧУ!

"Кругле, гладко виголене обличчя, густі, сиві, підкручені вуса; лисина, прикрита кількома акуратно розчісаними срібними волосками, останками колишньої "шевелюри"; пара молодих, живих, веселих очей; елегантні в одязі й способі його ношення, яку не часто можна запримітити серед українців взагалі, а в українських музик зокрема, — ось приблизно зовнішня силуeta Олександра Кошиця. Та вона була би уже й дуже неповна й неточна, як би відразу не згадати й про те, що може в найбільшій меті характеризує цього сеньйора наших музик у Злучених Державах і, мабуть, і поза ними: його повна стихійного темпераменту вдача, його повний своєрідного чаru спосіб говорення, в якому стільки дотепу й гумору, що й патосу й акторсько-бесідницького таланту. Ведучи балачку з Кошицем, слухаючи його, забуваємо й про його сивину й лисину: перед нами зовсім молода людина, молода своїм кипучим темпераментом і живучістю свого духа..."

Такими словами розпочав я свою статтю про "Зустрічі з українськими музиками в Америці", коли в 1938 році, після кількамісячного побуту в Америці, повернувшись до Європи і на просьбу редакції місячника "Українська Музика" у Львові написав вище згадану статтю. Тепер, по шести літах, я віднайшов номер журналу, в котрім ця стаття з'явилася й перечитуючи її думаю: "тепер усе те — у минувшині, бо Олександра Кошиця нема вже між живими"

Важко, чи пак неможливо писати некрольог про людину,

яку не тільки добре знаєте, але й крім того, з якою живете в найкращих особистих взаємовідносинах. А ще й до того, коли з тією людиною ми недавно бачилися, говорили з нею, переписувалися... Раптовна, несподівана смерть здається подією зовсім нереальною, неправдивою, неможливою, щоб повірити. Та розум і життя — мають свої права. Й тому, усвідомивши собі факт, що Олександер Кошиць відійшов з цього світа на все, пишу ці рядки — не як некролог, як посмертну загадку, але кидаючи жмут спогадів й рефлексій як грудку на далеку могилу Покійного Друга.

Знову переповідаю свої власні думки, висловлені в статті згаданій передтим: "...Кошиць — молодий не тільки своїм темпераментом: що ще важніше, він молодий своїми поглядами на музичні справи. А це в наших відносинах, в яких так часто і молоді літами музики є в дійсності "старцями" у відношенні до всякого поступу в мистецтві, у цих відносинах погляди Кошиця на деякі наші актуальні музичні теми, його осуди і передовсім: його інтуїція, завдяки якій він так правильно зумів орієнтуватися в нових, невідомих йому і далеких його артистичній психіці й індивідуальності творах, — все те було для мене несподіванкою найприємнішою, яка мене могла зустріти. Олександер Кошиць ціле своє життя працює в ділянці нашої народньої музики; він її не тільки обожає понад усе, але й знає так, як ледви хто-будь інший із наших живучих музик..."

Пишучи ці слова мимоволі насувається думка: "А тепер? А хтож є тепер, хто дорівняв би Покійному в розумінні народньої пісні? Чи може Філіярет Колесса у Львові? Чи Дмитро Ревуцький або Левко Ревуцький у Києві? Ні, два перші це етнографи з зовсім іншим підходом до народньої пісні. Левко Ревуцький? Може... до деякої міри. Але й він ніколи не віддався так всеціло народній пісні, як Покійний Кошиць; коли у Нього народня пісня була "альфою й омегою", Його музичною "Вірую", то у Ревуцького вона є тільки частиною його мистецької індивідуальності.

Ні, поміж нашими музиками, де вони не жили, не бачу ні одного, хто сьогодні був би достойний назви "найбільшого знатока української народньої пісні" Після смерти Лисенка, Леонтовича, а тепер Кошиця, ця ділянка української музичної культури: знання народньої пісні та її хорова обрібка, закінчує період свого існування на довгий, довгий час. А зростаюче

засікавлення серед українського народу інструментальною музикою та рівночасний занепад хорового співу є доказами початку великої зміни в українській культурі, зміни в напрямі згаданої вже музики інструментальної. Смерть Кошиця, останнього у нас Корифея епохи хорового співу є немов би завершенням цієї події.

Мабуть З'єднані Стейти Й Канада будуть після війни однокими закутинами землі, де житимуть українці в більшій скількості, де хоровий спів, хор, ще надовго залишиться "репрезентаційним засобом української музичної культури". Тим паче треба безмежно жаліти, що Кошиць не залишив по собі ніодного учня, чи то безпосереднього, чи "духового", який бодай знов би, як іти слідами свого вчителя і в його традиції плекати хорове мистецтво. Традиції Кошиця орудувати хором не знає тут ніхто — бо щоб її пізнати треба би мати: основне знання української народної пісні, основне знання проблем і велич хорового співу, основне знання техніки орудування хором і — талант, талант, талант...

Факт, що для Кошиця народня пісня була цим світом, в якому кружляли всі його музичні думки, мав свою сильну сторону. Хоча ця залежність від народної пісні відтянула увагу Кошиця від загальної всесвітньої, не народної музики, якої розвою в останніх п'ятисот роках Покійний не міг зрозуміти і з ним не міг погодитися, то з другої сторони, замкнувшись в крузі своєї укоханої народної пісні Він зумів злагнути її до самої глибини, зрозуміти всю її суть ліпше як хтонебудь інший з Його сучасників. І тому подавав Він її в такому досконалому вигляді, коли стояв на чолі "свого" хору.

У ділянці народної музики Кошиць — диригент хору — перевищив Кошиця — композитора, чи пак аранжера народних пісень на хор, дармащо усі Його обрібки є знаменитими зразками використання усіх засобів віртуозності хорового співу. Під оглядом гармонічним і формальним ці обрібки являються продовженням праці й стилю Лисенка — і такими їх Покійний сам вважав. Але й сам Він знов, що в міжчасі навіть хорова музика на Україні зробила великий крок вперед, головно під оглядом гармонізації — і твори цих новаторів нашого хорового співу, Козицького, Вериківського чи Ревуцького. Покійний глибоко поважав і подивляв — дарма, що вони користувалися технічними й музичними прийомами, чужими Йому самому.

Про Кошиця — композитора оригінальної, не-народньої музики, та про Кошиця — дослідника нашої церковної музики, може матиму нагоду писати іншим разом і більш докладно. Останніми часами церковна музика найбільше цікавила Покійного. В одному з останніх листів писав Він мені: "...я працюю над тим, що нікому особливо українцям, не цікаве: над історією нашого церковного співу. Роботи багато, а часу залишилось мало, та й сил ще менше... Тож спішуся, а хвилюватися мені не можна і виходить, що сам себе з"їдаю..."

...Часу залишилось мало, та й сил ще менше..." Ці слова звучали, мов би Покійний чув, що Його дні почислені... Не були вони солодкі, ці Його останні дні, місяці й роки: журба про завтра, про хліб насущний, а рівночасно огірчення на українсько-американські відносини, які Його, майже сімдесяті-літнього, людину найбільш заслужену для України з усіх сотень тисячів, що проживають в Америці, примусили думати й журитися про завтрішній день...

У щиро-дружеських взаємовідносинах між Кошицем і Його дружиною з одної сторони, а моєю дружиною, Марією Сокіл, і мною з другої, від самого початку нашого знайомства — в р. 1937 — був звичай кликати себе наддніпрянським звичаєм по імені та по батькові; тому, що всі вони, крім мене одного походили з Наддніпрянщини. Але й мій кількалитній побут там цілком призвицяїв мене до цього гарного способу кликати інших. І тому тепер, коли вже ніколи не прийдеться зустріти Олександра Кошиця словом "Вітайте!", тепер через простір сотень миль, які нас ділять від Вінніпегу, де спочило Його тіло, і через незбагнений простір, який нас ділить від того світа, де стомлене, велике серце Покійного найшло мир і спокій — тепер обое ми з дружиною востаннє кличемо:

"Прощай, друже, Олександре Антоновичу..."

"Свобода", четвер, 5-го жовтня 1944

В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ — НАЙКРАЩИЙ

Заіснував у нас, особливо в газетах, звичай говорити про будь-якого ще живого мистця, музику, письменника тощо, без суперлятивів з примінником "най". Отже, майже ніколи не читаємо про когось з наших сучасників, що він передовий, найкращий чи найліпший, але завжди тільки "один з передових, один з найкращих" і т. д., завжди залишаючи читачеві, чи слухачеві можливість здогадуватися, що там на верху, на самому шпилі, не володіє хтось один-єдиний, але є, мовляв, там місце і для інших. Може це звичка — наслідок побоювання, що колись у майбутті, з перспективи часу, зміниться погляд на того, чи іншого мистця, чи артиста, і його вже не оцінюватимуть, як найкращого, передового — отже, мовляв, автор даної статті, чи критик, чи часопис — помилився в своїй оцінці. А може, надрукувавши про когось, що він у своїй ділянці найкращий, себто визнавши за ним прилюдно цілком окреме положення — може це визвало б невдоволення, а то й образу інших представників даної ділянки, які спільно з своїми прихильниками, вважають, що тільки вони мають право на цей ярличок "най"?! А так, пишучи "один з найкращих" — і честь віддана, і ніхто не може образитися...

Автор цих рядків має відвагу назвати найкращим, передовим українським сучасним композитором, найскравішим представником сучасної української музики того, про смерть якого, 15 квітня у Києві, на 73-му році життя, повідомили американські газети — це Борис Миколайович Лятошинський.

Його найбільш характеристичними рисами були: всесторонність, оригінальність і багатство творчої інвенції та повне, досконале знання композиторського ремесла й мистецтва і орудування ним. Власне, ці риси, відсутність яких — чи то їх усіх, чи навіть тільки однієї з них — у декого з наших



Б. М. Лятошинський

давніх була причиною, чому їх не можна вважати визначними композиторами в повному розумінні цього окреслення, дарма, що їх національно-громадські заслуги та пієтизм пionерів у ділянці рідної музичної культури цілковито оправдують загальну пошану, якою вони користуються.

Музичну всесторонність Бориса Лятошинського бачимо з його незвичайно багатого, плодовитого творчого дорібку в усіх ділянках. Правда, в українській сучасній музичній літературі є чимало вартісних, цікавих творів визначних сучасних композиторів, та відомо, що одні з них не писали опери, другі — оркестрової музики, треті фортепіанової, камерної. А ті два-три, які всесторонністю творчих талантів найбільше зближені до Лятошинського, всетаки не дорівнюють йому ані оригіналь-

ністю, ані творчим розмахом, ані загальним рівнем якості цілого творчого дорібку в усіх його ділянках.

Як кожний композитор з багатою, чисельною і різноманітною творчістю, так і Б. Лятошинський мав, очевидно, свої сильніші, улюблениші ділянки творчості. Найсильнішою була в нього ділянка симфонічної творчості. У ній, серед усіх біля двохсот сучасних українських композиторів, він неперевершений майстер. Його останні три симфонії — друга, третя й четверта, його симфонічні поеми "Ромео і Джулієтта", "Гражина", "Тарас Шевченко", "Поема возз'єднання", його оркестрова "Польська Сюїта" та "Слов'янський концерт" для фортепіяна й оркестри — це твори, які в українській музичній літературі надовго залишаться як зразки, якістю й глибиною їх музичного творчого матеріалу, різноманітністю музичної тематики та майстерністю її композиторського використання. Зокрема захоплює в оркестрових творах Лятошинського віртуозність інструментації — такої не осягнув ще ніхто серед українських сучасних композиторів.

Не менше важливою як симфонічна, була в Лятошинського його камерна творчість. Його п'ять струнних квартетів вражають своєю творчою концепцією, багатством винахідливості і використанням звукових можливостей кожного з чотирьох інструментів зокрема, єднаючи їх в одну логічну, нерозривну цілість.

Показчиком величезного таланту Бориса Лятошинського була й опера. Перша, яку він написав, "Золотий Обруч", на підставі повісті Івана Франка "Захар Беркут", не була вдалою: вона перевантажена оркестрою, а вокальні партії, написані в формі постійного, майже безперервного речитативу, не були корисними для опери в цілому. Але, познайомившися в цій своїй першій спробі з музично-драматичним театром та його вимогами, Лятошинський зрозумів усі свої попередні помилки, зроблені в "Золотому Обручі" і навчився на них стільки, що його чергова опера, "Шорс", написана не речитативами, але на засадах окремих номерів — арій, ансамблів, тощо — відразу ж стала не тільки однією з найбільш успішних, але й зразком для дальших опер інших композиторів, писаних до т. зв. "ідеологічних" сюжетів. Та основна, величезна різниця між ними усіма й опорою Лятошинського це те, що ця остання має глибоку,

високо-професійну музику, вповні гідну свого автора і його майстерності.

Велика шкода, що в ділянці фортепіанової музики Лятошинський написав теж мало, бо як його "Три прелюдії" (вони з'явилися раніше п. н. "Сюїта", відома теж як "Шевченківська Сюїта") так, особливо його Слов'янський концерт для фортепіано й оркестри, дають доказ знаменитого знання цього інструменту та використання його в суто - піяністичний спосіб.

Стиль музичної мови Бориса Лятошинського, в порівнянні з творами майже всіх інших сучасних українських композиторів, сміливий, новий, нелегкий до виконання та й до сприймання рядовим, музично не-підготованим слухачам. В українській пресі у вільному світі, у розвідках та монографіях про Лятошинського його описують як модерніста, новатора чи навіть атоналіста (останній епітет вживаний залюбки "знатцями", які, очевидно, не могли б дати ніякого пояснення, що саме це слово означає!). Ці описання правдиві, але тільки умовно: тільки у відношенні до української музики і тільки в порівнянні з іншими українськими сучасними композиторами. Але, коли розглядати стиль музичної мови Лятошинського з погляду всесвітньої сучасної музики — а тільки такий підхід треба б нам нарешті прийняти, як єдиний правдивий для оцінки мистецьких і музичних вартостей! — то він, в добі сьогодні вже перестарілої двадцяти-tonової музичної композиторської техніки, електронічної музики тощо, просто романтичний. Як і романтики є, до речі, й усі без винятку інші сучасні т. зв. модерні, чи новаторські, українські композитори, коли розглядати їх творчість з погляду всесвітньої сучасної музики, дарма, що ці ярлики: модерніст, новатор тощо, в українському суспільстві ще все вважаються майже такими небезпечними, як анархіст!

Своєрідна скомплікованість музики Лятошинського помітна особливо в гармонічній та ритмічній структурі. Щодо першої, то він залюбки вживав гармонічних надбудов різних тональностей та випадкових різнотональних сполук — але все тональних! Ритміка його творів не є легкою тому, що в ній Лятошинський часто-густо вживав нерегулярних ритмів, п'яти чи семичастинних, тріоль тощо, взаємно їх протиставляючи один одному, чи їх один з одним мішаючи. Усе це засоби відомі й вживані у всесвітній музиці майже від початків нашого сторіччя.

Хто зна, чи вся ця скомплікованість музичної мови Лято-

шинського і інших сучасних українських композиторів, твори яких писані подібним стилем, чи це не несвідомий, але десь у глибинах тайни творчого духа захований спротив проти примітивизму і наївності, банальності й дилентатизму великої частини української музики минулої епохи?!

Мені прийшлося писати посмертні згадки про багато визначних українських композиторів і виконавців, з якими мене лучила довголітня приязнь чи співпраця: Олександер Кошиць... Пилип Козицький... Михайло Вериківський... Василь Барвінський... Іван Поторжинський... Марія Литвиненко-Вольгемут... Завжди важко було писати ці некрологи, згадуючи ці нитки, які впродовж років в'язали мене з тим, чи іншим, що відходив з цього світу навіки. Але найважче — писати цю посмертну згадку про Бориса Лятошинського тому, що власне він, під час моєї діяльності в опері і консерваторії в Києві, на початку тридцятих років, був моїм найближчим, найсердечнішим другом. Може зблізила нас спільна мова, яку ми з першої зустрічі знайшли в розмовах на музичні теми, спільнота поглядів на ці й ті проблеми загальної й особливо української музики. Може до цих тісних, щиродружніх взаємовідносин причинився факт, що і в своїй музичній творчості кожний з нас відкрив стільки подібних, чи навіть аналогічних рис з творчістю другого... Отже й не дивниця, що помешкання Бориса Миколайовича й Маргарити Олексandrівни Лятошинських та їх літня "дача" в Ворзелі під Києвом стали для моєї дружини і для мене на протязі нашого перебування в Києві майже нашим другим родинним домом, як і наш дім був таким самим для них. І від того часу, впродовж десятків років, завжди стояла перед нашими очима постать Бориса Миколайовича, на залізничному двірці в Києві в 1932 р., коли він прийшов попрощатися перед нашим від'їздом за кордон: він був одинокий, як і співак Михайло Донець — з усіх наших багатьох знайомих і товаришів по праці, які не побоялися це зробити...

У найближчому Пантеоні українського музичного мистецтва головне, центральне місце повинен зайняти його найбільший сучасний репрезентант — Борис Миколайович Лятошинський.

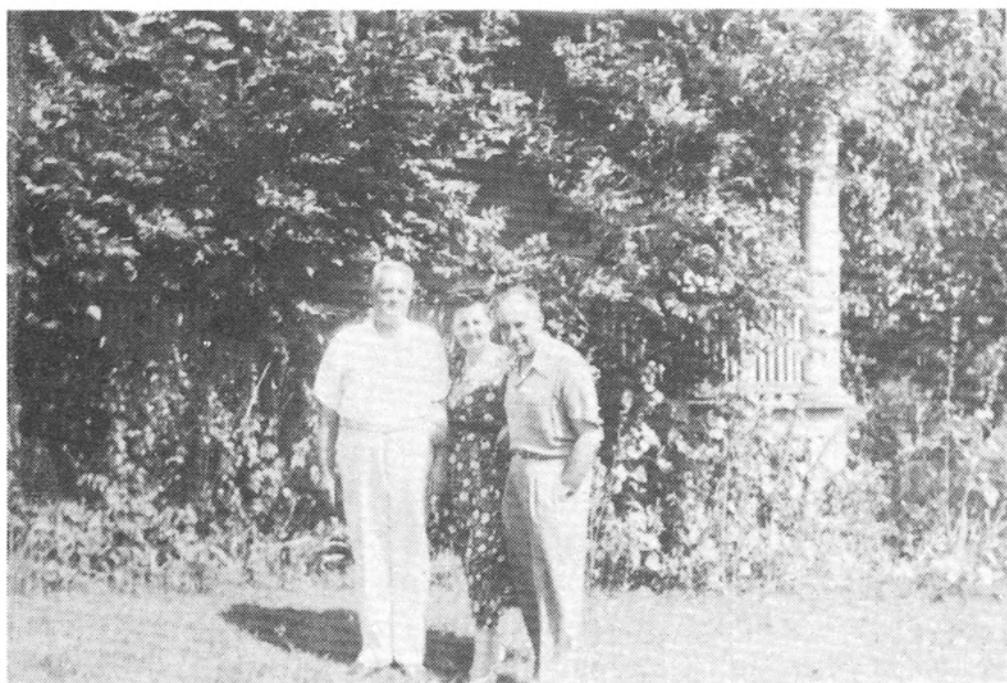
"Свобода", четвер, 22-го січня 1970

ЗОЛОТИЙ ГОЛОС

(Пам'яті Михайла Голинського)

На протязі свого дотеперішнього життя та довголітної диригентської діяльності в різних оперових театрах, автор цих рядків мав нагоду зустріти десятки співаків та чути сотні, як в їх оперових та і концертових виступах. Були між ними й співаки, імена яких увійшли в історію світового вокального мистецтва й в історію опери, співаки, голоси, музикальність, виконання й драматично-сценічні таланти, яких здобули їм світову славу та зробили ясно-палаючими прикладами їх власного та майбутніх поколінь. Пригадую тих великих співаків, яких я чув, їх голоси, їх інтерпретації: Шалляпін, Батістіні, Скіпа, Джілі, Росвенгє, Слезак, Щор, Бієрлінг, Шлюснус, Кіпніс, Чеботарі, Леман, Шуман, Мельхіор, Єріца, Флажстад, Рейзін, Нежданова і т. д. і. т. д., чи наші українські корифеї співочого мистецтва: Мишуга, Менцінський, Крушельницька, (як прикро, що їх троє я чув тільки по одному разу, при кінці їх співаючих кар'єр, коли вони, як співаки, чи в своїх зрілих роках!). Думаю теж про теперішніх, великих співаків у нашому, сучасному часі, таких, як Фішер-Діскав, Нільсен, Корелі, Тебальді, Каляс, Цварцкопф, Садерленд, Сілс, і т. д. і т. д., чи наших українських, Белу Руденко, Гнатюка і т. д. і т. д.

Та згадуючи й "чуючи" їх голоси (музики мають якийсь шостий, чи десятий змисл, дякуючи якому вміють у своїй уяві, чи в своєму "внутрішньому вусі" відтворити давно — почуті звуки, подібно, як кожна людина вміє пригадати і бачити в своїй пам'яті, давно небачені обличчя, чи краєвиди) — згадуючи голоси тих усіх великих співаків, у моїй музичній пам'яті в'ється золотою ниткою й дзвенить золотим звуком голос Михайла Голинського.



Голинський, Марія Сокіл, Антін Рудницький.

Цей голос був феноменальний. Своєю якістю — тенор темного, героїчного тембру, шляхетного кольору, металевої звучності, могутньої сили, ідеально рівний і кришталево чистий голос світового маштабу.

На поняття і окреслення назви "великий співак" складається низка характеристичних рис, які, хоч і незавжди розділені рівномірно, всі разом, у сполучі, необхідні. Отже, великий співак мусить мати голос непересічної якості; мусить мати вроджену музикальність, яка пізніше відповідно розвивається в наслідок професійних студій, праці й професійного досвіду, мусить мати вроджену, непересічну інтелігенцію, загальну і музичну, щоб зрозуміти глибину і вартість виконуваних вокальних партій чи творів й стилів, або й навпаки, їх безвартість та банальність; мусить мати вроджену культуру духа й своєрідну мистецьку інтуїцію — одне і друге невловиме, щось, що годі реалістично описати, чи вивчити. Одне й друге можна окреслити одним словом: талант! Врешті, великі співаки, чи ті, що їм призначено ними стати, мусять мати — як і всі інші мистці й музики "з крові й кости", необмежені амбіції змагати до найвищої мистецької мети. А це можна осiąгнути тільки постійною витривалістю і працею, працею, працею....

Мало було і є одиниць у світі, в яких сполучені ці згадані

характеристичні прикмети і тому так мало було і є справді великих співаків. Очевидно, крім великих співаків були й є дуже добре й добре, коли одна, або й більше, із згаданих характеристичних рис мало розвинута або й інколи навіть цілком відсутня.

Найгірша справа — зі співаками, які крім голосу (звичайно не особливої якості) не мають ані музикальності, ані загальної музичної інтелігенції, ані культури духа й мистецької інтуїції — себто таланту — ані навіть амбіції стати кращими, своєю наполегливою постійною працею. Такі співаки з мистецтвом й музикою нічого спільногого не мають; закохані у свій власний голос, вони вважають свої високі ноти альфою й омегою музичного твору і свого власного "мистецтва". Вони здебільша переходили якийсь вокальний вишкіл, виступали (й виступають) публично, і навіть можуть "похвалитися" газетними дописами (писаними приятелями чи людьми, які на музиці, мистецтві співу й на голосах взагалі нічогісінько не визнаються), які-то вони добре, чи знамениті! А відсутність загальної музичної інтелігенції, питома людям податливість на компліменти й повна відсутність самокритики, спонукує їх вірити в кожне похвальне слово — навіть коли воно фальшиве, неправдиве й без будь-яких основ. Як сумно, що власне того роду співаків (чи псевдо-співаків?!?) ми тут в Америці, маємо чимало!

Михайло Голинський був унікатом тому, що його голос, даний Богом, давав забувати про ті, чи інші недостачі й відсутність тих, чи інших прикмет. Не дивлячися на свій довголітній досвід, автор цих рядків даремне шукає в пам'яті за другим подібним випадком, коли б тільки сам голос і ніщо інше, робив і залишав таке враження, як голос Голинського. Маючи такий голос, очевидно він мусів стати співаком — але була це чиста припадковість, тому, що своєю натурою й ментальністю, цілим своїм "я" він був далекий до музики, оперової сцени, концертової естради, й до мистецтва взагалі. Усе це було йому чуже й незрозуміле. І цей факт також свідчить про нього, як своєрідного уніката, що не дивлячись на все те, він тільки й єдино дякуючи своєму феноменальному голосові зумів осягнути становище першого драматичного тенора оперових театрів України й Польщі. На жаль, особисте вигідне життя з одної сторони й нехіть робити будь-яке зусилля — необхідна частина

праці! — не дали йому можливості здобути подібне становище в інших, більших, чужинецьких оперових трактрах. Коли після його гостинного виступу, в "Aidi" у двадцятих роках, берлінська міська опера запропонувала Голинському постійний контракт, під умовою, що він на протязі літа вивчить по-німецьки, очевидно — партію Логенгріна, він на це не погодився — як і відкинув у тридцятих роках, подібну пропозицію філядельфійської опери, тоді під дирекцією відомого польського диригента, Еміля Млинарського.

Пригадую знайомство з М. Голинським, ще в двадцятих роках і нашу з ним прязнь до кінця його життя; пригадую трьохрічну постійну співпрацю у Державній Столичній Опері в Харкові і спільні концерти його з Марією Сокіл, моєю дружиною, завжди зі мною при фортепіані; пригадую літні місяці, переведені нами з ним у його віллі "Мирослава" в Дорі в Карпатах, його довготижневі відвідини нас тут, над морем у Ню Джерзі, і наші відвідини Михася на його овочевій фермі в Грімсбі, в Канаді. Пригадую його блискуче виконання моого "Прологу" до Франківського "Мойсея", з симфонічною оркестрою, з нагоди відкриття пам'ятника на могилі Франка у Львові, й не менш пам'ятні Ювілейні вистави "Запорожця за Дунаєм", в Оперовому Театрі у Львові і в кількох найбільших містах Західної України, з передовими українськими оперовими артистами й повною, оркестрою; пригадую пам'ятну поїздку до Москви, на "галя" концерт у Кремлі, на який Харківська Опера вислала своїх репрезентаційних співаків Марію Литвиненко-Вольгемут, Марію Сокіл, Івана Паторжинського і Михайла Голинського.

Та більше всього пригадуються мені спільні оперові вистави, опери, якими я диригував, а Голинський в них виступав у провідних тенорових партіях — "Турандот", "Пікова дама", "Аїда", "Кармен", "Паяци"

В історії української вокальної ділянки ім'я Михайла Голинського залишиться назавжди не тільки тому, що був першим українським співаком, який виступав у Берлінській Опері, у московському "Великому Театрі" і в Тифлісі, в Грузії, в обох цих операх співаючи партію Радамеса в "Аїді" по-українськи, але головно тому, що його голос між українцями не мав собі рівного на протязі цілого півстоліття — а може й на довго в майбутньому.

"Свобода", субота, 26-го січня 1974

МОЇ ЗУСТРІЧІ З МАРІЄЮ ЛИТВІНЕНКО-ВОЛЬГЕМУТ

Рік 1927-ий. Харківська Опера вперше в історії перейшла на українську мову, в цілому репертуарі, навіть і в щоденній праці під час проб. Здійснились мрії, свідомо поборювані та просто ігноровані старим поколінням оперового колективу, вихованого на російській мові. Для іншої частини цього колективу того Столичного Оперового Театру, для тих усіх, що були й почувалися українцями, роки ентузіазму й захоплення своєю історичною місією, наложеною на них долею: уперше в історії творити власний, український оперовий театр та ставити під ним тривкі основи, на яких міг би не тільки проіснувати один-два сезони, але розвиватися й залишатися на постійне, всупереч скритим, злобним підшептам усіх симпатиків давньої, російської опери.

На глум цим "старо-режимникам" українська опера не тільки здобула собі право громадянства і вже після перших, початкових років свого існування, стала самозрозумілою, необхідною складовою частиною культурного життя України і українського народу. Одною з постатей, які найбільше причинилися до закріплення основ української опери й її буйного розвитку, була Марія Литвиненко-Вольгемут, найкраща співачка її передова зірка на протязі тридцятих і сорокових років.

Зустрівся я з Марією Іванівною зараз після моого приїзду до Харкова, осінню 1927-го р., коли я почав працювати, як диригент, в Харківській Опері. Вже тоді була вона "прем'єршою" опери, себто, згідно з офіційльним титулом "відповідальне драматичне сопрано", та єдиною в цій опері "народною аристисткою"

На сезон 1927-28 рр., Дирекція Опери запросила на рівно-



Опера Гурандоні, Харків, 1929 р.

рядне становище російську співачку, Карпову. Почув я її вперше в опері Росіні "Вільгельм Тель", разом із знаменитим, але тоді вже літнім тенором, Мосіном у головній партії. Підписуючи контракт харківської опери Карпова мабуть не знала про Литвиненко-Вольгемут, як співачку на рівнорядному становищі, або може ніколи її перед тим не чула, отже була самовпевнена, як це буває з прімадоннами. Коли ж на протязі перших місяців вона почула Марію Іванівну як Аіду, вона зрозуміла, що при такій великій співачці їй не місце в цьому оперовому театрі, і змісця попросила звільнити її від контракту. І так Марія Іванівна Литвиненко-Вольгемут залишилася від тоді на довгі майбутні роки, як безконкурентна драматична прімадонна української опери.

Чарівний голос Марії Литвиненко-Вольгемут, повний тепла, ніжності, сили й блеску, її глибока музикальність і знамените знання своїх партій, її високо-інтелігентна драматична інтерпретація кожної своєї партії, врешті її безпретенсіональність, скромність і дисципліна на пробах і на сцені, у взаємовідносинах з диригентами і режисерами — складалися в особі Марії Литвиненко-Вольгемут на справді ідеальне, незвичайно рідкісне явище в оперовому театрі. Співпраця з цією

співачкою була найбільшою приємністю. Добре пам'ятаю, як я, тоді зовсім молодий диригент, хвілювався, коли вперше мав диригувати опорою — Чайковського "Пікова дама", чи пак, як її там тоді називали "Винова краля" — з Литвиненко-Вольгемут в головній ролі. Вона співала цю партію вже сотні разів, а я мав диригувати цією опорою вперше. Чи погодиться вона на мої темпи, як прийме мої завваження й думки щодо динамічних, вокальних чи виконавчих подробиць? Та мої побоювання розвіялися: вона все сприймала, усе розуміла, усе робила що я просив — як будь-який інший рядовий, вповні здисциплінований член оперового колективу, який розуміє й знає, що роля диригента в опері — провідна, немов головно-командуючого армією!

Ще одна прикмета робила Марію Іванівну особливо цінною серед всього численного складу оперового театру: вона ніколи не належала до будь яких груп, чи "клік" ніколи не вмішувалася у внутрішню "політику" театру, з її інтригами, сплетнями, заздрощами, амбіціями... У театрі її цікавила тільки її праця. Закінчивши її, вона негайно залишала оперовий театр на Римарській вул.

Вона була короткозора, але, як згадано вище, дуже музикальна і тому вивчала свої партії досконало так, що поміч диригента, якого рухів воне не бачила, була їй зовсім непотрібна. Та все ж вона була одною з цих зовсім "певних" співаків, з якими диригенти не мають, під час вистав найменших турбот. Тому тим яркіше пам'ятаю випадок, який трапився Марії Литвиненко-Вольгемут — власне під час вистави, якою я диригував.

Було це в Державній Опері в Києві, сезоні 1930-31 р. Дирекція запросила Марію Іванівну на гостинний виступ в головній сопрановій партії в опері Пучіні "Турандот". Тому, що ця опера була вже раніше в репертуарі Харківської Опери і я там диригував, а Литвиненко-Вольгемут виконувала ту ж головну партію, ми обое вважали, що оркестрова проба для цього гостинного виступу зайва. Ми тільки дещо пригадали з Марією Іванівною при фортепіяні і спокійно чekали вистави. Перша дія і початок другої пройшли в найбільшому порядку, як цього я й був певний — аж до великої арії Турандот, яку вона починає, вийшовши на вершок високих сходів й сівши побіч свого батька, китайського імператора. Під час того, як вона йде

сходами вгору, хор — китайський народ — співає чим раз тихіше, аж цілком замовкає. Тоді павза, удар ґонг'ю і початок арії.

Я провадив згадану хоро-сцену, одночасно спідкуючи очима, як Марія Литвиненко-Вольгемут достойно, як пристало китайській принцесі, під ритм музики піднімалася по сходах, обернена до мене — себто й до публіки — спиною... Яким страшним, несподіваним ударом — просто як грім з ясного неба — був для мене ѿцілої оркестри, яка добре знала це місце, раптом голос Марії Іванівної, починаючий арію — ще йдучи вгору, ще заки вона обернулася лицем до авдиторії, не вичекавши цілого такту павзи і удару ґонгу! Очевидно, треба було негайно її "зловити", що вдалося зробити так скоро й зручно — дякуючи прекрасній якості оркестри — що ніхто й не завважив, що ось-ось могла трапитись катастрофа!

Показалося, що Марія Іванівна призвичаєна до декорацій "Турандота" у Харківській Опері, де сходи стояли на стороні, так що вона йшла по них повернена до авдиторії профілем та й були не такі стрімкі, як у Києві, не бачивши цієї іншої декорації й несподівано приневолена йти сходами вгору, повернена спиною не почула майже — беззвучного закінчення хорової сцени, перерахувалася йдучи по вищих сходах, як до них привикнула раніше, і почала свою арію певна, що пора їй починати.

Часто за чаєм в її готелевій кімнаті в Києві, ми згадували цей випадок, і тішились, що він так щасливо закінчився! До речі: мешкаючи в передовому готелі, з лазничкою і гарячою водою, Марія Іванівна постійно запрошуvalа нас з дружиною, які в нашему помешканні таких люксусів не мали, "на купіль"

В тому самому часі, коли в Харківській Опері трапився згаданий раніше випадок зі співачкою Карповою, яка зрезигнувала, злякавшись суперництва з Литвиненко-Вольгемут, трапився і другий цілком аналогічний випадок.

Перед початком сезону 1927-1928 дирекція Опери запросила відому російську співачку Рознову та молоду співачку з Москви, Пасхалову, як її заступницею. Та початкові виступи їх відразу дали доказ помилки, яку зроблено, ангажуючи їх до Харківської Опери. Показалось, що Розанова вже не всилі справитися з відповідальними партіями, а Пасхалова — ще не всилі. Треба було негайно, на початку

сезону, змінити цю ситуацію... І от Мистецька Рада Опера, в склад якої входили директор, всі диригенти і режисери, рішили заризикувати і чергову, відповідальну сопранову ліричну партію Маргарити в опері "Фавст", доручено молоденькій співачці, яку недавно прийняли до опери внаслідок загальної авдіції Марії Сокіл.

Її дебют у "Фаусті" перейшов усі сподівання і внаслідок того вона безпосередньо потім виступала в двох головних партіях, Татяни в опері "Євген Онегін" та в головній ролі опери Римського-Корсакова "Снігурочка". В цих виступах молода невідома співачка здобула просто сенсаційні успіхи, так, що раптом і Розанова і Пасхалова знайшли претексти звільнитися від контрактів і виїхали до Москви. А молодій співачці, після двох місяців від дати її дебюту, дали новий контракт: як "ліричного відповідального сопрано" себто ліричної прімадонни Державної опери.

Тому, що й вона була "Марія Іванівна", то з цього часу прийнялися в харківській опері назви "велика Марія Іванівна" для досвідченої, заслуженої та імпозантної своєї фігурою і вагою Марії Іванівни Литвиненко-Вольгемут і "мала Марія Іванівна" Сокіл, яка на протязі місяців стала любимцем публіки, як і її велика товаришка праці.

Пройшло від тих подій вже сорок років — та все ще згадуємо ми з дружиною — цією самою "малою" Марією Іванівною Сокіл — ці перші, незабутні сезони української опери в Харкові. Ще й досі чуємо в вухах ідеальну сполуку двох чудових голосів, Литвиненко-Вольгемут і її постійного партнера в тенорових партіях, Михайла Голинського. Ще й досі мов живі стоять перед очима такі вистави, як Пучіні "Турандот", в яких складі були найкращі співаки харківської опери — Литвиненко-Вольгемут в головній партії, Марія Сокіл в партії Ліу, Голинський як Калаф, Віктор Ходський, як її батько, Іван Поторжинський в партії батька Турандот, Тімура, Віктор Будневич як Пінг — усі вони великі співаки, які тоді, в розквіті своїх голосів і своїх талантів могли рівнятися з солістами також європейських опер.

Серед них усіх на першому місці Марія Іванівна Литвиненко-Вольгемут, яка померла цього року навесні в Києві. В розвитку українського оперового театру і української музичної культури — постать справжнього велетня.

"Свобода", п'ятниця, 30-го вересня 1966

ВАСИЛЬ БАРВІНСЬКИЙ

(*20-го лютого 1888 р. — + 9-го червня 1963 р.)

(1)

Коли в липні минулого року автор цих рядків у статті "Відходять у вічність будівничі нашої музики" писав про померлих недовго перед тим композиторів Миколу Фоменка, Пилипа Козицького й Михайла Вериківського, то ані він, ані ніхто інший не міг передбачити, що рівно один рік після появи тієї статті в "Свободі" — 7-го липня 1962 року — прийдеться писати статтю, яка могла б мати такий самий заголовок, як та попередня, з-перед року. Хто міг передбачити, що відійде у вічність ще один будівничий нашої музики, для розвитку української музики взагалі та сучасної зокрема, ще більша втрата. Василь Барвінський зазнав від часу другої окупації Львоваsovетською владою, трагедію, яку йому прийшлося перенести без найменшої вини навіть в останніх роках його життя.

Негайно після повороту до Львова з Праги, Барвінський, тоді одинокий український професійний музика з закінченими в цій же Празі музичними студіями, став директором Вищого Музичного Інституту ім. Лисенка у Львові, на місце Станислава Людкевича, що перебував тоді в австрійській армії чи точніше в російському полоні. На цьому становищі, найвищому в умовах українського музичного життя в Західній Україні, Василь Барвінський залишився аж до вибуху Другої світової війни, здобувши на протязі літ і своєї діяльності як директор, педагог та, передусім, як композитор, пошану всього українського суспільства, як теж і польських музичних кіл. Під час німецької окупації його іменували були директором державної Консерваторії, яку створено, злучивши існуючу до того часу Консерваторію Польського Музичного Товариства та Вищий Музичний Інститут ім Лисенка; на цьому пості він був теж під час першої советської окупації. Здавалося, що це буде



Василь Барвінський

початком ще буйнішого розвитку музично-професійної кар'єри Барвінського; здавалося, що таке провідне становище, його авторитет та, головно, його творчий талант, в дуже скорому часі зроблять його ім'я відомим в цілій Україні, що його твори скрізь виконуватимуть й на нього посыпляться ті всі "блага", якими наділюють передових композиторів в ССРС.

Але те, що зустріло Василя Барвінського — як стільки інших передових представників української культури перед ним — було справжньою примарою: його арештували, обвинувачуючи в шпигунстві в користь німців й засудили на десять років заслання.

Як Василь Барвінський, ніжний своїм виглядом і здоров'ям й дуже чутливої вдачі, міг пережити тих десять літ мук, знущань, найважчої фізичної праці, розлуки з дружиною й дітьми та неможливості займатися музикою, це страхіття, про яке ніхто з тих, що його знали, не хотіли й думати. Тому вістки, які дійшли сюди перед кількома роками, що по повороті з заслання до Львова він цілком зламаний фізично й духовно, нікого не здивували; дивувало те, що він взагалі залишився живим після всіх своїх жахливих переживань і нелюдських терпінь. Були вістки, що він вже ледве бачить і що до всіх

теж не могло не відбитися на їх творчості чи діяльності, як у випадку Людкевича та Н. Нижанківського. Також і музично-публіцистична діяльність Барвінського як музичного рецензента "Нового Часу" й автора оглядів української музики, статей і дописів на музичні теми, мала чималий вплив на формування довоєнного українського музичного життя Львова зокрема, та Західної України взагалі.

Моє знайомство з Барвінським почалося ще 1917-го року, після того, як мій професор в львівській Консерваторії, Вілем Курц, сказав мені, ю одноважно своєму другому ученикові, пізніше знаменитому піяністові Артурові Гермелінові (вбитому німцями під час останньої війни) — "ви повинні вчитися гармонії у Барвінського" Така порада була для нас безапеляційним наказом, тому ми негайно зголосилися до Барвінського, прохаючи його приняти нас на приватні лекції гармонії (не дивлячися на те, що гамонію вчили в Консерваторії, як обов'язковий предмет).

Ці лекції (на які, до речі, після Листопадового зриву, я не раз ходив буквально під кулями, під час обстрілу Цитаделі, недалеко якої мені треба було йти до помешкання Барвінського) були початком постійного тісного зв'язку з Барвінським, що його не перервав ані мій виїзд на дальші кілька літні музичні студії до Берліну, ані пізніше, в 1927-му році, на диригентську й педагогічну працю до Харкова й Києва. Навпаки, ці виїзди немов би затіснювали сердечне відношення між нами, тому, що Барвінський завжди незвичайно цікавився всіми новинками, які я привозив із Берліну (з яким він не мав ніякого зв'язку, тому, що я був одиноким, що туди виїхав — всі інші його учні виїжджали до Праги, або Відня), і, особливо, з України. Коли в роках "українізації", його, разом з його приятелем, віольончелістом Богданом Бережницьким з Відня, запрошено в 1929 році приїхати до Харкова й Києва з авторськими концертами, тоді, очевидно, ми разом проводили весь спільнозвільний час. Барвінський був просто захоплений знайомством і зустрічами з такими композиторами-побратимами як Ревуцьким, Косенком, Лятошинським і ін., про яких він стільки читав в чув. З одиноким тільки Козицьким він познайомився раніше,

перед двома роками, у Львові, куди Козицький приїхав підписати зі мною контракт на працю в Державній Столичній Опері та в Харківському Державному Музичному Інституті. Спільна світлина з цієї зустрічі, з Барвінським, Козицьким, Людкевичом і Бережницьким, який власне тоді був у Львові, зберігається у мене й досі.

Ми різнилися з Барвінським в поглядах на проблеми творчости майже від перших днів знайомства — від тоді, коли я приніс йому свої перші композиції і він, переглянувши їх, здивовано сказав. "Ви зачинаєте в г-моль, а кінчаєте в а-дур... Як це можна?!" А я в молодечім запалі, відповів також запитом: "А чому ні?!"

Перейнятій бунтівничим духом спротиву проти деяких "непорушних" традицій в нашій українській музиці, недоторканість яких мені була вже тоді так само незрозумілою, як вона є й досі, я вів з Барвінським безконечні дискусії на цю тему. А коли під час і після моїх студій в Берліні, тоді головному середовищі музичного т. зв. новаторства, яким я захоплювався, мій музичний світогляд, особливо під впливом Бусоні і його навчань, почав поширюватися на загальні питання творчости й музики взагалі, тоді відповідно мінялися й поширювалася тематика наших дискусій з Барвінським. Та, не дивлячися на всі розбіжності й різниці поглядів, наші щиро-сердечні взаємини ніколи не мінялися. Він був частим гостем в моїм домі, в якому м. ін. ми спільно з Людкевичем і Нижанківським вели розмови в справі заснування Союзу Українських Професійних Музик. Був він теж одним з тих, що відпроваджували мою дружину й мене на залізничний двірець при нагоді наших від'їздів до Америки й одним з перших серед тих, що прийшли нас вітати після повороту з першої подорожі.

Барвінський був завжди глибоко зворушений і вдячний за виконання його творів, особливо тих більшого формату. Збереглися в мене його листи з подяками, коли я виконував у Берліні його обидва фортепіянові трія, та в Харкові, де в симфонічних концертах я виконував його "Українську рапсодію", "Заповіт" та там же, в радіо, його фортепіянові твори. Добре пам'ятаемо разом з дружиною його зворушення, після виконання нею з оркестрою, під час Франківських концертів у Львові, його "Ноктурну" й "Сонету", та його слова вдячності, коли ці твори ми включали в програми симфонічних концертів в

Варшаві і в прибалтійських державах. В таких випадках радість Барвінського межувала з ентузіазмом, як і безмежним ентузіястом він був у відношенні до двох артистів виконавців: піяністки Любки Колесси та співачки Марії Сокіл, моєї дружини. Його захоплення виступами їх обоїх було не тільки велике, він був щирим з глибини його чутливої душі мистця-музики.

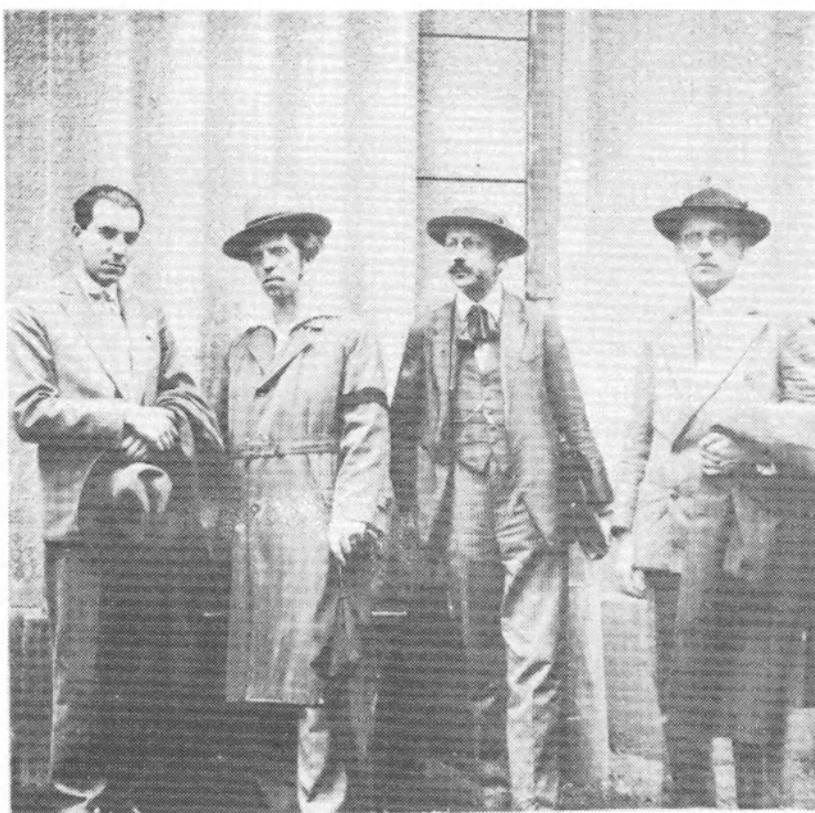
Зі смертю Василя Барвінського український народ втратив одного з своїх великих синів, українська культура одного з своїх найкращих сучасних репрезентантів, українська музика одного з своїх передових будівничих. А його колишні учні й друзі втратили ніжну, чутливу, віддану людину, якої ніхто не заступить.

ВАЖКА ВТРАТА

(З приводу смерти композитора Пилипа Козицького)

І знову болюча втрата для української музики й культури. Після недавньої смерти знаменитого оперового баса Івана Паторжинського прийшла вістка, що 27-го квітня 1960 р. помер композитор Пилип Омелянович Козицький — один з передових представників сучасної української музики.

Був він родом з Київщини, де народився в селі Летичівка 11-го жовтня 1893 р. Закінчив духовну семінарію і музичну консерваторію в Києві в 1920 р. в класі композиції Яворського. Козицький став учителем співу і керівником хорів в київських середніх школах. В половині двадцятих років його назначили завідувачем музичного відділу Народного Комісаріату Освіти — й на цьому становищі він залишився аж до вибуху Другої світової війни, будучи, на протязі цих літ, відповідальним за всю музичну політику України. Йому завдячується розвій оперових театрів, реорганізацію музичних Інститутів, діяльність композиторських груп і організацій тощо. Будучи одночасно гол. редактором офіційного журналу в двадцятих роках "Музика масам", і потім журналу "Радянська музика", Козицький й своїми власними статтями, і в своїй функції відповідального редактора, мав величезний вплив на формування музичного мистецького й музично-громадського мислення й розвитку всього молодого покоління українських музик. Треба бути вдячним долі, що на згаданих постах опинився власне Пилип Козицький, поважний, освічений музика й беззастережено чесна людина. Дякуючи цим його прикметам його діяльність була для української музики як найкориснішою, не дивлячися на конечність постійного лявірування між совістю українського музики з однієї сторони і безнастанних вимог комуністичної партії і москов-



Зліва: А. Рудницький, З. Барвінський, Ст. Людкеви, П. Козицький.

ської політики русифікації української музики й українського музичного життя — з другої.

З молодим музичним поколінням Козицький мав постійний зв'язок як професор Музичного Інституту в Харкові, а відколи столицю України перенесено в 30-их роках до Києва, як професор Київської Консерваторії, в якій він був керівником кафедри історії української музики.

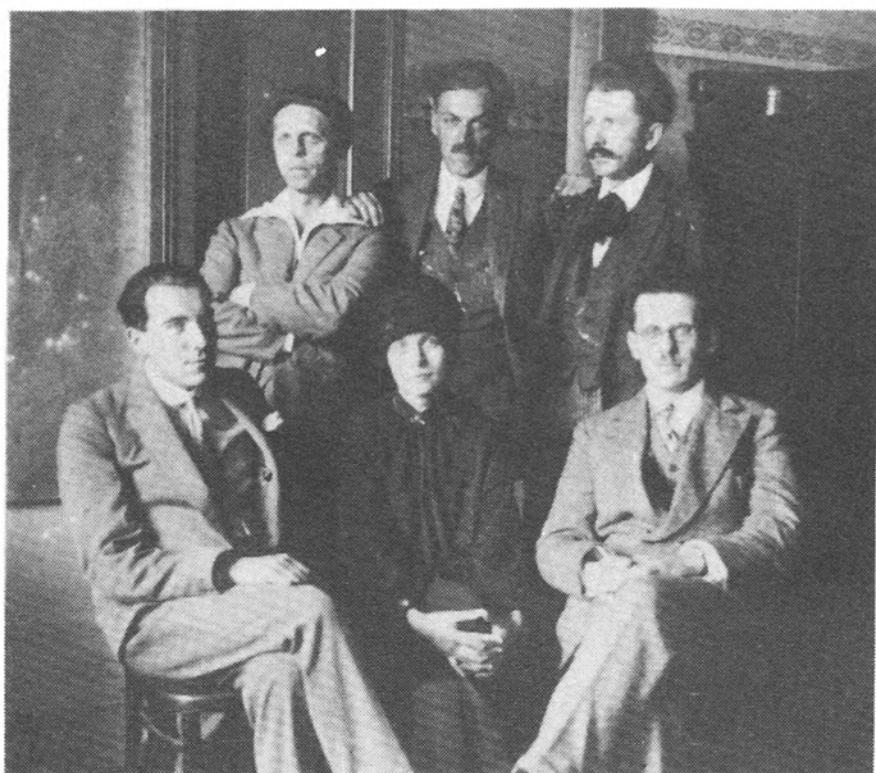
Не дивлячися на свої численні, відповідальні офіційні позиції й функції, Пилип Козицький був людиною незвичайно услужливою, чемною й терпеливою і він завжди знаходив час для кожного, хто хотів його бачити в такій, чи іншій справі, а таких бажаючих було щодня безліч! — і ніколи не відмовлявся допомогти порадою, особистою рекомендацією, тощо. Тому він і користувався загальною симпатією чи бодай зі сторони противників своєї музичної політики й своїх розпоряджень — справжньою пошаною.

Як композитор Пилип Козицький почав свою діяльність ще перед Першою війною: в 1913 р. Тоді вийшов його твір для

фортепіяна "Сторінки дитинства" Компонував він відносно поволі й небагато: низка фортепіянових творів ("Сім прелюдів", "Дев'ять прелюдів" "Індустріальний момент" і ін.), декілька струнних квартетів "Хореографічна сюїта", "Варіації на купальську тему", "Сюїта на башкирські теми" і ін.) Сольоспівів у Козицького є може десяток. З оркестрових творів: "Пісня", "Танок відьм та вовкулаків", "Повідь", поема "Партизанска дочка" та, найбільш відомий, чотиро-частинна сюїта "Козак — Голота" (з року 1926), виконаний вперше в інавгураційному концерті в Харкові, в 1928 р., під керівництвом автора цих р'ядків.

Опера Козицького "Жан Жерарден", "Невідомі солдати" (1934), "Абадан" (з башкирською тематикою) та "За Батьківщину" не користувалися особливим успіхом й в репертуарі українських оперових театрів не втрималися. Був він теж автором музики до низки фільмів, м. і. "Партизанска дочка", "Маті", "Соняшний маскарад", "Кубань", "Квітуча Україна" й інші.

Музиці Козицького бракує особливо яскравих індивідуальних рис й яркої виразовості: вона більше епічного характеру чи, інколи, конструктивного, без ліричної ніжності, чи драматичної сили й пристрасти; часто-густо, як н. пр. у фортепіянових прелюдіях, його музика формально-суховата й з суто піаністично-інструментальної сторони, примітивна й невдачна, дарма, що прийоми музичної мови Козицького й фактури його творів, вповні сучасні. Найцікавіші з його інструментальних творів — струнні квартети; та найціннішими його творами є хори, в яких його майстерської хорової поліфонії не дорівнює ніхто з сучасних українських музик. Такі хорові твори Козицького як "Дивний флот" "Голод", "Нова Атлантида", "Кантата Заньковецької", "Зелені килими", та, особливо, його церковно-хорові твори "Дві херувимські", "Милість спокою", "Христос Воскрес" обрібки колядок і ін. — всі останні написані, очевидно, ще на початку двадцятих років, коли на Україні остаточно припинилося творення церковної, як там казали, анти-пролетарської музики, ці хорові твори Козицького є справжніми шедеврами і в сучасній українській музиці репрезентативними для цього жанру. Будучи учеником Бориса Яворського, автора й пропагатора ідеї т. зв. ладової гармонії, як основи музичного твору, Козицький зумів ці ідеї примінити в своїх хорових творах як найкраще, використовуючи українські народ-



Група композиторів: А. Рудницький, В. Барвінський, Б. Бережницицький, Ст. Людкевич, П. Козицький та його дружина

ньо-пісенні лади й гармонії й осягаючи ними та їх сполучками прецінні звукові ефекти. З другої сторони, власне надто велике захоплення теоріями свого вчителя і їх вплив на музичну творчість Козицького відбилися негативно на свободі, елястичності й оригінальності його творчої інвенції в ділянках інструментальної й оперової музики — ділянках, куди ширших і всебічніших, як хорова.

Автора цих рядків лучила з Пилипом Омеляновичем Козицьким щира й сердечна приязнь ще від літа 1927-го року, коли-то він став немов би цією рукою, що повернула колесо моого життя й майбутньої діяльності: Пилип Козицький був власне цим відпоручником Нар. Комісаріяту Освіти, чи пак тогочасного Нар. Комісара Миколи Скрипника, який літом 1927-го р. приїхав до Берліну підписати зі мною контракт на диригента Державної Опери й професора Музичного Інституту в Харкові. Коли він приїхав до Берліну, не повідомивши мене про це заздалегідь, й мене там не застав, бо в міжчасі я виїхав до Львова, Козицький, з своєю молодою дружиною, приїхав туди в слід за мною. Пам'ятаю, якби це було вчора, цю сердечну атмосферу

обіду — прийняття, яке влаштувала моя Мати, для цього музики — гостя з "тої" України — першого, з яким мені, й присутнім тоді в нашому домі Людкевичеві й Барвінському, прийшлося зустрітися! Очевидно, що приїхавши до Харкова опісля, щоб розпочати свою працю, першим домом "давніх" друзів, до якого я часто заходив та в якому почувався вповні свободно, був дім Козицьких. І ніколи в пізніших роках, коли я вже виїхав з України, не забув я Козицького, його справді — дружнього жесту: Коли я згадав йому в 1929 році про своє бажання влаштувати в Харкові свій авторський концерт, то він не тільки помог його організувати й негайно зв'язався з Будинком Вчених у Києві, щоб і там влаштувати подібний концерт, але й сам з власної ініціативи, запропонував, що виголосить перед концертом вступне слово про мою творчість — справжня відвага з огляду на тогочасну "новість" моєї творчости з одної сторони, та офіційне становище Козицького в Народному Комісаріяті Освіти, з другої.

6-го липня 1960 р. "Свобода"

ВІДХОДЯТЬ У ВІЧНІСТЬ БУДІВНИЧІ НАШОЇ МУЗИКИ

У 1960-му році — Пилип Козицький; у 1961-му — Микола Фоменко. А тепер, в цьому 1962-му році — Михайло Вериківський. Відходять у вічність композитори, з яких кожний своїми творами вмuruвав більшу чи меншу цегlinу у великий храм української музики; творці, яким серед усіх інших представників українського мистецтва, в першу чергу належить пошана, відчайність і почесне місце в історії розвитку нашої культури, бо вони — перша генерація музичних професіоналів, діяльних в усіх ділянках музичної творчості, генерація, що вивела нашу музику на шлях, яким іде розвиток музики усіх інших культурних народів світу.

Два роки тому вістка про смерть Пилипа Козицького пригадала мені стільки подробиць, зв'язаних з ним з років моєї праці в Харкові й Києві наприкінці 20-их і на початку 30-их років (див. "Свобода" з 6-го липня 1960 р.). Подібно й тепер, новинка про недавню смерть Михайла Вериківського так яскраво пригадує роки нашої з ним співпраці в Державному Оперовому Театрі в Харкові від 1928-го до 1930-го року.

У другому році, чи пак театральному сезоні моєї праці в Харківській Опері, Вериківського запрошено як одного з диригентів — було нас п'ять — на місце, звільнене Ставровським. Майже одночасно із першим знайомством з ним пригадую першу зустріч з Ревуцьким і Лятошинським, які приїхали до Харкова на музичний з'їзд у зв'язку з закінченням першого всеукраїнського композиторського конкурсу (на якому, до речі, вони обидва одержали дві перші нагороди). Спільна світлина з ними обома, Вериківським та Козицьким, яку ми робили в фотографічному ательє, так живо пригадує цю зустріч, начебто й не минуло від того часу 34 років, начебто й не



А. Рудницький, М. Фоменко, В. Грудин

було фактом, що двох членів цієї групи вже нема між живими.

Яка, справді, "історична" група: Ревуцький, Лятошинський, Козицький, Вериківський — тогочасні корифеї української музики, бо всі без виїмку ті, що опісля опинилися поруч них в першому ряді — Мейтус, Данилевич, Тіц, Штогаренко, Фоменко, Жуковський і ін. — всі вони тоді були ще тільки учнями.

Коли згадую щоденну співпрацю з Вериківським, то згадую її як найбільш гармонійну й спокійну, без будь-яких непорозумінь чи турбот. А в обставинах театрального життя, в яких нерви постійно напружені, в театрі, де завжди повно інтриг і криз, в таких обставинах дружня співпраця — рідкість! Та з Михайлом Івановичем інакшою вона не могла й бути: спокійної — може аж надто спокійної! — тихої, м'якої вдачі, впершу чергу зайнятий своєю творчістю, з оперового театру він ставався щезати зразу ж після закінчення проби чи вистави.

Як диригент Вериківський був таким же спокійним і зрівноваженим, без виявів темпераменту чи драматичного нерву, як в музичній передачі твору, так навіть і в зовнішній техніці диригування. Тому найкраще він себе почував в оперовому репертуарі, який не вимагав ані стихійної динаміки, ані драматичної

пристрасти. І тому такі опери, як Вахнянина "Купало", прем'єру якої доручено Вериківському (з Марією Литвиненко-Вольгемут і Михайлом Голинським в головних ролях), чи Чайковського "Євген Онєгін", під керівництвом Вериківського звучали прегарно.

Ці характеристичні риси вдачі Вериківського музичної, виконавчої й особистої, були, очевидно, й причиною, чому він ніколи не диригував симфонічною музикою, яка вимагає від диригента особливої напруги й особливої індивідуальності.

Основною ділянкою праці Вериківського була музична творчість. Писав він чимало і досить швидко. Частина його творчого доробку це опери й балети. Музики абсолютної чи у варіаційних формах, як і музики поліфонічного, контрапунктового характеру, в нього майже зовсім нема.

Серед згаданих вище почесних чоловіх представників української музики, як і серед композиторів чергової генерації, Вериківський був найбільш "правим", найбільш консервативним. Його творчості цілком професійній як знанням, так і технікою, бракувало одної риси: індивідуальності й оригінальності. Риси, яка понад усі інші рішає про ролю і вагу творчості даного композитора і про його значення та вплив на чергове покоління музик.

Згадка про Миколу Олексійовича Фоменка приходить з великим запізненням — та вона не менш щира, сумна й болюча.

Коли на його похороні в Савт Бавнд Бруку я підійшов до його дружини, чи пак вдови, Ізабели, перші її слова були: "Чи пригадуєте, як Микола Олексійович при останній зустрічі з вами в Літературно - Мистецькому Клубі сказав: не забудьте про некролог і про мене?..." Це — в зв'язку з посмертними загадками, які я написав про пок. Романа Савицького і Пилипа Козицького.

Отже й виконую цей сумний обов'язок, щиро бажаючи, щоб цього мені не треба було робити ані в цьому випадку, ані взагалі — але щоб можна було знову повітати у нас вдома Миколу й Ізабелу Фоменків, як попередніми роками, і знову спільно вибратися на море, ось тут в найближчому сусідстві, як попередніми роками. Щоб можна було...



Лев Миколайович Ревуцький

Пишучи про Вериківського, згадую, що в тому часі я вперше зустрівся з прізвищем Фоменка на афіші концерту молодих українських композиторів, який влаштовувала оркестра харківської радіостації, під диригуванням Якова Розенштейна. Пригадую, що афіша подавала твори Нахабіна, Тіца, Борисова і Фоменка, тоді учнів харківського Музично-Драматичного Інституту, які мали виконуватися вперше. Пригадую розчару-

вання, коли я не міг піти на цей концерт, змушений власне у той вечір диригувати в оперовому театрі. Дивним збіgom обставин з Фоменком у Харкові ми так і не зустрілися й не запізналисся — дарма-що я протягом трьох років вчив в тому самому Музично-Драматичному Інституті, де він тоді ще вчився, і знав майже всіх інших студентів — товаришів Фоменка з класи композиції Богатирьова: Мейтуса, Коляду, цих, названих вище і ін. Та з Фоменком прийшлося зустрітися вперше щойно тут, в Америці.

Серед усіх українських музик, яких я зустрічав — а майже всіх їх я знав добре, а то й дуже добре — Микола Олексійович був, як людина, одним з найприємніших й наймиліших. Людина бистрого ума, з дотепом і, не дивлячись на журбу станом свого здоров'я і професійними чи особистими справами, людина погідної вдачі, з сuto наддніпрянським розмахом, таким відмінним від дрібного провінціалізму й загуміковості, характеристичної для деяких моїх галицьких земляків - музик! Тому й розмова з ним завжди була жива й цікава — й коли виринали розбіжності думок на ту чи іншу музичну тему, то вони ніколи не набирали характеру особистого й не кінчилися "образами"

В сучасній українській музиці Микола Фоменко належав до її романтичної вітки консервативного напрямку. — Його творчість, в різних ділянках, була в основі ліричною, з сuto українськими рисами — і власне твори в новому стилі, як його "Тече вода в синє море" чи "Зима" в яких він вповні використовував свій талант співучої мелодики, належали до його найкращих. Своєю творчою індивідуальністю він подібний до Барвінського з одного боку, Вериківського — з другого: як і вони, він ставив проблеми гармонії, ритміки й форми на другому пляні, на перший завжди висуваючи мелос і експресію. Тому в його творах — як і в цих двох інших композиторів — моменти величного драматичного напруження чи пристрасного патосу рідкі; коли ж вони бувають, то тільки, так би мовити, в переходній формі, не розвинені до остаточних можливостей динамічної й виразової напруги.

В особі Миколи Фоменка українська сучасна музика втратила чи не останнього представника романтично-ліричного напрямку — і тому його передчасна смерть замкнула своєрідну добу. А його друзі втратили з його смертю щось, що

не менше рідке, як видатний композитор: втратили рідку й прегарну людину.

Слова "мов грім з ясного неба", мабуть, не мають кращого застосування, як на вістку про раптову смерть проф. Романа Савицького. Мов грім з ясного неба — бо власне напередодні ще надійшов лист від Романа Савицького;;, ще тільки недавно, два тижні тому, ми зустрілися, щоб, на моє прохання, спільно переглянути ті місця й уступи в рукописі моєї книжки "Українська Музика" що відносяться до особи Романа Савицького і його діяльності, та Українського Музичного Інституту, який він очолював.

Дивним збігом обставин, автор цих рядків був безпосередньо зв'язаний з розвитком Романа Савицького, як музики — що мені сам він нагадав колись при зустрічі. Отже, пригадав він мені, як на початку двадцятих років я його і його шкільному товариша й друга — а моого племінника — Богдана Пюрка, попровадив — за словами самого Покійного — "за руку" до В. Барвінського, з яким я жив у приязні, прохаючи його прийняти обох цих молодих гімназистів, що хотіли поважно вивчати музику, за своїх учнів. Що музична опіка Барвінського над обома юнаками була корисна, засвідчила це вся дальша музична діяльність Богдана Пюрка і Романа Савицького, яка на протязі літ стала складовою частиною сучасної української музики взагалі. Як безмежно жаль і яке трагічне рішення долі, що діяльність їх обох скінчилася в такому молодому віці.

Роман Савицький народився 11-го березня 1907 р. в Сокалі. По скінченні гімназії і Музичного Інституту ім. Лисенка у Львові, як учень Барвінського, він продовжував студії в празькій Консерваторії в класі І. Гежмана і в "Майстершуле" у Вілема Курца. Пригадую, як при нагоді концертів моєї дружини й сина у Празі, всередині тридцятих років, коли ми відвідували Курца, моого кол. вчителя у Львові, а тоді вже директора празької Консерваторії, ми згадували про його другого, старшого від мене кол. учня Василя Барвінського. Тоді він з похвалою згадав ще й третього — Романа Савицького.

Повернувшись в 1932 р. до Західної України, Роман Савицький став учителем Музичного Інституту ім. Лисенка в

його філіях: у своєму рідному Самборі, у Стрию і врешті у Львові. Від самого початку він беззапеляційно зайняв перше місце між українськими піяністами, які проживали в Галичині. Вже тоді почав він вибиватися на першорядного акомпаніятора;, також в тих роках, перед вибухом останньої війни, почав писати рецензії в "Українській Музиці", — місячнику Союзу Українських Професійних Музик, виявляючи талант і в цьому напрямі.

Під час окупації Львова Роман Савицький був доцентом Львівської Консерваторії й деканом її фортепіанового факультету (1939 - 1941), а опісля музичним керівником львівського радіо (1941 - 1944). В цих роках — і найближчих, на еміграції — він, нарешті мав нагоду бути активним в широкому маштабі, як піяніст. Між іншим був він першим (єдиним) виконавцем фортепіанового концерту свого кол. вчителя, Василя Барвінського, що його виконував з оркестрою щось із двадцять разів у Києві, Дніпропетровську і ін.

Вже на еміграції, у Німеччині, Роман Савицький виявив ініціативу й організаційний хист, засновуючи українські музичні школи. Та це було немов підготовою до діла, яке стало свого роду короною його музично-організаційної діяльності: заснування в Америці у 1952 р. Українського Музичного Інституту, де зібралися майже всі українські музики, спершу в Нью Йорку, потім і в інших містах. Бувши між ними найсильнішою індивідуальністю, людиною з ініціативою, високою інтелігенцією, розмахом і керівничим талантом, — Роман Савицький, очевидно, став директором цієї музично-виховної інституції, яка під його проводом виросла до поважних розмірів. Він був більше, як директором: був мізком, нервами і хребтом цієї школи і всього, що в ній робилося. Такі високовартісні потягнення, ініційовані й фірмовані Українським Музичним Інститутом, як серія абонаментових концертів, купно концертового фортепіанна у Філадельфії і ін. треба завдячувати тільки й єдино Романові Савицькому.

Зв'язок Покійного з Українським Музичним Інститутом був такий тісний, що він не мав бажання працювати в американських музичних школах, дармащо мав такі можливості, коли в рр. 1950 - 1953 був учителем Сетлмент Мюзік Скул у Філадельфії, а в 1957 р. професором Філадельфійської Музичної Консерваторії.

Крім організаторсько-керівничої праці в Українському Музичному Інституті, головною ділянкою діяльності Романа Савицького була педагогічна праця. Гурт молодих українських музик, діяльних в останніх роках як виконавці і, передусім, вчителі філій Музичного Інституту — це колишні учні Романа Савицького. До них, зокрема, належать Роман Стецуря в Нью Йорку, Юрій Олійник і Ірина Винницька у Клівленді, Роксоляна Огроднік-Герасимович, Н. Недільська-Слободян, І. Чумова у Філадельфії, Юрій Цибрівський в Нью Гейвен, Таїса Голіната-Богданська в Ньюарку, а з наймолодших — Ждана Кравців, Ірина Кондра і ін.

Роман Савицький був рідкою особистістю в нашій сучасній музиці взагалі, а в нашему музичному житті в Америці зокрема. Разом з високими професійними музичними кваліфікаціями піаніста-музики, разом з усіми прикметами, згаданими раніше, він був теж людиною глибокої інтелігенції й справжньої, високої європейської культури в найкращому розумінні цього слова. Тому, як за його життя йому належала глибока пошана від усіх українських музик, не зважаючи на те, чи вони з ним близько співпрацювали, так тепер усі українські музики з найбільшим жалем і сумом клонять свої голови перед світлою пам'яттю цього свого товариша по професії, серед сучасних — найбільш талановитих і найбільш культурних.

"Свобода", субота, 7-го липня 1962

ПАМ'ЯТІ БОГДАНА ПЮРКА

(4 липня 1906, Немирів, Західна Україна — 23 жовтня 1953, Детройт)

Коли стоїмо над домовиною людини, яку знали від її наймолодших, дитячих літ, і коли, крім цього, ця людина — близький свояк, спогади роями виникають з тіней давноминулих, давно забутих десятків літ. Коли ж мені прийшлося бачити востаннє Богдана Пюрка, вже неживого, серед спогадів виринула низка епізодів, тим більшіх і рідніших, що вони торкалися і Покійного і мене самого.

Спогади... Серпень 1914-го року у Львові. Тисячі австрійських вояків і хмари цивільного населення, що втікають з містечком перед наступом російської армії. Між тими втікачами — родина Пюрків. З ними малий синок, ще тоді учень народньої школи — Богдан, чи, як його звали все життя батьки й кревні, "Нунек". Вони залишилися у Львові й кілька наступних літ міжили рядом на тому ж поверсі, через стіну. Незабаром Богдан почав брати перші лекції фортепіано — в мене, небагато старшого, але вже тоді дещо заавансованого учня Консерваторії. Мій перший учень! Пригадую, як декілька років пізніше, перед виїздом до Берліну на дальші студії, я запровадив до Василя Барвінського й "передав" йому в науку двох зовсім молодих юнаків, в яких таланти я вірив: Богдана Пюрка і його шкільнego товариша та приятеля, Романа Савицького. І знову минули роки й батьки Богдана не могли рішитися: чи дозволити Богданові вибрати музику своєю професією, як він цього хотів, і чи пісплати його на дальнюю музичну науку до Праги, як це радив Василь Барвінський? Можливо, що саме мої палкі аргументи по лінії бажань Богдана Пюрка переконали його батьків і заважили таким чином на його дальшій долі.



Богдан Пюрко з дружиною Ольгою.

В 1930 році, у Києві, де я тоді був диригентом Державної Опера, лист від Богдана Пюрка, з Праги: "...Власне кінчаю Консерваторію. Порадь, що далі робити...?!" Показав я цього листа директорові Опера, Христовому, розповів про моого племінника, захвалював — і негайно пішов до Праги офіційний лист з запрошенням і контрактом на посаду корепетитора — чи, як кажуть на Наддніпрянщині, концерт-майстра опери. На початку нового сезону, восени, він вже поїхав туди, з закордону, разом зі мною — гордий і щасливий. Перша посада — та ще й в найкращому тоді оперовому театрі України!

...В 1932 році, коли відносини на підсовєтській Україні ставали чимраз нестерпніші навіть для тих, яких, як мене, чи Богдана Пюрка, до того часу хоронив нас пашпорт чужоземного громадянина, я рішив, виїхавши, як звичайно, до Галичини на свої ферії, більше до Києва не вертатись. Коли я про це скав Богданові, він був у розпуці: абстрагуючи від політичних відносин, він був свідомий того, як неймовірно важко буде йому втриматися серед інтриг оперового театру, коли почуватиметься осамітнений після виїзду моого і "тети Мані" — моєї дружини, Марії Сокіл, тоді прімадонни Київської опери. Виринуло питан-

ня: Що ж йому дальше робити?! Але несподівано трапився вихід з цього положення: прийнявши директуру Музичного Інституту ім. Лисенка в Дрогобичі, я негайно заангажував туди Богдана Пюрка на вчителя фортепіяна й моого заступника; а коли три місяці пізніше покликали мене на диригента Міської Опера у Львові й від дрогобицької посади я змушений був відмовитися, Богдан Пюрко обняв її після мене й залишився на ній аж до початку Другої світової війни. Там він і познайомився з своєю майбутньою дружиною, й там вперше почав працювати в ділянці хорової диригентури, ставши на чолі Дрогобицького "Бояна", який з часом під його керівництвом, став найкращим українським мішаним хором в Західній Україні.

Богдан Пюрко, не був ані композитором, ані віртуозом-солістом — і мабуть власне тому до одних і других ставився з однаковою доброзичливістю й, що важніше, з однаковою об'єктивністю. Мрією його життя, вершком його амбіції було — стати диригентом; особливо від часу своєї короткої праці в Київській Опері, де вперше він запізнався з світом оперового театру, великої оркестри, знаменитих співаків, хорів тощо. Та в умовах нашого західньо-українського життя цю мрію й ці амбіції не було можливості здійснити; треба було задовольнитися "ерзацом", у формі диригування хором. На дрогобицько-му хорі Богдан Пюрко й "набив собі руку", кажучи професіонально-оркестровим жаргоном. І коли опинився на еміграції в Німеччині й, завдяки своєму організаторському талантові й ініціативі, створив там Український Оперовий Ансамбль, тоді нарешті вперше зміг диригувати справжньою опорою, зі справжньою, професійною оркестрою й справжніми професійними оперовими співаками.

Та остаточна мрія Богдана Пюрка: стати на чолі великої симфонічної оркестри, здійснилася щойно цього року — на жаль, останнього в Його житті — коли своєю послідовною впертістю він переконав українські громадські кола в Детройті, що треба влаштувати концерт симфонічної української музики і цим концертом сам диригував на чолі Детройської Симфонічної Оркестри. Скільки труду, праці й безсонних ночей він вложив у цей концерт, сам переписуючи всі оркестрові партії, безнастанно бігаючи з одного засідання на друге й від одного чільного громадянина до другого, щоб тільки перевести ідею

цього концерту до кінця, щоб тільки його здійснити — про це знають тільки його найближчі.

Та характеризуючи Богдана Пюрка як музику, на першому місці треба підкреслити його ентузіазм для музики взагалі, а для української сучасної музики зокрема, його запал, з яким він цією нашою новою музикою захоплювався, і з яким він старався її пропагувати. З якою настирливістю він старався знайомитися з усіми новими творами української музики, як жадібно їх переглядав! Відвідавши мене літом минулого року — вперше в Америці і, як доля рішила, востаннє — він ночами майже не спав, все переглядаючи й переграваючи нові, незнайомі йому твори, які у мене знайшов. Ця "пасія", з якою він слідкував за всім, що є нового в нашій музиці, не покидала його до останніх днів: дарма, що життя його гасло. Його дружина мусіла спровадити на його прохання з Нью Йорку, за поважну суму грошей, цілу пачку нових творів українських підсоветських композиторів, про які Богдан Пюрко довідався, що вони знаходяться в якісь книгарні.

Будучи всеціло відданим сучасній українській музиці й її розвиткові, від самих початків своєї професійної діяльності, Богдан Пюрко мав вповні правильний, здоровий, критичний підхід до нашої музичної минувшини, який він згодом поглиблював.

Коли Богдан Пюрко захворів пів року тому недугою, на яку лікарська наука ще не знає ліків, він був повний енергії й плянів на майбутнє, які в основному зводилися до одного: знову зорганізувати концерт симфонічної української музики в Детройті, а може й ще де. Не помогли ані старання лікарів, ані геройська, надлюдська боротьба його дружини за життя мужа й батька двох малих дітей — і скінчилося життя цієї молодої, талановитої людини на 47-му році, відданої українській музиці, як мало хто інший.

"Свобода", п'ятниця, 13-го листопада, 1953

НЕСТОР НИЖАНКІВСЬКИЙ

(Посмертна згадка).

Серед низки сумних і трагічних вісток, які дійшли сюди упродовж останніх місяців із центра нашої теперішньої еміграції, Krakova, особливо сумною для наших музичних й культурних кругів є вістка про смерть композитора д-ра Нестора Нижанківського. Сучасна українська музика в Галичині, яка після довгих десятків літ аматорщини й дилетантизму після першої світової війни нарешті вийшла на шлях професіоналізму, втратила в особі Нестора Нижанківського одного із своїх поважніших представників. Ця ще недавна, не дуже світла доба нашої музики, доба аматорщини й дилетантизму, неуцтва й неталановитості, скінчилася (дай Боже, безповоротно!) з появою нової генерації українських музик — композиторів, музик — професіоналістів з відповідною, поважною, довголітньою музичною освітою, набутою в європейських музичних центрах, музик, котрі передовсім мали талант, який давав їм право, обрати музичну творчість професією свого життя та, в злуці з набулою освітою, називати себе композиторами. Це наше нове музичне покоління музик, яке майже одночасно з'явилося й на Наддніпрянській й на Наддністрянській Україні, зуміло упродовж двадцяти-кількох літ повести нашу оригінальну музичну творчість куди дальше, як це зробили усі наші музики упродовж цілого минулого століття.

Покійний Нестор Нижанківський був не тільки одним із представників цієї нової течії в нашій музиці, але й одночасно одним із пропагаторів і носіїв цих ідей й кличів, які ця нова течія витворила. І тому Його втрата подвійно важка й болюча.

Як син пок. о. Остапа Нижанківського, талановитого хоро-

вого диригента й організатора нашого музичного життя в тому часі, Нестор Нижанківський від дитинства ріс і виховувався в атмосфері дому, де все оберталося кругом музики. Після лихоліття світової війни, яку Покійний перебув у війську, та українсько-польської боротьби, під час якої втратив життя його батько Остап, убитий поляками, Нестор Нижанківський опинився на еміграції у Відні й Празі. Обом цим містам, славним із своєї музичної культури, він завдячував свою музичну освіту: у Відні він вчився композиції у відомого в двадцятих роках Йосифа Маркса, у Празі у передового чеського композитора Вічеслава Новака, котрий, як виховник гурту українських композиторів Галичини (Барвінський, Нижанківський, Колесса) став до деякої міри відповідальний за шляхи розвитку частини української музичної творчості. Одночасно з композицією Нестор Нижанківський працював як піяніст; хоча у цій ділянці він і не був віртуозом - концертантом, то зате як акомпаніатор був одним із наших найліпших. Побіч музичних студій Покійний закінчив університет і здобув ступінь і титул доктора прав. У Празі він працював як доцент в Українському Університеті, викладаючи музику, аж до свого приїзду до Львова при кінці двадцятих років. Там він відразу почав вчити в Музичному Інституті ім. Лисенка — теоретичні предмети й гру на фортепіані — і це заняття мав аж до часу, коли після зміни відносин у Галичині прийшлося йому, як тисячам інших наших земляків, втікати на німецьку сторону. Там, у Лодзі, він незабаром (у квітні) і закінчив життя, мабуть в наслідок трудів, які перейшов під час і після цієї втечі. Прожив тільки сорок п'ять літ.

Побіч педагогічної діяльності пок. Нестор Нижанківський брав якнайактивнішу участь в нашему музичному житті у Львові і Галичині. Наділений більшою енергією, як більшість його товаришів праці — дарма, що від довгих літ виснажений важкою недугою шлунка і костей — та більшою цивільною відвагою, яка потрібна кожному, хто хоче піти "проти течії", Нестор Нижанківський не вагався виявляти свою думку й осуд навіть проти думки інших і називати речі їх правдивими назвами. Хто дещо ознайомлений з відносинами, які були в українському музичному житті Львова до останніх часів, той зрозуміє вагу й значення такої "цивільної відваги". Пам'ятним — і дуже похвальним і почесним для Покійного — спогадом залишиться в історії наших музичних відносин у Галичині статті, в яких

Нестор Нижанківський порушив дуже "делікатну" в цих відно-синах справу професіоналізму й аматорщини в музиці та питання компетентності гурту "діячів музичного мистецтва", самозваних "композиторів" і "диригентів", які, не дивлячися на новий, свіжий подув в нашій музиці, все ще, до останнього часу, наносили своєю "діяльністю" величезну шкоду нашій музичній культурі.

Покійний займався також музичною критикою (був рецензентом "Українських Вістей" у Львові) та був першим головою й одним з членів - основників та організаторів Союзу Українських Професійних Музик.

Як композитор Нестор Нижанківський представляв собою тип романтика-лірика, з надміром у цій ліриці рис патосу і сентименталізму. Це виявлялося передовсім у його мелодіці, здебільша мольового, мінорного характеру та в гармоніці, яка з одної сторони послугувалася засобами неоромантиків російської школи, з другої засобами "сальонового" — віденського напрямку ніколи не переступаючи меж вчасного Дебоссі'їзму. Що торкається питання форми в творах Нестора Нижанківського, то як — на жаль у більшості наших галицьких композиторів, — так само і його творчість обмежувалася майже виключно до малих форм чи пак, до формально невеликих розмірів: Преморія і фуга на тему В-А-С-Н, Варіації, імпресіоністична сюїта "Про руки...", пісні тощо. Для більших, сонатових, чи — у великому стилі — контрапунктичних і варіаційних форм недоставало Покійному чито відповідної інвенції й розмаху, чито часу й зосередження! З таких творів Покійного знаю тільки фортепіянове Тріо е-моль, написане ще за "шкільних" часів, чи може невдовзі потім. В ньому друга, повільна частина на тему популярної похоронної пісні "Со духи праведних..." вже тоді віддзеркалювала настрій композитора, якого життя ніколи, мабуть, не було вистелене трояндами...

Цю недостачу широкого віддиху чи творчої інвенції, які потрібні для "великих" форм та задумів, рівноважила у Нестора Нижанківського здібність вигладжувати, заокруглювати все те, що він писав, надавати навіть цим меншим формам вигляду поважних, продуманих і викінчених, наскрізь культурних творів. Найкраще почувався пишучи для фортепіяну, чи пак у сполуці з цим інструментом. Фортепіянову партію — чи — то в сольових творах, чи в супроводі — він старався якнайбільше оживити,

зробити її якнайбільш рухливою, часто-густо прикрашуючи цю партію віртуозними пасажами і т. п. засобами. У порівненні з убожеством та незнанням фортепіянової фактури в майже усіх творах українських композиторів передтим, навіть цього роду стиль означав в розвитку нашої музики важкий крок вперед.

Менш успішними можна вважати праці Покійного в ділянці хоральної творчості (...Наймит", обрічки стрілецьких та народних пісень, тощо) та спроби творів для оркестри ("Похоронний марш", "Поклін тобі, зів'яла квітко..." для голосу з супроводом оркестри). Компонуючи для хору чи оркестри. Нестор Нижанківський робив цю саму помилку, яку робили й роблять інші композитори (наші й чужі), які у своїй творчості нерозривно зв'язані з фортепіяном: він все думав категоріями композиції для фортепіяну і техніку цієї композиції примінював та переносив у ці зовсім інші, відмінні ділянки хору та оркестри, які вимагають не тільки зовсім іншого технічного трактування та знання їх засобів й орудування ними, але й зовсім іншого творчого підходу і задуму.

Приглядаючися перед 5 роками українській музичній творчості по обидвох сторонах Збруча (за останнє п'ятиліття про нашу музику наsovєтській Україні майже нічого невідомо) можна було повести деякі аналогії поміж — беручи загально — окремими групами наших композиторів на Наддніпрянщині та в Галичині, та, беручи особисто, поміж окремими представниками цих груп. Таку аналогію можна було знайти як поміж "правою" групою "романтіків-фольклористів", в основу творчості якої лягла народня пісня, так і поміж "правою" групою "модерністів", незалежних у своїй творчості від народньої пісні та експериментуючих новими "західніми" здобутками в музиці. І також аналогія далася перевести і поміж цими двома композиторами по цій і по тій стороні нашої батьківщини, які являлися немов медіаторами, немов чимсь посереднім поміж обома групами: наsovєтській Україні це був померлий в 1938 р. Віктор Косенко, романтик брамсівського типу, у Галичині — Нестор Нижанківський. Їх творчість, хоча й різна під іншими оглядами, мала багато спільніх рис: повна патосу (з мелянхолійним нахилом у Косенка, сентиментальним у Нижанківського), подібна в гармонічній структурі, подібна під оглядом того, що оба вони найліпше висловлювалися у фортепіяновій музиці, врешті — дуже близька під оглядом емоційності.

З важким серцем кидаю зза океану цей жмуток спогадів про Нестора Нижанківського, як грудку на Його могилу, боліючи разом з іншими українськими музиками над його передчасною могилою. Ледви, чи хтобудь із Його довголітніх товаришів праці, мистецьких однодумців та особистих приятелів зможе, серед існуючих тепер відносин на наших Західних Землях, згадати про Покійного прилюдно, друкованим словом. Коли ж вони цього не зможуть, хай тоді ця грудка впаде і від їх імені на могилу Покійного, котрий ціле своє життя, по змозі своїх сил і таланту, вірно й ревно служив Українській Музиці.

"Свобода", понеділок, 1-го липня 1940

ПАМ'ЯТІ ПАВЛА ПЕЧЕНІГИ УГЛИЦЬКОГО

В останньому десятиріччі українська музика зазнала великих втрат і з рядів її й так не надто численних представників вибули назавжди композитори Віктор Косенко (1938 на Наддніпрянщині), Нестор Нижанківський (1940 у Польщі та на скитальнщині), Федір Акименко (1942 у Парижі), Олександер Кошиць (1944 у Вінніпегу) і в цьому місяці у Нью Йорку, Павло Печеніга Углицького.

Пам'ятаю перше знайомство з музикою Покійного, яких 12 - 14 літ тому. Коли ми з дружиною гостювали літом у нашого приятеля Михайла Голинського в його віллі "Мирославі" в Дорі, в Карпатських горах, він показав нам арію з опери Углицького "Вій", яку йому власне прислав композитор. Пам'ятаю, як приємно я здивувався, переглядаючи цю арію невідомого мені тоді українського композитора з Америки, відкривши в цьому творі руку поважного, досвідченого і освіченого музики. Подібне враження відніс я почувши опісля й дві інші пісні Углицького, які Голинський співав — з оркестрою — в одному з своїх виступів у Львові.

Приїхавши до Америки вперше в 1937-му році і незабаром познайомившися з Углицьким, враження, яке відніс з його музики ще по тому боці океану, тут закріпилося, коли під час частих зустрічей з Павлом Івановичом, в його чи моєму домі, я пізнав майже всі його більші, важливіші твори. Характерною рисою їх усіх була солідність, з якою композитор опрацьовував подробиці й знання композиторської техніки, як у формі і фактурі твору, так і в інструментації... Зваживши факт, що з одної сторони українська музика тільки зовсім недавно, бо щойно в останньому 30-літті, ввійшла на шлях повного професіоналізму, з другої, що ще до вибуху останньої війни чимало аматорів і дилетантів засмічували українську музику "творами",

яких єдиною рисою був музичний анальфабетизм — зваживши це, знання композиторської професії і уміння орудувати її засобами, це одна з найважливіших прикмет сучасного українського композитора.

Вихований ще перед першою світовою війною в атмосфері петербурзької імператорської консерваторії, відомої з того, що учні діставали там першорядну технічну підготову, але одночасно наскрізь просякали — свідомо чи несвідомо — духом російської музики, Углицький зовсім зрозуміло підпав там під вплив музики Чайковського, Римського-Корсакова та цілої плеяди їх учнів і наслідників. Від цих впливів і характерних рис тієї музики він ніколи не зумів відійти й звільнитися, дарма, що крім опери на вірменську тему "Сос і Вартізер", російської Служби Божої та низки принагідних творів на російські теми, вся творчість Углицького була зв'язана з українською тематикою. Це факт, що не дивлячися на своє виховання в дусі російської музики та здебільша не українське середовище, в якому все перебував, Углицький у своїй творчій діяльності зв'язався з тематикою свого рідного, українського народу і цією діяльністю все життя на користь українського народу працював. Цей факт треба підкреслити з найвищим признанням.

Дехто з відомих, авторитетних українських музик в Америці й Галичині не погоджувався зі способом підходу Углицького до української народньої пісні, добачаючи в цьому підході чужі — вище згадані — впливи та недостачу "українського духа". Такий погляд викликає важливе й зasadниче питання: що таке "український дух" в музиці?

Загальна опінія, себто свого роду "голос народу", вважає українськими творами, чи творами українського характеру ці, що найбільше зближені до української народньої пісні у її первісному і оригінальному виді, та до її основних джерел — так, як це розуміли наші "клясики": Лисенко, Стеценко, Леонтович і їх безпосередній наслідник Кошиць. Але від цього часу, себто в останньому 40-літті, в розвитку світової музики зайшли такі зміни, що вони й основно змінили давній підхід до питання т. зв. національної музики, основаної на народній пісні. Коли музичні творці інших народів, яких значення можна порівняти до значення Лисенка у нас, як основоположників національного напряму в музиці свого народу, як Сметана у чехів, Рим-

ський-Корсаков у росіян, Монюшко у поляків, Альбеніц в еспанців і інші мали — спільно з Лисенком — більш-менш однаковий підхід до народньої пісні та її використання в т. зв. "штучній" музиці, то в останньому 40-літті передові композитори тих же народів — Яначек, Шимановський, Стравінський, Гранадов та найбільший революціонер сучасної доби в ділянці народньої музики, мадяр Барток — всі вони зовсім відкинули й зламали давні методи та принципи підходу до народньої музики і використовуючи її зовсім іншими, новими засобами в своїх творах надали їй нового, свіжого й несподіваного блиску.

Тому зовсім хибною і неоснованою є у нас традиція вважати підхід Лисенка — Леонтовича до народньої пісні як одинокий вірний та одинокий "правдиво український". Підхід їх та те, що вони зробили для української музики є незвичайно цінним початком та в загальному розвитку української музики окремою фазою, яка заслуговує на найвищу пошану й призначення. Але в ніякому разі цей початок, цю "альфу" не слід вважати вже й "омеґою", себто вже й кінцем. В чому ж тоді мав би бути розвиток нашої музики?! Адже кожний розвиток є тільки у поступі, у русі, але ніколи в стадії неворушливості й застою.

На думку автора цих рядків українська музика не знає ще критерій одинокого правильного підходу до нашої народньої пісні і ніяких непорушних основ такого підходу у нас нема й не повинно бути. Підхід і думки про відношення до народньої пісні, які мав Лисенко, і його практичне переведення їх — у своїх музичних творах — мають безцінне значення; але для сьогоднішнього й майбутніх поколінь українських музик це значення має радше історичну, як практичну вартість. Доказом цього є твори багатьох сучасних українських композиторів, які відступивши від Лисенківських принципів надали українській народній пісні зовсім нове обличчя. Чи й наскільки це нове й невідоме комусь подобається більше від давнього, відомого, це вже питання смаку, розуміння, освіти, спроможності сприймання свідомого і критичного — чи безkritичного — підходу до нового, невідомого взагалі.

Тому й підхід Углицького до української народньої музики треба розглядати вповні позитивно, дарма, що не був він ані в старому дусі епохи Лисенка — Леонтовича, ані в дусі сучасної української музики.

Основна сила талану Углицького була, на думку автора цих

рядків, у дрібних музичних формах і творах, у його піснях, дуетах і фортепіанових прелюдіях, які визначається шляхетною мелодикою і дбайливим опрацюванням детайлів. Його одинокі два твори для оркестри, "Україна" й "Героїчна Кантата", написані у свободній формі, в якій українські народні пісні використані не прийомами симфонії, чи пак сонати, але радше фантазії. Інструментація цих творів вміла та, як і характер музики Углицького консервативна, у стилю школи Чайковського — Калінікова. Покійний знову оркестру добре — головним джерелом його заробітку була посада контрабасіста в оркестрах — і тому ця незвичайна важлива частина оркестрових творів взагалі у нього на високому рівні.

Своїм найважнішим твором Углицький вважав оперу "Відьму" (друга "Вій", залишилася незакінченою). На жаль, не мав він з нею щастя, не повелось так, як на це заслуговував, вложивши в цю оперу роки праці і в'язучи з нею всі свої надії на майбутнє. У музику опери композитор вложив чимало народного матеріалу, використовуючи його в стилі опери Глінки "Руслан і Людміла", яка, згідно з власними словами Углицького, була для нього прототипом при композуванні "Відьми"

Справжнім ударом було для нього несповнення його очікувань, зв'язаних з надією побачити "Відьму" в Метрополітен у Нью Йорку — дарма, що ці мрії були справжньою утопією, зваживши факт, що за поверх 50-літній період існування Метрополітен не було випадку, щоб там виставили оперу невідомого, невпливового композитора. Покійний, раніше веселої, погідної вдачі, став знеохоченим, пригнобленим і зневіреним до американських музичних відносин, які завели його надії. Цей його настрій ясно відзеркалюється в листі (з 24-го березня 1945-го р.) до автора цих рядків, в якому Углицький писав про себе й свої твори. Деякі уступи з цього листа наведу дослівно:

Переглядаючи минуле, так як і раніше нічого достойного не зробив, так і тут в Америці за 20 років нічого не дійшов і ні к чому не прийшов! Склалося життя так, як моя покійна маті казала: "не при проти вітру, а йди все за людьми"! То ж кріпацька психологія (маті моя була ще кріпачкою) відобразилася й на мені аж до цього часу! Все ж десять-там у середині щось булькотить, б'ється, чогось хоче, кудись рветься... та все до могили...! Посаду в Америці? Ніякої!...

Старався тут знайти місце диригента — та де там! Тут цього не треба! Бо диригент це забавка багатіїв, та так само з цілою артистичною наукою! Співає, чи грає той, хто платить, чи за нього платять...! З композиціями так само: диригенти не беруть! Пошо їм тратить час на чоловіка з вулиці! Не політик, нема грошей, композиції "національні", а цієї нації не признають! Як би постала Україна, як постала Фінляндія, то б шукали за всякими українськими композиціями!... А то і єсть Америка: нема своєї волі і своєї хати і навіть самого себе..."!

А про свою творчість писав Покійний у цьому листі:

Наперед усього в творчості я ненавиджу нещирості, вульгарності і викрутасів там, де це невідповідно. Щирість, прямота і природна звучність, це головна основа моєго напрямку... Напрям моєї музики це не шукання нових форм; а я користуюся цим способом, котрому вчився — передати українську пісню в класичній формі..."

В історії української музики ім'я Павла Печеніги Углицького буде згадуватися як поважного, правдивого музики, вповні відданого справі української музики. А ці, що його знали, згадуватимуть Павла Івановича ще й як погідну, скромну й шляхетну людину, людину й музику, якого втрата є безмежно сумна.

"Свобода", п'ятниця, 23-го липня 1948

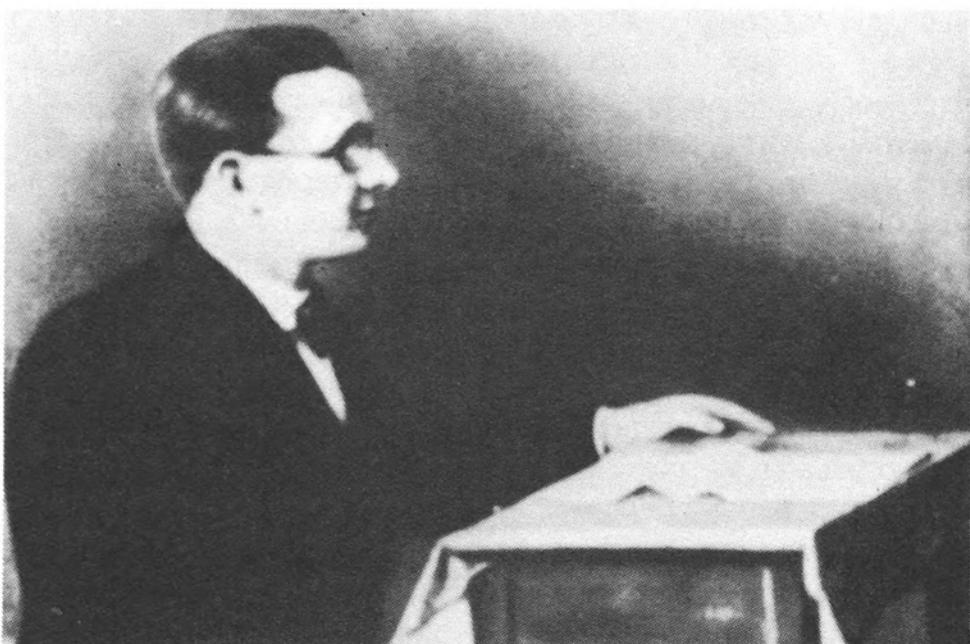
ЛЕБЕДИНА ПІСНЯ БОГДАНА АНТОНИЧА.

(*Грудка на могилу поета.*)

Прощаючись кілька днів тому з Антоничем, ми умовились, що я зайду до нього якраз сьогодні. "Тоді вже напевно не буду лежати в ліжку і зможу — нарешті! — працювати!" Це був рефрен, який в нашій розмові, під час моїх відвідин у недужого Антонича, постійно повторювався: Після одномісячного, примусового лежання в ліжку, нарешті встати й взятися до дальшої праці над закінченням твору, над яким ми оба працювали вже рівно два роки — над лібреттом до опери "Довбуш" Не судилося! —

Ці дві дії, написані Антоничем, написані справді чудово, залишилися не тільки Його лебединою піснею, але й одночасно першим справжнім, себто вповні театральним із драматичного боку і вповні мистецьким із літературно-поетичного, лібреттом до опери в українській музиці і літературі. Знаючи майже всі без виїмку інші існуючі, з повною свідомістю ризикую це твердження.

Два роки тому, на початку липня 1935., за порадою двох наших відомих знавців сучасної літератури, я звернувся до Антонича — якого досі ще не знов — з пропозицією писати зі мною оперу, чи пак: для мене лібретто до опери. Пам'ятаю цей день, немов би це було вчора: знайомство в редакції "Назустрічі", звідкіль ми зараз пішли геть, щоби говорити свободно і спокійно і цю першу, більше як двогодинну розмову, під час якої ми ікс разів перемірили нашими ногами, проходжуючися туди й назад, малий кусник Гетьманських валів, між Віденською каварнею і Марійською площею. Антонич слухав уважно і мовчазно, як це було його звичкою, не перериваючи, не кидаючи ніяких завваг, ні запитів; слухав все



Антонич у часі видання "Трьох перстенів"

те, що в мене було на серці від кількох літ, себто в першу чергу: бажання писати оперу, та в дальшу чергу знайти відповідного лібретиста. Вислухавши все, він заявив, зразу, що ця думка його цікавить і хоча ніколи цього не робив, спробує взятися за це діло. З'ясувавши це зasadничо, почали ми обмірковувати тему. Я їх запропонував Антоничеві три: тему з італійського вчасного ренесансу, якої осередком мала бути одна відома історична подія, дальнє фантастичну казку, врешті — легенду про Довбуша. Ця остання тема виринула в мене тоді саме по прочитанню Ольбрахтового "Шугая" По довгих обмірковуваннях кожної з цих трьох тем — при чім виринули й нові можливості та проекти — Антонич рішив, що тема "Довбуша" його цікавилаб найбільше. Обдумавши всякі "за" і "проти" — ми вирішили остаточно зупинитись над "Довбушем"

В низці дальших зустрічей і розмов ми призадумалися передовсім над загальною концепцією "нашого" "Довбуша" Познайомившися з цілою існуючою літературою про "Довбуша"

і найшовши скрізь — як у народніх піснях та переказах, так і в штучних творах на цю тему великі непогідності та ще й психологічно не висвітлені, чи пак: фальшиво на світлені події та моменти з життя-буття і загибелі нашого героя гір, нам стало ясно, що із цілого того існуючого матеріалу можемо взяти тільки один одиночний факт: смерти Довбуша в наслідок його любові до Дзвінки, жінки Степана. Ми погодились, що довкола тієї події слід створити й збудувати цілком нову фабулу, яка мала би спиратись на двох вихідних, основних моментах: як-найбільшої драматичності дії і — пристосування до вимог опери взагалі та сучасної опери зокрема. Цю фабулу почали ми обговорювати в усіх подробицях, нераз тижнями цілими обдумуючи якусь сценічну ситуацію, один якийсь конфлікт, ту чи іншу послідовність дії чи слів. Врешті Антонич почав писати лібретто і в найближчих місяцях перша дія (вона у двох відслонах) була готова; я майже одночасно писав до неї музику, Антонич на музиці не розумівся; але він відчував інтуїтивно ті чи інші мої бажання, відразу орієнтувався у цих, головно ритмічних, змінах, яких потреба нераз виринала під час компонування. Не раз і не десять ми годинами спорили над — скороченнями. Антонич, поет, захоплювався віршами і формальною сторінкою того чи іншого місця в лібретті, не звертаючи уваги на довготу, яка мусіла би вийти при музичному оформленні того місця. Я, маючи все драматичність акції і вимоги сцени перед очима, скреслював немилосерно все, що мені видавалося задовгє і зайве. Але не було випадку, щоб потім, коли музика такого місця була вже готова і я її Антоничеві перегривав — щоб він не признав слушності цим аргументам і не погодився на зроблені зміни.

По написанню другої і третьої дії — усіх мало бути три дії, у першій дві відслони, у третій три — коли я в міжчасі закінчив музику першої дії, по довгих тижнях роздумувань і дебат над цими діями, прийшлося їх Антоничеві писати наново: вони нас не вдовольняли до тої міри, як перша, вже готова. Антонич, який саме в цьому часі — це було вже цього року, зимою — мав якісь особисті переживання і неприємності, працював поволі і нераз цілими тижнями не приносив нічого нового; але обіцявши, що зайде, неодмінно заходив, хоч і з пустою течкою і, як усе, повний скромності й несміливости, старався виправдати своє "лінівство". Не маючи інспірації, він не міг і не вмів писати

— та й годі. Але коли почав вже писати — друга дія "Довбуша", у новій формі, вповні гідна першої, була готова у короткому часі. Малі, незначні поправки у ній, він робив вже у санаторії, в кілька днів по операції, ледви перед місяцем. Музику до тієї дії, яку я під час його недуги закінчив, так і не довелося йому послухати; хоча нераз ми про це говорили, як то він, виздоровівши, передовсім прийде послухати її.

Новий плян третьої дії (у двох відслонах) ми вже цілком обговорили й устійнили;; кілька днів тому, під час моїх останніх відвідин в Антонича, я йому приніс вже й деякі етнографічні матеріали до неї, які він переглядав і сподівався от-от почати їх поетично опрацьовувати. В порівненні з працею над першою і другою дією, праця над останньою була би вже найлегшою і найкоротшою: її ціла концепція і будова була вже ясно окреслена, трагічний епілог — смерть Довбуша — була логічним і послідовним закінченням попередніх подій; особиста драма Довбуша, на якій ми будували ціле лібретто — знаходила у цій останній, третій дії, свою розв'язку. Антонич був певний, що напише цю дію ще під час реконвалесценції, ще цього місяця — та ми вже обговорювали пляни і можливості вистави "Довбуша"

Раптова смерть молодого поета, якого ми тільки похоронили, залишила його останній твір незакінченим Ті, що з ним найближче співпрацювали, відчувають найбоплючіше його втрату.

"Діло" 9.VII.1937

і найшовши скрізь — як у народніх піснях та переказах, так і в штучних творах на цю тему великих нелогічності та ще й психологічно не висвітлені, чи пак: фальшиво наскільки події та моменти з життя-буття і загибелі нашого героя гір, нам стало ясно, що із цілого того існуючого матеріалу можемо взяти тільки один одиночний факт: смерти Довбуша в наслідок його любові до Дзвінки, жінки Степана. Ми погодились, що довкола тієї події слід створити й збудувати цілком нову фабулу, яка мала би спиратись на двох вихідних, основних моментах: як-найбільшої драматичності дії і — пристосування до вимог опери взагалі та сучасної опери зокрема. Цю фабулу почали ми обговорювати в усіх подробицях, нераз тижнями цілими обдумуючи якусь сценічну ситуацію, один якийсь конфлікт, ту чи іншу послідовність дії чи слів. Врешті Антонич почав писати лібретто і в найближчих місяцях перша дія (вона у двох відслонах) була готова; я майже одночасно писав до неї музику, Антонич на музиці не розумівся; але він відчував інтуїтивно ті чи інші мої бажання, відразу орієнтувався у цих, головно ритмічних, змінах, яких потреба нераз виринала під час компонування. Не раз і не десять ми годинами спорили над — скороченнями. Антонич, поет, захоплювався віршами і формальною сторінкою того чи іншого місця в лібретті, не звертаючи уваги на довготу, яка мусіла би вийти при музичному оформленні того місця. Я, маючи все драматичність акції і вимоги сцени перед очима, скреслював немилосерно все, що мені видавалося задовгє і зайве. Але не було випадку, щоб потім, коли музика такого місця була вже готова і я її Антоничеві перегривав — щоб він не признав слушності цим аргументам і не погодився на зроблені зміни.

По написанню другої і третьої дії — усіх мало бути три дії, у першій дві відслони, у третій три — коли я в міжчасі закінчив музику першої дії, по довгих тижнях роздумувань і дебат над цими діями, прийшлося їх Антоничеві писати наново: вони нас не вдовольняли до тої міри, як перша, вже готова. Антонич, який саме в цьому часі — це було вже цього року, зимою — мав якісь особисті переживання і неприємності, працював поволі і нераз цілими тижнями не приносив нічого нового; але обіцявши, що зайде, неодмінно заходив, хоч і з пустою течкою і, як усе, повний скромності й несміливости, старався виправдати своє "лінівство". Не маючи інспірації, він не міг і не вмів писати

— та й годі. Але коли почав вже писати — друга дія "Довбуша", у новій формі, вповні гідна першої, була готова у короткому часі. Малі, незначні поправки у ній, він робив вже у санаторії, в кілька днів по операції, ледви перед місяцем. Музику до тієї дії, яку я під час його недуги закінчив, так і не довелося йому послухати; хоча нераз ми про це говорили, як то він, виздоровівши, передовсім прийде послухати її.

Новий плян третьої дії (у двох відслонах) ми вже цілком обговорили й устійнили;; кілька днів тому, під час моїх останніх відвідин в Антонича, я йому приніс вже й деякі етнографічні матеріали до неї, які він переглядав і сподівався от-от почати їх поетично опрацьовувати. В порівненні з працею над першою і другою дією, праця над останньою була би вже найлегшою і найкоротшою: її ціла концепція і будова була вже ясно окреслена, трагічний епілог — смерть Довбуша — була логічним і послідовним закінченням попередніх подій; особиста драма Довбуша, на якій ми будували ціле лібретто — знаходила у цій останній, третій дії, свою розв'язку. Антонич був певний, що напише цю дію ще під час реконвалесценції, ще цього місяця — та ми вже обговорювали пляни і можливості вистави "Довбуша"

Раптова смерть молодого поета, якого ми тільки похоронили, залишила його останній твір незакінченим Ті, що з ним найближче співпрацювали, відчувають найбоплючіше його втрату.

"Діло" 9.VII.1937

ІВАН ПАТОРЖИНСЬКИЙ

(З приводу смерти великого співака й товариша праці)

Коротенька вістка в ньюйоркському "Таймсі", за лондонським пресовим бюром Ройтера з 23-го лютого 1960: "Іван Паторжинський, український оперовий бас і професор Київської консерваторії, помер сьогодні у Києві після довгої недуги. Мав 63 роки". Ці короткі рядки викликали стільки спогадів і немов повернули колесо часу більше, як на тридцять років назад...

Театральний сезон 1927 — 1928 року: мій перший, як диригента Державної опери в Харкові і перший з декількох наступних, які можна окреслити як "золота доба" українського оперового театру. "Прем'єрами", себто найкращими, оперовими в категорії своїх голосів, співаками, які й досі не мають собі рівних у дальшому розвиткові українських оперових театрів, були: драматична прімадонна Марія Литвиненко-Вольгемут, лірична — Марія Сокіл; меццосопрано Катерина Копйова; перший драматичний тенор — Михайло Голинський, ліричний — Михайло Гришко; перший бас — Іван Паторжинський. Та й такі непревершенні "характерні" співаки, як меццо Юлія Мартинович і бас Віктор Ходський... Усі вони за вийнятком одної-одинокої Копйової (дружини Будневича, яка після цього первого сезону, вліті, так трагічно й так передчасно померла) — стопроцентові українці.

Перші вистави опер в цих декількох сезонах були не тільки повні мистецької напруги, але й хвилюючі та приголомшуючі осягами в них, співочими й драматично-виконавчими, окремих передових артистів. Залишилися вони в моїй пам'яті незабутніми, дармащо стільки сотень оперових вистав прийшлося чути в наступних десятках літ і в стількох з них самому брати



Іван Потаржинський в гостині у Рудницьких

участь... Аїда, Русалка, Пікова дама, Турандот, Ярославна у виконанні Ливтвиненко-Вольгемут; Марія Сокіл як Тетяна в "Онегіні", Маргарита в "Фавст", Дездемона в "Отелло" чи Снігуронька в однойменній опері Римського-Корсакова; незрівняний голос Голинського як Дон Хозе в "Кармен", Калаф у "Турандот", чи Каніо в "Паяцах"; Будневич, як князь Ігор; врешті басові креації Паторжинського: Дон Базіліо в "Севільському цирульнику", Мельник у "Русалці" — все це незабутні інтерпретації, достойні найкращих сцен. А серед них особливо яскрава інтерпретація Паторжинського у заголовній ролі опери Лисенка "Тарас Бульба"

Цей найбільший твір Лисенка, за його часів ніколи не виставлений, ухвалено поставити в столичній опері, як першу спробу створення українського оперового репертуару. Тому, що деякі кола театральної публіки, ворожі до ідеї "українізації" опери — вповні зреалізованої тільки за рік перед тим — взагалі відкидали можливість успіху опери, написаної українським композитором, від постави й успіху "Тараса Бульби" залежало дуже й дуже багато — тим паче, що постава цієї опери у Києві, недавно перед тим, успішною не була.

Музичне керівництво опери доручено мені; на виконавців усіх партій выбрано найкращі сили. Отже, Тарас Бульба — Іван Паторжинський; його дружина, Настя — Копйова; їх сини, Андрій і Остап — Микола Середа й Віктор Будневич; воєвода — Шаповал; його донька, Марильця — Марія Сокіл; кирдяга — Віктор Ходський; татарка — Бронислава Золотогорова. Режисерував Сергій Коргалльський; декорації й костюми проєктував Анатоль Петрицький.

Прем'єра опери відбулася 15-го січня 1928 р. — і її успіх перейшов усі сподівання. Від того часу вона стала не тільки постійною в репертуарі харківської опери, але зразком цієї постави й її музичної редакції й частини користувалися в наступні роки всі інші українські оперові театри.

Нема сумніву, що головну заслугу успіху "Тараса Бульби" треба було завдячувати Іванові Паторжинському. Завжди дуже чутливий до драматичної сторони виконуваних партій і дуже талановитий актор, Паторжинський створив просто класичну постать героя Гоголівського оповідання, на основі якого Лисенко написав свою оперу — козацького старшини, непохитного в своїй віданості Україні, який не вагався власною рукою

вбити свого улюблена сина, щоб покарати його за зраду. Паторжинський, тоді худощавий, молодий, тридцятирічний мужчина середнього росту, в ролі Тараса Бульби виходив на сцену зміненим до не пізнання. Він ставав бодай утроє грубшим, з товстим, напитим, але одночасно повним гідності й поваги обличчям, і, здавалося, на добре дві голови вищим — одним словом, це була імпозантна й імпонуюча фігура старого козарлуги, яка викликала пошану й послух.

Щоб перевести цю цілковиту зовнішню зміну своєї особи, Паторжинський приходив до театру в день вистави "Тараса Бульби" на добрих три-четири години перед початком. Не дивниця, що після п'ятої дії цієї довжезної опери, яка кінчалася звичайно біля півночі, він був цілковито виснажений — не тільки нервово, що для кожного виконавця головних оперових партій завжди нормальнé явище, але й фізично.

Не тільки безпосередня праця в опері зв'язувала мене з Паторжинським, але — через мою дружину, Марію Сокіл — і посередньо я почув себе зв'язаним з ним давно перед тим. Бо вони обоє замолоду товарищували в своєму рідному місті, Дніпропетровському, обоє одночасно вчилися декілька років у тамтешній консерваторії у цієї ж професорки, Зінаїди Малютіної; обоє в тому часі дісталися до харківської опери і в ній дебютували, і обоє — чого я вже був свідком — вже за кілька перших місяців праці у цій же опері з початкуючих "молодняків" вибилися на "прем'єрів"

Іван Паторжинський, колишній учень катеринославської духовної семінарії, а потім шкільний учитель в Донбасі, може ніколи й не мріяв про ці шпилі мистецької кар'єри й почесті, з ними зв'язані, які судилося йому осягнути. Може не тільки завдяки своїм вокальним і мистецьким прикметам, але й завдяки питомій йому "рухливості" в своєрідній театральній дипломатії осягнув він навіть пост... депутата Верховного Совету, усі інші почесті були самозрозумілі і прийшли, так би мовити, автоматично: звання "народного артиста", ордени, премії... В 1946 р. він став також професором київської консерваторії; а будучи найвизначнішим українським оперовим співаком, виступав у деяких західно-европейських країнах, куди з огляду на совєтську політику й пропаганду, висилалось на експорт мистецтво й артистів... Був він, у 1946 р. також в Канаді й у Нью Йорку, де "Товариство американського совєт-

ської дружби" (і таке тоді було), головою якого був світової слави диригент Сергій Кусевіцкий, влаштувало в Тавн Голлі концерт Паторжинського (з Зоєю Гайдай, тогочасною ліричною прімадонною київської опери).

Які ж здивовані і, ніде правду діти, які схвильовані ми були з дружиною, коли до нас, на провінцію, зателефонував з Нью Йорку Паторжинський, — коли ми почули голос близького знайомого "звідтіль" уперше за 14 років, відколи виїхали з Києва! Як ми не могли вірити своїм вухам, коли він розпитував про дорогу, яким автобусом до нас дістatisя — бо хоче приїхати на відвідини!

Ми зустрілися на автобусовій стації і потім у нашому домі так само щиро сердечно й дружно, якби цих чотирнадцятьох років — прівчи часу — й не було. Згадували очевидно, колишні спільні роки в Харкові, Києві, Дніпропетровському — розповідав він про своє й своєї сім'ї життя в пізніших роках; ми — про все те, що пережили за цих чотирнадцять років. Згадували спільніх друзів і знайомих — співаків, музик, акторів, малярів, з яких декого вже й тоді не було в живих...

І почули ми від цього передового українського оперового співака, народнього й премійованого артиста й професора — консерваторії, місячні заробітки якого йшли в тисячі, що тепер, під час побуту в Америці, він може нарешті здійснить свою довголітню мрію: купити "моторчик" до свого рибальського човна..! Чи ця його мрія сповнилася — ми ніколи не довідалися.

З далекої віддалі, через простори й океані до Європи, до Києва, хай ця коротка згадка буде висловом нашого з дружиною глибокого суму з причини Його смерти. Не сумніваємося, що й два інші товариши нашої співпраці з ним в цих роках золотої доби української опери, які живуть на цьому континенті, Михайло Голинський у Канаді і Віктор Ходський в Америці, дарма, що не уповажнили мене говорити в їх імені, прилучаться до нас у відданні пошани пам'яті нашого спільногого приятеля, великого українського співака Івана Паторжинського.

"Свобода", середа, 16-го березня 1960

"ПРОЛЕТАРСЬКА" МУЗИКА

БЕЗГЛУЗДЯ "ПРОЛЕТАРСЬКОЇ" МУЗИКИ

(З нагоди "чистки мистецтва" в Советах).

Недавно часописи подали вістку про чергову "чистку" в червоній Москві, якої жертвою впав цим разом м. і. і головний директор, чи пак керівник ділянки мистецтва в ССРС Союзі, якийсь, зрештою нікому невідомий Храпченко. Йому закинули, що мистецтво — один з найсильніших засобів пропаганди в більшевицькій державі — не виконує свого — очевидно, пропагандивного завдання як слід, що воно пересяkle буржуазністю, "відстале від соціалістичних темпів", замало пролетарське. А декілька днів пізніше Центральний Комітет Комуністичної Партії, себто найвищий політичний і державний чинник у Советах, закинув трьом передовим сучасним російським композиторам: Прокоф'єву, Шостаковичеві і Хачатуряневі (два перші, до речі, світової слави і значення) і кільком іншим що їх музична творчість є "антидемократичною" і під впливом "модерної, буржуазної музики Європи й Америки, яка відображає капіталістичну культуру". Одночасно з цим закидом — який в такій державі терору і деспотизму, якою є Совети, є майже однозначний з закидом контрреволюції чи державної зради — цей же Центральний Комітет Комуністичної Партії оголосив щось в роді 10-ти заповідей для композиторів і музик в Советах у формі зasadничих дороговказів — себто приказів — як і яку музику вони мають творити в майбутті, щоби вона відповідала партійній ідеології та була справді пролетарського.

Ідея створення пролетарського ідеологічно витриманого мистецтва, зокрема музичного, переслідує партійні й правлячі круги в Советах, відколи фраза "пролетарська ідеологія" стала найбільш популярною й найчастіше цитованою у цій країні

збудованій в рівній мірі на терорі й на фразеології. Та від тоді, коли цей клич залунав у Советах вперше, себто від початків двадцятих років, до сьогоднішнього дня: як наглядно про це говорить згаданий вище "указ" Комуністичної Партії — ніхто не розумів і не розуміє як слід, що таке пролетарська музика.

І, візьмім на себе смілість твердити з цілою певністю: ніхто й ніколи значення й сенсу тієї пустої фрази не зрозуміє.

З-поміж усіх родів мистецтв музика є мистецтвом найбільш пливким, а-реальним фантастичним мистецтвом уяви і відчування як зі сторони творця — композитора, так і зі сторони слухача. Музика не знає законів чи засобів, якими руководилися би композитори, коли хочуть висказати звуками це, чи те, як і нема таких музичних законів чи засобів, при помочі яких слухач міг би визначити, що саме хотів висказати композитор цими, чи іншими звуками й звуковими комбінаціями. Усе в музичному творі — поминаючи чисто формальну сторону його будови, для якої творець-композитор мусить мати професійне знання композиторської техніки — усе в ньому є справою відчувань, здогадів, чутливості і фантазії.

Це відноситься головно до творів т. зв. "абсолютної" чи пак "чистої" музики — яка, до речі, у всесвітньому музичному розвитку становить його найважнішу, основну частину — такої, як симфонії, концерти, сонати, квартети і т. п., при творенні яких композитор висловлює якісь ідеї, враження чи настрої, вповні залишаючи уяві слухача відчути їх, чи зрозуміти так чи інакше.

Є інший рід музики, т. зв. "програмовий". Він здебільша зв'язаний з живим словом, коли композитор старається передати звуками зміст слів — як у піснях чи хорах — або зміст дії й драматичного розвитку — як в опері. До тієї "програмової" музики належать також ці музичні твори, в яких композитор, передаючи їх засобами "чистої" музики, себто без слів, все таки заосмотрює їх поясненнями, чи "програмою", або й заголовком, звичайно якогось реалістичного поняття (н. пр. "буря", "полювання" і т. п.) і цим заздалегідь скеровує спроможність сприймання слухача і його уяву в ясно визначений напрямок.

Ця а-реальність й умовність музичного мистецтва, головно згаданої вище "абсолютної" музики визначує й одночасно обмежує коло можливостей музичного вислову. Музикою можна висловлювати почування, враження, настрої, описувати деякі події чи поняття. Але знову теж безліч вражень, подій чи понять

музикую висловити неможливо, тому, що музична мова не знає й не має засобів це зробити. От, н. пр. музикою можна передати почуття голоду людини — але ніяк неможливо передати звуками, чи ця голодна людина воліла би заспокоїти свій голод чорним хлібом чи білою булкою, ані хто він такий, робітник, чи мільйонер, (бо й такий може бути голодний)! Музикою можна би відобразити автомобіль чи пак його працю — але неможливо було би композиторові сказати звуками, а слухачеві пізнати вухом і уявою, якої власне марки є цей автомобіль, чи якої форми й краски; можна би музикою змалювати спокій й щастя родинного життя, але неможливо було би дати зрозуміти, чи джерела цього спокою й щастя є соціального, матеріального чи суб'єктивно-ідеального характеру. І. т. д., і. т. д.

Очевидно, цілком неможливо передати звуками партійну принадлежність чи політичний світогляд — бо неможливо придумати якібудь звукові сполучення на означення демократичного чи монархістичного ладу, або соціалістичної чи феодальної ідеології. А власне цього й жадають від композиторів у Советах тамтешні "специ від мистецства" в комуністичній партії! Дотепер в Советах під пролетарською музикою розуміли все, що мало бадьорий, маршовий характер — дарма, що цього роду музика тішиться найменшою популярністю: в буржуазній, капіталістичній, "гнилій" Європі і Америці! Або пролетарською музикою вважали т. зв. масові пісні, себто твори, в яких ідеологію і пролетарщину висказують живі слова, до яких ці пісні написані. (До речі, ці "масові пісні" двоякого характеру: або імітуючі характер народних пісень, або в стилі найдешевших вуличних "частушок", не мають найменшої музичної вартості і значення). Але ще нікому не вдалося — і, як згадано вище, нікому й не вдається — передати пролетарську, большевицьку ідеологію чистою, абсолютною музикою, у формі симфонії, чи якогобудь твору без слів, як і навіть не вдалося музичними звуками передати ідеологічний зміст слів чи дії усього цього музичного сміття т. зв. масової та благонадійної советської музики.

Композитори Прокоф'єв, Шостакович і Хачатурян є музичними творцями у повному розумінні цього слова, геніяльно талановиті, оригінальні й справжні майстри музичного мистецства. Їх твори недаром є власністю цілого культурного світу, бо те, що вони зуміли в них сказати, є цінне й

цікаве для всіх знатців й любителів музики. Теперішній наказ писати музику "пролетарську" й "ідеологічно витриману" ставить їх в положення без виходу тому, що вони — не шарлатани, а справжні мистці, які вповні свідомі факту, що пролетарської музики — травестуючи відомий вислів — "не було, нема й бути не може"

Серед безлічі дивоглядів й безмежних нісенітниць, які є за "Залізною Завісою", ця "чистка мистецтва" і згаданий комунікат Центрального Комітету Комуністичної Партії є правдивим шпилем наївности, ігнорації й безглуздя.

"Свобода", субота 6-го березня 1948

НАПАСТЬ НА ГЛАДКІЙ ДОРÓЗІ

(З приводу "чистки" української музики під Совєтами).

Коли недавно автор цих рядків писав про безглаздя пропетарської "музики" з приводу "чистки" совєтських композиторів у Москві, тоді ніхто й не думав, що в декілька місяців опісля подібна трагікомедія "чистки" трапиться й у Києві. Трагікомедія — бо справді гумористичною є суть справи і фарсою є закиди проти українських композиторів; одночасно трагічними на жаль, є наслідки такої "чистки", як особисто для окремих українських композиторів, так для української музики і її майбутнього розвитку.

Як подаютьsovєтські джерела українським галицьким композиторам Колессі і Сімовичеві закидають "антинародні викрутаси під впливом західноєвропейської і, зокрема, американської музики", а Лятошинському, Клебанову, Таранову, Вериківському, Гозенпуррові і Людкевичеві, крім вище згаданих "прогріхів" ще й "формалістичну творчість, національну обмеженість, ідеалізацію минулого та — відріваність від російської музики". Головними речниками цих закидів, себто головними критиками згаданих українських композиторів являються диригенти Мравінський і Натан Рахлін — оба, до речі, не українці (перший — росіянин, другий російський жид.) — та поети, про яких ніколи ніхто не чув, Олександер Підсуха і Петро Безпощадний. Цей останній (якого назвисько аж пахне партійним псевдонімом!), мабуть, теж і музика, або взагалі не поет, а музика (про такого теж ніхто ніколи не чув), бо в статті Рахніна музичні твори "Петра Безпощадного з Донбасу" подані як "зразок вірної композиції, що спирається на російсько-українській музиці"

У старовинних римських часах здобув собі право громадянства вислів, який перетривав й до сьогодні "Risum teneatis amici"! — Стримайте сміх друзі! От ці власне слова мимохідь насуваються, читаючи про цю київську трагікомедію на музичному фронті. Хіба можна не сміятися з такої безглаздої, фрази, як "російсько-українська музика", яка буцімто є "зразковою"?! Хіба не вартий сміху закид "ідеалізації минулого" — коли одночасно в мистецтві "братнього" московського народу власне ідеалізація минулого та її тематика є постійним джерелом творчості у різних ділянках (епопея Петра Першого у фільмі Прокоф'єва, кантата "Александр Невський"; його ж опера "Війна і Мир"; ораторія і опера Кovalя "Емеліян Пугачов" і ін.).

Закид "формалістичної творчості" це одна з відомих квіток большевицької фразеології — одна з багатьох фраз звідтіль, які не мають ніякого сенсу, ніякого значення. Що таке "формалістична творчість" у музиці — на це питання не зможе відповісти ні один музичний творець, бо такого поняття немає ані в науці композиції, ані у ділянці естетики, чи соціології, з якими зв'язана творча діяльність. Не більш зрозумілим є й закид "національної обмеженості" З одної сторони українським композиторам закидається невибачливий гріх "ідеалізації минулого" — та одночасно таким же гріхом, як видно, є й іх "національна обмеженість"!!

З цілого безглаздого базікання Підсухів, Безпощадних і ін. Рахніних, конкретними закидами українським композиторам є тільки два: відірваність від російської музики та західно-європейські й американські впливи в їх творах.

Що торкається окремішності сучасної української музики від музики російської і спроможності не підпадати під впливи цієї російської музики — то це одна з найбільших прикмет української музики і один з її найбільш характерних рис. Ніде правди діти, що російська музика від часу основоположника національного напрямку у ній, Глінки, як у своїх головних представниках другої половини 19 століття, таких як Бородін, Мусоргський, Чайковський, Рильський-Корсаков, так і в особах своїх репрезентативних композиторів нашого століття і сучасних днів — Глазунов, Скрябін, Рахманінов, Стравінський, Прокоф'єв, Шостакович — була й є одною з найсильніших і найцікавіших і найбільш талановитих у світі. Та це не значить, що українська музика має наслідувати російську, чи пак з неї брати

примір. Краса й оригінальність російської музики лежить з однієї сторони в характерній сполучці російської народної музики (зовсім відмінної від нашої української), головно "білінного" стилю з екзотикою східньої, орієнタルnoї музики; з другої в мелянхолійно чуттєвій настроєвості, сентиментальності й патосі. Все це — зовсім чуже психіці українського народу є дуже далеке нашим смакам. І тому, коли українські сучасні композитори не йдуть слідами цієї чужої їм музики, то це явище зовсім природне: промовляють в них як професійні, чисто музичні причини, так і інстинкт та віковічна, підсвідома нехіть українців до всього, що "істінно русске" З цього боку дуже замітною є риса наших сучасних композиторів, головно цих, які родились на Наддніпрянщині й виховувались музично в атмосфері російської музики, яка завжди там всемогучо царювала — що у своїй творчості вони — за виїмком таких композиторів як Косенко чи Грудін — старалися не підпадати під впливи своїх московських чи ленінградських учителів та російської музики, але йшли власними шляхами, тим самим кладучи підвалини під питомий характер молодої української музики.

У мистецтві — як зрештою і в більшості інших ділянок культурного й суспільного життя — розвій іде здебільша шляхом еволюційним, шляхом наслідування добрих примірів й вивчення їх прикмет і тому й творчі мистці виробляють свою власну індивідуальність, свій власний стиль і характер творчості, беручи за взір те, що їм найбільше відповідає у творчості цих передових мистців, які завдяки своєму геніяльному талантові показують нові шляхи й творять нові епохи. Тому й зовсім зрозумілим, оправданим й природним треба вважати факт, що сучасні українські композитори, не маючи ще в нашій власній музиці ніякого приміру, гідного до наслідування, стараються вивчити нові творчі прийоми, нові технічні засоби, нові естетичні підходи на новій західно-европейській музичній літературі, в якій все це нове почалося й знайшло найбільш яскравий вислів. Нема ніякого сумніву, що власне завдяки всьому цьому, що українські сучасні композитори навчилися на західно-европейській музичній творчості та завдяки приміненню цього, що вони вивчили, в своїх творах опертих на українськім фольклорі, наша музика зробила в останньому 30-літті більший поступ і багатіше розвинулася, як за весь час свого існування передтим. Немає теж ніякого сумніву, що власне короткозорість

наших композиторів вchorашньої доби, яка не дозволила їм вчитися на європейській музиці, але веліла їм радше триматися свого загумінку — що це й було причиною застою в нашій музиці, її провінціоналізму й дилетантизму.

Власне цього тільки й бажають собі большевики: знову зіпхнути нашу музику до цього незавидного рівня, на якому вона була на початку нашого століття або й раніше. Західно-європейські впливи в українській музиці (закид "американських" впливів це звичайна пуста фраза демагогічного характеру: бо ледви чи є хоч один український композитор під СССРами, який колинебудьчув хоч один твір американської сучасної музики!), це справжня небезпека для большевиків — бо вони однозначні з розвитком української музики і, в майбутності, ще з більшим відокремленням від музики московського "старшого брата" Тому й ця нагінка на українську сучасну музику в наслідок якої, очевидно, українські композитори будуть примушенні писати музику "під Чайковського", як найсумніше відіб'ється на її розквіті.

Якої "масти" українську музику хотіли б мати большевики, про це говорять аж надто виразно різні приміри. Чи на Світову Виставу в Нью Йорку большевики прислали з української музики грамофонові платівки сучасних наших симфоній, концертів, тощо? Ні. Зате були "Гречаники"! Чи коли Київська Опера гостювала — вперше в своїй історії — в Москві, чи виставляла вона там опери сучасних українських композиторів, які мала в своєму постійному репертуарі? Ні — зате був "Запорожець за Дунаєм" і "Наталка Полтавка"! Чи в симфонічних концертах російських оркестрів виконують колинебудь твори сучасних українських композиторів? Чи найбільше совєтське музичне видавництво їх друкує? Ні! Бо все це йшло би на добро імені українського народу — а це большевикам не подобається. Отже рішено тримати українську музику знову "хахлацькою", у шараварах, сорочці зі стрічкою та з оселедцем на чубі!

Уся ця нагінка за "ухили", за "впливи", за це й те — звичайна чергова большевицька нагінка на український народ і його культуру. Просто — напасть на гладкій дорозі.

НОВИЙ ФАРС З МУЗИКОЮ У СОВЄТАХ

Вістка про нібіто якусь зміну політики в справах музичної творчості в Советах, яку недавно подали американські часописи, повторюючи її за урядовими джерелами з Москви, здивувала не тільки музичні, але й ширші кола. Тим легковірним, які в кожному найменшому порусі совєтського малого пальця вже бачать цілу руку витягнену до згоди, тим, що в найдрібнішому подуві якогось вітерця зі Сходу, який в нічому не захитує постійною совєтською політикою, вже передбачають великі зміни, — усім їм згадана часописна вістка здається видимим знаком звороту до свободи творчого духа в ділянці музичної культури. Для тих, що за розвоєм музичного життя в Советах стежать віддавна й добре ознайомлені з такими, чи сякими змінами в ньому, згадана вістка є тільки черговим фарсом, чи пак миляним міхурчиком, який трісне при першій нагоді.

У великій статті, яка з'явилася в офіційному музичному органі в Советах, в "Совєтській Музиці" в Москві, один з передових совєтських композиторів, вірменин Хачатурян, заявив одверто, що музична творчість, досі підчинена совєтській державній бюрократії й нею керована, мусить бути "свобідною" Музична творчість — мовляв — не може піддаватися накине-ній її насильно тематиці, зв'язаній з актуальною совєтською політикою тому, що творчий дух, чи пак талант, щоб творити щось вартісне, не може керуватися приказами "згори", такою, чи іншою тематикою, чи взагалі будь-якими вказівками й побажаннями.

Факт, що цю статтю написав, чи пак, що під нею підписався той самий Хачатурян, який в 1948 році, під час відомої "чистки" совєтської музики, переведеної на приказ самого "найяснішого сонечка" Сталіна, був головою Спілки Совєтських Композиторів, якої ідеологічні "хиби" й "ухили" совєтська влада

безапеляційно "доказала", той факт свідчить про повну згоду теперішньої більшевицької влади на все, написане в статті, чи навіть більше: на бажання цієї теперішньої влади, заманіфестувати назверх "лібералізацію" совєтської музики.

Що ж трапилося, що вперше від часів більшевицької революції, вперше в історії совєтської держави, дозволено представникам музичних творців заявити публічно про все те, що в несовєтській музиці є неписаним, самозрозумілим і очевидним законом від непам'ятних часів? Невже це познака якоїсь "орієнтації на Захід", чи може доброзичливе, щире визнання власної попередньої помилки й спроба направити її?

Ні, — це ні те, ні те. Хвилева спроба змінити напрямні совєтської музики подиктована, мабуть, конечністю. Совєтська музична творчість, від яких тридцяти років цілковито підчинена політичній владі й із кожним роком гостріше й безоглядніше нею керована, опинилася в сліпому куті. Вимоги політичної влади (компартії) творити в дусі пролетарському, революційному й ідеологічно-витриманому, в дусі марксівської діялектики, в дусі ленінсько-сталінських ідей, і т.д. і т.д., — усе це від самого початку доводило композиторів до справжньої розпуки, бо ні один з них не розумів, що це все значить і яке воно має відношення до музичної творчості, до струнного квартету, чи фортепіанової сонати, чи многоголосової фуги. Отже, щоб сяк-так вийти з цієї ситуації, яка, як казала "старорежимна" російська поговірка, справді була "хуже губернаторської" — композитори почали масово продукувати всякі оди в честь того чи другого сонечка на Кремлі, найбільшого генія людства, червоної армії, жовтневої революції і т.д. або твори, яких один тільки заголовок був вповні "ідеологічно-витриманий", а музика, як і в цих усіх інших "ідеологічних" творах, була чистою водою, чи врешті композитори писали пісні, до жахливо банальних, але зате дуже "революційних" текстів, або опери й балети до таких же жахливих, абсолютно несценічних лібрет, які не мали ні літературної вартості ні не годилися для оформлення їх музикою.

Особливо важко й небезпечно виглядала ця справа в Україні, де від самого початку більшевизму українська музика була сіллю в оці Москви. В Україні, в положенні меншого брата, чи пак "бідного свояка" "великого" російського народу, доходило ще питання націоналізму в музиці, який влада на найменший

донос, могла побачити й "доказати" в будь-якій півноті, чи тактовій лініїці. Отже тут композитори мусіли старатися ще більше творити в "благонадійному" дусі, просто з інстинкту само-збереження, щоб рятувати своє життя, чи мінімальну свободу.

Наслідки показалися аж надто швидко: повне зубожіння української музики, коли порівняти її з її активністю і станом при кінці двадцятих років. Чи чути тепер щонебудь про якісь нові, великі симфонічні чи інструментальні твори наших передових композиторів, написані в останньому десяти — чи навіть п'ятнадцятирічні?! Ті, що опубліковані (до речі, вони нічим не "великі", ані розміром, ані, тим паче, змістом) — це твори таких нових "українських" композиторів, як Раухвергер, чи Зігмонд Кац.

Зі сценічних, оперових чи балетових творів на сучасні теми, не зумів втриматися ні один. Від першої такої опери, виставленої у Харкові в 1928-ім році — Яновського "Вибух" — аж до останніх, — як про це розповідають очевидці — усі кінчилися таким же "вибухом". Бо всі ці твори, абсолютної музики, чи драматично-театральної, використовуючи під натиском згори немузичну й немистецьку тематику, усі вони були, і є, зовсім не-життєздатні. Хто ж зумів би викресати в собі творче натхнення з приводу, напр., "безмірної радості з закінчення засівної кампанії" чи стаханівських рекордів в ділянці виробництва сірників?!

Великі російські композитори Прокоф'єв, Шостакович, Міясковський чи Хачатурян, не дуже журилися тими жахливими нонсенсами і, здебільш писали, що хотіли і як хотіли. Але не завжди. Бо й вони мусіли коритися лінії партії. Наслідки були наглядні. Мабуть, найгірший твір Шостаковича — це його "Жовтнева" симфонія! Прокоф'єв зумів досить зручно вдавати свій послух вимогам партії, сягнувши для потреб творчої інвенції в тематику героїзму російського народу в минувшині ("Олександер Невський"; "Війна й Мир"), дуже приємливу для совєтських властей. Але десятки й сотні інших композиторів, не такі великі, як цих кілька, згаданих вище, опинилися в такому положенні без виходу, що розвиткові музики в Советах грозив повний застій, чи пак зведення його до неймовірно низького рівня. Новий напрям совєтської влади в справах музичної творчості має на меті вивести цю творчість на кращу дорогу.

Що можна передбачити в майбутності? Мабуть те, що со-

вєтські композитори, маючи тепер на це благословенство Кремлю, спробують творити свободно й, очевидно, використовувати усі надбання сучасної світової музики. В наслідок того музикаsovєтських композиторів набере рисів цієї загально-світової музики — й скорше чи пізніше знову опиниться під за-кідом гнилої буржуазності, залежності від капіталістичних впливів і зв'язку з Волл Стрітом і з репресіями проти композиторів!

Фарси, які час до часу відгриваються вsovєтському культурному житті, могли б бути справді веселими, коли б в їх основі не лежав глибокий трагізм творчого духа у тій тюрмі народів. І тому, як наша приказка каже, що "горбатого й могила не віправить", як довго ця тюрма народів існуватиме, так довго ледве чи можна сподіватися справжньої зміни на краще в ділянці музичної — й будь-якої — творчості в Sovєtському Союзі.

"Свобода", 29 січня 1954.

МУЗИКА ДО ПОЕМ ШЕВЧЕНКА І "ПРОЛЕТАРСЬКА ІДЕОЛОГІЯ"

З нагоди Шевченківського місяця березня, автор цих рядків, зацікавлений деякими проблемами Шевченківської тематики в творах сучасних українських композиторів, шукаючих за матеріалами по цьому питанні натрапив м. і. на два цікавіsovетські видання. Це відомого історика музики проф. Миколи О. Грінченка "Шевченко і музика" (Держ. Вид. "Мистецтво", 109 стор.) і не менш відомого етнографа Дмитра Ревуцького (до речі: трагічно загинулого під час останньої війни) стаття-передмова до повного видання творів Лисенка ("Музика до Кобзаря", випуск перший. Видавництво "Мистецтво", 18 стор. подвійного формату). Обі ці розвідки цікаві тим, що вони — у Грінченка тільки мимоходом, у Ревуцького більш основно — торкаються питання "пролетарської чи пак клясової ідеології" в музиці до Шевченківських творів, написаної та ще й ненаписаної. Обі розвідки, під цим оглядом, — це одні з численних — і сумних — документів мізерної писанини підсовєтських науковців, які цю свою писанину продукують, очевидно, під впливом загальної там атмосфери, по-просту примушенні писати власне так, а не інакше. І можна би над цими публікаціями перейти до денного порядку, коли б не факт, що власне ці питання клясової ідеології, порушені в них, кидають цікаве світло на суть Шевченкових поем у відношенні до музики взагалі.

Відомо, що все совєтське Шевченкознавство основане на одній тільки тезі, що Шевченко це поет-революціонер (з натиском, очевидно, на "революціонер"), що він — "співець передпролетаріату", ну, просто — предтеча большевицької ідеології. Та з цих двох згаданих видань довідуємося, що й музика до Шевченка мусить бути не тільки "ідеологічно витримана", але, що бажанням, чи пак вимогою "з гори" є, щоби

українські композитори вибирали для своєї творчості тільки ці теми з Шевченкової поезії, які можна б підвести під категорію революційних та безбожницьких. Та тут і виходить заковика.

Як Ревуцький, так і Грінченко однозірдні, що.... "в справі музичного оформлення Шевченка з ідеологічного пролетарського погляду досі зроблено незвичайно мало. Майже в усій Шевченківській музичній літературі, що складається з близько двох сот нумерів, бачимо ми викривлення соціального обличчя Шевченкового, затушування справжніх рис непримиреного ворога гнобителів трудящого люду й підміну могутніх образів боротьби й гніту великого бунтаря — безбожника моментами реставраторської романтики минулого куркульсько-індівидуалістичними мотивами та попівством..." (Цей уступ і всі дальші цитати наведені дослівно, включно з парадоксальною фразеологією й жахливою мовою й орто-графією).

Дальше читаємо, що... "Лисенко — найкращий буржуазний інтерпретатор Шевченка... стоїть цілком на згаданому вище ґрунті, а за ним ішли й усі інші, хто писав музику на Шевченкові слова..." і що музика до Шевченка "йде й досі давно про-казаними — щодо вибору тематики шляхами..." "У цій тематиці вражає брак революційних та яскравих соціальних мотивів...", зате "переважають взяті з Шевченка національно-романтичні мотиви, або моменти лірики особистої, сімейної, жіночої, — мотиви вболювання за долею, твори, що зовнішньою своєю формою наближаються здебільшого до форми селянських пісень..." Врешті "цимістежками, що їх вказав Лисенко пішли всі молодші композитори доби промислового капіталізму та імперіялізму..." "так стоїть справа аж до наших днів..."

Перераховуючи дальнє твори сучасних підсоветських українських композиторів до слів Шевченка та вказуючи на "націоналістично-романтичний характер..." цих слів (включно з творами свого брата Лева Ревуцького, в яких чути "епігонсько-буржуазний відгомін"), Дмитро Ревуцький стверджує, що першою ластівкою правдивого підходу до Шевченка є Миколи Радзієвського "А ти всевидящеє око" — завдяки свому революційно-антрелігійному змістові — та Мейтуса "Я не нездухаю нівроку" Але цей твір вийшов — "дуже блідий, анемічний, з ознаками європейського буржуазно-занепадницького впливу" |

з очевидною розпаччю питає Дмитро Ревуцький: "В чому тут є річ?!"

На це відповісти не трудно — але, очевидно тільки тому, хто не живе за залізною завісою і хто має можливість і свободу розглядати музичні й мистецькі сторони, а не з точки погляду партійної політики, чи по наказу згори.

Українські композитори, минулі й сучасні, вибирають для своїх музичних творів Шевченківську тематику національного, романтичного, драматичного чи ліричного характеру з двох причин: по-перше тому, що така власне тематика найкраще надається для музичного оформлення, а по-друге тому, що їм, українським композиторам, які родилися українцями і українцями себе почувають, власне така Шевченківська тематика, а не інша, найбільше до вподоби. Як у світовій музичній літературі майже вся без виїмку вокальна творчість — від італійських мистців 17-го століття починаючи, аж до сьогоднішніх днів — основана на поемах такого власне характеру, так і в нашій, українській музичній літературі найцінніші вокальні твори написані до поем лірично- побутового, драматичного чи романтичного характеру, будьто до таких поем своїх власних, українських поетів, — будьто до чужих, у перекладах чи оригіналах. Та, що більше, навіть переглянувши вокальні твори сучасних українських композиторів до слів сучасних підсовєтських українських поетів — Рильського, Тичини, Сосюри і ін. — бачимо, що ці поеми — очевидно писані ще тоді, коли українським поетам не треба було обмежитися на писанні пеанів в честь "ясного сонечка" — без будь-яких ідеологічних, чи класових тенденцій, а просто — чисто ліричні, настроєві, романтичні вірші.

Музика є головно мистецтвом почувань, мистецтвом, в якому настроєвість — дарма, чи вона має своє джерело в серці, чи в умі — та ідеали краси форми,звучання й ритміки — є основним матеріалом. Мовою музики та її засобами можна висловлювати не тільки особисті почування й переконання, але й глибокі філософічні чи загальнолюдські ідеї; нею можна розвивати перед слухачем містику всесвіту, символіку понять та навіть стремління до абстрактних ідеалів, у цій чи іншій ділянці музичного мистецтва. Але ще не знайшовся ніхто, що міг би музикою та її засобами, себто звуками, висказати пролетарську, чи капіталістичну, чи будьяку політичну чи соціа-

льну ідеологію, чи сяку чи таку партійну принадлежність.

В цьому є й відповідь на питання: "...В чому тут річ?!" — що, мовляв, нема революційних, чи пак ідеологічно витриманих творів до слів Шевченка, а ці два, що намагалися ними бути — Радзієвського і Метуса —, "дуже бліді й анемічні", чи попросту сказавши, і цілком беззвартиці. Інакше й не може бути: бо погоня в Советах за ідеологічно-витриманою музикою та стремління її найти, чи добитися та плекати, не дала, не дає і не може дати ніяких вислідів, всупереч всім наказам, нагородам і карам.

Цікаво, до речі, що коли справа торкається російської музики і російських поетів, все виглядає зовсім по другому. — Найбільший російський поет, Пушкін, якого поеми теж повні лірики і романтики, і зовсім без всяких революційних чи пролетарсько-ідеологічних тенденцій, завжди і незмінно має в Советах те саме, належне йому, признання. І ніхто не накидається на композиторів, які в Советах творять постійно до Пушкінських текстів, і ще й на думку не прийшло нікому в Советах заборонити н. пр. вистави опери "Пікова дама" чи "Евгенія Онегіна" — обі на відомі пушкінські сюжети — тому, що ці сюжети вповні противорічать советським вимогам і ідеалам "пролетарського мистецтва" Ну, але це — Росія, а Шевченко — українць!

Стихійна сила Шевченкового слова, його пориваючі картини історичної української минувшини, чарівні настрої українського побуту, глибока чуттєвість його лірики — все те буде невичерпаною криницею, з якої черпатимуть надхнення українські композитори майбуття, як з неї вони черпали в минулому і як черпають в сучасності.

Слово Шевченкове буде завжди жити й не менш сильне і стихійне, як учора, чи сьогодні.

РЕЦЕНЗІЇ

НАША СКРИПКОВА СПРАВА

(З нагоди останніх концертів Романа Придаткевича)

Хоч як нарікаємо на нашу відсталість, загумінковість і провінціоналізм і хоч під різним оглядом ці нарікання не без підстав, все таки розвиваємося, ростемо і йдемо вперед. Це замітно м. ін. особливо на ділянці нашого музичного мистецтва: за останніх сорок літ воно розвинулось до таких розмірів, що в порівнянні з ними весь розвій нашої музики перед тим, на протязі минулих століть, здається тепер, з історичної перспективи часу, дрібним і примітивним. Свій буйний розвій українська сучасна музика завдячує не тільки цілій плеяді нових творчих талантів, як на Східній, так і на Західній Україні (що з'явилися десь в часі Першої світової війни і в роках безпосередньо після її закінчення), які кинули нові мистецькі гасла й ідеали і пішли новими напрямнimi, але і цілій плеяді виконавців-інструменталістів, яких ще дуже недавно в нас просто зовсім і не було.

Згадаймо, як у минулому виглядала в Західній Україні ділянка струнних інструментів. На протязі довгих років ми мали у Львові одного-одинокого вчителя скрипки — українця; опісля від двадцятих років, "аж" двох. Але ні один, ні другий не був солістом - віртуозом в повному розумінні цього слова, дарма що обидва й виступали часто прилюдно — як і ще не був ним перед Другою світовою війною ні один з їх здібніших і "доростаючих" учнів.

Цю недостачу скрипаків-солістів в Західній Україні надолживала до деякої міри діяльність за границею одинокого тоді в нас концертуючого скрипаля, Романа Придаткевича, та іншого представника ділянки струнних інструментів — тоді теж одинокого в нас — целіста Богдана Бережницького у Відні.



Роман Придаткевич

Не дивниця, що така ситуація мала дуже важливий вплив на нашу музичну творчість і літературу. Отже тому, що вже тоді були в нас піяністи, чи пак, у ще більшій мірі, здібний піяністичний "нарибок", та й тому, що усі сучасні українські композитори виховувалися музично під впливом фортепіанна і зв'язаної з цією ділянкою літератури, поставили в нас нові інструментальні твори — в ділянці фортепіанна. А що зовсім випадково згаданий чліст Богдан Бережницький був приятелем Василя Барвінського і часто з ним виступав, то постали в нас перші твори для віольончелі й фортепіанна; їх кількість збільшалася знову таки в наслідок припадковості, коли, наприклад, автор цих рядків, під час своїх студій в Берліні, заприязнився й все пізніше життя мав серед своїх найближчих друзів двох знаменитих мадярських члістів. Але тому, що не мали ми скрипалів-віртуозів, не було буквально ніодного поважного українського твору для скрипалів віртуозів, були тільки перші спроби в цьому напрямі Лисенка й Людкевича.

Інакше представляється тепер справа ділянки струнних інструментів між українцями у вільному світі, та зокрема в Америці. Тепер маємо не одного, чи двох, представників цієї ділянки а є їх чимало. Декотрі з них вже справжні солісти; а серед них є навіть й окремі мистецькі індивідуальності. Між скрипаларами-солістами є Дона Гресько, Аліція Бучинська, Володимир Цісик у Нью Йорку, Люба Головата, Дарія Кузик, Ярослав Миғасюк, Оксана Сімович з Філадельфії, Марко Лепкий в Детройті, Євген Цегельський у Рачестері, й Іван Ковалів та Оксана Мариняк у Канаді. У Ньюорлінській Симфонічній Оркестрі постійно грали сестри Шклар, скрипальки Олена й Ольга, та віолістка Міна. Знаменитим віолістом є Тарас Губіцький з Детройту. Ділянка віольончелі має може й ще сильніших репрезентантів в особах Івана Барвінського (у Німеччині), Григорія Бемка, Христі Колесси й Зої Полевської, з котрих троє останніх, — маючи за собою десятки власних концертів, справжні ветерани концертової естради.

Усі вони — справжні професіонали, яких так дуже й так довго недоставало нашій музиці в її інструментально-виконавчій ділянці.

Серед усіх них окреме й особливе місце займає Роман Придаткевич, не тільки тому, що він і своїми літами і музичною діяльністю між ними, "сенъйор" але й тому, що як скрипаль-

композитор, він одинока цього роду постать в українській сучасній музиці, в якій, як згадано раніше, усі наші композитори були, чи є піяністами. Як скрипаль, Придаткевич здобув уже неабиякі успіхи ще в двадцятих роках, коли після студій у таких майстрів скрипки, як Шевчік, Гарцер і Готтесман він виступав в численних містах середньої Європи. Переїхавши на постійне перебування до Америки, Придаткевич виступав вже в 1930 р. з власним концертом у Тавн Голлі у Нью Йорку (опісля ще двічі в цій же залі), та від того часу дав безліч концертів в Америці і Канаді. Від 1946-го р. Роман Придаткевич працює як професор скрипки в стейтовім коледжі в Морей, Кентакі.

Коли в молодших роках одинокою пасією Придаткевича в музиці була скрипка, то пізніше зродилася й друга: музична творчість, композиція. І в цій ділянці він осягнув неменше, як в ділянці виконавчій, добившися, наприклад, виконання своїх оркестрових творів такими відомими диригентами, як Стоковські, чи Говард Гансон.

Та на особливу увагу заслуговують скрипкові твори Придаткевича, яких є чимало і які являються незвичайно рідким і цінним вкладом в нашу музичну літературу, ще все, на жаль, дуже вбогу на скрипкові твори взагалі, а добре скрипкові твори зокрема. Пише він для скрипки і в великих циклічних формах, як Соната (має їх дві), і в менших, в яких залюбики використовує українську народну тематику, або творить в її дусі. Що все написано для скрипки дуже вміло — не дивниця: адже писав ці твори досконалій знавець цього інструменту.

Виступи Придаткевича рідкі — безумовно зарідкі, як, на жаль, зарідкими є взагалі концерти наших інструменталістів. До цих треба зарахувати, очевидно, і піяністів, таких, як Ельва Барабаш, Дарія Карапович, Христя Чвартакька, Борис Максимович, Вадим Кіпа, Роман Рудницький і інші.

Причина, що наша публіка воліє все ще слухати співаків чи хори, як першорядного інструменталіста, та психологічний підклад такої аномалії, це тема для окремої статті. Та це факт — як і факт є, що музичний смак виробляється й поліпшується знанням і слуханням інструментальної музики. Доказом цього — Німеччина і високий стан її музичної культури в останньому 200-літті, власне внаслідок незвичайного розвитку її інструментальної музики і рівночасно з цим, інструменталістів — виконавців, які музичну культуру слухача постійно підно-

сили й постійно на неї впливали. Коли б у нас було більше концертів, скрипалів, челістів, камерних ансамблів, оркестри — і коли б наша публіка вчащала на ці концерти масово, то нема сумніву, що мінявся б і підносився б і загальний музичний смак і рівень нашої публіки, її розуміння музики, вимоги до репертуару і виконавців.

Тому виступи інструменталістів, а в першу чергу їх самостійні концерти, треба підтримувати як найактивніше, сприяти їм, помагати їх здійсненню і передусім, слухати їх.

"Свобода", п'ятниця, 18-го квітня 1958 р.

РОМАН САВИЦЬКИЙ, ПІЯНІСТ.

З концертової залі

Вперше після закінчення студій у Празі представився львівській публіці піяніст Роман Савицький. Недавно ще ученик Музичного Інституту ім. Лисенка у Львові — сьогодні зрілий артист, якого місце в рядах професури цього-ж Музичного Інституту. Звертаю на це увагу головно тому, що саме між піяністичними педагогічними силами Музичного Інституту ім. Лисенка у Львові майже нема педагогів-виконавців.

Савицький піяніст, який володіє не тільки технічним, апаратом своїх десяти пальців і фортепіанової клявіятури, але й своїм мізком і пам'яттю; піяніст, який на концертовій естраді почувається зовсім свободно.

Приступаючи до оцінки виконаної програми треба передовсім зазначити, що вона була занадто довга. Очевидно тільки недостача естрадової практики веліла концертові поставити в першій частині такі три великі твори, як Баха Chaconne, Бетовена Сонату Es-dur op. 31/3 і Шумана Симфонічні Етюди. Колиб одного з цих творів в програмі не було — вона була би саме такою, як повинна бути. Взагалі в цілій першій частині Савицький почувався не так добре як у другій: його техніка, близькуча й пальцева, не акордово — поліфонічна, не все виходила на користь Бахові — а соната Бетовена не дуже складна технічно, однак настільки складна духовим змістом, стилем і формою, що не можна винити ні Савицького, ні якого-небудь з інших молодих піяністів, коли її виконання не виходить звичайно поза межі поправного, але все таки "тільки" поправного. Так було й цим разом. Взагалі у всіх цих трьох великих творах я сильно відчував у Савицького залежність від "школи", від уваг і вказівок уділених професором ученикові — а надто мало свободи і власної рефлексії.



Роман Савицький

Але зовсім інакше почував себе Савицький в другій частині програми, в якій після знаменитої відіграної, незвичайно симпатичної суїти Дебюсса слідували прелюдії Барвінського й Ревуцького і врешті — твори Ліста. Признаюся, що його "Скерцо і Марш" я чув вперше — і глядітиму щоби востаннє! Мало знаю рівно нудних і нецікавих Лістових творів. Твір, який все наново починається там, де нарешті очікується кінця. Але з чисто піяністичного боку твір цей дає виконавцеві велике поле до попису.

Загалом — Савицький вповні заслужив на ширі оплески всієї публики, після яких додав ще Шопена "Колискову" і Вальс.

Концерт Савицького був одним із цих — на жаль не дуже численних і частих — наших концертів, які залишають якнайкращі враження.

"Мета" 16. X. 1932

Маємо у Львові та в Галичині декілька піяністок та претенденток до тої назви, знаємо декілька більше чи менше талановитих молодих адепток піяністики —, та одинокого "білого крука", піяніста-мужчину: Романа Савицького. З жалем стверджую цей факт; бо недостача не тільки зрілих піяністів, але й цілковита відсутність мужеського піяністичного доросту показує мені — простіть, пані і товаришки! — нашу близьчу і дальшу будучість у цій ділянці в не надто рожевім світлі...

Роман Савицький є у розквіті своїх сил; тим то і прикріше, що буденна праця не дозволяє йому (як зрештою не йому одному!) цілковито присвятитися своїй спеціальності: концертовій п'яністиці. Треба би і можливості тривкої, систематичної праці над поглибленням, чи пак розширенням техніки, і над новим репертуаром і т. п. Цей останній дезидерат такий важливий. А так мало є часу "для себе" при лекціях, лекціях...

У свому вчорашньому концерті Савицький доказав одне: що він держить себе "у формі" і не сходить зі свого рівня. В тій частині концерту, яку я мав змогу вислухати — від останньої Етюди Шопена до кінця програми — Савицький ще раз показався як думаючий, інтелігентний піяніст: а ці дві прикмети — одні з найцінніших. Технічними "фаєрверками" він не блестить; зате здоровий, природній музичний смак стереже його перед антимузикальними несмачностями "технічних" віртуозів.

Численно зібрана публіка не щадила концертантові доказів симпатії і признання.

"Діло" 27 X 1926 (242)

ДОКЛАД ПРОФ. О. КОШИЦЯ.

В п'ятницю, 14 березня 1941 р. черговий доклад на Колюмбійському університеті був присвячений оглядові української музики. Докладчиком був проф. Олександр Кошиць, наш славнозвісний музика, отже й не диво, що заля Колюмбійського університету, в якій відбувався згаданий доклад, була повнісінька, та що всі присутні з великим зацікавленням слухали Шан. Прелегента. Проф. Кошиць говорив по українськи, говорив він з університетської катедри з тою самою вервою, та з тим самим темпераментом і вогнем, як це він говорить звичайно — і тому його доклад ввесь час тримав усіх присутніх в напруженій увазі, дарма, що може й не всі розуміли технічну музичну термінологію та не все могли слідувати за ходом думок Шан. Докладчика. Але інакше й не могло бути, бо тема — огляд розвитку української музики — надто широка, щоби напротязі короткого часу можна про неї говорити так, щоби всі розуміли все, тим паче, коли неможливо говорити на такі теми так популярно, щоби все обійшлося без технічної термінології, відомої тільки професіоналістам.

Будучи в першу чергу знатоком і "спеціялістом" в ділянці народньої та церковної музики, проф. Кошиць найдовше задержався на цих двох ділянках нашої музики. Намітивши в загальних рисах початки нашої народньої музики, яка, як довідалися слухачі зі слів докладчика, почалася на наших землях ще довго до заведення у нас християнства, насвітливши дальше в дуже цікавий спосіб початки нашої церковної музики, якої основи й джерела були власне в народній пісні, проф. Кошиць з особливим пієтизмом обговорив творчість "золотої доби" в нашій церковній музиці, себто творчість Березовського, Веделя та Бортнянського, та віддавши належну увагу композиторам 19-го століття, перейшов до української

сучасної музики. Цікаво була м. і. класифікація проф. Кошицем двох напрямків обрібки нашої народньої пісні: один, до якого він зачисляє й свою творчість; це напрям започаткований Лисенком, як найтіснішого зв'язку з "духом" народньої пісні, її емоціональним змістом, її "підголосками" і т. і.; другий напрям, це по думці проф. Кошиця, "інструментальний" підхід до обрібки народньої пісні, з метою якнаїсправнішого використання в цій обрібці засобів модерної европейської техніки композиторської вокальної та інструментальної, що інколи веде навіть до деякого "замазання" характеристичних рисі самої пісні. Основоположником цього напрямку проф. Кошиць вважає Леонтовича.

Свій цікавий доклад закінчив проф. Кошиць кількома бадьорими реченнями про великий поступ нашої музичної культури в останньому 40-літті та, особливо, в часах після Світової Війни, в яких вперше постали в нашій музичній літературі оперові, симфонічні та інші твори великі формою, на зразок сучасних европейських творів цього роду.

Жаль тільки, що власне над розвитком нашої "нової" музики, себто музики нашого століття, Шан. Докладчик затримався найкоротше. Є це тема, яка сама-собою може заповнити цілий один доклад, тема, яка тим паче повинна цікавити наших громадян і особливо нашу молодь, що про неї так мало знається. Думаю, що при повторенні в дальшому подібного циклю докладів, як ті, що відбуваються тепер на Колюмбійськім університеті, слід було би організаторам цих викладів подбати про низку докладів на тему нашої сучасної культури й сучасного мистецтва.

("Свобода", 4 травня, 1973)

РЕКОРДУВАННЯ ХОРОВИХ ПІСЕНЬ ПІД ДИРЕКЦІЄЮ КОШИЦЯ.

Після довгих літ вичікування на полагодження питання' чи будуть рекорди хору Кошиця, чи ні? — нарешті справа наладана: рекорди будуть! Цю вістку зустріне з великою радістю кожній, хто, тільки цікавиться нашою піснею. Справа тягнулася

надто довго, 3 роки — і, як загально відомо, не все йшло як слід в праці Комітету, який перебрав на себе обов'язок довести діло рекордування до успішного кінця. Це, чого не вдалось Комітетові, вдалось тепер завдяки приватній ініціативі, та, передовсім, завдяки енергії самого д-ра Кошиця. І так, як зачуваємо, є вже все потрібне для рекордування: і фонди, і хор, і умова з грамофоновою компанією. Хор вже працює і 5-го червня намічений початок рекордування. Вибір пісень дуже різноманітний і цікавий і добірний. Отже є й чудові колядки й щедрівки в обрібці Кошиця, Стеценка і Леонтовича — між ними чудове "О дивнє народження..." Кошиця, є народні пісні ("У містечку Богуславі..." Лисенка, "Вийди Грицю на вулицю..." Кошиця, "Ой сів, поїхав..." Леонтовича і мн. ін.). Як-що мається на увазі, з якою вибагливістю д-р Кошиць підбирає співаків, то хор напевно буде вповні на висоті вимог свого знаменитого диригента. Отже з нетерпеливістю чекаємо на рекорди — певні, що вони будуть прегарні і принесуть повне вдоволення проф. Кошицеві, справжню насолоду всім, що їх слухають, та стануть дуже цінним вкладом в нашу музичну культуру.

Треба висловити тільки одне побажання: щоби наші громадяни купували ці платівки масово і цим дали доказ зрозуміння цього важливого культурного діла. Платівки хору Кошиця повинні найтися в кожній українській хаті, без огляду, чи є в ній грамофон, чи ні! Їх треба розглядати не тільки зі сторони "пожиточності" себто, щоби їх грati й слухати — але треба їх розглядати куди в ширшому розмірі: як культурне діло загально-українського значення.

УКРАЇНСЬКИЙ СИМФОНІЧНИЙ КОНЦЕРТ У ДЕТРОЙТІ

Українська громада в Детройті слушно може бути гордою: завдяки ініціативі й організаційному хистові голови Міської Ради міста Детройт, українки п. Марусі Бек, при співпраці Громадського Комітету (голова: Іван Білоус) та Мистецької Ради (голова: д-р Богдан Стебельський) приготовлено й реалізовано чудову виставку українського мистецтва-малярства, скульптури й графіки, яку напротязі одного тижня оглянули й подивляли тисячі своїх і чужих відвідувачів. Є ще й друга підставка для гордості українців в Детройті: одночасно з виставкою Комітет Імпрез, голова — д-р Василь Витвицький, члени — Кирило Цепенда, Тарас Губицький, Петро Потапенко, зорганізував чотири концерти, здебільша української музики, які відбулися напротязі одного тижня і які з кожного погляду можна вважати вповні успішними.

Подібного проєкту виставки і згаданих концертів, досі не зроблено навіть у Нью Йорку; а напевно не можна б щось подібне навіть задумати в інших великих центрах нашої іміграції, в яких в ділянці культури взагалі, а музичного мистецтва зокрема, замість ініціативи, зацікавлення й активності, панує безчинність і апатія.

Серію чотирьох концертів, й одночасно однотижневу виставку, закінчив у неділю, 2-го жовтня, симфонічний концерт у виконанні 55-ти членів Детройтської Симфонічної Оркестри під диригентурою Тараса Губицького, з піяністом Борисом Максимовичем, як солістом.

Слухаючи вранці проби і ввечері концерт, автор цих рядків знову думав над цим, і болів, що й досі серед провідників українського загалу в Америці, політичних та інших, нема зрозуміння ваги й важливості пропаганди української

культури й національної справи взагалі, власне при помочі й шляхом симфонічних концертів української сучасної оркестрової творчості. Уперше в нашій історії є в нашій музичній літературі твори, з якими можна показатися перед світом, тому, що це твори інструментальні, отже незв'язані з незрозумілою для чужинців мовою, вони доступні усім і скрізь. Та що ж, навіть при нагоді великих конвенцій, загальногромадських свят чи імпрез "на велику скалю", організатори ніколи й не думають про симфонічний концерт з високомистецькою програмою, який, крім пропагандивного значення, мав би ще й велике виховне, але вдоволяється концепціями "під смак публіки" Тому досі, за стільки десятків літ української іміграції в ЗДА, відбулися всього три (три!) українські симфонічні концерти: Павла Углицького, з програмою виключно з його власних творів у 1939-му році в Нью Йорку, а чотирнадцять літ пізніше, в 1953 р. другий, на ділі перший з різноманітною програмою творів декількох композиторів в Детройті, завдяки кілька літнім, безупинним заходам пок. Богдана Пюрка та завдяки жертвенності детройтської громади. Тепер, після семи років, чи не треба подивляти швидкість наших темпів! В цьому ж Детройті, черговий, третій, український симфонічний концерт.

Почався концерт "Симфонічною поемою" (чи пак "Тон-поемою") Михайла Гайворонського, перше взагалі виконання цього твору. Автор цих рядків відчував в ньому з одної сторони намагання композитора будувати свій твір на двох темах, за взором сонатового "алеґро", з другої, пов'язати його з програмою, чи ідеєю якоїсь геройської події, чи то реальної, чи символічної. Пригадую, як пок. Гайворонський натякав у розмовах на такий задум цього твору. Та для форми справжнього сонатового "алеґро", себто першої частини цієї циклічної форми, в творі Гайворонського нема достаточно розвиненого переведення цієї найбільш характеристичної й необхідної складової частини сонатової форми. Тому цей твір треба вважати радше свободною поемою, дарма, що в ній дві теми досить яскраво намічені, яку закінчує цікаво впроваджена й добре розвинена, доволі недовга фуга.

Гармонічна мова твору, як завжди в Гайворонського, консервативна. Інструментація теж не новітня, але вповні достосована до задуму твору й його засобів, і під цим оглядом бездоганна.

Для автора цих рядків прослухання цього твору було справжньою й незвичайно милою несподіванкою. Нема сумніву, що "Симфонічна поема" — найкращий твір Гайворонського, твір, який є наглядним доказом невисипуцої праці над собою й постійного творчого розвитку музики, що з самоука й автора скромненьких маршів і пісеньок зумів піднятися до рівня повного професіоналізму та написати цікавий й вартісний симфонічний твір. Диригентові Губицькому належить признання й подяка за включення цього твору в програму й знамените його виконання.

З твором Василя Витвицького "Пісня і танок", диптих для струнної оркестри, автор цих рядків мав нагоду познайомитися раніше в партитурі, та на згаданому концерті почув його вперше. Дуже позитивне враження віднесене тоді з читання партитури, тепер, слухаючи живих звуків, вповні закріпилося. "Пісня і танок" — це поважний, глибоко емоційний твір, повний контемплляційного настрою, цікавий музичною тематикою, фасцинуючий плавкими гармонічними переходами і прегарним звучанням струнного ансамблю. З двох частин твору авторові цих рядків перша більше до -вподоби, з огляду на її побудову, суцільність окремих уступів і фраз. Прослухавши цей твір, хотілося б почути з-під пера Василя Витвицького циклічний, симфонічний твір.

Першу половину концерту закінчив фортепіяновий концерт Віктора Косенка (ц-моль) у виконанні нашого передового піяніста Бориса Максимовича. Цей твір присв'ячений Максимовичеві й виконуваний ним багато разів, отже й не дивниця, що він з цим твором вповні "зрісся" й виконує його ідеально, дарма, що в згаданому концерті почувалася деяка стриманість і не така свобода, як у пізніших "бісах" (Блюменфельда Етюд для лівої руки й Ревуцького "бітональний" Прелюд). Та прикмети близкучого піянізму Максимовича відомі, його успіх був величезний.

Концерт Косенка — перший твір цього роду в українській музичній літературі. Прикладаючи до нього "сувору" мірку, слід сказати, що в ньому замало оригінальної інвенції: вплив Рахманінова замітний скрізь, також і в піяністичному трактуванні фортепіянової партії. Цей стиль творчости і піянізму дуже відмінний від стилю інших фортепіянових концертів двадцятого століття, н. пр. Равеля, Бартюка, чи Прокоф'єва, дарма, що

й вони не останнє слово в цій ділянці. Та, не дивлячися на все це, твір Косенка написаний з розмахом і повним знанням композиторської й фортепіанової техніки, твір композитора, який зовсім справедливо належить між сучасними українськими композиторами до найкращих.

Другу частину концерту започаткувала "Друга симфонія" ("Українська") автора цих рядків. Виконувалися три частини: Маестoso-Алє́гро Модерато;; Анданте;; Алє́гро кон бріо. На цьому місці хочу щиро-сердечно подякувати Тарасові Губицькому за всю працю, яку він поклав, приготовляючи виконання цього моого твору, за його дбайливість, з якою він віднісся до всяких подробиць партитури, доказом цього безліч листових запитів в останніх кількох тихнях, та, в результаті, за першорядне виконання Симфонії.

Зручність Губицького в провадженні оркестри, якої, до речі, він є членом в характері віоліста, від довгих літ показалася і в цьому, що всю велику програму, в ній були ще й три твори нε-українських композиторів, але з українською тематикою, він зумів приготувати тільки з одною пробою струнної групи й одної повної оркестри. Публіка, що заповнила прегарну, нову залю університету Вейн по береги, вповні розуміла працю диригента й значення цілого концерту взагалі, й гаряче оплескувала Губицького й усі номери цієї рідкісної, високомистецької й високовартісної імпрези.

Нью Йорк, Філадельфія, Клівленд, Чікаго, — де є і де будуть ваші симфонічні концерти сучасної української музики?

"Свобода", 20 жовтня 1960

ПРАВДИВА СПІВАЧКА

З концертової залі

(Концерт Бели Руденко, 22-го лютого 1970 в Нью Йорку)

Живучи сімдесят миль від Нью Йорку, автор цих рядків не мав нагоди поїхати раніше на один з двох концертів, які Бела Руденко, артистка Київської Опера, дала в Нью Йорку — перший, два роки тому, другий — два тижні тому в Фільгармонік Гол. Та прочитавши знамениті рецензії в "Нью Йорк Таймс-і" на обидва згадані концерти, я їхав з зацікавленням на пополудневий концерт Бели Руденко, в Алея Тулли Голл, проголошений після того, як усі місця в Фільгармонік Голл, були розпродані.

Бела Руденко своїм концертом оправдала всі сподівання на сто відсотків: вона правдива співачка й артистка — виконавець високої якості. Повторю за згаданим вище рецензентом, що голос Бели Руденко — найчистіша кольоратура, що трапляється доволі рідко, бо більшість кольоратурних співачок це, на ділі, ліричні сопрани з достатньо виробленими горішніми, високими тонами, та настільки гнучкою технікою, що можуть співати деякі кольоратурні партії — Віолетти в "Травіяті", Джільди в "Ріголетто", Розіни в "Севільському Цирульникові", чи навіть Лякме в одноіменній опері, чи Пажа в "Гугенотах".

Але для них виконувати опери композиторів епохи великих, "чисто" — кольоратурних опер, як Беліні, Доніцетті, Россіні, Боалдіє і ін., майже неможливо, тому, що в цих операх голосові вимоги такі, що їх подолати може тільки справжня кольоратура — така, як нею є Бела Руденко. Тому й не дивниця, що з чисто вокальної сторони, найкраще виконаними номерами програми її концерту були арії з опер Беліні ("Капулети і Монтекії") та Доніцетті ("Лючія з Лямермур"). У цих аріях, як і в співаних по-українськи "Вальсі - Вокалізі" Юрія Майбороди, "Солов'їній



Бела Руденко

пісні" Коса Анатольського та в "Варіаціях на тему вальса" — авторові цих рядків невідомого композитора — співаних замісць поданих у програмі "Варіацій" Проха, Бела Руденко показала всю віртуозність голосової техніки, блискучість нот - стакато, арпеджіїв, руляд, трелів і найвищих нот — включно з високим "ф" і ін. характеристичних атрибутів кольоратурної акробатики в найкращому розумінні цього слова. Адже кольорова техніка й орнаментика задумані не для інтерпретації глибоких музичних ідей, але тільки й єдино "на показ", щоб вражати їх труднощами та штукою й легкістю їх поборювати!

Для Бели Руденко ніякі технічні труднощі не існують — вона справляється з ними так само природно й само-зрозуміло, як високої кляси піяніст, чи скрипаль, слухаючи яких не звертається уваги на просто надлюдські технічні труднощі виконуваних творів, — такі вони "легкі" й самозрозумілі для технічних талантів дійсних віртуозів. Таке саме почуття було тоді, коли слухалося Белу Руденко.

Мистецьку інтерпретацію вона показала головно в українському репертуарі ліричних пісень Юрія Майбороди і Віктора Косенка. Вона виконувала їх просто, спокійно, з шляхетним відчуттям їх суму і патосу. Його "Вони стояли мовчкі" співачка виконувала в першій редакції цієї пісні, зачинаючи її у високій

тестурі;, пізніша редакція, яка починається (у вокальній партії) внизу, куди краще, бо більше відповідає загальному настрою цієї чисто — Рахманіновської пісні.

Що Бела Руденко типова оперова співачка, це відчувалось в кожному співаному творі, в кожному малому рухові руки, чи виразі обличчя. Особливо це було помітне в арії Розіни, та в кінцевій арії з "Наталки Полтавки" (з фортепіяновим акомпанієментом, очевидно, Йориша, не Лисенка!), яку вона виконала з дійсним гумором та правдивим сценічним темпераментом. Не дивниця, що після цієї арії артистка мусіла додати надпрограмово ще три пісні для розентузіязмованої публіки, яка заповнила залю до остатнього місця (були навіть доставлені крісла на сцені). Серед публіки добрих 95, або й більше відсотків — українці. В особі Розалії Трохман співачка мала ідеальну, просто, неперевершену акомпаніаторку.

Автор цих рядків не був зовсім вдоволений виконанням відомої арії Моцарта "Аллілуя", яку Бела Руденко співала прегарно з вокальної сторони, але надто обережно і весь час на піяно і піяніссімо, замісць душевного підйому, ентузіазму й тріумфальної радості, який цей твір вимагає. Може причиною такої інтерпретації було те, що цей твір був першим у програмі і вона хотіла на ньому "розспіватися"? Ще менше вдоволений він був заміною аристоктою "Варіяцій" Проха, які були в друкованій програмі, на згадані раніше "Варіяції на тему вальса" (такий заголовок насувався слухаючи цей номер анонімового автора): це банальний твір, як з музичної, так і літературної сторони (жахливі слова, а у варіяціях ще й розривані до абсурду!), якого така співачка як Бела Руденко, не повинна співати, дарма, що в ньому повно кольоратурних "трюків" Та це — дрібниці в порівненні з усіми величезними плюсами. Найважніше те, що Бела Руденко — правдива співачка.

"Свобода" вівторок, 3-го березня 1970

З НОВИХ ВИДАНЬ

Витвицький Василь: *Максим Березовський, життя і творчість*. Джерзі Сумі, В-во М. П. Коць, 1974, ст. 94.

У прегарно виданій і оформленій книжці "Максим Березовський — життя і творчість", прикрашений дев'ятнадцятьма музичними прикладами й відбитками частини рукопису та заголовної сторінки програмки оперової вистави, д-р Василь Витвицький в ясній і ядерній формі подав можливо якнайточніші інформації про цього важливого українського композитора XVIII століття.

Книжка складається в основному з двох частин: "Життя" і "Творчість" а з них кожна зручно й речево поділена на окремі розділи. Отже, в першій: "Глухів і Київ" "У придворній Капелі", "Больонья. Дж. Б. Очартіні — вчитель" "Петербург 1775 - 1777", "Художні біографічні нариси" У частині "Творчість" находимо окремі розділи: "Літургічні співи", "Концерти" "Опера "Демофонт", "Соната", "У музикознавчій літературі і критиці", "Композитор і його спадщина" Врешті тут наприкінці — коротка хронологія життя і творчості Максима Березовського, п'ятисторінкове резюме книжки по - англійськи та широка бібліографія праць в українській, російській, німецькій, англійській і французькій мовах.

Особа Максима Березовського в історії розвитку української музики завжди була до деякої міри оповита своєрідною таємничістю: були розбіжності в інформаціях про деякі подробиці його життя, музичних студій тощо. Ще й досі невідомі такі факти, як, напр., прізвище його другої жінки, дата їх вінчання та близькі відомості про його самогубство. Невідомо теж, чи

Березовський будь - коли зустрівся з Бортнянським, а коли так, то чи був між ними будь-який близчий зв'язок.

Книжка д-ра Василя Витвицького повна безлічі подробиць про Березовського, особливо таких, що торкаються його студій і творчості, а тому для кожного, хто цікавиться українською музикою XVIII стол., вона безцінна. Дякуючи цій праці д-ра Витвицького постать Березовського, доля якого була дуже нещасливою, стає перед очима в цілком іншому свіtlі як досі. Учень славнозвісного Джованні Мартіні в Больонії, в якого вчився сам Моцарт, та в наслідок складення важкого іспиту член Больонської Фільгармонічної Академії (членом якої на декілька місяців раніше став і Моцарт), Максим Березовський виринає поважним, високообдарованим музикою — композитором, який в інших, щасливіших обставинах свого особистого й професійного життя мабуть зумів би осiąгнути справжні творчі висоти.

У книжці д-ра Витвицького подані м. ін. цікаві вістки про Капелю гетьмана Кирила Розумовського й її керівника Андрія Рачинського, про Придворну Капелю в Петербурзі, опісля, в зв'язку з виїздом Березовського до Больоньї, музичні відносини в цьому місті тощо. Новиною для неодного читача згаданої книжки будуть подані численні вістки про повісті російських письменників Кукольника та Жакової, що центральною особою цих повістей є Березовський, представлений, очевидно, як російський композитор!..

У частині "Творчість" д-р Василь Витвицький дуже влучно аналізує гармонічно, формально й музично — творчо деякі літургічні співи та концерти Березовського. Прикладом глибокого розуміння музики й творів Березовського автором книжки є його аналіза Псальму "Господь воцарися", особливо влучне підкреслення секвенційних квартових хорів в окремих голосах, як вияв радісного прославлення (ст. 45 - 46). Також аналіза Концерту "Не отвержи мене во время старости", як взагалі цілої церковної творчості Березовського, та його опери "Домофонт" — зразкова.

Справжньою новиною в праці д-ра Василя Витвицького є розділ про Березовського Сонату для скрипки і клавесину — десь з р. 1771 або 1772, — авторові цих рядків невідому. Цікаве у книжці порівняння цієї Сонати з подібними скрипковими сона-

тами Бортнянського (ст. 69).

Книжку д-ра Василя Витвицького, написану легким стилем, читається з цікавістю й, не дивлячись на всю ерудицію автора, вона приступна для кожного. Вона — цінний вклад у музикологічну літературу, за який авторові належить особлива щира подяка.

"Свобода" 29 травня 1975

СВІТОВА МУЗИКА

ЯК ПРАЦЮВАВ І ВЧИВ ВЕЛИКИЙ КОМПОЗИТОР

КАР'ЄРА / ТРАГЕДІЯ

Помер великий німецький композитор Франц Шрекер, точно напередодні свого 56-го року. Буйне мав життя: від ранньої молодості боротьба за хліб насущний, потім змагання з критикою та публикою, потім вершок мистецької кар'єри: становище директора берлінської Музичної Високої Школи, членство у Прусській Академії Мистецтв та інших чужинних високих установ і гроші, гроші, гроші...

У першій половині 20-их літ, Шрекер був втіленням музикального Берліна, був його "фірмою" — безумовно наймогутнішим щодо впливів і значення музикою в Німеччині. Потім після небувалих успіхів його опер "Далекий звук", "Люди з тавром" і "Шукачі скарбів", три дальші "Іррельос", "Співучий чорт" і "Коваль з Гент" провалюються, критика накидається на композитора чимраз гостріше, число ворогів росте. У 30-их роках початок кінця: опер його більше не виставляють, нових учнів, в яких міг би бачити продовження своєї праці — нема, відношення до вчительського складу в Академії щораз важче. Шрекер подається на емеритуру, вже показуються початки його недуги.

Після перевороту в Німеччині, тратить він через свої погляди ще й останню ділянку праці Meisterklasse композиції в Академії Мистецтв. Удар серця — перший і другий, останній.

Стояв він на грані двох епох чи двох поколінь і трагедія його була саме в тому, що не вмів він зрозуміти думок і вимог молодшого покоління.



Ф. Шрекер

АТМОСФЕРА В ПРАЦІ

Невже ж це вже 12 літ від хвилин, коли я вперше міг ділитись з усіма радісною вісткою, що став учнем Шрекера?

Дивне враження першої зустрічі з ним: трохи наче припухле лицце з короткозорими очима і могутнім чолом;; якась неповоротність і обважнілість у всій постаті. Згадую цю повну найкращої традиції атмосферу дирекційної кімнати: розігріте, неприємне повітря;; посередині два велитенські Бехштайни, навмисне зроблені для цього місця, інкрустовані, пристосовані

до оббитих стін; природної величини портрет Йоахіма, колишнього директора Академії.

Розмова була коротка: хто ви такі, звідкіля, які праці принесли зі собою. Рух руки у бік фортепіану. Коли я грав, Шрекер сидів біля мене, влішивши очі в ноти. Не робив ніяких заміток, тільки при кінці висловив тільки коротке загальне враження про ці "твори"

Лекції відбувались двічі тижнево по дві години, які звичайно протягались до трьох, навіть чотирьох. Лекції були спільні і зовсім свободні, без усякого пляну. Плян виринав із самих праць учнів, які їх приносили. Кожний із нас міг приносити, що хотів. Але мусів раніше опанувати "форму" та правила інструментації. Шрекер вимагав від своїх учнів абсолютно знання контрапункту. Та заки хто смів приносити власні композиції, мусів перейти сотню вправ.

КАНДИДАТИ НА КОМПОЗИТОРІВ.

"Мистець мусить учитися в житті і з життя" — таке було мотто науки у Шрекера. "Коли мистець вміє переживати й уживати життя — воно більше дасть йому творчості, як пізнання ще одного нового музичного твору, чи вислуханий ще один концерт..." Шрекер не вагався давати й "практичні" пояснення до своїх теорій. Пам'ятаю, як весело було раз у класі, коли Шрекер порадив одному з нас, який жалувався, що від кількох днів "нічого не приходить до голови" — "Маєте приятельку? Поїдьте з нею на два — три дні в гарну околицю. Не думайте про музику, тільки про неї й про себе. Коли вернетесь, уже щось прийде до голови... Коли ні то з вас не мистець! Коли-ж не маєте приятельки — підшукайте!"

Супроти своїх учнів, Шрекер був справжнім приятелем і усе готовим порадити й помогти, і то не тільки в справах, що торкалися музики. Але все таки почувався деякий "дистанс", який не дозволяв ні одному з нас так з ним зжитись, як це наприклад було у звичаї між Бусоні та його учнями;;, відчували ми наслідки слави, зростаючого особистого успіху.

В часах перших успіхів у Берліні Шрекер захоплювався вдатними творами своїх учнів і в таких випадках просто не знав як і чим цього учня винагородити. Один з старших товаришів оповідав, що раз, коли Шрекер був ним спеціально

вдволений, пішов він з ним на весь день на прохід за Віденсь, і бажаючи доказати йому свою радість і вдоволення, сповідався із своїх мрій, переживань, тайн... Але й за моїх часів траплялося, що коли ми слухали якийсь новий, дуже вдатний твір Шрекер нагло підбігав до телефону і спішно викликував кого тільки міг із своїх приятелів — Клемстера, Кляйбера, Шінемана, — щоби прийшли послухати щось нове і цікаве одного з його учнів. І ці славні музики рідко відмовлялись: за чверть — пів години були вже між нами, знаючи, що коли Шрекер зове — варто приїхати.

Виїхавши в літку 1927-го р. з Берліна, опісля на Велику Україну, я не міг попрощатись з Шрекером. Тим приємнішою несподіванкою був для мене лист від нього, до Харкова. Шрекер у широко-сердечних словах прислав мені свої бажання і закінчив лист словами: Чи знаєте? чимраз частіше згадую всіх Вас, моїх учнів і приятелів, з якими стільки пережилося горя і радощів. Чи це не симптом старости, що появляються спомини і бажання, завернути їх?! А передімною ще стлішки праці, праці, праці..."

Не довелось йому довести до її кінця...

*Берлін
"Назустріч"*

СМЕРТЬ ГЕНІЯ

(Ігор Стравінський, нар. 17 червня 1882 р. у Петербурзі, пом. 7 квітня 1971 р у Нью Йорку)

Останні десятиріччя після закінчення Другої світової війни були особливо важкими в ділянці світової музики. Коли в 1945 р. помер у Нью Йорку мадярський композитор Бела Барток, чотири роки пізніше у Гарміш-Партенкірхені в Австрії Ріхард Штравс (1949 р.), в 1951 р. Арнольд Шенберг, два роки пізніше, в 1953 р. у Москві, Сергій Прокоф'єв, а десять років пізніше, в 1963 р. німець Павль Гіндеміт, світова музика втратила зі смертю кожного з них геніяльного творця, який збагатив культуру людства не менше, як перед ними її збагачували всі попередні композитори, сприяючи своєю творчістю дальшому розвиткові цієї культури.

Кожний з названих композиторів був новатором, як це майже завжди буває в випадках справжніх творчих велетнів. Може єдиними музичними велетнями, які не були новаторами, але зуміли використати — дякуючи своєму талантові — все те, що їм передали в музиці їх предтечі, були в минулому столітті Брамс і Чайковський. Але чергова генерація передових музичних репрезентантів своїх країн і народів, отже Ріхард Штравс і Густав Малер у Німеччині, згл. в Австрії, та Скрябін у Росії, були новаторами, які в ділянку музичної творчості внесли нові первні, що стали поштовхом і інспірацією для молодшої генерації.

Та ані Ріхард Штравс — останній нащадок, по прямій лінії розвитку, великої німецької традиції розпочатої Бахом, ані Скрябін, ані один з названих вище інших сучасних композиторів, померлих в останньому сороклітті, не зважаючи на всю оригінальність і велич кожного з них зокрема, ні один з них не

мав такого впливу на формування сучасної та майбутньої світової музики, не вніс до неї стільки нового і не причинився до цілковитої зміни її обличчя до такої міри, як померлий 7-го квітня на 88-му році життя Ігор Стравінський.

Барток, Штравс, Шенберг', Прокоф'єв, Гіндеміт були новаторами — модерністами, які в музичну творчість защепили нові ідеї, підхоплені опісля іншими, молодшими композиторами, творчі індивідуальності яких знаходили в цьому чи тому з цих велетнів свій ідеал, свій первовзір. Ріхард Штравс своїми операми "Сальоме" й "Електра" та своїми симфонічними поемами попровадив музику цих ділянок до нових висот. Барток відкрив нові обрії, об'єднавши елементи народньої музики й її первнів з усіми досягненнями сучасних течій; Прокоф'єв зумів сарказмом поширити і поглибити багатство існуючих гармонічних звучань та музичну виразовість взагалі; Гіндеміт вніс у сучасну музику віртуозність новочасної поліфонії: Шенберг', найлівіший з них усіх, не знайшовши можливості продовжувати свою музичну творчість в межах дотогочасної традиції й її засобів, звернув, так би мовити, в бічну дорогу повної атональності, заснувавши систему т. зв. 12-тонової техніки композиції. Усе це — нові ідеї й ідеали, дякуючи яким музична творчість останнього півстоліття жила, росла, розвивалася.

Ігор Стравінський не був "тільки" новатором-модерністом: він був — у музиці — революціонером у повному значенні цього слова, революціонером, який у всіх ділянках музичної творчості відкрив зовсім нові світи і основно змінив усе її обличчя.

З усіх модерніх композиторів він був наймодерніший; з усіх сучасних, геніяльних композиторів, названих раніше, був най-геніяльніший. З них усіх він був єдиний, вплив якого був таким загальним, таким безапеляційним, що від 20-их років цього століття дотепер не було в світі буквально ні одного важливішого модерного композитора, який не вчився б на творах Стравінського — з Бартоком, Прокоф'євим і Гіндемітом включно. Тільки Шенберг' і його учні Берг' і Вебер, пішовши, як згадано, цілком іншими шляхами, не піддалися впливові Стравінського — і на своєму новому шляху атональності "серйної" музики зайдли у сліпий кут, з якого не було ані можливостей дальнього розвитку, ані виходу.

Після низки творів, написаних в молодечих роках у Петер-

бурзі, до деякої міри ще під впливом свого вчителя, Римського-Корсакова, та після тріумфального успіху свого першого вповні новочасного твору "Жар-Птиця", Стравінський написав у 1911 р. балет "Петрушка", яким вступив на новий, невідомий до того часу шлях у музиці. (Між іншим, в цьому творі він перший застосував прийом бі-тональності, вживаючи одночасно звучання двох неспоріднених тональностей, Фіс-Дур та Ц-Дур, який опісля засвоїли майже всі сучасні композитори).

У 1913 р. відбулася в Парижі прем'єра чергового балету Стравінського "Священна Весна" — твір, який зробив в музиці цілковитий переворот і, як такий, ще й досі неперевершений, як найреволюційніший музичний твір нашого століття. В основі балету — релігійний ритуал поганської давнини, сполучений з пробудженням весни.

Музика цього містичного твору так примітивно дика, як ними була та старовина, її поганські божки і кривавожорстокі обичаї. Музика твору — справжня оргія звуків, пристрастно-еротична, варварсько-стихійна. Ритміка твору і його інструментація в порівнянні з усім, що було перед тим, та ще й на сьогодні — безмежно хвилююча й фасцинуюча. Не диво, що цей твір відкрив у музиці зовсім нові обрії і широко відчинив двері до нових світів, цілком незнаних до того часу.

Прем'єра "Священної Весни" у травні 1913 р. в Парижі була не менше революційною, як сам твір: вона викликала найбільший скандал, відомий в історії музики: від перших звуків твору почалася на залі загальна бійка — між прихильниками й противниками Стравінського, — в якій брала участь не тільки публіка, але й чималий відділ поліції... Не зважаючи на це, коли "Священну Весну" виконувала рік пізніше у концертному виконанні (як його виконують тепер в цілому світі), у цьому самому Парижі, під тим самим диригентом (П'єр Монте), то твір прийняли ентузіастично, вітаючи і оплескуючи композитора як нового суперапостола сучасної музики.

Автор цих рядків мав нагоду бути свідком такого ентузіазму — і його активним співучасником! — під час першого виконання "Священої Весни" у Берліні 1922 р. Від того часу цей твір належить до т. зв. "залізного репертуару" найкращих оркестрів культурного світу — не дивлячись на те, що під час його виконування майже завжди можна помітити декілька старших — чи радше старих — людей, які тихенько виходять з

залі, не витримуючи електризуючої атмосфери, що її завжди викликає виконання цього гігантського твору.

Творчість Стравінського незвичайно різноманітна багатством стилів і підходів до кожного нового твору, і тому кожний його черговий твір був цілком відмінним від попереднього, завжди хвилюючий, зовсім новий і новаторський. Отже... джазова "Історія Солдата" для семи інструментів... весільна кантата "Сватання" для хору, чотирьох фортепіянів і групи ударних інструментів... балет "Пульчінеля", побудований на темах Перголязе (XVIII ст.)... майже бахівський фортепіяновий концерт... ораторія "Король Едип" "Симфонія Псаломів" для духових інструментів... опера "Рейкс Прогрес", у ніжному барокковому стилі музики Моцарта... і т.д. — поверх сотні творів великого маштабу. Кожний з цих творів, не зважаючи на його джерела й основи в музиці Моцарта, Чайковського чи інших, був таким притаманним прикладом творчості й оригінальності Стравінського, що, як згадано, кожний з сучасних композиторів — очевидно поступових, не консервативних у своєму підході до музики — не міг не подивляти їх і чи хотів, чи не хотів, мусів вчитися на них — цілком аналогічна ситуація, як це було у другій половині минулого століття з Вагнером, вплив якого на всю музику був необмежений — аж поки проти його романтики й музичних теорій перші спроби спротиву почали робити французькі імпресіоністи Дебюсі і Равель, а остаточно і абсолютно цей спротив закінчив Стравінський своєю творчістю, в основі якої були не романтично-емоційні "почування", а, як колись у Баха, твереза логіка.

Подібно як Вагнер, а ще раніше Бетговен, Стравінський був дуже самовпевнений і завжди свідомий свого значення та місця в музиці. Як вони обидва, так і він не переносяв критики, глузуючи з тих карликів, що мали сміливість критикувати велетнів...

Пишучи про свою власну творчість, автор цих рядків неоднократно заявляв, що найбільшими подіями в його розвитку і рості, як музики-композитора, було ще за гімназійних років прослухання авторського концерту Кароля Шимановського, а опісля — перше знайомство з "Священною Весною" Стравінського. Ці дві події оформили його музичний світогляд і ще до сьогодні є найважливішими в його житті професіонального музики.

Такий самий вплив мала музика Стравінського і на Бориса Лятошинського, як це він не раз заявляв у розмовах з автором цих рядків. І кілька інших сучасних українських композиторів вчилися на творах Стравінського — очевидно ті, які бажали йти з духом часу і поступу, не задовольняючися романтикою фолклору і традицією патріотичних гасел, які з музикою нічого спільногого не мають і яким у ній не місце.

В українському суспільстві, далекому від музики взагалі, та сучасно-модерної зокрема, дуже обмеженому в музичному смаку й розумінні і незвичайно консервативному в підході до музики взагалі, ім'я Ігоря Стравінського це, здебільша, порожній звук. Варто його запам'ятати не тільки як найбільшого репрезентанта сучасної музики, але й як одного з найбільших геніїв світової музики.

"Свобода", четвер, 15-го квітня 1971

ЗНАЙОМСТВО З ГЕНІЄМ

(В десятиліття смерти Белі Bartока)

...Харків, рік 1929. Телефонує мені композитор Пилип Козицький, тогоджий керівник музичних справ при Комісаріяті Освіти, прохаючи прийти на залізничний двірець, в делегації українських музик, а тому, що я одинокий між ними говорю по-німецьки, щоб "офіційно" зустріти й привітати в імені присутніх й неприсутніх українських музик передового мадярського композитора Белю Бартока, запрошеного на Україну на низку концертів.

Так почалося мое знайомство й опісля 15-літній осо-
бистий зв'язок з Бартоком, який тривав аж до останніх часів перед його смертю в Нью Йорку, в жовтні 1945 р. Знайомство з геніальним композитором, якому за життя химерна доля не щадила розчарувань й огорчень, незрозуміння зі сторони широкої публіки й недоцінення справжньої вартості зі сторони рецензентів; але одночасно ця химерна доля зробила з нього творця, який на розвій сучасної світової музики й її формування мав — з двома іншими головними представниками цієї сучасної музики, Стравінським та Шенбергом — найбільший, вирі-
шальний вплив.

Під час десятиденного перебування Бартока в Харкові я мав вийняткове щастя знаходитися майже постійно в його то-
варистві. На це складалися зовсім випадкові обставини. Отже Барток міг зі мною говорити цією самою мовою і далі, знаючи, що й я "чужинець" — бо таким я формально був завдяки своєму польському пашпорту — міг він говорити свободно про всі дивогляди тогоджного ладу на Україні, з якими він вперше тоді там зустрівся. Врешті факт, що я був ентузіастичним прихильником сучасної музики взагалі, а музики Бартока зокрема, теж



Бела Барток і Антін Рудницький.

мабуть вплинув на те, що Барток, людина дуже в собі замкнена й усе життя далека від людей й контакту з ними, виявив супроти мене, тоді ще зовсім молодого — й супроти Бартока зовсім ще зеленого — музики, несподівану щирість й прихильність. Прийнявши в перший же день запрошення обідати в мене (заявивши, до речі, дуже поважно, що ненавидить... капусту й навіть її виду, отже щоб її не було й на столі!), Барток перебував у мене на протязі цілого свого перебування в Харкові, йдучи до свого готелю тільки, щоб переновувати. — Сідали ми за стіл ут্�roph, бо й мій приятель Михайло Голинський, тоді геройчний тенор Харківської Опери, який мешкав у найближчому сусідстві, теж постійно харчувався спільно зі мною, а моя господиня, Пелагія Ігнатівна, зуміла діставати для нас — якимись тільки її відомими хитрощами — усіякі присмаки, яких у вільному продажі в Харкові не було тоді вже від непам'ятних часів! (Нехай ім'я цієї тихої, доброї жінки; мабуть давно вже не живої, бодай при цій нагоді попаде до часопису). В моїй же кімнаті Барток працював цілими днями, приготовлюючись до двох концертів, які мав дати в Харкові, та оркеструючи свій новий твір, дві фантазії для скрипки з оркестром, "Фріска" й

"Ляссу" Отже мав я незвичайно рідку нагоду стежити кожного дня за інструментаційною працею Бартока і слухати його коментарів й ідей на безліч тем з цим зв'язаних. До речі, Барток довідався ще перед приїздом до Харкова, у Відні, в своєму видавництві "Універсаль Едішон", що недавно, в одному з концертів Української Державної Фільгармонії, я виконував його "Танкову Сюіту" — перше виконання будь-якого оркестрового твору Бартока на Україні взагалі. Тепер, оркеструючи ці свої найновіші твори, він пояснював різниці їх інструментації та взагалі їх структури, з давнішою "Танковою Сюітою" Тоді теж я мав нагоду на власні очі пізнати одну з примх, чи звичок Бартока, яка опісля стала в музичному світі свого рода легендою: усі нотні лінії рукописного паперу він рукою продовжував до кінця сторінки й так і записував їх нотами, як і кожне найменше вільне місце на цьому папері! (Це, до речі, нагадало мені подібну — ощадностеву! — звичку нашого Людкевича: одиноке спільне між ним і Бартоком!).

З побуту Бартока в Харкові яскраво пригадую такі моменти: його два концерти в залі Міської Бібліотеки, його присутність в Державній Опері на виставі "Кармен", якою я диригував (і його незвичайно похвальні слова під адресою головних виконавців: Олександри Райської в заголовній ролі, Михайла Голинського як Дон Хозе, Марії Сокіл в партії Мікаелі, Віктора Будневича як Ескаміля та Віктора Ходського — Зуніги) та прийняття в його честь, влаштоване "Товариством Культурного Зв'язку з Закордоном", на якому то прийнятті прийшлося перекладати Бартокові усі промови з українського на німецьке.

Концерти Бартока — як і вище згадана його оркестрова "Танкова Сюіта" — успіху не мали. Було це зовсім зрозуміле й цілком до передбачення. Музичні кола Харкова, та взагалі тогочасної України, були виховані головно на Чайковськім та старій, класичній музичі. Про те, що діялося в музичі в Європі від часів революції, — чи навіть, сміло можна сказати, ще й давно до неї! — ніхто нічогісінько не знову й не чув. Отже невідомою була не тільки творчість Рихарда Штравса, але навіть Малера й Брукнера; як і зовсім невідомий був і Сібеліос, і Равель і естетичні теорії та твори Бусоні, і т. ін. Так само нічогісінько ніхто не знову про феномен творчості Бартока й про його цілком революційний підхід у взаємовідношенні та пристосуванні фолклору до оригінальної творчості. Отже й не

дивниця, що все це було для харківських слухачів чимось так новим і незрозумілим, що й їх реакція не могла бути іншою, якою вона й була; повна пошани для мистця, про якого знали, що він користується світовою славою, але без найменшого зрозуміння чи ентузіазму. Але траплялися й інші випадки. Пам'ятаю, як молодий харківський композитор Мейтус — сьогодні один з українських передових — а пізніше Ігор Белза в Києві (де Барток теж виступав) розповідали, що концерти Бартока були для них неймовірною ревеляцією й найбільшою музичною подією в їх житті.

Не зробив теж Барток особливого враження як піяніст, дармащо на ділі грав знаменито (в Королівській Музичній Академії в Будапешті Барток був головним професором фортепіану — до приходу большевиків — а не композиції, яку там вчив Кодалі). І це мало свої причини. Піяністичний ідеал для України був віддавна той самий, який обожала й "братня" Москва: тип близкучого віртуоза, який передусім зуміє покорити всю публіку фое́рверками феноменальної техніки. Барток — піяніст був такий далекий до того типу, як він, як композитор, далекий був до музики Чайковського. Його гра була об'єктивна й академічна, — така, яка найбільше підходить до виконування його фортепіанових творів; технічний елемент був у нього не на другому, але таки на останньому плані.

Концерти Бартока та деякі твори його, Стравінського, Равеля й Прокоф'єва, виконані в цьому часі в концертах Української Державної Фільгармонії були, мабуть, першим близьким, безпосереднім знайомством музичних кіл Харкова з "новою" музикою. Назагал, відношення музичних рецензентів до цього нового, невідомого дивогляду, себто "нової музики", було дуже позитивне — підозріваю, що тому, щоб, критикуючи, себто пишучи негативно, чи взагалі критично, не показати власної ігноранції. Але правдиве шило вилізло з мішка пізніше і при іншій нагоді. Коли незабаром опісля відбувся в Харкові мій авторський концерт, тоді офіційний партійний орган "Комсомолець України", присвятивши цьому концертові цілу сторінку великого формату, у статті п. н. "Лівий напрям в українській музиці" розправився одночасно і з моєю музикою, і з музикою Бартока, Стравінського, Равеля і т. д.: уся ця музика була "гнило-буржуазною" і повна "капіталістичних ухилю"! Рідко коли зустріла мене більша честь, як при цій нагоді, коли

про мою музику писали одночасно — й так само її лаяли! — як про музику Бартока, Стравінського й Равеля!

Зустрічався я потім з Бартоком в різних країнах і при різних нагодах. Особливо пам'ятаю зустріч у Відні, коли Барток грав — уперше — свій другий фортепіановий концерт під диригентурою Клемперера; відвідини його в Будапешті; його коротке перебування у Львові, де він, запрошений грati з Симфонічною Оркестрою свій фортепіановий концерт, зі стойчним спокоєм переживав муки проб і концерту з оркестром, яка ніяк не могла з цим твором справитися, і з третьорядним диригентом (з Люксембурга), який "плавав" ще більше, як оркестра. У Львові, до речі, Барток познайомився з Барвінським і Філяретом Колессою, якого етнографічні праці знав і дуже цінив.

Врешті зустрічі з Бартоком, під час війни, у Нью Йорку, де й він опинився, втікаючи від большевиків. — Часто заходили ми до нього, удвох з моїм приятелем, пок. композитором Єжим Фітельбергом, до готелю Бакінгем при 57-ій вул. (в якому кілька літ перед тим помер Падеревський). Спартансько скромне життя Бартока і його сім'ї забезпечувала платня з Колумбійського Університету та замовлення на твори. Тут і постали деякі з його найліпших: третій фортепіановий концерт, концерт для оркестри (сьогодні в репертуарі усіх великих оркестрів світу) і концерт для віолі, який так і залишився недокінченим, коли смерть перервала творчу працю цієї геніяльної людини.

Від того часу, себто в останніх роках, музика Бартока стала конечною, складовою частиною програм і репертуару всіх оркестрів і солістів; його струнні квартиди є зразком цього роду музики в сучасній музиці взагалі, а в сучасному нам світі деякі його твори вже й широка публіка сприймає з повним захопленням і ентузіазмом. Для молодої генерації музик є він тепер ще більшим пророком, як перед двадцяті — тридцяті роками. Усе це свідчить про силу його творчого генія, який не дивлячися на всі перепони вже здобув постійне місце в історії розвитку світового музичного мистецтва й залишиться в ній назавжди.

"Свобода", п'ятниця, 2-го березня 1955

"СВЯТА ВЕСНА" СТРАВІНСЬКОГО

Недавно взимі цього року, відомий берлінський диригент Еріх Кляйдер помістив у програмі свого чергового концерту з фільгармонічною оркестрою "Свято Весни" Стравінського. В музичних колах Берліна заворушилось: у часах всевладної тепер у Німеччині реакції проти "лівих течій в мистецтві", які там утотожнюють із гегемонією жидів і "комунізмом" у мистецтві, нині, коли в Німеччині пішло в рух гасло "назад до романтики", поміщення у програмі величного концерту найбільш "скрайнього", найбільш драматичного твору провідника "лівої" музики, було експериментом незвичайно сміливим. Правда, при цьому й експериментом, який без огляду на наслідки, складав якнайкраще, якнайвище свідоцтво мистецькій зріlosti і мужності диригента і його сuto-мистецьким переконанням.

Ішов я на цей концерт — зрештою, як я потім довідався з розмов з приятелями-музиками і знайомими, як і всі вони — "подвійно" схвильованій: і тому, що після довгих літ знову мав почути "Святу Весну" і тому, що побоюався, чи все ж таки зможу цей твір почути. Бо думка, що деякі "право настроєні" вірнопідданці нового ладу в мистецькій політиці (як низько впав світ, коли дозволив народитись таким божевільним термінам!) силою не допустять до виконування твору, насувалася сама.

Сталося чудо. Не тільки не заворушено ні одним невмісним окликом поваги концерту та виконування твору, але після його закінчення зірвалась така буря оплесків і такий ентузіазм охопив усіх, що навіть повна достоїнства заля берлінської фільгармонії, якої стіни чейже мають нагоду наслухатися захвату всякого ступення, від давна не бачили такого успіху. Був це справжній тріумф; тріумф диригента як виконавця, та як музики, для якого власне переконання і свідомість боротьби за мистецький твір найвищої вартості вище стояли за ввесь острах

щодо наслідків. Врешті: був це тріумф геніяльного твору над усіми ідіотичними і безглуздими параграфами музичних політик. Але що найважніше: був це тріумф живого мистецтва нинішнього дня всупереч спробам нового режиму, щоби це мистецтво нинішнього дня заступити мистецтвом вчорашнього, минулого і неактуальною сьогодні романтикою.

"Свята Весна" Пам'ятаю її вперше виведену в Берліні — якби це було тільки вчора. А було це в р. 1922-ім, в першому концерті щойно основаної німецької секції Міжнародного Товариства Нової Музики. Диригентом концерту був незрівняний Ансерме — тоді ще з довгою чорною бородою; програму зложили за принципом інтернаціональності: Нюктюрн Дебюсса, цього основоположника французького модернізму, скрипковий концерт Бусонія, цього вічно молодого апостола всього нового в мистецтві — і як основиний твір програми "Свята Весна" Стравінського, цього революціонера — ні, обновника музики в нашему столітті. При яких інших нагодах зібралося в залі фільгармонії стільки великих музик, як тоді?! В одній льожі царював Штравс із своєю добродушною усмішкою на лиці; там знову Пфіцнер нервово шарпав свою козячу борідку, там десь у колі своїх "однодумців" розмахував руками повен енергії (яка в кожній хвилині готова була експльодувати) Шрекер, в іншому місці групи великі віртуози і диригенти — Шнабель, Флеш, Фуртвенглер, Блех. Але в ніодну сторону не зверталось стільки поглядів, ні кому не присвячували так багато уваги як тому, що зі своєю срібною головою, своїм небуденної краси лицем (на якому вже тоді пробивалися симптоми смертельної недуги), сидячи в льожі десь посередині фактичний, але й духовий — лідер тодішнього світу, Феручіо Бусоні.

Трудно описати враження, яке зробила "Свята Весна" на нас, молодих тоді адептів музичного мистецтва. Це найбільше — ще й досі — музичне враження, якого я зазнав у житті, можу порівняти тільки з одним: здається мені, що таке власне враження мусить мати сліпець, якому повернули зір і він у вперше побачив сонце... Хіба тільки на нас, молодих, зробив цей твір таке враження? Хіба не бачили ми власними очима як ці старі літами, досвідом і знанням, але молоді духом велетні Бусоні, Шрекер та інші, поводились так само як ми, їх учні, себто: шаліли?!!! І то тим гарячіше, чим гарячішою була "опозиція"! Бо вона не забула прийти в повній боєвій силі! Отже:

з ключами, свиставками і т.п. Опозиціоністи хоча й ніколи ще не чули твору, який мали "нищити", але чутки, які давно вже про нього кружляли: що цей твір відкриває нову епоху — зриваючи зі старою — вистачили, щоби а пріорі змобілізувати проти нього оборонців Святої і Недоторкальної Традиції

У кілька літ пізніше був я присутній на другому виконанні "Святої Весни" у Берліні — під Фуртвенглером — і врешті недавно — на третьому. Враження, яке цей твір викликав тепер на нас, можна передати тільки одним словом: неймовірне, — це враження нішо інше, свідчить про міць самого твору. Бо за тих кільканадцять літ майже вся модерна музика перейшла через фільтр часу, — перейшла еволюцію сама в собі, відділила добре від злого, правдиве від штучного, тривале від перехідного. Те, що залишилось, це на першому місці Стравінський і його "Свята Весна" — і вони напевне залишаться в історії музики. Та не лише в історії; а в самій таки живій музиці, яка сьогодні зайшла б зовсім куди інде, мала би зовсім інший вигляд, якби не Стравінський і його "Свята Весна"

Цей твір написаний ще перед війною і вперше виконаний у Парижі 1913-го року. Він був не тільки есенцією його двох геніальних творів, які попередили "Весну": "Жар-птиця" і "Петрушка", але й початком найважливішого досі періоду творчості Стравінського, до якого, в дальшому розвитку, належить "Соловій", "Весілля", "Історія вояка", "Казка про лиса, когута і барана", "Мавра" і "Пульчінеля". Кожний з цих творів, це окремий камінь, окремий незвичайно цінний вклад у світову музичну літературу.

"Свята Весна" — найважніший з них твір. Піднаголовок його: "Картина поганської Руси" Змістом твору є старовинний, поганський культ весни, як символу плодючості. Своєю уявою Стравінський перенісся в той давній час, коли дві речі володіли тодішнім людством: дика, незагнuzдана пристрасть і культ сил природи. "Свята Весна" ділиться на дві частини; "Цілунок землі" і "Велика жертва", з яких кожна поділена знаву на окремі підвідділи як "Весняні ворожби", "Хороводи", "Похід старця-мудрця", "Поклін землі", "Таємничі забави дівчат", "Звеличання вибраниці", "Діла праотців" "Великий святий танок" Все це — мітичні культові обряди, висловлені танком, цим найбільш первісним способом людської виразовости.

Але коли в першій частині твору — "Цілунок землі" —

музика передає зверхню сторону відношень первісної людини до природи: ігрову і танечну, то в другій частині, у "Великій жертві" маємо внутрішні, підсвідомі, емоціональні почування: почуття таємничості і панічного страху перед незрозумілими силами природи, перед тим "Великим Невідомим" якому первісне людство приносило стільки жертв, щоб його перевіляти. В музичному зображенні цих почувань і ідей, — отже в "Таємничих забавах дівчат", "Ділах Праотців" і т. д. сам "сюжет" не має ніякого значення;, як і не мають ніякого значення звукові зображення цих картин природи та її явищ, їх жанровість, мальовничість чи ідилічність. Отже те все, що в такий чи інший спосіб був би передав кожний інший, хоча би найбільший творець, ідучи за зразками, чи слідами програмовости або імпресіонізму. Стравінський не "малює" того, щоби навести нам перед очі побутові картини поганських часів; він у своїй музиці ставить перед собою обновлений весною світ і людину, яка щойно від природи відділилась і яка ще з нею зовсім злита. І тому перші сторінки партитури другої частини — "Великої жертви" — які виявляють цей безмежний страх перед незнаними силами і зустріч дівчат з весняною нічною природою, (коли людина найлегше і особливо живо і безпосередньо почуває обнову і ріст життя), є немов провідною ідеєю цілої тої частини.

Очевидно, що такі творчі концепції потребували іншої музичної мови, чи може радше: інших способів її вислову, як давніше. Стравінський проникнув у "Святій Весні" до найглибших тайн російської музики і російської землі. Ця музика до нічого не подібна і не має ніяких аналогій чи хочби тільки чогось, з чим її можна би зрівняти в минувшині, у цілій посередній музиці. Елементи, відомі досі як такі, з яких "складається" музичний твір, чи пак: які надають йому індивідуальне обличчя, як мелодія, гармонія, форма — тут йдуть не тільки власними шляхами, але вони нашли собі нові, непередбачені, геніальні закони, діаметрально різні від усіх тих, про які ми училися раніше, що вони — одинокі "правильні" Є це тільки свіжий і один більше доказ на правильність твердження, що не теоретичні закони диктують твір і означають його вартість, але навпаки: тільки творець витворює і установлює закони для інших, менше від нього геніальних. Але знову таки — тільки до найближчого епохального твору!

Елементом, який у "Святій Весні" відіграє головну роль, і який, внаслідок цього, зреволюціонізував цілу цю ділянку, це ритм. Він такий первісний, такий дикий як первісними і дикими мусіли бути ці обрядові танки наших праотців, і як первісним і диким було все їх життя.

Але одночасно з тим ритм "Святої Весни" в найкращий, найближчий спосіб передає нам ритм нашого життя, чи пак: роки довкола світової війни. Життя, з якого зникли всі колишні ідеали, і всі романтичні почування, життя, яке з легким серцем, отак-собі перейшло до денного порядку над 10-ти мільйонами воєнних жертв, життя, в якому не трудно дошукатись тих самих головних його причин, що володіли життям і перед віками: пристрастей і культу — для нинішнього бога-гроша.... І в тому лежить, мабуть, суть геніальності "Святої Весни": що не тільки музична мова, якою послуговується в ній Стравінський, але вся її психологічно-творча концепція, що охоплює буцім-то прастару тему, є фактично найбільшим виразником нового часу. І цим виразником залишиться, мабуть, іще довгі літа, які перед нами.

"Назустріч" ч. 15, Львів.

ФЕРРУЧІО БУСОНІ.

Посмертна згадка.

Берлін, 30 липня 1924

Архижрець Мистецтва, володар царства фортеціяну, з великих найбільший — відійшов на все з цього світа. Поява, котра чистотою змагань, святістю почувань нагадує Йогана Себастіяна Великого; артистичний феномен, якого загадку рівно важко розв'язати як Моцарта; універсальний дух, супроти котрого блідне універсалізм Лішта, а на згадку мимохіть насувається божеський Ліонардо... Вибраний, який згідно з опінією цілого світа досягнув останніх вершин у мистецтві — та на його власну думку він пише звичайний рядовик, який ціле життя мав лише одно бажання — вірно служити мистецтву... Людина в ідеальнім значенні цього слова, яка цілим своїм життям, своїм відтворчо-творчим генієм дала такий доказ тої "людськості" що майже переходили її межі...

"Ознакою мистця є те, що він ставляє собі щораз то нові проблеми і в праці над їх розв'язкою находить нове вдоволення"

Ціле життя був Бусоні живим прикладом для пояснення тої своєї сентенції. Ставляв перед собою одну проблему за другою: будучи переконаним, що одна вже розв'язана, кидав її і звертався до іншої. Як двадцятилітній, згідно з фаховою критикою Старого та Нового світа — скінчений піяніст у повнім розумінні цього слова — приходить до пересвідчення, що фортеціян, його техніка та вигляди на майбутнє — це загадка,

яку батько фортепіяну Лішт розв'язав лише до половини. І поставивши собі метою піznати ту другу половину, посвячує десять літ новим студіям над фортепіяном, беручи за основу твори Лішта. Та коли після того часу він не лише відкрив усю тайну, але будучим поколінням поставив свіжу, вказуючи на незнані досі шляхи в обсягу фортепіянової техніки, звукових можливостей, динаміки, інтерпретації і т.п., коли для нього особисто не було в цій царині вже нічого неясного, тоді звертається в іншу сторону: музична творчість та композиція стають для нього полем, де він ставить і розв'язує щораз то нові проблеми.

Бах — Моцарт — Лішт: у них замикалося артистичне "вірую" Бусоні. Три прізвища — три світи. Чи справді три? Чи не одно лише — Музика? Моцарт, "dieser göttliche Junge" був для Бусоні вершком досконалости. Коли других він почитав, Моцарта звеличував...

Бусоні бажав визволити музику з усього земського, низького, реального. Музика повинна бути вільна від всієї матерії; повинна бути абсолютною й абстрактною, як її ідея. До тої абсолютної, абстрактної музичної ідеї найближче стоять у нинішній музичній системі — павза і фермата. Програма, форма, звук одного чи другого інструменту є лише путами. Навіть нотне письмо не повинно в'язати музики, бо "кожна нотація" є лише транскрипцією абстрактної ідеї. У мент, коли ідея підпаде під перо, тратить свою оригінальність"

І тому Бусоні- му все одно, як і якими інструментами має бути виконаний його найбільший твір "Fantasia contrapunctisticca". Подуманий як чиста, абсолютна музика, такий твір не може в'язатися путами фортепіяну чи оркестри...

Наша музична система має 24 тонації. Бусоні начислив їх (в обсягу одної октави. Для нього півтони не є найменшими інтервалами. Навіть не чвертками. Він ділить музичну систему на підставі "Dritteton-ів" які є "зовсім самостійними інтервалами

ми з виразно означенім характером”*).

У першій половині ХХ століття йшла суперечка про те, чи Лішт чи Тальберг є найліпшим піяністом; у другій половині, одні віддавали пальму першенства Бюльову, другі Рубінштайнові; сьогодні можна сперечатися, хто більший: Розенталь чи Гофман. Але імення Бусоні не можна було вмішувати в такі суперечки ні за часів Лішта, ні Бяльова; його не мішали ще кілька днів тому, коли він находився між живими. Бо сказати про Бусоні, що він був найбільшим піяністом, це замало. Бусоні, був *найбільшим фортепіяновим генієм*, який колинебудь існував. Хтось написав про Бусоні: “Він ширяє понад верхами, які досягнув Розенталь” Техніка яка у Бусоні перейшла межі матеріяльних довершень, являлась чимсь так природним, що слухаючи його, ніхто над нею не призадумувався. Бо над нею панувала Думка...

Бусоні — це був всесторонній; піяніст, компоніст, диригент, філософ, письменник, поет, учитель... А коли все це не вистачало йому до висловлення того, чим повна була його душа, тоді брався за маллярську палітру...

Ферручіо Бусоні народився 1865 р. в Італії. Маючи 7 літ виступає у Відні з першим концертом. В 15 ім році життя вибирають його дійсним членом королівської Академії в Бельонії — відзначення, якого у тім віці зазнав ще лише один Моцарт. Живе в різних краях, різних містах; грає, диригує, творить, пише, — а при тім всім, виховує цілу плеяду піяністів, які сьогодні є найбільшими прізвищами в піяністичному світі. Від кількох літ жив

* Цю думку висловлює та обговорює Бусоні в своїм творі “Verauch einer neuen Artinetik der Kapukuncí”

у Берліні де вів "Meisterklasse fur Komposition" при Академії Мистецтва. Вмер 27-го липня 1924.

Крім чотирьох опер (останню "Dr. Faust" скінчив на смертельній постелі) лишив епохальні твори у всіх царинах композиції, та геніяльні, одинокі в своїм роді, видання і транскрипції творів Баха.

Твої учні, великий учителю, надхнені тобою, продовжува-
тимуть твої ідеї, і ти житимеш у них, відроджуючися у кожній
обнові музичної творчости...

6 серпня 1924 "Діло"

ВАГНЕР І БАЙРОТ

(З нагоди святочних вистав у Байроті)

П'ятьдесят літ тому, німецький народ, який ще не очуняв з радості після переможної війни, приготовлявся до святочного тріумфу. Але цим разом не мала це бути перемога фізичної сили ні воєнної штуки — це мав засніти повним блеском німецький творчий дух. У малім баварськім містечку Байроті недалеко Мюнхена, кінчилася праця над вибудуванням святині, з якої німецький геній мав промовити до світа творами свого великого сина. І коли прийшов великий день — посвячення святині новозбудованого театру — бог, якому її побудували і якого в ній мали почитати — Ріхард Вагнер, зазначив у своїй святочній промові, надто самовпевнено, що з того моменту найвищий культурний твір німецького генія стане доступний цілому світові.

Так сказав Р. В., найсильніша індивідуальність та найцікавша поява з історії музики 19-го ст. побіч свого найважнішого приклонника і пізнішого тестя, Ліста. Найцікавіше за час свого існування: найбільш оспорювані гасла — кинені Вагнером, ідеї ним приготовані та доказувані критичними музично-літературними статтями, перш усього його музичні драми, які являлись послідовним переведенням теорії в практику (а тим самим і доказом життєздатності цих теорій) викликали в Європі бурю. Але сила цих теорій переведених практично: творів, зміцнених теорією, зазначилися найліпше таким чином, що в часі, коли вони находились ще під побільшу чим склом критики і коли частина її все ще відмовляла їм (і теоріям і творам) будь-яких перспектив на майбутнє — вже тоді не було ні одного молодого німецького композитора, включно з найбільше талановитими і надійними: (як Штравс, Пфіцнер і



Вагнер

ін.), які не починали б свої оперові твори під знаком Вагнера. Ніколи ще ніякий музичний напрямок не запустив так глибоко коріння і так скоро поширився, як т. зв. вагнеріянізм. Але нечисленним вибраним удалося від нього звільнитися і вони кинули нові гасла, нові ідеї, які сьогодні мають нових приклонників та духових нащадків. Але сьогодні живе ще цілий легіон композиторів, які не мали сили хоч дещо зійти з протоптаного шляху і тим самим скинути зі себе пута магічного впливу Вагнера. Ціле життя змагав Вагнер до здійснення своєї ідеї: вибудування театру згідно з власними планами, який вповні відповідав би вимогам його творів та його музичних драм, театру, призначеннем якого було би давати зразкові вистави опер. Вагнерові врешті удалося здійснити свою мрію: завдяки жертвенності німців, які відгукнулися численними грошевими пожертвами, а передовсім завдяки щедрості свого протектора і приятеля баварського короля Людвіка.

Тут відбулися вже в р. 1876, у свіжо збудованім театрі, перші вистави могутньої театралогії "Перстінь Нібелунгів", а 6 літ пізніше, перша вистава "Парсіфаля", якого, згідно з завіщенням Вагнера, ніяка інша сцена, крім Байроту, не мала права грати.

Минулого місяця Байрот знову ожив. Виконавцем заповіту Вагнера і мистецьким керівником свят був його син Зігфрід.

Від того часу маємо славні в цілому світі "Фестинілі" в Байроті. Що кілька літ мале тихе баварське містечко оживає: з'їзджаються до нього найславніші європейські диригенти, співаки та інструменталісти, які ніколи не відмовляли покликові Косіми Вагнер знову показати світові твір генія у повнім його блеску. Виступ на Байротських Святах був для кожного з учасників вершком слави. І на протязі кількох тижнів малий Байрот заповнювався тисячами гостей з цілого світа, ставав Меккою і Мединою для всіх музик.

Косіма Вагнер, друга жінка Вагнера, дочка Ліста і графині д'Агоут. Після смерті свого мужа перебрала адміністрацію та провід Байротівських свят і по нинішній день являється її душою. Щойно в останніх роках вдова Вагнера віддала "Парсіфаля" до загального вжитку всіх оперових театрів, вважаючи, що вона не сміє довше залишати цей твір невідомим широкій публіці.

Минулого року відбув він велику подорож по Америці (як диригент батьківських і своїх власних творів) призначаючи ці-

лий дохід з усіх концертів відновленню Байротівських Свят. І цього літа, після десятилітньої перерви театр у Байротті знов заповнився гостями. Цим разом вони з'їхались майже виключно з Німеччини.

Економічні відносини, кордони, і т. п. відстрашили чужинців відвідати Байротські свята. Ці свята тепер і не такі пишні як колись. Відносно мало там великих імен з відомих диригентів, лише Франц Бун, і Карл Мук, співаки — лише німці та кількох шведів. Економічна криза полишила своє п'ятно і на Байроті. Як колись, так і сьогодні стоїть на стороні чистоти стилю та зразковости вистав 80-літня Косіма Вагнер. Отже на зовні майже нічого не змінилось...

Та в суті змінилося багато. Змінилися передовсім часи, а з ними поняття ідеї, змагань. Сьогодні "Вагнерівське питання" не є вже проблематичним, (якщо взагалі тайна творчості духа може бути абсолютно, до останніх меж розв'язана) над нею перейшли до денного порядку. Нинішнє покоління, що зростало в часі боротьби довкола оперних творів Штравса чи Шрекера, яке бере активну участь у боях довкола драматичних та музичних проблем поставлених іншими творцями, не вважає вже Вагнера синтезою музичних проблем, а його музику альфею і омегою — як це було в останніх 25 рр. мин. ст. Романтизм Льогенгріна, чи Голлендра, містика Персіфала, патос і велич Перстня Нібелунгів, — усе це належить вже до минувшини, а шляхи, якими іде нинішня опера творчість віддаються від них чим раз даліше. А рівночасно з цим зникає поволі, але певно живий культ Байроту та його ідей, а замість них залишається мертві пошана для місця з якого найкраще промовляв геній Вагнер. Байрот вже скінчив свою ролю. Життя пливе, мистецтво не стоїть на місці, а історія вчить, що ніщо не є таке небезпечне і не минає так скоро, як традиція у мистецтві.

А тому: чи традиція Байроту перенесеться і на друге 50-ліття, без шкоди для ідеї наслідком якої і для якої вона постала?!?

(Берлін, в серпні 1924)

("Діло" 27 вер. 1924)

МОРІС РАВЕЛЬ.

(З нагоди композиторського концерту)

Львів може гордитися: його відвідав найвидатніший представник сьогоднішньої французької музики і один з найбільш відомих композиторів світа, Моріс Равель. Він належить до тих нечисленних творців, яким щаслива зоря успіху і слави світить від самих початків творчої праці. Вихованець парижької консерваторії у часах, коли великий Дебюсі завоював уже своїми творами Францію і почав чим раз сильніше впливати ними на всю Європу, Равель зразу стає під прапор нового стилю, стає — за життя Дебюсі — разом із ним борцем за імпресіонізм, а після смерти Дебюсі, лишається найвидатнішим його представником. Коли згадати, що ледви чи який другий стиль у всесвітній історії музики, так легко і скоро завоював собі право громадянства як імпресіонізм — й коли не забути ще й те, що саме для Франції першого 25-річчя нашого століття — імпресіонізм став просто стилем національного значення (легкість форми, барвність оркестрової палітри, химерність мотивів, чисто Парижська "ароматність" цілості — ось його типічні прикмети) тоді не важко зрозуміти, чому Равель, який усі ці прикмети стилю єднає як найкраще, став його виразником і представником нинішньої французької музики. Його творче надбання у порівнянні з іншими представниками світової музики — Штравсом чи Стравінським — дивно мале. Дві невеликі опери, балет, декілька оркестрових і камерних творів, чотири—п'ять зошитів фортепіанових творів, стільки вокальної — і все. Але ніде правди діти, що всі без винятку твори здобули собі велику популярність і увійшли у постійний репертуар оркестр, камерних ансамблів і піаністів усього світу.

Але теж ніде правди діти, що силою творчого таланту,

значенням кожного твору зокрема, Равель менший за сучасних — Штравса і Стравінського. В ніодному з його творів не можна найти тої геніяльної іскри справжньої глибини, не можна додбачитись тої епохальної вартості, як — взяти на-приклад — у "Сальоме" чи "Священній Весні" Все воно гарне, міле, запашне — але врешті решт: — тісточко. — А тільки тісточком не можна заступити хліба.

PI3HE

ПРО ВИЇЗД НА МУЗИЧНІ СТУДІЇ.

Кількаденний побут у товаристві, в якому м. ін. знаходилася молода панночка, яка незабаром вибирається за границю на дальші музичні студії, та принагідні розмови на цю тему викликуть декілька думок про такий виїзд взагалі та використання побуту за границею на музичних студіях зокрема.

Той, хто рішився виповнити музикою своє життя і зробити із неї свою професію, стоїть перед куди важкою проблемою, як інша молода людина, яка хоче стати юристом, лікарем, інженером, педагогом чи т. п. бо коли кожна із названих ділянок має точно означені школи і роди студій та час їх тривання, то музична (чи взагалі мистецька) професія і "кар'єра" є в суті речі незв'язана ні якимсь згори означенним часом ні свідоцтвами чи дипломами (поза ділянкою музичної педагогії, де жадають деяких офіційних документів, але де — у випадках артистів з відомим, виробленим іменем — документи теж бувають зайві). Все тут залежить від індивідуальності даної людини та від її таланту. Знаємо, що цілий ряд найкращих, найбільш талановитих віртуозів ніколи в ніяких академіях чи консерваторіях не вчилися та ніяких свідоцтв не мають, і навпаки, знаємо, що й безліч свідоцтв нікому не поможе, коли хто хоче концертувати, а не має для того відповідних даних, чи просто — коли його артистична індивідуальність заслаба й замала, щоби у цій ділянці могла втриматися чи, тим паче, "вибитись". Ці думки — очевидно — торкаються і будуть торкатись лише музик-виконавців, інструменталістів, та їх студій, бо справа з вихованням і наукою композиторів та диригентів — це зовсім окрема тема.

Найважніше для будучого музики це, побіч його власного таланту і праці, за яку сам відповідає, вибір учителя, чи пак: учителів. Професія музики вимагає в нинішньому дні дуже всебічної музичної освіти, в такій-же мірі для піяніста, як і скри-

паля чи іншого інструменталіста. Очевидно, що цю всебічну освіту можна одержати тільки у різних учителів, з яких кожний є "спецом" у даній ділянці; та найважніший із них буде для молодого артиста музики той, який вчитиме його головного предмету, отже в даному разі, гри на тому чи другому інструменті. І саме той вчитель і місце його осідку повинні перевовсім вирішати, куди дана молода людина має виїхати: себто індивідуальність вчителя, під якого руководством хотілось би працювати, повинна бути вирішною для дальших студій, а не те, чи інше місто, куди можна їхати. На жаль, у нинішніх часах замкнених границь, девізових обмежень і... валютових курсів, треба брати й усе те під увагу — і ті факти, врешті-решт, у більшості випадків вирішують про виїзд сюди чи туди.

І так зразу виринає питання: куди їхати? Коли молода людина, яка хоче їхати була би у такому виїмковому положенні, що не потребувала би рахуватися ні з висотою валюти в тому чи іншому краю, ні з іншими подібними проблемами, тоді вона могла би вибирати поміж нинішніми двома центрами музичного життя: Парижем і Лондоном. Головно в Лондоні, де осіли найвизначніші німецькі музики-виконавці (Шнабель) — тепер емігранти — є невичерпані можливості вибору вчителя. Та студії в обох цих містах майже недоступні для наших кишень. Із "ближчого" закордону втратив, на жаль, своє значення Берлін, відколи в ньому і мистецтво і науку підпорядковано політично-партійній доктрині і відколи становище професора в берлінській Державній Високій Музичній Школі, яка в десяти післявоєнних роках не мала собі рівної в Европі під оглядом педагогічних сил і осягів, — нині вирішується його партійною приналежністю. Залишається: Прага, Віденсь, Будапешт. Прага і Віденсь це якраз ті міста, в яких майже вся без виїмку наша нинішня музична генерація черпала свою музичну освіту. Ці два міста і розмірно недалеко від Галичини і розмірно дешеві. Та й старі сантименти грають тут ролю: до Відня тягне нас, як до колишньої "нашої" столиці, до Праги, як до слов'янського міста, отже осередку, в якому "наш брат" не почував себе так чужо, як поміж романськими чи германськими народами. (До речі: такий підхід до справи при питанні вибору осередку для музичної освіти вважаю цілком хибним; якраз музичні студії поміж зовсім чужими нам, культурою і мистецтвом та цілим світоглядом,

народами, можуть бути, на мою думку, для розвитку наших музик і цілої нашої музики, якнайкорисніші). Хоча в обох цих містах є дуже живий музичний рух, то оба вони терплять саме тепер на недостачу "великих" віртуозів та професорів інструменталістів. Зі смертю Лешетицького і Грінфельда у Відні, з хвилиною, коли Завер і Розенталь (оба, зрештою, дуже старі) перестали там вчити а Вайнгартен і Штаєрман звідтіль виїхали, Віденсь залишився фактично "без п'яністів" Але віденська Музична Академія все ще на поважному рівні і навчитися в ній може кожний, хто схоче працювати, чимало. Теж саме торкається й Праги.

Безумовно замало звертається у нас уваги на можливість і доцільність музичних студій у Будапешті. Є там знамениті вчителі фортепіану (Томан, кол. вчитель Бартока, донедавна сам Барток, Догнані, Кентнер) та скрипалі (до недавна: Губай, Затурецький, Вальдбавер) та знаменита, повна найбільшої поваги, традиція королівської Академії. Головно композиторські студії у такого Бартока чи Кодая, могли би бути для молодих наших майбутніх композиторів, річчю першої ваги. Але про це — іншим разом.*

Побут на музичних студіях за границею повинен студентові дати не тільки фахову освіту, досконалість ремесла, але передовсім: навчити його музичного європейського смаку і розкрити перед ним обрії сучасної музичної дійсності. Не тільки на лекціях у класі мусить він вчитися — але ще більше поза нею; не тільки атмосфера музичної школи чи приватних лекцій має його виховувати, але передовсім музична атмосфера фахових кругів, в які він мусить увійти. Концерти, опери (й театри взагалі), дискусії в гурті товаришів та врешт-решт, найголовніше: можливо якнайчастіше перебування поміж справжніми, зрілими, а то й знатними артистами — все це у сумі перетвориться потім в те, що називаємо "музичною зрілістю". Сухі студії гармонійних правил, композиторських канонів, формальних проблем чи восьмигодинна гімнастика пальців при інструменті — все те дасть розмірно небагато, коли ці мертві чи механічні закони й впрай не зіткнуться з живим життям. Бо тільки тоді набирає мистецтво й музика рисів правди й широ-

* Не слід забувати, що Автор писав це у 1937 році. — В-во.

сти, коли воно перейде крізь фільтр життя. В даному випадку: музичних студій за границею, цим життям є ця власне музична атмосфера, якої даремне хотілось би шукати нпр. у нас в житті наших сусідів. Тому й виїзд на студії за границю і якнайдовше перебування там є для кожного адепта музичного мистецтва, не тільки бажаний, але й конечний та необхідний.

ДІЛО, ч. 168, 31. липня 1937.

ЗУСТРІЧІ З ПРЕЗИДЕНТОМ ЛИТВИ

Недавня трагічна смерть президента Литви Сметони — у полум'ях горіючого дому в Клівленді, наводить на пам'ять знайомство й зустрічі з тою достойною, високо-культурною й незвичайно милою людиною. Було це в р. 1935, коли моя дружина — Марія Сокіл — і я поїхали при кінці жовтня до Литви, запрошені туди на низку виступів. Їхали ми в ненадто рожевому настрою, знаючи, що Литва — маленька держава, а її столиця, Кавнас, ще двадцять літ тому маленьке, неважне місто на окраїнах російської імперії. "Отже, думали ми), який же там є оперовий театр, яка оркестра?! От, напевно — провінція!"

Несподіванка, яку ми дізнали у цих наших мінорних міркуваннях, була мабуть найбільшою з усіх, які довелося нам зустріти в нашій артистичній кар'єрі, доволі різноманітній й багатій всякими досвідами. Державний Оперовий Театр — "Vaistybes Teatras" — у Кавнасі, хоча й невеличкий, був на першорядному рівні, як якістю артистично-співочих сил, так і порядком і серйозністю праці й репертуару. Те саме, ще у більшій мірі, відносилося й до Державної Симфонічної Оркестри, зложеній з дуже добірних музикантів і так здисциплінованих, що всі її членів сиділи на своїх місцях — з настроєнimi інструментами — на десять хвилин перед початком моєї першої проби (й усіх пізніших) — подія, яку я зустрічав у праці з оркестрами в Європі тільки дуже й дуже рідко.

Несподіванкою було й саме місто Кавнас. За короткий час існування самостійної литовської держави воно прибрало характер столиці, характер міста в повному розгоні розвитку й розбудови. Як на головній вулиці, бульварі Свободи, так і на інших виростали величаві модерні будівлі міністерств і державних будинків, музеїв, університету, промислових і торгово-вельних підприємств та мешканьних домів.

Але найбільшою несподіванкою з усіх була для нас ця незвичайно тепла й дружня атмосфера, якою з першого дня нашого перебування на Литві оточили нас усі литовці, з якими ми мали нагоду зустрітися під час трьох-тижневого побуту там. А приязні відношення, які зав'язалися тоді між нами та такими передовими литовськими музиками, як Якубенас, Банаїтіс та гурт інших, залишається в нашій пам'яті на все.

Ця тепла й дружня атмосфера, про яку я згадав, відносилася не тільки до нас особисто, але передовсім до нас, як українців, себто представників народу, котрий, як це усі литовці запевняли, все був їм найближчим та з яким вони почувалися у найтіснішім зв'язку. А слова, які ми чули потім на цю тему від президента Литви Сметони, вповні утвердили нас у вірі, що запевнення литовців у приязні для України й українців були правдиві й ширі.

Президента Сметону ми мали честь вперше зустріти на симфонічному концерті в Державній Опера, котрий був нашим першим виступом в Литві. Я диригував концертом, Марія Сокіл була його солісткою. На програму цього першого концерту я вибрав виключно симфонічні твори сучасних українських композиторів — з Наддніпрянщини й Наддністрянщини — які найяркіше представляли обличчя нашої сучасної музики. Отже: Друга Симфонія Льва Ревуцького (на теми українських народніх пісень) — якої перше виконання відбулося кілька літ передтим під моєю орудою в інавгураційному концерті Української Державної Фільгармонії в Харкові, — танки: китайський і гуцульський (з опери "Захар Беркут") Бориса Лятошинського, "Дві Пісні" з оркестрою до слів Франка — "Нюктюрн" і "Сонет" — Василя Барвінського (скомпоновані ним для Марії Сокіл недавно передтим з нагоди Франківських концертів у Львові) і врешті моя власна "Балетна Сюїта" На цьому нашему першому концерті з'явився і був на ньому присутній до кінця — президент Сметона.

В перерві концерту ждала нас чергова несподіванка: директор опера Жадеїка передав нам, що президент просить нас до себе. За хвилину були ми в президентовій ложі і стиснули руку Сметони, котрий зразу-же започаткував таку милу гутірку, що на ній непомітно зійшла вся перерва.

Вперше, що звернуло нашу увагу в особі президента Сметони, це була його подібність до Миколи Олексієвича

Скрипника, з котрим ми стільки разів зустрічалися в Харкові й Києві. Та сама гостра борідка, той самий рід "старомодних" вусів, ці самі вдумливі очі й ця сама усмішка, доволі рідка, але зате щира й мила. Та вдача литовського президента була така, що почувалося в його товаристві немов в товаристві давнього знайомого.

За кілька днів знову бачили ми його в президентській льожі — при нагоді першого виступу Марії Сокіл в опері. Вона співала партію Тамари в опері Рубінштайна "Демон" — й співала її по українськи. А коли після другої дії артисти литовської Державної Опери влаштували своїй українській товаришці овацію при відкритій завісі і вручили їй квіти й низку подарунків, м. і. золоту медаль "Визволення Вильна", — під час коли вся публика встала з місць — то ми з великим здивуванням і зворушенням запримітили, що у своїй льожі зробив це й президент держави.

Та найдовше ми мали нагоду бачити президента Сметону й говорити з ним на прийнятті, яке відбулося у міністра закордонних справ. Тоді він ґратулював Марії Сокіл її успіху в опері, у преси й публики, та згадуючи симфонічний концерт — з українською програмою — висловив своє міле здивування, що "українська музика вже так далеко зайшла". Також випитував він про різні українські старо-краєві справи, як і про наш побут на Советській Україні, про тамтешні театри й культурне життя взагалі.

Коли по закінченню наших виступів у Кавнасі (яких число настільки побільшилося, що ми мусіли відмовити — із за недостачі часу — виступи в Клайпеді і Шавлісі ми від'їздили до Риги, м. і. явився на залізничному двірці директор департаменту мистецства радник Юска і передав нам особисті поздоровлення від президента Сметони.

Покидали Литву з безліччю якнайкращих вражінь з неї. А серед них одним з найприємніших був спогад про зустрічі з великим президентом Литви, Сметоною.

"Свобода" 26/I 1944

ЗУСТРІЧІ ІЗ СВІТОВИМ ІМПРЕСАРІО

(З приводу смерти Соль Юрока)

Газети в усьому культурному світі подали недавно вістку, що 5 березня 1974 р. у Нью Йорку, під час зустрічі з своїм приятелем, банкіром Дейвідом Рокефеллером, у його бюрі, помер нагло в наслідок удару серця, відомий імпресаріо, чи пак концертний менажер, Соль Юрок. На протязі кілька десяти років своєї діяльності — він помер, маючи 85 років — Юрок був представником десятків, а то й сотень найбільших віртуозів, співаків і балетних зірок світу, організуючи їх концерти. Між цими артистами були такі корифеї танкового мистецтва, як Анна Павлова й Айзадора Дункан, такі велетні співочого світу, як Шаляпін і Мар'ян Андерсон, такі віртуози-піяністи — у наших часах — як Артур Рубінштайн, Ван Клайбурн, Еміль Гілес, Святослав Ріхтер, Владімір Ашkenазі — — три останні з ССРР, такі скрипалі, як Міша Ельман, Натан Мільштайн, Айзак Стерн, Давид Ойстрах (до речі, всі вони — уродженці України), гітарист Andres Segovia, і багато інших.

Крім концертів окремих артистів Юрок (прізвище якого серед українців неправильно вимовляли "Гурок") організував також виступи на велику скалю цілих груп і ансамблів. Між ними він привіз з виставами до Америки славнозвісні драматичні театри, французьку "Комеді Франсез", лондонський театр "Олд Вік", японський "Кабукі" і інші. Але його спеціальною любов'ю були балети. Після того, як він привіз до Америки й показав тут найкращі західноєвропейські балетні ансамблі, з Монте Карльо та лондонський "Садлер Целс, він був першим, якому вдалося дістати дозвіл і від американського і від советського урядів, привезти з ССРР до Америки такі передові балети, як Мойсєєва, "Большого театру" в Москві, український балет Вірського і ін. На всіх цих "своїх" артистах і імпрезах він дробився великого майна (газети подавали, що при полагодженні розводових формальностей його дружина одержала від Юрока

суму три мільйони доларів плюс стільки-то й стільки тисяч місячних аліментів), не дивлячися на те, що приїхавши до Америки, маючи вісімнадцять років з України, де він народився недалеко Харкова, мав у кишені всього... півтора долара. В Україні він працював у крамниці з залізом і кінською упряжю, в ЗСА брався з початку за все, що попало (на "посаді" трамваєвого кондуктора в Філадельфії не втримався, бо не зумів правильно, по-англійськи, викликати назви вулиць). Але коли зустрів був давнього знайомого з України, скрипаля, Єфрема Цимбалістого, такого ж тоді бідолаху, як і він, за всі заощаджені гроші влаштува йому концерт — такий успішний, що за ним слідував другий, третій, десятий, вже з різними артистами, і врешті назва "Sol Hurok presents" — "С. Юрік представляє" — стала відомою в усьому світі, як синонім найбільших імен і найбільших мистецьких імпрез.

Здавалося б, що людина, яка понад півстоліття безперервно жила в світі музики й мистецтва взагалі, без упину мала до діла з сотнями найбільших музик світу й правдоподібно чула безліч їх концертів на найвищому мистецькому рівні, здавалося б, що така людина повинна би чимало знати про мистецтво взагалі, а музичну ділянку зокрема. Бо й як же інакше така людина могла б вибирати й ангажувати інколи й цілком невідомих артистів, чи віртуозів й робити їх опісля зірками світової величини?!

На ділі, з Юріком було інакше: усе знання музики, чи мистецтва йому заступала своєрідна інтуїція і вичуття, хто й що може подобатися публіці — якийсь спеціальний шостий змісл, питомий саме того роду організаторам і підприємцям "на велику скалю" Сам він писав про те, як наприклад, він підписав багаторічний контракт з зовсім невідомою молодою негритянською співачкою з Філадельфії, яку припадково почув у Парижі. Слухаючи її, Юрік почув "немов би мураски по всьому тілі" та під враженням її співу його руки стали мокрі від поту. Це й вистачило, щоб негайно підписати з нею контракт!.. Цією співачкою була Мар'ян Андерсон, яка скоро опісля, завдяки концертам, які її влаштував Юрік в усьому світі — ну, й очевидно, в першу чергу завдяки своєму голосові й артизмові — стала однією з передових співачок. Цей випадок характеристичний, щоб мати уяву про "мистецькі" критерії, якими керувався Юрік при виборі артистів — у цьому випадку, "мураски по тілі" і т. п!..

З двох доволі довгих особистих зустрічей з Юріком, одна в справі моєї дружини, друга в моїй власній, ми мали нагоду самі

кинути оком "за куліси" діяльності цього найбільшого сучасного концертового імпресаріо.

Вже на другий день після нашого приїзду на концерти до Америки, з початком грудня 1937 р., в домі моого давнього друга Михайла Гайворонського, ми вперше зустрілися з Олександром Кошицем (з яким опісля, аж до його смерті, нас єднала сердечна приязнь). На цій зустрічі музикуванню й співові Marii Sokil, моєї дружини, не було кінця. Кошиць слухав... і зі зворушення плакав. А наступного дня, дружина мала від нього телефон: " Я тільки говорив про Вас з Юроком... Він дуже зацікавлений, каже, що вже віддавна чекає на співачку зпоза залізної завіси... просить зайти до нього негайно..."

Прийшли ми до "офісу" Юрока на 5-ій Евеню. Юрок прийняв нас у своїй люксусовій кімнаті більше, як тепло, сердечно. Негайно почав розпитувати про діяльність дружини в оперових театрах, про її репертуар, про програми, які вона могла би хотіла б співати в Америці — очевидно, в концертах ним тут організованих — про можливості дат, і т. п., і т. п. Здавалося, що все на найкращій дорозі і ще хвилина-дві й контракт з Юроком буде підписаний. Коли несподівано він перейшов на тему реклами і каже: "...очевидно, я буду рекламувати Вас, як совєтську співачку... Не уявляєте, яку це викличе сенсацію: перша совєтська співачка в Америці!" "Ми оставпіли й заніміли... невже Юрок забув, що саме сказав йому Кошиць про Mariu Sokil?!. Опритомнівші, так би мовити, дружина сказала Юркові, що його ідея такої реклами в її випадку цілком неможлива, бо поперше, не дивлячися на те, що співала в харківській й київській операх, вона ніколи не погодилася б на те, щоб її рекламиувати, як совєтську співачку, подруге, кожна реклама про неї мусіла б ясно тільки й єдино підкреслювати, що вона — українська співачка.

Тепер, у чергу, занімів Юрок. Ще ми обмінялися членостівими фразами й інтерв'ю закінчилося... Зацікавлення Юрока новою співачкою — до речі, якої він не чув і навіть не виявив бажання послухати, очевидно всеціло покладаючися на захоплені слова рекомендації Кошиця — скінчилося, коли він дозвідався, що не може її показати в Америці, як білого крука — "першу чисто совєтську"

Удруге я зустрівся з Юроком декілька місяців пізніше, в травні 1938 р. На протязі цих декількох місяців, у міжчасі, ми розіїджали з концертами — мали їх двадцять п'ять — в різних містах ЗСА. Коли ми були в Чикаго, я познайомився там з тогочасним диригентом тамошньої симфонічної оркестри старень-

ким німцем, Фредериком Стоком, з яким ми мали чимало спільніх знайомих в музичних колах Німеччини. У ході розмови Сток виявив зацікавлення моїми композиціями, особливо одною симфонічною, про недавнє виконання якої він чув. Коли я йому приніс її на другий день, він, переглянувши її, сказав: " Цим твором Ви можете зробити гроші, бо він може зацікавити Юрока... він якраз плянує привезти до Америки, вперше, балет з Монте Карльо, і я чув, що для цього балету потрібні якісь нові симфонічно-оркестрові твори... Я йому негайно напишу про цей Ваш твір..."

І справді, коли після ще декількох концертів ми незабаром вернулися до Нью Йорку, на мене чекав лист з бюра Юрока, з проханням потелефонувати туди якнайскоріше. Коли я це зробив, секретарка негайно назначила мені зустріч з Юроком.

Пішов я до нього з оркестровою партитурою у течці, певний, що він захоче її послухати, коли я її йому задемонструю на фортепіані, чи може розумітися на музичних гієрогліфах так добре, що сам схоче її переглянути?!

Не вгадав я ні одного, ні другого. Сказав мені Юрок: "...Сток дуже похвалив Ваш оркестровий твір і я ним зацікавлений у зв'язку з балетом з Монте Карльо, який плянує спровадити..., але на музиці я нічого не розуміюся, тому цей твір мусить послухати мій музичний директор. Але він тепер в Європі, куди я їду на днях... Отже: чи ми могли б з Вами зустрітися в червні, в Парижі?!" При тому дав мені свою карточку з назвою паризького готелю та своїм — секретним — номером телефону. Тому, що ми на літо збиралися їхати до Європи і в першу чергу до Парижу (до речі цю подорож ми тоді зробили найбільшим німецьким кораблем "Європа", спільно з тогочасним головним редактором "Свободи", пок. д-ром Л. Мишугою), то пропозиція Юрока була мені вигідною й ми сказали собі "до побачення незабаром у Парижі"

Та навіть Юрок не міг передбачити несподіванок з балетом, в якому у зв'язку з особою головного танцюриста й хореографа, Леоніда Масіна, трапився переворот і розлам. І так, коли я потелефонував у Парижі до готелю Юрока, як ми умовилися, мені передали, що Юрок у Лондоні, де старається поладнати цю балетову кризу, і чи я міг би приїхати туди? Маючи вже заздалегідь пороблені пляни, яких я не міг змінити, та й не будучи певним, чи несподівано Юрок не виїде кудись з Лондону, я туди не поїхав. А тому, що балет з Монте Карльо в наступному сезоні таки не приїхав до Америки, вся справа балету пішла в забуття..

Після довгих років ми ще зустріли Юрока двічі: раз по концерті Артура Рубінштайна в Ньюарку, коли входили до "артистичної" кімнати відвідати його, з неї власне виходив Юрок; другий раз по концерті Бели Руденко, яка чекала на нас у своїй кімнаті, щоб поговорити, ще заки почне збиратися юрба "автографників". Коли ми підійшли, побачили, що з нею Юрок. Ми привіталися — як і тоді у кімнаті Рубінштайна — і це було востаннє, коли ми його бачили — найбільшого імпресарія світу, ім'я якого відоме було усім музикам — колишнього торгівця заливом і кінською упряжю в Україні, який висів на беріг Америки з півтора доларами у кишені...

З ЛИСТІВ ДО РЕДАКЦІЇ

ПРІРВА МІЖ ПОКОЛІННЯМИ

Насамперед зasadniche ствердження: так звана "прірва між поколіннями" може бути новим окресленням, але в жадному разі не новою проблемою. Вона бо існувала, існує й існуватиме, як довго існує людський рід, і добре, що існує, бо без неї ледви чи був би прогрес в розвитку людства. Сьогодні "прірву між поколіннями" добачується в опозиції молодого покоління до "естаблішменту" але багато з тих, що сьогодні становлять наш естаблішмент, ще два-три десятки років тому з куди більшим завзяттям поборювали в Західній Україні "органічний сектор" що його творили наші батьки та який ми вважали за "ніж у спину революції".

Отже, справа не в "прірві" а в її оцінці та в нашему поведенню. Суспільна бо активність дуже нагадує лікарську процедуру: насамперед дбайлива перевірка, опісля правильна діагноза й тоді відповідна рецепта. Тим часом, якщо слідкувати за нашим відношенням до "прірви між поколіннями" то можна прийти до висновку, що ми в нашій пресі, на наших зібраннях і в наших резолюціях виписуємо повно всіляких рецепт, але часто на підставі тільки дуже поверхневої перевірки без направду кваліфікованої діагнози. Ми формуємо "виховний ідеал" говоримо і пишемо про "збереження ідентичності" та безліч всіляких інших дуже добрих і шляхетних рецепт, але чи ми справді знаємо тих, для кого ми це все пропонуємо?

Деякі із телевізійних та радіових станцій переривають свої вечірні програми запитом: "чи ви знаєте, де тепер ваша дитина?" У наших турботах про наше доростаюче покоління напрошується запит: "Чи ви знаєте свою дитину?" Це саме відноситься і до суспільності: чи ми справді знаємо наш досвід? Як часто батьки помиляються в оцінці своїх дітей і тим самим у підході до їх виховання. Як часто ми забуваємо, що наші діти не є ми, що кожна людина це своєрідна республіка сама в собі, свій власний "суверен" й інстинктивно виступає проти втручання в її "внутрішні справи" до того часто несправедливого втручання. Отже, як сказано на початку: справа не в "прірві поколіннь" якщо так взагалі можна окреслювати притаманну всім поколінням і по всі часи істину, що діти на свій лад тлумачать те, що діється дома, в громаді, в країні і світі, а тільки в правильній оцінці тієї істини та в правильних висновках..

("Свобода" 5 квітня 1974)

ДО ПЕРЕДОВИЦІ "ПРІРВА МІЖ ПОКОЛІННЯМИ"

Передовиця "Прірва між поколіннями" ("Свобода", 5 квітня ц. р.), синтезою якої є думка, що, говорючи про прірву між поколіннями в першу чергу треба по-справжньому пізнати свої власні діти, заслуговує на найбільшу похвалу. До думок, висловлених в згаданій передовиці хочу докинути ще одну.

Слідкуючи за проблемами доростаючої молоді — як батько двох синів та в своїй професійній педагогічній праці з університетською молоддю, в університетах — я прийшов до висновку, що щоб зрозуміти ці проблеми, які й створюють прірву між поколіннями, в першу чергу треба старатися по-справжньому пізнати саму Америку. Але не цю, яку бачиться з вузької точки погляду нашого ґетто й суто-негативним підходом до неї (який, на жаль, ще все має чимала частина нашої нової іміграції), — отже, на Америку з побоями на вулицях, з "Кіднепінг", страйками, політичними скандалами, незрозумілим для колишніх європейців судівництвом і т.п., але треба старатися пізнати Америку з позитивної точки зору на неї, як країну, в якій не тільки техніка, але й медицина на найвищому рівні в світі, країну з більшою кількістю університетів і студіюючої молоді, як усі докупи країни вільного світу, країну, яка продукує найбільше й найкращі музичні виконавчі таланти у світі і т. п. і т. п. Треба старатися пізнати Америку як країну, в якій, не дивлячися на все, що декого серед нас у ній разить, чи обурює, усе ж краще жити, як у будь — якій іншій країні в світі!

Тільки пізnavши Америку по-справжньому, можна починати розуміти проблеми її турботи американської молоді — включно з нашою, українською, яка виховується тут, отже теж американська, — а тоді й прірва між поколіннями покажеться в іншому свіtlі. Правильно сказано в згаданій передовиці, що молодь завжди йшла і йде вперед. Та треба ще й додати, що одночасно старше покоління стоїть на тому самому місці, а інколи, живучи тільки спогадами "старих, добрих часів" навіть йде назад.

("Свобода", середа, 17-го квітня 1974

ЧИ СПРАВДІ "ПРАВДА ПРО ШАЛЯПІНА"?

У "Свободі" ч. 18 п. Леонід Полтава у цікавій статті про великого російського співака Федора Шаляпіна "Правда про Шаляпіна", пише, що він співав зі сцени партію Петра у "Наталці Полтавці", і на доказ цього цитує московський журнал для росіян — емігрантів "Родіна": Шаляпін мандрував... з українською оперовою трупою Г Любиміна-Деркача... він співав у хорі, виконував ролю Петра в "Наталці Полтавці"

Ця остання заява — неможлива. Загально відомо, що Шаляпін був басом і як такий здобув світову славу, а Петро в "Наталці Полтавці" — ліричний тенор (не "героїчний тенор", як читаємо в цьому самому числі "Свободи" у статті, підписаній ініціялами "Л. П." "Наталка Полтавка" приїде до Олбані).

Відомо, що деякі співаки на протязі років — здебільша на початку своєї співочої кар'єри — починали, як співаки одного роду голосу, а опісля "перекидалися" у другий, як, наприклад, Карузо, який спершу був баритоном, а опісля тенором, чи, аналогічно, і наш Михайло Голинський, — але щоб Шаляпін будь-коли був тенором, а опісля басом — помилка, зроблена в згаданому московському журналі якимсь дилетантом, що не визнавався на фактах людського голосу: що бас тим паче такий, як Шаляпін, не міг виконувати партію ліричного тенора.

("Свобода", 22-го березня 1973)

В СПРАВІ "ЗАПОРОЖЦЯ ЗА ДУНАЄМ"

У статті п. н. "Запорожець за Дунаєм" в новому музичному оформленні в Нью Йорку", яка з'явилася у "Свободі" ч. 207 (10-го листопада 1967 р.), підписана ініціалами Н. Н., є такі неясності та неточності, які слід виправити. Отже, в тій статтейці сказано, що ".коли виявилася потреба ставити "Запорожця" (у Петербурзі, за життя композитора Артемовського — прим. автора) в супроводі симфонічної оркестри то доручено оркестрацію капельмайстрові К. Лядову. Вийшла вона в нього важка і кострубата.."

Цікаво було б довідатися, чи і коли стверджено, що "Запорожця" оркестрував К. Лядов (мабуть це відноситься до Константина Л., батька відомого рос. композитора, Анатоля? — прим. автора) — тому, що брошура "Запорожець за Дунаєм", видана Київською Держ. Оперою з нагоди вистав цього твору Київською Оперою в Москві, в 1936 р., подає, що: "Оркестровку "Запорожця" зладив (у 1863 р. — прим. автора) один з капельмайстрів театру, можливо, що Енгель, капельмайстер Олександрівського театру і "аранжеровщик" водевілів.."

Це цілком можливо. Автор цих рядків мав нагоду познайомитися з цією першою, оригінальною партитурою "Запорожця": Вона ані "важка", ані "кострубата", але просто неграмотна, цілковито аматорська. Факт, що Енгель був диригентом не оперового театру в Петербурзі, Марійського, але драматичного, Олександрівського, де музика відігравала цілком побічну роль, й свідчить про те, що про знання й штуку інструментації — а може й музику взагалі — він не мав великого поняття. Тому тим цікавіше було б довідатися про правдивість твердження, що "Запорожця" оркестрував К. Лядов, бо в

такому випадку закид неграмотності і дилегантизму відносився б до нього.

Дальше у згаданій статті читаємо, що "...всі перерібки, що їх до сьогодні зазнавала оркестрація "Запорожця", не виходили поза межі, визначені оркестрацією Лядова" та що автор нової оркестрації "Запорожця", для ньюйоркської вистави, "..зовсім відкинув цю оркестрацію та її пізніші варіянти..".

Що торкається закиду, що "..всі перерібки, що їх до сьогодні зазнавала оркестрація "Запорожця" не виходила поза межі визначені оркестрацією Лядова", то він не відповідає правді. На початку 1930-их років Станислав Людкевич зладив у Львові нову редакцію й інструментацію "Запорожця" (див. "Українську Музику" автора цих рядків, ст. 78 — 79) тоді лише на малу оркестру і, як автор цих рядків мав нагоду ствердити, диригуючи десятком вистав "Запорожця" в 1935 р., і ця нова редакція, й інструментація була знаменита. А на початку 40-их років, для вистав "Запорожця" у Нью Йорку, Ньюарку, Чикаго і Детройті, автор цих рядків зробив нову інструментацію "Запорожця", теж на малу оркестру, але дещо іншого складу, як Людкевича. Напевне ані в випадку першої, ані другої з згаданих інструментацій не можна твердити, що вони "..не виходили поза межі визначені оркестрацією Лядова"! Також заново оркестрував "Запорожця" в 30-их роках, для Київської Опери, Володимир Йориш — і ця інструментація теж не мала нічого спільногого з первісною, оригінальною партитурою "Запорожця"! До речі, власне ця остання інструментація була для нової симфонічної оркестри, а в безлічі вистав цього твору від самого початку його існування, ніколи "повної симфонії оркестри" не вживалося — в противоріччі до того, що сказане в згаданій статтейці.

Що ж до твердження, що автор нової оркестрації, для ньюйоркської вистави "Запорожця", "..відкинув цю оркестрацію (Лядова — прим. автора) та її пізніші варіянти.." то це звучить дуже дивно: як шан. автор цієї нової оркестрації міг відкидати щось, чого не бачив і до чого не мав доступу?! Бо як оригінальна партитура "Запорожця" — Лядова, чи пак Енгельса — так і партитура Йориша знаходяться в бібліотеках оперових театрів на Україні, а партитура "Запорожця", зроблена Людкевичом, як і, очевидно, партитура автора цих рядків — в його особистій бібліотеці.

Також не менше дивно звучить у згаданій статтейці речення, що "Запорожець за Дунаєм" "...вперше за своє довголітнє існування тепер зазвучить.. так, як того прагнув композитор.." Чи, кажучи скромно, таке твердження не надто сміливе?

Час би перестати поширювати такі невірні твердження, як у згаданій статтейці, де читаємо про "Запорожця за Дунаєм", що цей твір своїми музичними якостями дорівнює кращим зразкам того жанру у світовій музичній літературі.." Пієтизм для таких зразків рідної культури, як "Запорожець за Дунаєм", очевидно, зрозумілий і похвальний. Але, коли йдеться про порівняння з "кращими зразками того жанру (себто опери — прим. автора) у світовій музичній літературі то таке "перегинання палиці" викликає тільки несмак і баламуцтво в оцінці правдивих мистецьких і музичних вартостей.

"Свобода" 19/XII. 67

Staatliche akadem. Hochschule für Musik zu Berlin
Charlottenburg, Fasanenstraße 1

Konzert

Antin Rudnyckyj

〈Klavier〉

anlässlich seiner Reifeprüfung an der Hochschule für Musik

Dienstag, den 22. März 1927, abends 8 Uhr
im Theatersaal

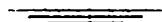
1. J. S. Bach, Orgeloccata C-dur, für Klavier bearbeitet von F. Busoni
Preludio. Intermezzo. Fuga.
2. F. Schubert, Fantasie C-dur, Op. 15 (Wanderer-Fantasie)
Allegro con fuoco ma non troppo — Adagio — Presto — Allegro
3. C. Debussy, 12 Préludes
Danseuses de Delphes
Voiles
Le vent dans la plaine
Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir
Les collines d'Anacapri
Des pas sur la neige
Ce qu'a vu le vent d'Ouest
La fille aux cheveux de lin
La sérenade interrompue
La cathédrale engloutie
La danse de Puck
Minstrels
4. K. Szymanowski, Fantasie Op. 14

Konzertflügel: Blüthner.

Dieses Programm berechtigt zum Eintritt.
Während der Vorträge bleiben die Saaltüren geschlossen.

Einladung
zum
Zweiten Konzert

des Vereins ehemaliger
Hochschüler
der staatlichen akademischen
Hochschule für Musik.



Montag, den 11. April 1927, abends 8 Uhr
im Bechsteinsaal, Berlin, Linkstr. 42.

Zum Vortrag gelangen:

1. **Trio für Violine, Bratsche und Violoncelli**, op. 144 . Max Reger
Richard Fehse (Violine), Heinz-Herbert Scholz (Bratsche)
Richard Klemm (Violoncello)
2. **Violinsonate A-moll**, op. 47 Friedrich E. Koch
Stefan Fränkel (Violine), Franz Osborn (Klavier)
3. **Vier Belmonte-Lieder für eine hohe Singstimme und Klavier** . Antin Rudnyckyj
Maria Toll (Gesang), Hartmuth Wegener (Klavier)
[Uraufführung]
4. **Streichquartett D-moll**, op. 14 Wolfgang Jacobi
Richard Fehse (Violine), Aenny-Angelica Blanc (Violine)
Heinz-Herbert Scholz (Bratsche), Richard Klemm (Violoncello)
[Uraufführung]



Die Violinsonate von Friedrich E. Koch wird zum Andenken des kürzlich verstorbenen Hochschullehrers aufgeführt. Friedrich E. Koch ist in den Jahren 1878/1881 Schüler der Hochschule gewesen. Die Komponisten der beiden Uraufführungen sind Mitglieder des Vereins ehemaliger Hochschüler.

Karten zu 2 und 3 Mark an den Vorverkaufsstellen und an der Abendkasse.
Arrangement: Verein der konzertierenden Künstler Deutschlands, E. V
Berlin W. 57, Blumenthalstr. 17.

СПИСОК ПРІЗВИЩ

- Акименко Федір 215
Альбеніз 37
Андерсон Маріан 313
Андреадіс Галина 153, 154
Ансерме 288
Антонич Богдан 220, 222
Аркас Микола 72
Артемовський Семен 49, 53, 54, 322

Бажанський Порфир 141
Балтарович В. 52, 59
Байрон 145
Баєр 81
Банаїтіс 310
Барабаш Ів. 113
Барабаш Є. 252
Барвінський Василь 18, 29, 43, 44, 69, 92, 133, 138, 143, 175, 186-192, 202, 203, 206
Барилляк Т 155
Барток Бела 27, 28, 29, 37, 48, 62, 277, 278, 282, 286
Бек м. 260
Белза Ігор 133, 285
Бемко Гр. 251
Бережницький Богдан 190, 249
Березовськаий М. 267, 268
Бетховен — 78
Бишевська Олександра 137
Бізе 15
Білоус І. 260
Блех 288
Бляхер 28
Богуславський Кость 44
Бодлер 71, 145

Борисов Валентин 201
Бородин 236
Бортнянський 88, 140, 141, 257
Брагінський Лев 137
Брамс 188
Бровнінг 145
Будневич В. 123, 185, 226, 284
Бургміллера 81
Бусоні Ферурччіо 7, 288, 292-295
Бучинська А. 251

Вагнер Рікард 28, 48, 49, 120, 296-299
Василенко Евгенія 151
Вахнянин Анатоль 56, 90, 141
Вебер 28
Вербицький Михайло 89, 90
Веріківський Михайло 42, 44, 72, 88, 92, 131, 132, 136, 143, 169, 175, 186, 198-202, 235
Верді 120, 150
Верлен 71, 145
Винницька Ірина 20
Витвицький Василь 21, 100, 101, 128, 260, 267-269
Вимер 138
Воробкевич 89, 141
Вояковський М. 155

Гайворонський Михайло 43, 64, 65-67, 110, 133, 144, 261, 314
Гайдай Зоя 228
Гайне 71, 145
Гансон 252

- Гарасимович Роксоляна 118, 119, 135, 205
 Гарцер 252
 Гермалюк 155
 Гермелін Артур 190
 Гілельсь Еміль 312
 Гіндеміт 277, 278
 Глібович О. 126
 Гнатюк Дмитро 140
 Гоголь 121
 Голіната-Богданська Т 205
 Голіната-Богданська Т 205
 Головата Л. 251
 Гозенпуд 133, 235
 Голинський Михайло 59, 66, 137, 143, 177-80
 Гомоляка Вадим 128
 Гошуляк О. 127
 Гришко Михайло 244
 Грінченко Микола 243, 244
 Гузарук Є. 127
 Гурліт 81
 Гете 71, 145
 Глазунов 236
 Глінка 26, 37, 49, 236
 Гольфельд 188
 Готесман 252
 Гресько Д. 251
 Грудін В. 133, 237
 Давидовський Гр. 43, 61
 Даллянікколю 28
 Данте 145
 Данькевич Кость 72, 92, 128, 131, 143, 199
 Дворжак 26, 37
 Дебюссі 28, 48, 280, 300
 Демуцький П. 88
 Де-Фая 37
 Дідківський В. 137
 Донець Михайло 137, 175
 Добрянський Андрій 154
 Домінчан Клементій 92
 Дорошенко Василь 155
 Дрималик Йосип 57
 Дункан Айседора 312
 Дурнєв І. 10
 Ельман Міша 312
 Енгель 321
 Жданов Сергій 133
 Жербин іхайло 92
 Жук Іриней 127
 Жук Л. 127
 Жуковський Герман 72, 92, 131, 199
 Залеський Осип 30, 64, 68, 69
 Заремба В. 131
 Златогорова Броніслава 123, 226
 Ільницька Ірина 153
 Йориш Володимир 52, 53, 54, 323
 Калаш 113
 Каравонич Д. 252
 Каргальський С. 123
 Карловіч 27
 Катанович Д. 189
 Квітка-Основ'яненко 35
 Кепура Ян 19
 Кедрин І. 7
 Кирейко П. 92
 Кіпа В. 252
 Клемперер 276, 286
 Клебанов Дмитро 235
 Кліфтон 110
 Клунь Я. 127
 Кляйбер Е. 276, 287
 Кляйбурн Ван 312
 Коваль 236
 Ковалів І. 251
 Когут Р. 153
 Кодалі 37
 Козак Євген 138, 144
 Козицький Пилип 10, 42, 44, 88, 92, 132, 137, 144, 169, 175, 186, 190, 191, 193-196, 198, 200, 282
 Кокольська Марта 127, 150, 157
 Колесса Микола 43, 44, 138, 144, 189, 211, 235
 Колесса Філярет 87, 140, 168

- Колесса Христя 251
 Коляда Микола 44
 Кондра Ірина 205
 Кос-Анатольський 138, 144
 Косенко Віктор 29, 190, 215, 237, 262
 Костенко Валентин 133
 Копйова К. 123, 224, 226
 Королишин І. 113
 Котляревський І. 35
 Коць М. 61
 Кравців-Барабаш 127
 Кравців Ждана 205
 Крушельницький Льоньо 61
 Кузик Д. 251
 Курило Н. 113
 Купчинський Роман 52, 57
 Курц Вілем 188, 203
 Кусевицький Сергій 228
- Лаврівський Іван 89, 90
 Лапшинський Г 93, 133
 Ласовський Яр. 143
 Леонтович Микола 42, 48, 86, 88, 90, 168, 216, 217, 259
 Лепкий Лев 35
 Лепкий М. 251
 Лепкова О. 59
 Лермонтов 145
 Лисенко Микола 8, 37, 42, 43, 44, 48, 67, 71, 85-87, 89, 90, 93, 96, 97, 120, 127, 130, 131, 139-142, 216, 217, 226, 243-251
 Лисько З. 7, 132, 93
 Литвиненко-Вольгемут Марія 175, 180, 181-184, 200, 245
 Литвиненко С. 136
 Литваренко 52
 Ліст Ф. 292, 293, 294
 Людкевич Станіслав 18, 43, 52, 53, 57, 69, 72, 88, 90, 128, 131, 137, 140, 143, 186, 188, 190, 191, 194, 235-251, 284, 323
 Лядов К. 321-323
 Лятишовський Борис 8, 10, 29, 44, 72, 92, 124, 128, 132, 136, 143, 144, 171-176, 190, 198, 235
- Ляхович О. 113
 Ляшенко І. 10
- Майборода Георгій 128, 132, 143
 Максимович Б. 252, 260, 262,
 Малер Г 277
 Мамонтов Я. 137, 144
 Манзій В. 137,
 Мариняк О. 251
 Марко Вовчок 35
 Мартіні Дж. 268
 Мартіні 59
 Мартіну 26
 Мартинович Ю. 224
 Марусевич 113
 Маршер 28
 Масене 28
 Маслюк М. 59
 Матюк В. 89
 Мейсон Г 110
 Мейтус Юлій 44, 72, 88, 131, 133, 136, 143, 144, 199, 202
 Мендельсон 188
 Менухін Єгуді 76
 Меріке — 71, 145
 Месаєн 28
 Мигасюк Я. 251
 Мицик М. 126
 Млинарський Еміль 180
 Мійо 28
 Мільтштейн Н. 312
 Міцкевич 145
 Монюшко 27, 217
 Мосін 182
 Моцарт 268, 280, 282, 283, 284
 Мравінський 235
 Мурована М. 118
 Мусоргський 37, 236
 Ясковський 341
- Наденко Федір 133
 Нахабін Володимир 201
 Недільська-Слободян Н. 205
 Недільська Ів. 53
 Нижанківський Нестор 18, 67, 69, 70, 92, 137, 143, 190, 191, 210-215
 Ніщинський Петро 71, 89, 141

- Овчаренко Василь 66, 144
 Овчиніков В. 52
 Ойстрах Д. 312
 Окснер О. 53
 Олійник Ю. 205,
 Омельська Є. 153
 Омельська О. 143
 Оренштайн 53
 Орф 28

 Павлова Анна 312
 Паливода-Карненко 71, 130
 Пасхалова 184
 Паторжинський Іван 123, 175, 180, 185, 193, 224-228
 Петрапка 145
 Петрицький А. 123, 226
 Петрі Егон 18
 Полевська З. 251
 Полтава Л. 146, 147, 150, 152, 157
 Потапенко П. 260
 Прийма-Богачевська Р 153, 156
 Придаткевич Роман 21, 44, 110, 112, 128, 249-252
 Прокоф'єв Сергій 233-236, 241, 277
 Пушкін 71, 145, 246
 Пюрко Б. 66, 100, 102, 189, 203, 206-209, 261

 Равель 28, 280, 300
 Радзієвський Микола 132, 133, 244, 246
 Рахлін Н. 235
 Рахманінов 28, 236
 Рачинський А. 268
 Ревуцький Д. 244
 Ревуцький Левко 29, 42, 43, 44, 72, 73, 88, 92, 124, 128, 132, 136, 143, 168, 169, 190, 198, 199, 243, 244, 245, 255, 262, 310
 Рев'юк Е. 113
 Рейнарович Лев 118
 Рейнарович Міка 153
 Рибальченко В. 72
 Рильський М. 52, 245
 Римський-Корсаков 26, 37, 49, 122, 216, 236

 Рільке 145
 Ріхтер Св. 312
 Розанова 184
 Роздольський О. 140
 Розенштейн Я. 201
 Рубінштейн А. 311, 312
 Руденко Бела 264, 266
 Рудницька Мілена 17
 Рудницький Володимир 17
 Рудницький Роман 127

 Савицький Р 68, 189, 200, 203-206, 254-256
 Сенейко М. 155
 Сенейко С. 155
 Сениця Павло 133
 Середа Микола 123, 226
 Сібеліус 37
 Сімович О. 251
 Сімович Роман 100, 138, 143, 235
 Січинський Д. 56, 90, 138, 142, 144
 Скрипник М. 124
 Скрябій 29, 236, 277
 Словачський 145
 Сметана 26, 37, 216
 Сметона 306-311
 Сніжак С. 59
 Сокіл Марія 18, 19, 40, 50, 58, 66, 123, 136, 143, 180, 185, 192, 207, 224, 225, 226, 284, 309, 311, 314
 Соневицький І. 143
 Сорочинський Л. 113
 Сосюра В. 245
 Старицька-Черняхівська Л. 124
 Старицький М. 121
 Статкевич 113
 Стебельський Б. 260
 Степовий Яків 135, 141, 142
 Стерн А. 312
 Стеценко Кирило 4, 29, 86, 87, 90, 96, 137, 141, 144, 159, 216
 Стецура Р 205
 Стоковський 252
 Столлярчук-Бімс 127
 Стравінський Ігор 27, 29, 37, 217, 309-311, 314

- Стульковський Дм. 155
Ступницький В. 42, 88
Сускінд Волтер 127
- Тенісон 145
Тичина Павло 245
Тіц Михайло 44, 72, 199, 201
Томсон 81
Топольницький Г 90
Труш 141
Туркевич-Лук'янович С. 93, 189
- Углицький 92, 112, 132, 133, 215, 261
Українка Леся 35
Ухлуханов О. 58, 59
- Федъкович 35
Фітельберг Є. 284, 286
Фіяла 128, 129
Флеш 288
Фоменко Микола 92, 136, 138, 143, 144, 186, 198, 202
Франко Іван 35, 134-145
Фуртвенглер 288-289
- Хачатурян 233-241
Ходський В. 123, 185, 224
- Цегельський Є. 251
Цепенда К. 117, 260
Цибрівський Ю. 205, 228, 284
Цимбаліст 93, 113, 313
Дісик В. 251
- Чайківський З. 155
Чайковський П. 26, 122, 216, 236, 280
- Чарнецький Степан 57
Чвартацька Христя 252
Чишко О. 44, 131
Чумова І. 205
- Шабріє 28
Шалялін 321
Шашкевич 35
Швець М. 50, 113
Шевченко Тарас 35, 71, 72, 115, 116, 130-134, 139, 243-246
Шевчік 252
Шеллі 145
Шенберг 48, 277, 278, 282
Шіллер 145
Шимановський 27, 37, 217, 280
Шінеман 276
Шкляр М. 251
Шкляр Олена 251
Шнабель Артур 18, 288, 306
Шопен 37, 255
Шостакович Дм. 233-236, 241, 277
Шрекер Франц 18, 273-276, 288
Штогаренко А. 92, 128, 132, 133, 199
Штраус Р. 48, 150, 277, 278
Шуберт 32
Шуль А. 64
Шуть В. 92, 128
Шухевич 140
- Юрок Сол. 312-316
- Яворський Борис 88, 193-195
Яначек 26, 217
Яновський Борис 241
Якубінес 310

ЗМІСТ

<i>Василь Витвицький: Антін Рудницький — музичний критик і музикознавець.....</i>	7
<i>Ірина Райнер: Прощальне слово від хору "Кобзар" над могилою Антона Рудницького</i>	12
<i>Antin Rudnytsky — an irreplaceable personality</i>	14
<i>Антін Рудницький... — Короткий життєпис</i>	18

УКРАЇНСЬКА МУЗИКА

Якою повинна бути українська музична творчість	25
За нові твори в програмі концертів	30
Музика народня і музика "штучна"	34
Українська народня пісня та її обрібка	40
Реставрація чи обрібка народніх пісень	46
"Запорожець за Дунаєм" та його перерібки	49
Ювілейні вистави "Запорожця за Дунаєм" в Галичині 1935 р..	56
Популярна музика і загроза денаціоналізації	61
На музичні теми	64
Чи можна відзначати ювілей НТШ без кобзаревої музики? ..	71
Безглаздя в дописах на музичні теми	74
Про професіоналізм музичних дописів	77
Рефлексії на актуальні музичні теми	81
Наш хоровий репертуар	85
Мистецькі ідеали СУХА	96
Про українську фільгармонію та оперовий театр	100
Зустрічі з українськими музиками в Америці	107
Моя композиція до слів Шевченкового "Послання"	115
Лисенко і його оперова творчість	120
Учімось від Торонта..!	126
Тарас Шевченко і наша музична творчість	130
Франко в музиці	134
Франко і музика	139

Як творилася і підготувалася до вистави опера "Анна Ярославна"	146
"Анна Ярославна" вирушає в дорогу	157
Фестиваль української музики	161

НЕКРОЛОГИ

Пам'ять Ол. Кошиця.	167
В українській музиці — найкращий	171
Золотий голос.	177
Василь Барвінський	186
Важка втрата	193
Важка втрата	193
Відходять у вічність будівничі нашої музики	198
Пам'яті Богдана Пюрка 206
Нестор Нижанківський	.. 210
Пам'яті Павла Печеніги Углицького	. 215
Лебедина пісня Богдана Антонича	.. 220

ПРОЛЕТАРСЬКА МУЗИКА

Безглуздзя "пролетарської" музики.	. 231
Напасть на гладкій дорозі	. 235
Музика до поем Шевченка і "пролетарська ідеологія"	. 243

РЕЦЕНЗІЇ

Наша скрипкова справа	. 249
Роман Савицький, піяніст	. 254
Доклад проф. О. Кошиця	. 257
Український симфонічний концерт у Детройті.	. 260
Правдива співачка .	. 264
З нових видань .	. 267

СВІТОВА МУЗИКА

Як працював і вчив великий композитор	. 273
Смерть генія	. 277
Знайомство з генієм.	. 282
"Свята весна" Стравінського	. 287
Ферручіо Бусоні	. 292

Вагнер і Байрот	.. 296
Моріс Равель	. 300
Зустрічі з президентом Литви	. 309
Зустрічі із світовим імпресаріо 312
 З ЛИСТІВ ДО РЕДАКЦІЇ	
Прірва між поколіннями 319
В справі "Запорожця за Дунаєм"	. 322
Програма концертів	325
Список прізвищ	329

