

# МУЗЫКА



85
М 89

7 FEB 1989





# МУЗИКА

МІСЯШНИК МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

## ЗМІСТ:

Від Редакції.—Ол. Чапківський. Микола Леонтович (життя, творчість, смерть).—П. Козицький. Творчість Леонтовича.—Ан. Буцкий. Музика в творчості життя.—К. Квітка. Ритмічні паралелі в піснях словянських народів.—Б. Манжос. Марксизм і музика.—Огляд музичного життя.—Хроніка мистецького життя.—Дописи.—Інформаційний відділ.—Обкладинка роботи художника Ю. Михайлова

9116  
158942  
ПЕРЕОБЛІК 1973

ПЕРЕОБЛІК 86  
„МУРИ“  
ПЕРЕОБЛІК 05

ВИДАЄ МУЗИЧНЕ Т.ВО ІМ. ЛЕОНТОВИЧА

Ч. 1

Переобл. - 1989

Квітень

КИЇВ—1923

МУЗЕЙ

НАУКОВИЙ МУЗЕЙ

10/10

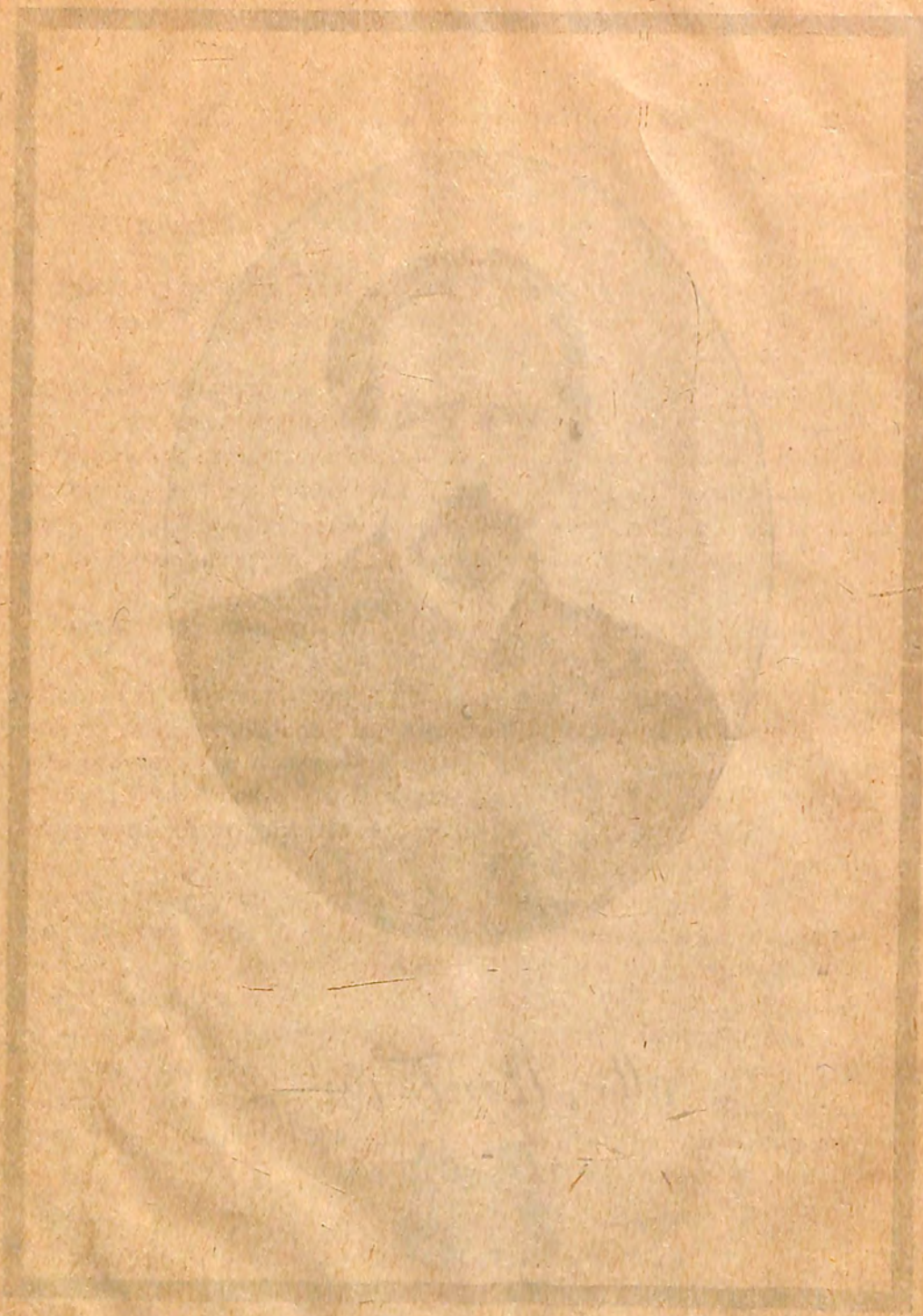


Державний Трест „Київ-Друк“  
Друкарня № 2, Пушкінська 4.  
Д. У. Д.—Київ. Зам. № 282—1.000.



*М. Леонтович*

† 23 січня 1921 року



12 квітня 1923 р.

Повстав день. День боротьби за велику перебудову життя. Руйнується старе. Нові художні цінності куються. Утворюється майбутнього культура.

Перед мистецтвом, як перед одним із проявів людського творчого духу, відкрились незнані далі, обрії нечувані.

Перед мистецтвом сила нових проблем: педагогічно-музична проблема в школі; синтез мистецтв на підмостках театру; колективне начало в творчості; музика в житті пролетаріята і подібні — це все питання, які вимагають свого розв'язання зараз, сьогодні.

Та хто в силі усе це розв'язати? Яка галузь мистецтва? — Всі змісті і ніяка зокрема.

Натурально після цього, що „Музика“, як журнал спеціальний, переважаюче місце даватиме тим проблемам, які торкаються тонального мистецтва. В ньому стільки заплутаного, неясного. В ньому ще степ і степ, і цілина без краю...

Отже внести ясність в сучасну ідеологічну плутанину артистичного життя — це найперше.

Далі, накреслити принципи й шляхи в сфері науково-теоретичного студіювання, утворити в товщі мас нову естраду музичну, лабораторію нову. Піднести музичний рівень нашого громадянства, виховати у нього смак і почуття музичної краси, виплекати свідомо-критичне відношення до творів музики.

А разом з цим рішуча боротьба з тим безпросвітним дилетантизмом, що міцними путами сковує поступ мистецтва; боротьба з несерйозним аматорством та хатнім патріотизмом — ось наші найблизчі завдання.

*Редакція.*

## Микола Леонтович.

### ЖИТТЯ—ТВОРЧІСТЬ—СМЕРТЬ

**К**оли майбутній історик української музичної культури напише докладний нарис життя та творчості Миколи Дмитровича Леонтовича,—цей нарис буде золотою сторінкою в історії нашої культури.

Бо, дійсно! Все життя, творчість і сама мученицька смерть М. Д., це є символ страждань України.

Схвилюваний читач рядок за рядком перебігатиме чулі, з любов'ю написані сторінки і зглибить і збагне, що там, на зеленому Поділлі у січні 1921 р. стався величезний злочин, обірвалася нитка життя найкращого.

Стало загально відомою аксіомою, що великих людей за життя не визнають. Та їх бодай хоч знають! Леонтович навіть і такого щастя не мав, щоб його знали за життя. Не дивлячись на те, що творча діяльність його почалася ще на шкільній лаві, і перші друквані твори було видано геть-геть тому аж десять років, лише в часи революції, коли буйним цвітом процвіло молоде деревце нашої культури, ім'я Леонтовича з'явилося на афишах та в програмах концертів, їм почали цікавитись, про нього почали говорити.

Хвилі революції винесли Леонтовича на кон мистецького життя. Революція дала Леонтовича. Революція і взяла його від нас...

І взяла саме тоді, коли творча діяльність його досягла вищого ступеню, коли популярність його пісень почала зростати з кожним днем і творила композиторові славу. Але повне визнання музи Леонтовича, справжня слава прийшли вже після смерті.

Хіба це не трагедія для композитора? Бути відомим, славним за кордоном і бути зовсім невідомим широким колам українського громадянства, з яким він жив, за дня якого він творив.

Що-правда, в цьому почасти вивен і сам композитор. Він був надто суворим до себе, бо почував себе, як він казав, „неготовим“. Де-які пісні він обробляв по кілька років, не даючи нікому; цурався слави, боявся галасу й реклами. Та ще більш винні ті „господарі старої хати“, що свідомо одсудили Леонтовича у закуток, чи боючися конкуренції, чи невизнаючи його нових творчих досягнень. Лише революція, що спалила „стару хату“, вивела музу Леонтовича з його скромного кутка; трагічна смерть композитора прикувала до себе пильну увагу всього громадянства. І Леонтович віднині—сам у найтемніші кутки засвітив.

Поки будуть підготовлюватись життєпис і монографії Леонтовича, треба, щоб хоч найголовніші моменти життя його були усім відомі. Ті моменти, що найкраще характеризують композитора як людину, що дають нам ключ до розуміння його ніжної, але великої музи.

Життя Леонтовича! Воно таке ж скромне, як і сам композитор. Зовнішніх фактів небагато. В кількох рядках уміститься вся біографія цієї незвичайної людини.



Родився М. Д. 1-го грудня 1877 р. в с. Монастирсьок на Брацлавщині, де батько його, Дмитро Феофанович був священиком. Але це не просто був сільський піп; це була людина з великим музичним хистом. Це був дійсно артист-мистець.

Ще в часи свого перебування в семінарії Дмитро Феофанович брав участь в семінарському оркестрі, як віолончеліст. Грав також на контрабас, на скрипку й на гитару. Дирігував один час семінарським хором і сам був гарний співець. І до Миколи Дмитровича перейшли батьківський голос і батьківська любов до музики.

Коли біографи великих людей зупиняються на їх дитячих роках, вони з великою уважністю підходять до вирішення питання про спадковість. В даному разі ми маємо всі підстави твердити, що М. Д. взяв од батьків усе найкраще, що ті могли дати. Крім голоса, він узяв од батька всю його артистичну вдачу і його щиро-український гумор. Всі, хто знав Леонтовича, добре пам'ятають його надзвичайно влучні вирази: незпосилі, але разом з тим в'дливі.

Мати ж композитора, Марія Йосиповна, з роду Ятвинських, була людиною рідкої духовної та фізичної краси. З надзвичайно рівною, шляхетною вдачою. Гарно співала і здебільшого пісень народніх, в котрих кохалась дуже. Від матері М. Д. одержав у спадщину її красу та ніжно-музичну душу.

Коли Миколі було 10 років, батько віддав його до Духовної Школи у м. Шаргороді, а потім до Подільської семінарії у Кам'янці. Тут юнак співав у семінарському хорі і навіть дирігував їм, а згодом заклад оркестр, котрим сам керував. Це була серйозна робота: такого оркестру ніхто ще в Кам'янці не чув. І слухачі першого концерту золотом засипали цей оркестр, який під талановитим керуванням юнака-музики перетворився потім у великий оркестр з багатою нотозбірнею.

Коли М. Д. скінчив семінарію, учителі й учні, що дуже любили його за талановитість, лагідність та гумор, піднесли йому в коштовній оправі оперу Чайковського „Черевички“ з написом „буду-щому славному композитору“.

Треба тут сказати, що М. Д. не тільки дирігував оркестром, але ще учнем семінарії почав записувати та розкладати українські народні пісні. Силу їх він чув ще в дитинстві від матері. Багато він записував сам, як свідчать про те матеріали, що лишилися після М. Д. і переходять в Музичнім Т-ві ім. Леонтовича. От-же не бракувало юнакові цього матеріалу, і він залюбки працював над ним. І вже тоді визначився його талан та вміння аранжувати народні пісні.

До сухих предметів семінарської науки великої любови не було у Леонтовича. Він вчився, аби з класа до класу перелізти. А весь свій час віддавав музиці, співам та музично-теоретичним студіям, маючи за порадики тих музиків, що були тоді в Кам'янці. Читав юнак багато. Любив історичні оповідання. Дуже любив Гоголя.

Коли М. Д. скінчив семінарію, по нього приїхав батько. І от між ними стався короткий діалог. Д. Ф. сказав: „Ну, щож, Колю, йди в попи“. Син посміхнувся і сказав: „Ні, пізно, батьку, про це говорити“. Батько не силував, і М. Д. почав учителювати.

Роспочалася його педагогічна діяльність в с. Чукові коло Немирова на Поділлі. Тут він заклад народній оркестр і пробув зо-два роки. Потім він учителював у м. Тиврові та у Винницькому повіті; одружився і виїхав до ст. Гришино на Катеринославщині, де викладав у залізничній школі.

Вибухнула революція 1905 року, і М. Д. поруч з робітниками став на барикади битися з царським урядом. Революцію було розчав-

лено, і М. Д. вертається на своє рідне Поділля, до Тульчина, де згодом бере посаду вчителя музики та співів у жіночій епархіяльній школі, а також у приватній гімназії. З того часу він майже беззвідно жив у Тульчині, віддаючи більшість свого часу педагогічній діяльності.

Викладав він переважно спів та музику. Але доводилося викладати й мови (українську та російську), географію і навіть арифметику. Численні учні його свідчать, що це був надзвичайно чулий і добрий вчитель, далекий усякого формалізму та схоластичних методів навчання, близький юнацтву та його інтересам. Провінційне вчителство та начальство за це дивилось на М. Д. „вовком“ і його „обминали“ чинами та орденами. Та за цим Леонтович не журився.

Крім шкільних лекцій М. Д. мав завжди силу приватних лекцій і здебільшого безплатних. Платив той, хто хотів і скільки хотів. А незалежно селянську молодь, що горнулася до Леонтовича, він не тільки вчив безплатно, але ще й сам допомагав одежою та харчами. Безсеребреність, байдужість до матеріального добра, щиро-пролетарська ідеологія робили його відкинутим в повісько-міщанському оточенні глухої провінції.

Навчаючи інших, Леонтович вчився й сам. Він почував, що тої музичної освіти, котру він здобув у семінарії від учителів та приватних лекторів кам'янецьких,—не досить. І тому ще перед від'їздом до Гришино він їздив до Петрограду, де брав у проф. Бармотіна приватні лекції по гармонії. Потім він студіював композицію у відомих теоретиків С. Танеева та В. Яворського. Кидати вчительської посади М. Д. не хотів і тому був „приїзжим“ учнем, використовуючи для мандрівок канікули. А то листувався з професорами, надсилаючи до них свої праці, свої обробки народніх пісень, і одержував їх назад виправленими та з відповідними вказівками своїх учителів.

Згодом, коли проф. Яворський переїхав до Києва, М. Д. їздив до нього сюди. Проф. Яворський свідчить, ще Леонтович був з найкращих, найталановитіших його учнів.

Так здобув М. Д. музичну освіту.

Учителюючи в Тульчині, М. Д. багато часу присвячував композиції, гармонізуючи народні пісні, а також ходив коло роботи з хором, котрим диригував. Тихе провінційне життя цілком сприяло цій діяльності. Була спроба витягти його з Тульчина. У 1919 році він приїхав до Києва і працював у Вищій Муз.-Драматичній Інституції ім. Лисенка, яко лектор, а також в Музкомі Н. К. О.

Насунулась Денікинщина. Леонтовичу довелося тікати з Києва, бо йому загрожувала небезпека опинитися в „контрразведке“. Де-який час він переховувався на Київщині та в Кам'янці, а потім повернувся до Тульчина до своєї незмінної роботи: вчителювання та композиції.

Тут почав Леонтович свою оперу: „На русальчин Великдень“. Композитори Степенко і Степовий, бачучи талан М. Д., давно вже радили йому написати оперу, і Леонтович взявся за цю працю, вибравши Грінченкове: „На русальчин Великдень“. Одна з бувших його учениць, молода українська поетеса Н. Тонашевич взялася опрацювати лібрето до опери. Але опера лишилася незакінченою. Єсть кілька хорів до цієї опери; що до арій і сольових співів,—їх не так багато і вони мають ознаки незакінченості. І це зрозуміло, бо композитор почував себе найбільш сильним в гармонізації народніх пісень. Він кохався в світовій музиці, але найбільш вабила його до себе наша українська пісня.

(Кінець буде).

## Творчість Миколи Леонтовича.

**Ф**орми художнього викладу української пісні перебули певну революцію. Художники до-Лисенкової доби (Єдлічка, Коціпинський та інші) дивилися на цю справу дуже примітивно: голос народньої пісні—то є мелодія, до якої, керуючись абстрактними формулами гармонії, можна підставляти акорди. Властивості пісні та її душа їх не цікавили. Тому то українська пісня, яку вони одягали в примітивне, штучне, неприродне убрання, така вийшла в них бідна, без краси, без аромату. У Лисенка (теж в його наступників) ми бачимо більш уважливий підхід до роботи. Він намагався форми викладу наблизити до стилю мелодії, а для цього вводив у другі голоси розкладок везерунки головної мелодії, додержувався в гармонії тих співзвуччів, які на його думку лежали в основі звукокоряду пісні, широко користувався формами т. зв. „народньої розкладки“ (каденції, заспіви, контрапункт та инш.). Тому стиль його викладу набув певної індивідуальности, краси і зовнішнє наблизився до народньої пісні. Але, з другого боку, цей стиль став занадто сухим, інтелектуальним, зовнішнє—етнографічним. В ньому проступали наперед вигадані прийоми і не було заглиблення в душу пісні.

Леонтович значно відійшов од такого формалістичного підходу. Він інтуїтивно відчув ту істину, яку висловив П. Сокальський: „всяка розкладка народньої пісні на наші ноти, такти і гармонію, уже кладе початок дереробці народньої музики. Все питання полягає тут не в схоластичних заборонах та правилах, а в смакові і талановитости розкладача („Русск. Народн. музыка“ Харьков 1888, гл. 17)“. В його розкладках нема ригористичного додержування певного ладу, (що дуже збіднює звукову зовнішність твору), в них панують такі звукові сполучення, такі гармонії, яких вимагало естетичне чуття композитора, незалежно від напередузятих гадок. Для нього його праця над розкладками народніх мелодій не була механічною, машинною роботою,—то був творчий процес. Він вклонявся не мелодійному везерункові, а суті: „душі“ шукав пісенної і її мріяв відбити в звукових символах розкладки.

Тут ми зустрічаємо у Леонтовича дуже цікавий підхід—трактовку голосових партій в струментальному стилі. Ми розуміємо ті численні контрапунктичні везерунки, що співають або з замкненими устами, або на який-небудь вигук: „гей, ой!“ По ідеї вони начеб-то нагадують давно вже відомі в українській літературі факти „вокальної оркестровки“, яка так буйно розцвіла в творах Давидовського (зустрічається і в Кошиця в його „Гобеленах“), і яку серйозна критика вважає нехудожньою занадто примітивною формою. Але в той час, коли „оркестр“ „Бандури“ Давидовського дає імітацію гри на „гітарі“, „оркестр“ Леонтовича має инший естетичний зміст. За винятком „Дударика“ (де тягла квінта в басів на слова „мій“ має наслідувати звукові народнього струменту „дуда“), та „Прялі“ (рух пралки),—по всіх инших розкладках струментові штрихи мають відтіняти зміст пісні. Річ у тім, що одним голосом пісні, який повторюється на кожному

куплетові, дуже трудно виявити все багатство емоціонального змісту її. Що-правда, зовнішні гармонічні та контрапунктичні везерунки дуже багато допомагають цьому, але й вони не можуть дати всього того, що дає голос у безслівній мелодії. Голос людини (без слів) може показати найглибші, найтонші нюанси тих процесів, що хвилюють її душу (найкращим доказом може служити емоціональна насиченість звуку скрипки чи іншого лучкового струменту). Отже, там, де мелодія та її гармонічний фон не в силі показати всю глибину змісту пісні, Леонтович висуває „оркестр“, який неначе чарівний лихтар освітлює, виявляє всю глибинність емоціонального змісту данного уривку.

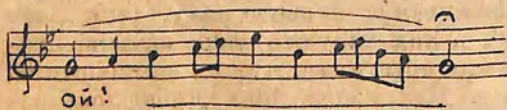
Ось кілька прикладів. Мати виражає в москалі замість батька свого сина. Син не хоче йти... „чим я маю, моя мати, на коню роз'їзжати, лучче буду, моя мати, та пшениченьку жати“... („Ой, у лісі“). Голос у басів, альти ж з дискантами дають голосяння, яке прекрасно малює панічний страх парубка перед військовою службою:



Подібні форми викладу ми зустрічаємо в „Ой, у полі та туман димно“, „Черчик“, „За городом качки пливуть“, „Як не женився“, „Над річкою“, „Ой, темная та невидная ніченька“. Але найбільшого розвинення емоціонального фарбування ці спроби досягають в прекрасній по своїй трагічній динаміці пісні—реквіємі: „Ой, з'за гори сніжок летить“. Поступове наростання драматизму жаху, горя, що закінчується повними надриву й крові звуками, досягається вищенаведеним „оркестровим“ елементом (пісня має куплетову будову).



Сина вбито. Лежить він у полі. Вітер з рідної сторони. Кінь над ним самотний... Якийсь стогін чути в партії тенорів під час репліки тенора Solo („не плач, коню, надо мною“):



Наростання жалю на словах: „не плач, мати, не журися, бо вже твій син оженився, та взяв собі паняночку, в чистім полі земляночку“, освітлено такою теноровою фразою:

Горе матері, яку втішають словами: „як той пісок тобі зійде, тоді твій син з війська прийде“,—передано оркестровою реплікою всього хора:



Цей прийом використання струментового звуку, не як імітації, а як для збільшення виразності, освітлення емоціонального змісту пісні,—є новий цінний крок уперед.

І не примха, не вигадка композитора прийом цей. Він має, на наш погляд, одну природу з голосінням народнім, яке є типовою на-

родньою формою для виявлення ліризму. Прийом, що геніяльно зв'язує з стихією народньої пісні такі вільні „не стильові“ по зовнішності розкладки Леонтовича. Бо в ньому чути не звуки „гітари“, а глибокий стогін народньої душі. В ньому пояснення „народности“, що віє від Леонтовича, в ньому популярність пісень.

Ще що-до форми обробки пісень. Леонтович наперед узятих міркувань не любить. Коли в розкладках Степового ясно проглядає певна шкільна штампованість, одноманітність, що своєю нарочитістю руйнує внутрішній асонанс по між піснею та формою її викладу,—то в Леонтовича навпаки. Ще за життя він висловився був так, що „розкладати пісню по певних зразках, типах, дуже легко, але завдання художника інше—шукати нових форм, які б найкраще виявили ідею пісні“. До кожної пісні він ставився, як до окремого художнього завдання, і в самій пісні шукав він ідей, що-до її обробки. Тому його розкладки дивують нас багатством та різноманітністю своїх фарб.

В них ясно відчувається те, що думка композитора йде „горизонтально“, а не „вертикально“, себ-то в творчому процесі головна увага творця припадала не на акордову схему (як у колядках Стеценка або ж у Степового), а на контрапунктичну сітку, на голосоведіння. Тому то у Леонтовича так багато імітаційних вступів від елементарних форм до широко розробленої чотирьохголосної імітації („Ой, темная та невидная ніченька“ і др.), каноничного викладу („Над річкою беріжком“), оргельпункти в різних положеннях („Ой, у городі“, „Над річкою“ і др.), подвійного контрапункту („Піють півні“) і др.

Контрапунктична метода музичного думання дала змогу Леонтовичу уникати шаблонних гармонічних зворотів, т. зв. „общих мест“, надаючи його творам гармонічної свіжості та інтересу. Леонтовича не лякають гострі дисонанси, що виникають з голосоведіння („Коза“, „Дударик“ і др.). Прекрасний, зручний виклад, цікавий орнамент, гра тембрами окремих голосів і цілих групувань, іскорки цікавих звукових сполучень, а над усім—прекрасне чуття форми, ладу, смаку і—талану, талану без кінця!.. ось прикмети музичного викладу Леонтовича.

Коли ми почнемо розгортати зошити хорових аранжировок українських пісень, то всюди зустрінемося з формою куплету (на одну мелодію—усі слова пісні). Правда, композитори часом намагаються перемогти його одноманітність, вносячи у виклад його де-які зміни (передавання мелодії іншим голосам, відміни в гармонічному фоніві), як це зустрічаємо в Лисенка та Кошиця. Часом прагнуть до вищих форм: напр., спроби обробки обрядових пісень у Лисенка, де виконана форма „вінка“,—та форма, що збудована по принципу „музичного подурі“; зміни тональності („Ой, на горонці“—Стеценка), контрапунктичного з'єднання двох пісень (в „колядках та щедрівках“ Лисенка). Але здебільшого, ці спроби під зором законів форми—дуже низького гатунку. „Подурі“ по естетичній істоті своїй—є нехудожня форма; варіанти у викладі, досягаючи певної різноманітності, не виривали пісні з обійм куплету: „фарбували кубики, але з них нічого не складали“.

А тимчасом, елемент форми є один із найважливіших елементів для музики. І форма—то не є лише певне тематичне об'єднання, то є певна логика ладових моментів, де виявляють себе всесвітні закони тяжіння та числа, де дана боротьба контрастів, де дано рух. Рух—то істота музичної форми. Є рух—музика живе, нема—ніхто її не слухатиме. В музиці, як і по всесвіту, рух є рідний син закону тяжіння, звуковою формулою якого є так звана „односкладова система“ (закон

Б. Яворського). В цій „системі“ наш слух ясно відчуває, що співзвук „сі-фа“ („шестиполутоновое отношение“) коли звуки його взяті разом, тяжить до співзвуку „до-мі“. Коли в першому чувається елемент хитання, „неустойчивости“, то в другому навпаки—елемент заспокоєння. Сполучення цих контрастних елементів (+ і —) дає певний рух, а рух є тим нервом, що оживлює музику, дає ті чинники, що творять форму.

З погляду цих функцій ладу (держки і недержки моменти)—куплет—то є дуже дрібне (що до обсягу) виявлення форми, а сполучення різнофарбованих, але одного ладового змісту, куплетів,— форми в нашому розумінні не буде. Повстає, таким чином, проблема „подолання куплету“, проблема перетравлення (ладового) матеріалу у вищі ладові схеми.

Творчість Леонтовича і дає дуже цікаву картину шукання нових вищих форм на тлі матеріалу народньої пісні.

Формою куплету Леонтович користується дуже широко, вживаючи поруч з однокуплетовою конструкцією, двокуплетові і множку куплетові групування (що мають однаковий ладовий виклад), де він широко користується формами мелодикоритмічного фарбування, динамічних контрастів і т. д.

Але поруч з цим у Леонтовича ми знаходимо спроби відійти від куплету в бік вязання окремих куплетів в цілі угруповання. В пісні „По-під терном“, куплети зв'язані чисто механічно: на останній



співзвук куплету („гей!“) накладається початок другого, він, таким чином, і кінчає куплет і разом починає другий. Теж ми бачимо в пісні „Над річкою“ де зв'язком є звук „ре“ у тенорів. В пісні „Калино-малино“ ми зустрічаємо спробу ладового зв'язування: в останній акорд вставлено дісонанний звук, який вводить наш слух до початкової гармонії:

А в пісні „Мак“ окремі моменти куплету зв'язано новим мотивом:



Цей мотив вносить по між двох аналогічних (періодичних) з музичного боку уривків куплету певну симетрію ладових моментів, що тісно зв'язує їх в одну міцну ладову форму. Тут вже рел'єфно проступає той принцип „подолання куплету“, який починає все більш та більш почуватись у Леонтовича в його розкладах.

В пісні „Як не женився, то й не журився“, вже помітна триколінна форма, де середні куплети покладені в строй субдомінанти (g-c-g). Ще більш триколінна ладова форма проступає в „Козі“ (I—g; II—e; III—g + coda). „Дударик“ має ще більш складну, ладову схему: D + D + h + F<sup>is</sup> + h (= S + S + D<sup>s</sup> + D + T.). Тут, між иншим, у всій силі виявилось чуття ладового ритму Леонтовичем: поява тоніки h серед форми мусила констатувати припинення руху і тим закінчення форми, але для того, щоб уникнути цього, Леонтович вводить на h ме-

лодію, яка, лежучи на звуках домінанти (тризвука: fis,-ais,-cis) позбавляє тоніку її сталості і тим підтримує ладовий рух:

І тільки після частини, що викладена в строю домінанти (Fis), наступають два такти тоніки, що дійсно заспокоюють, завершують форму.



Але вищим досягненням Леонтовича, що-до форми, є його „Щедрик“. В основу „Щедрика“ покладено однотактовий мотив, який протягом всього твору проведено на одній ладовій височині (лише його співають різні голоси). Послідовне проводження єдиного мотиву надає всій пісці єдності матеріалу, але воно ж, здавалось, мусило внести одноманітність. Щоб уникнути цього, композитор влив весь звуковий матеріал в дивну ладову схему, естетична логика якої в данному випадкові полягає в тяжінні до тоніки, яке все збільшується, і заспокоюється лише в останніх тактах твору. Тоніка „Щедрика“, то g-mol. З початку, поки мотив висловлює лише один голос (1—4 т.)—тоніка майже не виявлена. В слідуєчих чотирьох тактах чувається Es-dur, далі (9—16) c-mol з 17—по 24 появляється g-mol, який однако не має сталості (бо її порушують звуки e, f, чергування g і c в 23-му) весь час мінєє своє ладове значіння (то чується домінанта то тоніка). І лише в 25—28 т. появляються ознаки домінанти (звук Fis), що підготовлюють слухача до тоніки, яка однакж наступає лише на 32 т. Але твір не закінчено, бо раптом на кінцевий акорд покладено початок (пісня знов повторюється), і слухач, що ледві дочекався тоніки, мусить чекати її знов і лише вдруге Леонтович дає чотири такти тоніки, які цілком заспокоюють чуття ладового тяжіння.

Таким чином, мудро підбраною ладовою схемою Леонтович об'єднав бідний одноманітний тематичний матеріал у цільну, естетичну, високої художньої активності, форму, динаміс (рух), логіку якої можна показати в такий лінійній схемі:



Коли до цього додати прекрасну звучність (послідовність звукового наростання), симетричність динамічного елемента, красоту голосоведіння, то ми маємо право визнати цей твір за шедевр в досягненні вищих музичних форм у межах пісенного матеріалу. „Щедрик“—то не розкладка пісні, то самоцінний музичний твір, який осяяно промінем генія і який вартий заняти (і займе) не останнє місце в світовій музичній скарбниці.

Від куплету до „Щедрика“—ось той шлях, який пройшов Леонтович і який на довгий час буде давати напрямок українській музичній творчості.

## Музика в творчості життя.

**Е**волюція людськості подібна до поверхні океана. Погляд історика, котрий дивиться в далеке і близьке минуле бачить скрізь то хвилі кипучі, що свавільно здіймаються вгору, то темні надра і безодні, надра, де заховано початки нових бурлінь. Старий Єгипет, Схід, Елада і Рим, Християнство, Середньовіччя, Відродження, Нові Часи—складають довгу низку моментів історії людськості, котрі ідуть один за одним.

Кожна епоха, виходячи з невідомих надр первісного, тяжким та довгим шляхом творить саму себе. Розцвітає, досягає своєї вершини, а потім знову вниз. Щоб зникнути в безодні. Щоб місце дати новій добі. Окремі моменти життя людського повторюють цей шлях, немов луна дунка повторює прообраз свій у горах.

Шість років минуло, як завалився той шпиль в історії колишньої Російської Імперії, до якого вона стреміла на протязі кількох століть, завалився, щоб полишити місце новій сторінці, місце творчості нового життя. Від минулої епохи лишилась велика спадщина. Лишилась, яко спадщина, й музика. Що ж їй робити нині? Чи доживати свого віку в романтиці історичної інерції, чи піднести прапор нового життя і кинутись вперед назустріч дню, що кличе до себе, аби внести й свою частину в творчість нової ланки людської історії?

### I.

Одкидаючи всякого роду привходячі злободенні моменти нашої революції, треба визнати, що суть всього того, що сталося, його філософія—лежить у заміні старого ідеалу життя ідеалом новим. Раніше—пробування в незмінних умовах вигод та комфорту, тепер—життя, заповнене працею, діяльністю, життя по самій своїй істоті максимально творче та активне. Дореволюційний лад розглядав труд як необхідне зло по шляху до міщанського добробуту зо всіма його атрибутами: достатком та комфортом, вільною годиною, заповненою „благородними“ заняттями наукою чи мистецтвом. При такому підході до праці остання справді ставала чимсь вимушеним, під'яремним, сутужним. Звідси зв'язок праці з порабощенням. В наш час труд повинен стати синонімом діяльності. Діяльність по своїй істоті єсть такий труд, який виникає з внутрішнього імпульсу, з сильно розвиненої потреби активного життя. Отже труд тут буде вже не сутужний, а радісний, не виснажуючий, а розвиваючий. І результатом такого труда будуть не предмети комфорту та розкошів, предмети статичні, а творчість максимально напруженого в своїй активності життя.

Цей новий соціальний ідеал вимагає виховання нової людини з иншим світоглядом і з иншими практичними життєвими звичками. Як що центром старого світогляду являлась ідея матерії зо всіма її властивостями: млявістю, незмінністю, вічністю, і т. в., себ-то всіма тими рисами, які характеризують статичність, то само собою зрозуміло—новий світогляд повинен базуватись на дійсній, процесуальній стороні життя. Недурно цілий ряд учених та філософів ще до рево-



люції прийшов до енергетики, уявляючи всесвіт, як складну систему діючих сил (сили в постійному рухові й боротьбі між собою). Ці філософи за безпосередню давню реальність визнали не матеріально постійне, а безупинний потік дуже складних і тісно зв'язаних одного з другим процесів. Досить згадати Маха, Авенаріуса, Бергсона та інших. Далі, дореволюційний лад залишив нам у спадок колосальний багаж всіляких точок погляду, гіпотез, систем і теорій, які в значній мірі людині заступали споглядати безпосередні видіння реального світу. Тому то відновлення первісного, природнього зв'язку людини з оточуючою дійсністю являється зараз одним із важливіших моментів життя нового.

Що ж до практичних нахилів і звичок, то тут, звичайно, у нової людини (намісто витонченості та уміння розбиратись у статичних формах життя) повинні стати максимально розвинені імпульси до діяльності, як і органічний зв'язок з динамікою життя. Коли допіру згадана витонченість і уміння розбиратись приводили на дозвіллі до гурманства, естетизма і навіть до перенівечення, то динаміка життя — нових людей научить бути активними учасниками життя, одним із її творчих факторів, що можна досягти тільки радісним вкладанням своїх здібностей у труд. Таким чином, новим типом людини буде людина та, яка має яскраво виявлені та максимально розвинені імпульси діяльності, ясне і безпосереднє уявлення світу в його природніх реально збагнених формах. Органічно заглиблюючись у життя, ця людина матиме можливість і силу стати активним учасником всього живого. Цінність або шкідливість тої чи іншої історичної культурної спадщини викривається відношенням її до таких двох моментів: чим більше допомагає розвиватись активним даним людської природи, — тим вона цінніша, і чим більше спадщина централізує пізнання на статичці, а практичні звички веде до заспокоєння та нерухомоти, — тим більше вона буде шкідливою. Звідси ясно, що відповіді на поставлене темою питання, питання про роль музики в творчості нового життя — це означає виявити ті відносини, в яких перебуває музика що до динаміки життя як і до всієї діючої сторони людської природи.

## II.

Музика в системі традиційної теорії мистецтв займає цілком відокремлене становище. З одного боку на неї дивляться з великою пошаною, як на мистецтво мистецтв, а з другого до неможливого доводять плутанину в опріділенні її, даючи цілу низку суперечних тверджень. Музику визнають: то за мистецтво абстрактне, яке не знає життєвих прообразів, то за ту єдину суцність світу, яку ще можна осягнути, то порівнюють її з архітектурою, переведеною в рух, то вважають її за щось подібне до математики, то визнають за нею силу могутнього безпосереднього впливу на людську психіку і т. п.

Після цієї цілої галерії опріділень і поглядів прийдеється зупинитись і спитати себе: що ж таке нарешті музика? Як вища абстрактність і вища реальність може мислитись в одній і тій же речі? Очевидно, причина плутанини криється в хибному підході до виявлення основних рис музики. Ні порівняння, ні найбільш вірна аналогія не в силі дати вичерпуючого знання про річ. Єдиний правдивий шлях, це є шлях виявлення музики через саму її, через ті данні, що ми одержуємо безпосередньо, коли слухаємо або творимо музику.

Два моменти лежать в основі нашого розуміння музики: її специфічний звуковий зміст та її організована текучість в часі. Музика

має свою звукову матерію, утворену людською культурою шляхом повільної та довгої еволюції. Прообразів цього типу матерії в світі, звичайно, трудно знайти—вона є дитя іменно культури, а не природи і нічого спільного не має з реально-чутливими і окружаючими нас звуками. Через те, може й мають рацію ті, що вважають музику за мистецтво абстрактне. Тут, однак, ще далі треба заглибитись у дані музики, і тоді стане виразно центральний факт, який наблизить нас до самої суті явища. Не звук, як такий, важливий для музики: музика починається там, де є виразні, яскраво відчутні взаємини між тими чи іншими звуковими комплексами. Ніколи не треба забувати, що переймання звукових взаємин є явища зовсім іншого порядку, ніж переймання ізольованих звуків по-за всякими відношеннями до других собі подібних. Через те першим основним фактом музики треба поставити не звук, бодай і музичний, тоб-то такий, що має певну височінь, а взаємне відношення у всій їх многогранності. Теж саме треба сказати і про час. Є сприйняття продовженности часу (метр) і є сприйняття взаємин часу (ритм),—музика оперує другим, користуючись першим тільки як матеріалом для другого. Звідси витікає й основний погляд на музику: музика є мистецтво звукових і часових взаємин. Назвавши перше інтонацією, а друге ритмом, музику можна определити, як мистецтво інтонацій та ритмів.

Далі а рігоі можна сказати, що музика, як і всяке інше мистецтво, таки породжена життям, вона з ним зв'язана якимись корнями. Тільки корні ці треба вміти відшукати. Музиці здебільшого закидають невизначність: вона, мовляв, не може точно виявити предмета; досить згадати хоча б іронічні закиди Гансліка. Від музики вимагають виразности у простороні, предметности; і коли вона цього не дає, тоді позбавляють її взагалі будь-якої виразности. Це цілком зрозуміло: все на світі приводили до нерухокої матерії, а що не вкладалося у цій останній, проголошували нереальним. Але тепер, коли, як ми вже зазначили, крім матерії визнається ще й інша реальність, реальність може й вищого порядку,—процесуальність, якою переймаємося безпосередньо, без приведення до матеріальної основи, тоді є можливість відшукати життєві корні музики, якраз у явищах цього порядку. Всесвіт, що розуміємо його в цій другій формі, дає як і музика, дві категорії сприйняття: безупинний струмінь різнородних явищ всього світу охоплюється нами з одного боку з точки погляду взаємин чи співвідносин цих явищ що-до їх складу, а з другого боку—з точки погляду взаємин часу, на протязі якого ці явища відбуваються. Чи не єсть ці перші—інтонації, а другі—ритми життя? І коли це так, то чи не бере часом музика з життя її інтонації та її ритми, щоб перетворити їх у свої специфічні інтонації та ритми? Певно так і є. Чи можна тепер сказати, що музика є абстрактне мистецтво? Однак, має рацію той, хто каже, що музика є вища реальність. Музика для виявлення своїх образів утворила свою окрему матерію, котра, як ми вже сказали, відзначається абстрактністю в розумінні відсутности її прообразів у природі. У цієї матерії є, я б сказав, особливі властивості: насамперед вона надзвичайно точна: кожен звук, кожен взаємини звуків є цілком виразне ні з чим не сплутане явище. Далі кожен звук, взятий як такий, не має ніякого привходящого елемента і визначається через самого себе: звук *до* завжди є *до* і більш нічого. Чи не нагадує цим музика систему алгебраїчних символів? Аджеж і в алгебрі *a* завжди є *a* і більш нічого і так само по своїх властивостях є точно. Чи не єсть через це саме музика—алгебра процесуальної сторони всесвіту, тоді

як алгебра математична адресується насамперед до простороні та матерії. Цілком справедливі тоді ті, хто наближає музику до математики.

Що ж таке нарешті музика? Музика є мистецтво інтонацій та ритмів життя, перетворених в спеціальні звукові символи. Особливості цих звукових символів такі, що припускають утворення алгебраїчно-загальних формул динаміки світу.

### III.

Тепер можна вернутись до основного питання про ролі музики в творчості нового життя. Насамперед чим може допомогти музика у виявленні та зрозумінні динаміки життя. Відповідь напрохується сама собою: кому ж і книги в руки, як не музиці, музиці, котра тільки й живе що динамікою в її алгебраїчно—ясній та чистій формі. Музика через це може зробитися справжнім зряддям до пізнання світу. Весь мій практичний досвід по вивченню цього питання привів мене до того висновку, що музика зараз не є таким зряддям тільки через те, що в людському суспільстві не розвинуті в потрібній для цього мірі відповідні здібності похоплення. Кожне явище світу відбувається в часі, тоб то має свій виразний специфічний ритм; кожне явище вступає в ті чи інші стосунки з іншими явищами і ці взаємини (інтонації) також специфічні для кожного випадку, і ці специфічні ритми та інтонації музика підхоплює й розвиває надзвичайно тонко й точно. Тільки треба вміти відріжнати їх і в сфері життя і в сфері музики. Тут ми наблизилась до другого моменту—ролі музики у вихованні нової людини.

Давно вже визнано, що здібності організма виховуються тільки тоді, коли він постійно у вправах, у роботі. У цім суть трудового методу, який покладено в підвалини державного плану виховання та освіти. В цьому напрямку ролі музики визначиться відношенням до вищезгаданого методу. Те, що музика виховує здібність сприйняття динамічних сторін життя, після всього сказаного досить ясно і не вимагає більших доповнень. Той хто звик постійно поріжнювати явища в часі їхніх інтонаційних та ритмічних взаємин, звичайно, в результаті розвине відповідні здібності. Музика відограватиме тут ролі систематизуючого й направляючого начала. Треба тільки додати одне. Історія розвитку мистецтв привела до дуже різкого відокремлення кожного з мистецтв од тих джерел, які їх народили. Всілякі теорії естетичних і позаестетичних цінностей тільки збільшили цю відокремленість. І зараз, коли доводиться говорити про ролі того чи іншого мистецтва в вихованні, необхідно розуміти кожне мистецтво в незрівняно більш широких рамках ніж ті, що ухвалила їх традиційна класифікація мистецтв. Малярство не тільки картина, різбарство не тільки статуя, що стоїть в музеї, музика не тільки те, що чути за роялем і заведено у ноти. Особливо треба це підкреслити що до музики. Аджеж під музикою в нашому сприйнятті треба розуміти не тільки „естетичні“ форми її: музикою буде все, що лежить між цими спеціальними формами і життєвим субстратом музики. Що—до перших ступнів, то їх може бути скільки завгодно.

Виховуюча ролі музики виявляється ще в іншій формі—в формі безпосереднього захоплення слухачів своїм змістом. Слухач починає озиватися на те, що він чує, подібно до того, як із двох однаково настроєних струн одна відгукається на коливання другої. І до цього моменту треба підходити дуже уважно. Останніми часами в органах преси дуже часто обговорюється питання про те, чи може музика

156951

1888M

10288204

мати таке ж саме агітаційно—виховуюче значіння, як інші мистецтва. Стало типовим робити таке питання: чи може бути нездоровим для нас „Євгеній Онегін“ з точки погляду виховання мас в тому або іншому напрямкові. І, не дивлячись на незвичайність такого питання, поміркувавши, треба відповісти: так, може. І не тільки „Євгеній Онегін“, де окрім музики є слово, рух, побут й т. інше, а навіть всяку фортеп'янову п'єсу можна оцінити в такий спосіб: як що вона може захопити слухача своїми ритмами та інтонаціями, то цілком зрозуміло питання про те, оскільки потрібні й корисні для нової людини такі ритми та інтонації. Питання зовсім не потрібне, як його називають професіонали старого типу.

Нам лишилось розглянути ще одну форму участі музики в будівництві життя. Ніяке будівництво неможливе без того чи іншого задуму чи, як зараз кажуть, ідеології. І поскільки ми весь час говоримо про динаміку життя, як про центральний момент нового життя, постільки необхідно поставити питання про „динамічну ідеологію“, про систему тих інтонацій та ритмів життя, котрі мусять стати змістом і керовничою основою людської діяльності. Хто ж повинен виробити цю ідеологію, як не музика? Хто ж як не музика мусить дати загальну картину, загальну формулу цього нового життя в її систематизовано—повній формі? І, коли вище накреслені форми участі музики в творчості життя торкались, головним чином, сфери похоплення й виконання (яко передачі тих чи інших образів), то зараз ми переносимось у сферу музичної творчості. І чи не єсть ця сфера у питанні про нову музичну культуру оснований на поставлених зараз історією соціальних завданнях? Музика тоді знову мусить вернутися до дійсного життя, зкинути з себе жрецьку керею, одмовитися від схоластичного навчання та рецептів. Доторкнувшись до землі, вона знайде невичерпане джерело нових сил та імпульсів, і сміливим кроком піде в майбутнє, будуче, творячи нове життя разом з думкою та волею.

## Ритмічні паралелі в піснях слов'янських народів.

### РИТМІЧНА ФОРМА А В В А в БУДУВАННІ СТРОФИ.

**В**числі форм, що zostалися незазначені в високоцінній праці Ф. Колесси „Ритміка укр. нар. пісень“ (Львів 1907), бере на себе увагу дуже інтересна ритмічна форма строфи, зложеної з двох пар семискладових віршів, що своєю вишуканою, мудрішою будовою відрізняється від звичайної форми такої строфи, окресленої в „Ритміці“ на ст. 176—8, і виявляється в зразках, поданих нижче під №№ 1—7. З цих зразків перші 4 є українські (1 і 2 з Галичини, 3—з Одеського пов. і 4—з Борзенського), 5—хорватський, 6—моравський і 7—польський. Для порівняння подаються також зразки подібного, але не однакового збудування: 8—сербський (з Бачки), 9—німецький і 10—укр. з Лубенського пов.

1. Ой, ще сон-ці не сьог-ди, ой, ще сон-ці не сьог-ди, нощ ка-бі-тан вже й ко-ди, нощ ка-бі-тан вже й ко-ди.

2. Ста-ла нам сі-но-ви на, ста-ла нам сі-но-ви на ба-ні ба-ні за-би-ла, па-ні па-на за-би-ла.

3. Moderato assai  
Ся по-ро-ді, бо-ро-ді, ой по-ро-ді, ро-ро-ді по-ко-ди ли жу-ра-ві, бо-ко-ди ли жу-ра-ві.

4. Adagio  
Ой, по-р-і-ні до-р-і-ні ой по-р-і-ні, до-р-і-ні по-ко-ди ли жу-ра-ві, по-ко-ди ли жу-ра-ві.

5. Largo  
Ja di, ta sam ba. žu. ljak sa di. la sam ba žu. ljak lie pom mjesti za gra dom, lie pom mjesti za gra dom.

6. Ty ve ti. chj pad mi. stre ti ve ti. chj pud. mi. stre. slubo. vat. sne za. ji. sie, slu. bo. vat. sne za. ji. sie.

7. Sta. la nam sie no. wi. na. Sta. la nam sie no. wi. na, pa. ni pa. na za. bi. ta. pa. ni pa. na za. bi. ta.

8. Zangue festiva  
dra. ga mo. ja go. spo. do! dra. ga mo. ja go. spo. do hvala Bo. gu kad je dao, da sme da nas za. jed. no.

9. der A. bram ist ge. stor. ben. der A. bram ist ge. stor. ben. stor. stor. stor. ben. ben. stor. stor. ben. ben. der A. bram ist ge. stor. ben.

10. Moderato  
Na. se. ti. di. ju. rav. di, na. se. ti. di. ju. rav. di, si. di. gja. di. na. ra. di. si. di. bla. di. na. ra. di.

Мелодії 1 і 2 взято з зб. Й. Роздольського - С. Людкевича: Етн. Зб. Наук. Т-ва ім. Шевченка у Львові т. XXI—XXII №№ 351 і 352 (я дозволив собі поділити їх на такти, бо сам С. Л. пізніше, редагуючи XVI т. Мат. до у. етнол., відмовився від принципу не тактувати пісень). 3. П. Сокольський. Малор. п. бѣлор.

п'єсни. СПБ. 1903. № 8. 4. К. Квітка. У. нар. мел. Етн. Зб. Укр. Наук. Т-ва в Київі т. II, № 576. 5. Fr. Kuhač. Južno-slov. nar. porievke. U Zagrebu 1878—1881. № 938. 6. Fr. Bartoš—L. Janaček. Nár. písně moravské. V Praze 1901. № 1131. 7. O. Kolberg. Pieśni ludu polskiego. W. 1857. № 3-а (тут для вигіднішого порівняння транспоновано на 1 1/2 тону нижче). 8. Kuhač № 1299. 9. З видання: Fr. Silcher Fr. Erk. Allgemeines deutsches Commersbuch навів Кухач у примітці до № 1298. 10. А. Конощенко. У. пісні II № 77 (тут для улегшення порівняння з попереднім прикладом транспоновано на 1 тон нижче; так зробив з іншою метою і Леонтович, узавши цю мелодію до хор. розкладу - д. III дес. № 2).

Перегляд дотичної літератури показує, як мало дослідники пісні одного слов'янського народу інтересувалися піснями інших народів. Н. Windakiewiczowa (Rytmika ludowej pieśni polskiej, Wisła XI, 719) і Ad. Chybiński (O metodach zbierania i porządkowania melodyi ludowych, Kwartalnik etnograficzny „Lud“ XIII, 201) спиняли свою увагу на ритмічній формі пісні „Stała nam się powina“ (див. вище приклад 7), але не зазначили, що вона не є виключною властивістю поляків, і що мелодія 7 збігається з хорватською. Також і Яначек не наводив паралелів до моравських пісень з музики інших народів. Кухач у збірнику півд. слов. пісень під №№ 938 і 1298 указав на віддалену подібність у німців і ще більш віддалену—у лужицьких сербів, а на польську аналогію не вказував: він ігнорував польські пісні навіть у своїм порівнявчій трактаті „Osobine nar. glazbe, narocito hrvatske“ \*). Людкевич зазначив польсько-укр. паралелі, але обминув хорв. і моравську.

Ю. Мельгунов, зложивши ритмічну класифікацію коло 300 мелодій різних слов'янських народів, поставив пісню „Stała nam się powina“ в числі прикладів „дактиличного метаболічного ритму“, але ізольовано, хоч збірник Кухача знав (д. Труды Муз.-Этн. Комиссии при О-вѣ Люб. Естеств. Антр. и Этн. III ч. 1 ст. 60)\*\*). Втім, Мельгунов, скупившись чималий матеріал, взагалі не дав порівнявчих студій над ним і обмеживсь увагою, що, не вважаючи на превелику розмаїтість, часто трапляються повторення тих самих ритмічних вірців у піснях різних народів, але причини цього треба шукати не в перейманні, а в психичній єдності людської природи. „Закони народньої творчости є закони нормальної дійсности, і їх можна рівняти до законів природи“ (ст. 79—80).

Найхарактерніша особливість форми, що становить предмет нинішньої студії, є невідповідність між словесною і музично-ритмічною будовою строфи. В ній вірші йдуть в такій послідовності, що другий однаковий з першим, а четвертий однаковий з третім (А А В В, інакше в пр. 8—А А В С), але музично-ритмічні форми віршів приходять в іншій послідовності: дві крайні музичні фрази тритактові, а дві середні—двотактові, і в музично-ритмічній відношенні строфа утворена не за формулою А А В В, а за формулою А В В А.

Деталізуючи розгляд, звернім увагу на те, що кожний семискладовий вірш має цезуру після четвертого складу; визначаючи чотироскладову групу перших двох віршів („Ой ще сонце“) через *a*, а трикладову („не сходи“)—через *b*, а відповідні групи другої пари віршів—через *c* („наш капітан“) і *d* („вже й ходи“), матимемо для словесного елемента пісні формулу *ab-ab-cd-cd*. В музично-ритмічній елементі чотироскладовим словесним групам відповідає ритмічний мотив характеру прокелевзматика, то-б-то зложений з чотирох однакових коротких ритмічних одиниць (такти 1, 4, 6 і 8), але трискладовим сло-

\*) Rad Jugoslavenske Akademije Znanosti i Umjetnosti. Kn. 160, 174, 176.

\*\*) До речі, і у Віндакевичової, і у Хибівського, і у Мельгунова подається варіант Кольберга № 3-а неточно.

весним групам відповідають протилежні до себе ритмічні мотиви—анapest (такти 2—3, такти 9—10) і дактиль (такт 5, такт 7).

Хитрість фактури пісні полягає не тільки в цім протиставленні: анapest є тут не тільки перевернений дактиль (антидактиль), але ще й побільшений, то-б-то виражений у подвоєних ритмічних довгостях, і власне через цю аугментацію перша і остання фрази мелодії є три-тактові при двотактовості середніх фраз. Визначивши прокелевзматиє через π, дактиль через δ і анapest через α, матимемо таку схему розгляданої пісенної форми:

Ритмічно-музична будова строфи: πα-πδ-πδ-πα  
Словесно-версифікаційна будова строфи: ab-ab-cd-cd.

Тому, що кожна з груп a, b, c і d не тільки в різних піснях цієї форми, але і в різних строфах тої самої пісні, навіть у тій самій строфі може мати різні наголоси, вертикальні сполучення πα, πс, ab, δb, δd і ad творять розмаїті ефекти і з особна що до трискладових груп b і d—надають мовним анapestам (новина, по ролі, журавлі) один раз натуральний вид анapestичної стопи, другий раз—штучний вид стопи дактильної, мовним дактилям (у дальших строфах укр. варіантів „Лучше рілля *рiнняя*“, „Лучше жінка *пiрвая*“) за першим разом вид анapestу, а мовним амфібрахіям\*), як „не сходи“ (=не сходить)—в обох разях штучний ритм. Правда, в 5 і 7 тактах прикладу 1 ця невідповідність по змозі виправляється: там слідне неначе намагання компенсувати наголошеному складові „схо“ те, що він тратить через свою розмірну короткість в муз.-ритм. мотиві (і через своє положення на слабшій частці такту); компенсації досягається мелодичним підвищенням і спеціальним, екстраординарним музичним акцентом; цим намаганням, мабуть, пояснюється і більше мелодичне підвищення на складі „хо“ в передостаннім такті мелодії: в аналогічнім мотиві прикладу 4-го (передостанній такт) маємо звичайніший і скромніший крок на секунду. Але намагання погодити словесні наголоси з музичним ритмом в прикладі 1-м не є характеристична ознака для розгляданої пісенної форми і було, мабуть, виявом індивідуальності співака, що пристосував цю форму до слів „Ой ще сонце не сходи“. Незгідність словесного наголосу і ритмічного мотиву не завжди в народній пісні вказує на капітуляцію перед конечністю або на невмілість; иноді це свідомий, задирилий виступ проти принципу погоджування. Коли нарід без ніякої конечности прив'язав до того самого слова, при-його повторенні, протилежний ритмічний мотив, напр.



(ритм. схема всіх укр., рос. і білор. варіантів)

то тут без сумніву був замір утворити контрастивий ефект, зразу була гра ритмічною технікою. Принцип ритмічної антиметаболи, що виявився тут у зіставленні дактилю та антидактилю, в еволюції ритмічних форм, звязаній з їх розширенням, був пристосований до розставлювання ритмічних фраз, узятих у цілості, і привів до утворення строфи, в якій муз.-ритмічні взірці віршів ідуть у послідовності А В В А, подібно до послідовности словесних фраз в укр. жартливім прислів'ї „Або ви, тату, ідьте по дрова, а я буду дома, або я буду дома, а ви ідьте по дрова“, або в нім. пісні „Wie kommst du

\*) Прикладання цих термінів до нашої мови незалежно від співу є, розуміється, тільки умовне.

in den Wald hinein? du strahlenaugig Mägdelein! Du strahlenaugig Mägdelein! wie kommst du in den Wald hinein?“, Очевидно, тільки такого роду „антиметабола“ може бути естетично плідною в витворюванні довшої мелодії, бо дзеркалове перевертання, то-б-то повторення всіх окремих ритм. вартостей в зворотнім порядку, дає ефект тільки в тісних границях (д. вище „сіяли, сіяли“), так само, як і дзеркалове перевертання в мелодії (д., напр., білор. веснянку в зб. Радченко 1911 р. № 1, такт 2 і 6). Кухач, констатувавши, що антиметабола не трапляється в нар. музиці \*), не звернув уваги на антиметаболу чисто ритмичну, що виявляється в наведених тут мелодіях його збірника; але дійсно гідне найбільшої уваги є те, що, як у цих мелодіях антиметаболичному слідуванню ритмичних фраз не відповідає такий самий порядок у слідуванні фраз словесних, так у прикладах словесної антиметаболи, наведених у Кухача, їй не відповідає не тільки послідовність мелодичних фраз, але навіть і ритмичних. Очевидно, конгруенція музичних і словесних фраз не вважається за спосіб артистичний. Отже і ритмична антиметабола сама по собі, і сполучення її з іншим конструктивним принципом у словеснім елементі пісні є вияви свідомого творчого заміру, намагання внести контрастові ефекти як у горизонтальний музично-ритмичний ряд, так і в вертикальні сполучення музично-ритм. вартостей з звичайним наголошуванням складів.

Мелодичною стороною тільки пр. 2 піддержує форму А В В А, бо в цій галицькій прикладі третя фраза держиться на тім самім вищій мелод. рівні, що і друга фраза (динамічні кульмінаційні пункти в обох фразах на домінанті d<sup>н</sup>), і в цій важлива відміна від так близького польського варіанту, де мел. лінія починає спадати вже в 3 фразі (а в пр. 1 навіть у 2-й). Повну мелод. ідентичність крайніх фраз, отже досконалу муз. цикличність маємо в пр. 6, але ідентичність усіх елементів цих фраз (залучаючи і словесний)—тільки в німецькій пр. 9, збудованім, як і укр. пр. 10, за ритм. формулою А А В А.

Мелодії 9 і 10 гостро розділяються на дві частини павзою, але самі ці частини ритмично нерівномірні. Навпаки, пр. 1—8 мають ідеальну рівномірність двох половин, але самий поділ на двоє не визначається навіть виразною муз. цезурою в пункті, що ділить словесну строфу на дві пари віршів. 3-я фраза як найтісніше прив'язується до 2-ї, і проти редакції Мельгунова, що завів пр. 7 у три такти (перший  $\frac{3}{4}=1-3$  тактам Кольбергової редакції, другий  $\frac{4}{4}=4-7$  т. т. і третій  $\frac{3}{4}=8-10$  т. т.), отже товмачив мелодію, як тричленну, можна заперечити хіба тільки те, що 3 фраза так само тісно в'яжеється з 4-ю, як і з 2-ю, отже звязок фраз—не А В | В А (як би відповідало групуванню віршів) і не А | В В | А (як накреслює Мельгунов), а скоріше А | В В А. Опущена у Мельгунова фермата в кінці 1-ї фрази пр. 7 як найгостріше проводить такий оригінальний розподіл, доволі ясний, зрештою і в інших прикладах.

Тільки що до простіших ритмичних форм та росповсюджена, але не перевірена детальними порівнявчими студіями гадка, що я навів

\*) Rad Jugosl. Akad. 176, ст. 54.—Уживаючи за Кухачем терміну „антиметабола“, треба застеретти, що в літературі під цим терміном розуміється переміщення не тільки формальне, але звязане з логичним протиставленням. У французів частіше вживається рівнозначний термін „регресія“ (літерат), але не одностайне розуміння останнього терміну (пор. Кунас. *ibid.* ст. 33) утримує від того, щоб його вивористати. Так само призвело б до практичної неурочності застосування терміну „симетрія“ в тім слушнім обмеженім розумінні, в яким він утвердився у молодіжній генерації кнївських музикантів під впливом Б. Яворського,—бо у всесвітне прийнятих муз. підручниках в цей термін вкладається ширший обсяг, і під ним розуміють не тільки порядок А В В А, але і А А В В і інші



вище, як цитату з Мельгунова, є неспірлива. Коли трапляються у різних народів паралельно мудрі форми, що виглядають, як геніяльний винахід, згодом про переймання буде вповні оправданий, і питання про пріоритет винаходу, шляхи і хронологію міграції може служити до захоплюючих, хоч здебільшого безнадійних розвідувань. У всякім разі для того, щоб штудерна форма могла бути навіть перейнята і засвоєна, потрібно, щоб нарід, який переймає, мав до неї підготовання в своїй попередній музичній практиці, а коли всі елементи хитрої форми знаходяться в простіших тубільних формах, то не виключається можливість і самостійного її винайдення. Отже розглядові простіших форм, що підготовлюють до тут відзначеної, має бути присвячена наступна студія.

БОРИС МАНЖОС.

## Марксизм і музика.

**Н**езадовго до своєї смерті найкращий з російських і світових марксистів Г. Плеханов писав: „В сучасний мент повного підручника світової історії (культури) не в силі скласти—в матеріялістичному освітленні—ні окремий вчений, ні цілий гурток вчених. Для нього нема і довго ще не буде відповідного матеріялу. Матеріял цей буде зібрано лише шляхом довгого ряду приватних дослідів, які повільно оброблюють відповідні галузі науки за допомогою марксистичного методу“. В цій науковій обережності Плеханова є багато правди. От чому ми не дуже прихильно ставимось до тих, здебільшого, псевдо-марксистичних аналізів світової музики, які зараз так часто трапляються на сторінках нашої преси.

Марксизм є не тільки життєрадісний і в основі своїй динамічно-революційний світогляд пролетаріату, цього величезного будівника майбутнього суспільства і він є також і надзвичайно глибока наукова система, яка цілком закономірно з'ясовує економічні й духовні форми життя в їх внутрішніх змінах і в безупинному рухові вперед. Щоб бути послідовним марксистом, мало почувати себе ідеологом робітничої класи; необхідно мати досить широку марксистичну освіту і не наліплювати легковажно тих чи інших ярликів на явища історії, аби не зробитися смішним перед самою марксистичною теорією.

Що до музики, то саме тут марксистичний метод думання вимагає особливої обережності, надзвичайного напруження думки і, в першу чергу, того сирового матеріялу, про який так виразно писав Плеханов, і якого, на превеликий жаль, ми ще й досі не маємо для повноти науково-матеріялістичного аналізу.

Велика пролетарська революція безперечно дає ґрунт для відшукування такого аналізу, тим більш, що вся сучасна наука на заході лише руйнує основи буржуазно-ідеалістичної філософії та соціології, міцно стверджуючи безсумнівну вартість діалектичного методу й матеріялістичного підходу до всіх явищ так званої духовної культури.

В цьому нарисі ми не маємо на меті дати той аналіз музичної стихії, який зараз буде цілком передчасним і який потребує цілого ряду окремих дослідів. Нам хотілося б лише з'ясувати де-які непорозуміння і намітити ту канву марксистичної оцінки музики, яка сама

по собі дає нам можливість передчувати майбутні тенденції; не тому, що ми їх бажаємо, а тому, що лише вони можуть бути певними наслідками об'єктивних факторів сучасності.

Протягом останнього року на сторінках московських газет з'являлося чи-мало заміток, в яких помічалася тенденція встановити класові основи тих чи інших музичних напрямків, або окремих музичних індивідуальностей. Безперечно, в цих статтях було багато окремих цікавих думок, але майже всі вони були цілком метафізичні через те, що висловлювали більше бажання їх авторів, аніж об'єктивне знайомство з музичним матеріалом. Кинути думку дуже легко, тим більш, коли маєш певну схему, під яку тобі хочеться підвести обмежений неповний матеріал твоїх знань. Але заявити, що вся творчість Шопена лише висловлювала ідеологію дворянської класи, що музична драма Вагнера була передчуттям світового імперіалізму, або що симфонії Скрябіна є передвісник світової революції—зробити такі заяви надзвичайно легко, але висновки такого характеру при сучасних умовах марксистичної науки здаватимуться нам іноді безпідставними, іноді досить проблематичними.

В чому ж полягає безпідставність цих, на нашу думку, псевдо-марксистичних міркувань, і в який спосіб нам необхідно направити наш аналіз для того, аби підвести цілком сучасний, пролетарський науково-філософський ґрунт під загальні явища музичного мистецтва? Нам здається, що помилка значної більшості московських критиків зводиться до того, що будучи досить гарними марксистами, вони зовсім не володіють тим матеріалом, до якого їм так хочеться притягнути частину марксистичної теорії. Таким чином, перед нами встають два завдання: з'ясувати специфічно—музичний матеріал в його найбільш характеристичних особливостях і познайомити читачів з тим методом марксистичної науки, який дає нам можливість цілком об'єктивно освітлювати цей матеріал. Тоді самі собою накресляться й ті тенденції майбутнього, та широка соціально-музична база, яка колись повинна з'явитись цілком незалежно від наших бажань і стремлень.

Отже, марксистичний аналіз музики повинен піти в двох напрямках: з початку—в напрямку певних досліджень над музичними формами, оскільки вони в музиці завше домінують над змістом; і лише в другу чергу—в напрямку вивчення психологічного змісту музичних звуків, оскільки ми тут ще не маємо розробленого матеріалу.

Основна хиба московської сучасної критики є, таким чином, її телеологізм. Абсолютно не марксистично, вона починає не з тих причин історичного явища, які є початком цього явища, а з тої класової мети, що диктується самим змістом класової науки Карла Маркса.

Науково розвинений марксист піде іншим шляхом. Він почне з матеріалів та з законів самої музичної стихії, проаналізує форми, провірить на цих формах безсумнівно об'єктивну вартість марксистичного методу, а лише тоді перейде до того матеріалу ідеологічного характеру, який в музиці займає лише другорядне місце.

Ми певні, що мент наукового виконання цього другого завдання марксистичного освітлення музики настане ще не скоро; науці доведеться тут пройти через два етапи: 1) встановити зв'язок музичних звуків з загально-людською психологією, зв'язати музичні форми з емоціями загально людського характеру (радість, біль, плач, жах, і т. п.); до цього наука лише приступає і 2) встановити зв'язок

музичної форми з класовою психологією. В цій справі, окрім легковажно-безпідставних штампів до цього часу ще нічого не маємо.

Цілком зрозуміло, що звязки другого роду в відношеннях між змістом та формою в музиці існують. Поскільки класова ідеологія і класова психологія є безсумнівний наслідок сучасної диференціації суспільства, постільки є й класове мистецтво. Але що до музики, то ця істина для нас і досі є певною догматикою, з якою краще бути обережним, лишаючи місце для об'єктивно наукових досліджень.

Тепер ми дозволимо собі перейти до марксистичного аналізу музичних форм, коротко спинившись на характерних рисах того універсального методу, який з часів Гегеля та Маркса став одним з найкращих методів наукової думки.

Нам цікавить динаміка самих форм музичних, та сила, яка штовхає ці форми вперед, той діалектичний рух музичної творчості, який безперечно приведе колись музику до надзвичайного розквіту, порівнюючи з іншими галузями мистецтва, що в своїх формах майже закінчують свою історичну ролю.

Гадаємо, що марксистичний аналіз переконає нашого читача в тім, що музика—„мистецтво майбутнього“,—є дійсно мистецтво пролетаріята; що, як по своїй істоті, так і з боку свого внутрішнього руху лише музика може стати в майбутньому великою творчою силою безкласового суспільства.

*(Далі буде).*

## ОГЛЯД МУЗИЧНОГО ЖИТТЯ.

■ **Капела-Студія ім. М. Леонтовича.** Робота йде в двох напрямках: концертування хору і заняття з студістами. Концертів після Нового Року було дано вісім. Із них з особливим підйомом пройшли: на Першій Обувній Фабриці (Печерське), на Товарній станції, на Лук'янівці (для ув'язнених) і на Новім Строеннію для дітей. В репертуарі крім українських композиторів—Римський-Корсаков. Зараз Студія готується до концерту „Строгого Стилю“: Орландо Ласо, Палестрина, А. Габріелі, Хаслер, Асторгі, а також Генріх Шютц. Внутрішня робота: відкрито другу групу по теорії музики й сольфеджіо; лекції слухання музики звязано з одвідуванням концертів; розпочато лекції по постановці голосу, влаштовуються екскурсії до музеїв. Крім того при Студії працює літгурток, який роботу свою тісно звязує з музикою (літгурток вивчає твори Лесі Українки, Франка і пролетарських поетів). Студія має невелику бібліотечку і передплачує харківські „Вісти“.

■ **Музично-етнографічний Кабінет при Всеукраїнській Академії Наук.** 10 жовтня минулого року Академія Наук відчинила Музично-етнографічний Кабінет. Кабінетом вже зібрано по-над 700 нар. мелодій. Останніми днями вийшло ч. I „Повідомлень Муз.-етнографічного Кабінету“: К. Квітка.—„М. Лисенко, як збирач народних пісень“.

Відомий знавець нар. музики Оп. Сластьон (м. Миргород) подарував Кабінетові фонограф і кілька схоплених ним фонограм. На жаль, цей фонограф дуже старої конструкції, і набуття удосконаленого фонографу становить предмет найільшої турботи Кабінету. На чолі кабінету К. Квітка.

■ **Композ. С. Футорянський** написав „Знов увечері“—мішан, хор на слова П. Филиповича; на слова П. Тичини: „Осінь“ (муз.-драм. хвилинка для дітей), „Зразу ж за селом“—симфонічна кантата.

■ **Капела під орудою Кошиця в Америці.** З великим артистичним успіхом мандрує зараз по Америці та Мексиці українська капела Кошиця. Після тріумфальної поїздки по Зах. Європі, де музична критика визнала великі артистичні досягнення хору та його диригента, а разом з тим зрозумі-

ла велику художню вартість укр. нар. пісні в розкладках Леонтовича, Лисенка, Стеценка, Кошиця, — подорож по Америці та Мексиці відбувається з не менш бучним успіхом: бували концерти, на яких було по-над 30000 чол. слухачів.

■ **Українська опера в Держ. Академічн. оперовому театрі ім. Лібкнехта.** 29-го березня на сцені оперового театру ім. Лібкнехта виставлено було українською мовою „Гальку“ Мовнюшко при участі артистів: Литвиненко-Вольгемут, Микиши, Матусевича, Бозенсона та инш. \*)

■ **Госфілармонія у Києві.** 26 березня відбулося відкриття Київської Госфілармонії; але ще до офіційного відкриття її діяльності під маркою Філармонії було улаштовано концерти Мільштейна (скрипка) та Горовица (рояль).

■ **Вищий Державний Музично-Драматичний Інститут ім. Лисенка** після реформи, котру було переведено в осени 1921 року, твердо став на шлях нових форм музичного та драматичного виховання молодих артистів.

Нового артиста Інститут уявляє собі яко людину, що має три властивості: абсолютну-повне опанування мистецькою матерією, глибоко розвинуте прагнення творчого духу, а також міцний органічний звязок діяльності артиста з соціальним устроєм життя.

В основу діяльності Інституту покладено творчий метод розвитку артиста. Цей метод складається з розгалуження роботи по окремих моментах творчого процесу і вправ над усіма елементами всіх сторін творчої природи учнів.

Музичний факультет має шість відділів: композиторський, віртуозний, вокально-сценичний, оркестровий, музично-педагогічний і музично-науковий. Він випускає композитора, віртуоза, актора-співця, диригента, педагога і музиканта-вченого.

Диригентський відділ працює над утворенням нового типу українського музичного діяча і над розробленням питань української музичної культури.

Драматичний факультет має такі відділи: драматичний, артистичний, науково-театральний і режисерський. Він поділяється на два автономні відділи: фа-

\*) Довладний звіт про прем'єру вийде в статтю „До історії української опера в Києві“, яку буде уміщено в ч. 2 „Музика“.

культет української та факультет російської драми.

При інституті працює кілька семінарів: семінар творчих вправ, лабораторія синтетичних відділів (практичне досліджування взаємовідносин мистецтв), самостійні творчі групи учнів та інше.

Ректором Інституту і деканом музичного факультету є А. К. Будкий. Деканами: дирігенського факультета—П. О. Козицький; музично-педагогічного—акад. Ф. І. Шміт; факультета російської драми—В. В. Сладкопєцев і факультета української драми—Л. Курбас.

■ Капела „Думка“ відновила свою діяльність під керівництвом Нестора Городовєнка. Головополітосвіта прийняла Капелу до складу установ, безпосередньо їй підлеглих. „Думка“ поповнила свій репертуар творами Мусоргського, обох Танєєвих, Сахновського, Гречанінова (в перекладі П. Тичини). Кілька концертів, які дала Капела в Києві, мали художній і матеріальний успіх.

Предраднарком т. Раковський та Наркомос т. Затонський під час свого перебування в Києві (лютий—березень) одвідали співаки „Думки“ і висловили своє задоволення роботою Капели.

■ Державним Видавництвом прийнято до видання „Велику Музичну Енциклопедію“ під редактуванням музичної секції Російської Академії Художніх Наук. „Енциклопедія“ мусить замінити „Музичний Словник“ Римана. Працює до складання „Енциклопедії“ буде вести музична секція Академії при найближчій участі Л. Сабанєєва, Ю. Єнгеля, проф. К. Кузнецова, Б. Яворського, Н. Брюсової, А. Кастаньєського та інших музичних теоретиків. В перший рік передбачається випустити до 50 друкованих аркушів.

(„Музыка“).

■ Ювілей Л. Собінова. У березні ц. р. мистецькі установи Москви одсвяткували 25-ліття артистичної діяльності славетного Л. В. Собінова. Варт тут зазначити, що свою артистичну кар'єру Л. В. розпочав з партії Петра в „Паталці Полтавці“ в трупі Садовського.

■ В Консерваторії. З початку академічного року в Росконсерваторії розпочато було ґрунтовну реорганізацію, що торкнулася всього життя Консерваторії. План реорганізації було вироблено спеціальною комісією, що протягом двох років працювала під головуванням б. директора Консерваторії Ф. М. Блуменфельда. Згідно з цім планом, Консерваторію нині поділено на 3 ступні, а кожна ступінь ще поділяється на факультети.

На I ступні переводиться навчання дітей до 15-тирічного віку. Навчання це збудовано на цілком нових підвалинах максимального виявлення колективної самодіяльності дітей, повного злиття те-

орії та практики; воно зрікається також від передчасної професіоналізації. Центр праці I-го ступня скупчується в класі музичного виховання, що функціонує під загальним керівництвом декана I-го ступня Н. М. Гольденберг.

На III ступні наново утворено інструкторсько-педагогічний та науково-теоретичний факультети, що переводять дуже цікаву працю що до підготовки музик-педагогів, інструкторів та дослідувачів в галузі теорії та історії музики; працю цю переводиться в дусі ортодоксального марксізму, під поглядом історичного матеріалізму.

Дуже цікавим розпочинанням є кругобіг музичної літератури, що розпочато 15 березня демонструванням творів Баха та Генделя.

Значні зміни відбулись також в особистому складі Консерваторії. Утворено кілька нових катедр, для керівництва котрими запрошено: проф. С. А. Анаїїна (педагогіка), А. Н. Гидарова (історія культури), Ф. І. Шміт (психологія та стилістика мистецтва), В. В. Пухальського (історія та теорія ф-п. техніки), Г. М. Коган (історія музики та історичний матеріалізм), Д. С. Бєртє (методика гри на скрипці) та інш. Значно поповнено молодими силами педагогічний персонал I ступня.

Велику втрату має Консерваторія через відїзд до Москви проф. Ф. М. Блуменфельда та Г. Г. Нейгауза. Замість Блуменфельда на ректора Консерваторії обрано пр. К. М. Михайлова, на проректора—пр. Г. М. Когана.

Нині під головуванням губінспектора худосвіти І. Т. Волянського функціонує державна комісія по реорганізації Консерваторії. Комісією вже встановлено типізацію консерваторії і ухвалено, що III ступінь Консерваторії відповідатиме типу Музичного Інституту.

„Requiem“ Мих. Вериківського. На одному з концертів під час святкування 10 роковин смерті М. В. Лисенка (консерваторія 28 грудня 1922 р.) київська публіка ознайомилася з новим твором М. Вериківського „Requiem“ пам'яті М. Лисенка. Написаний спеціально для ювілею, цей твір є цінний внесок до укр. музики. Шляхетність і строгість форми, свіжість гармонічної будови, цікава ритмічна конструкція, тонке контрапунктичне плетіння і така загальна стриманість при широкому вживанню найвільніших елементів сучасного. Ось найбільш інтересні моменти композит. техніки цього нового твору молодого композитора. Не маючи цього opus'a друкованим, ми мусимо поки що утриматись від більш детального критично-музичного аналізу його, бо припускаємо можливість перероблення „Requiem'a“ автором і особливо в частині фортепіановій.

## ХРОНІКА МИСТЕЦЬКОГО ЖИТТЯ.

❖ Студія „Березіль“. Протягом зимового сезону драматичною Студією „Березіль“ під керівництвом Л. Курбаса виставлено: „Жовтень“ та „Рур“. Зараз студісти готуються до вистави пьєси Кайзера „Газ“. Музику до неї написано А. Будким.

❖ Повне зібрання творів М. Леонтовича. Видавничим Т-вом „Книгоспілка“ складено договір зі спадкоємцями М. Леонтовича про видавництво всіх творів композитора. Видано буде 10 зшитків, куди вийдуть всі аранжировки нар. пісень, канти й уривки з оп. „Нарусальчин Великдень“.

❖ Академічне видання творів Лесі Українки. Видавництво „Книгоспілка“ випускає повне академічне видання творів Лесі Українки з передмовою М. Зерова. Вийшли III і IV т.т. творів драматичних.

❖ В Харкові вийшло перше число бібліографічного журналу „Книга“. Статті двома мовами. Видає „Книгоспілка“.

❖ Школи пластичного мистецтва. Київські мистецькі педагогічні

заклади — Академію Мистецтв та Художньо-Промислову Школу в біжучому навчальному році реорганізовано: першу в Інститут Пластичного Мистецтва, а другу в Художньо-Індустріальний Технікум.

❖ Ювілей В. Кричевського. В минулому січні одсвятковано в Києві 25-ти-літній ювілей художньої діяльності проф. Василя Кричевського. Свято відбулося в помешканню Архитектурного Інституту з ініціативи учнів професора.

❖ Вироби Художньо-Індустр. Технікуму на Контрактовому Ярмарку. Зовнішторг експонував на Ярмарку вироби Художньо-Індустріального Технікуму (різьба й малярство по дереву), що надсилає закордон.

❖ Держ.-Драм. театр ім. Шевченка з початку січня грає у Харкові та Полтаві з великим художнім успіхом.

❖ Ювілей В. Мейерхольда. Відомий режисер-реформатор В. Е. Мейерхольд одсвяткував у березні 20-ти-літній ювілей своєї художньої діяльності.

## ДО ПИСИ.

❖ Харків. З поновленням видачі державної субсидії відродився Центральний Державний Хор ім. Леонтовича під керуванням Ф. Соболя і П. Карпова. 29 січня хор співав на бенкеті, урочинському на честь Фритьофа Хансена і Фріда. Хор мав великий успіх. Чужоземним гостям дуже вподобались українські народні пісні. „Дударик“ Леонтовича викликав овації.

❖ м. Літня. Остерського повіту на Чернігівщині. 4-го грудня хор дав концерт для учнів, а потім повторив для дорослих. В репертуарі: Леонтович, Стеценко, Степовий, Кошиць. Диріжує хором В. П. Головачов.

❖ В с. Берестовець Борзенського пов. на Черн. 15-го лютого місцевими силами був упоряджений вечір творчості П. Куліша. У програмі окремий відділ зайняли твори хорів та музичні.

## ІНФОРМАЦІЙНИЙ ВІДДІЛ.

### КОРОТКИЙ ЗВІТ ДІЯЛЬНОСТІ МУЗИЧНОГО ТОВАРИСТВА ІМЕНІ ЛЕОНТОВИЧА.

(КОЛИШН. КОМІТЕТУ ПАМ'ЯТІ МИКОЛИ ЛЕОНТОВИЧА).

За 1922 рік \*).

Поширюючи свою діяльність, притягаючи до праці всі визначні культурні сили, Комітет пам'яті Миколи Леонтовича лишався однак протягом всього 1921 року напів визнаною Центром інституцією: без затвердженого Положення, без ухвалених планів його діяльності та без державних коштів.

Це ненормальне становище К-ту паралізувало його діяльність, і тому в початку січня було командировано до Харкова Секретаря К-ту т. Чашківського для клопотання про затвердження Положення К-ту та кошторису на 1922 рік. Прихильне відношення, яке представник К-ту зустрів з боку Центру, й перші одержані К-том кошти (2.500 крб. гр. зн. 22 р.) відкрили перед К-том нові при-

\*) Цей звіт ухвалено Загальними Зборами Музичн. Т-ва ім. Леонтовича від 22—II 1923 р. для надіслання до Головного Світа.

надливі обрії. Затвердження Положення затрималося через низку принципових розходжень, і Секретарь К-ту повернувся до Києва за інструкціями.

23—29 січня Комітетом було урочисто одсвятковано у Києві перші роковини смерті М. Леонтовича. Улаштовано 3 концерти, переіменовано Гімназіяльну вулицю в „Улицю Композитора Миколи Леонтовича“, видруковано листівку з портрету композитора роботи худ. Б. Періха.

31 січня 1921 р. К-том було скликано з нагоди перших роковин його існування прилюдні Загальні Збори. Під час Зборів численні представники державних та громадських, наукових та мистецьких установ одиодносно вітали К-т, яко першу й єдину на Україні організацію, що об'єднала всіх діячів української музичної культури.

У лютому К-т знову вирядив свого секретаря до Харкова, аби подати Головополітосвіті „плянн“ своєї діяльності, добитися затвердження Положення К-та та одержати асигновані К-ту кошти.

26 лютого Положення було затверджено Колегією Головополітосвіти. Комітет переіменовано в „Музичне Товариство імені Леонтовича“ і йому видано субсидію за 3 місяці в розмірі 6.000 крб. гр. зн. 22 р.

Перед Шевченківськими днями К-тет було запрохано Губполітосвітою Київщини взяти участь в Комісії по влаштуванню Шевченківського Свята. Через брак відповідних коштів працю Комісії було припинено, і тоді К-тет в екстремному порядкові, протягом кількох днів упорядкував власними силами концерти, присвячені пам'яті Кобзаря України.

1-го квітня зібрався в останнє Комітет пам'яті Миколи Леонтовича і одностоголосно ухвалив: прийняти встановлену нарадою Головополітосвіти нову назву: „Музичне Товариство імені Леонтовича“ та затверджено нею Положення про Т-во. Було переобрано Президію Т-ва та Комісії: Музичну і Музейну; переведено перереєстрацію членів К-тету, в наслідок чого 49 членів (с. т. всі, крім одного) висловили бажання працювати в новому Т-ві.

25 квітня Т-вом було одержано з села Веприка під Фастовом звістку про невдужання члена Т-ва композитора К. Г. Стеценка. Негаймо було організовано медичну допомогу хорому. Виїхав до Веприка також секретар Т-ва для організації звязку з Київом та допомоги на місці. По смерті К. Стеценка було командировано до с. Веприка 3 членів Президії для участі в погребенню композитора.

16 травня в театрі імені Шевченка було упорядковано Т-вом вечір пам'яті К. Стеценка. Першою частиною вечора було урочисте жалібне засідання Т-ва пам'яті композитора. Заслухано було 3 доклади: М. Качеровського „Про життя К. Г. Стеценка“, Ол. Чапківського — „Про смерть та погребення К. Г.“ та доклад Козницького — „Про творчість композитора Стеценка“. В концертному відділі вечора взяли участь найкращі артистичні сили м. Києва, а також „Думка“ (Капела під орудою Нестора Городовенка). Вступ на цей вечір був безплатний. Науковим, мистецьким та шкільним установам було надіслано Т-вом безплатні квитки. Запрохано було також всіх діячів мистецтва м. Києва.

Щоб як найкраще вшанувати пам'ять К. Стеценка, Т-во заклало у травні м-ці Музично-Теоретичну Бібліотеку імені покійного композитора, потреба в якій відчувалась вже давно. Завдяки пожертвам, кількість нот і книжок досягла 1.700 назв. Відкрито було бібліотеку після закінчення систематизування лише у вересні м-ці.

27 травня було упорядковано Т-вом, силами хору ім. Стеценка, концерт, де у перше українською мовою було виконано: „Stabat mater“ Гайдна та „Requiem“ Моцарта.

У кінці травня м-ця до Києва прибув заступник Завголовиітосвітою т. Озерський, котрий завітав 31 травня на Загальні Збори Т-ва, де ознайомився з діяльністю Т-ва та художніх установ (Капели - Студії та Вокального Квартету).

У м-ці червні найзначнішими виступами Т-ва були: подорож на могилу К. Стеценка та вечір, присвячений творчості П. Тичини.

Протягом м-ця Т-во готувалося до подорожу. Було зібрано спеціальний хор зі співаків різних хорів, котрий працював безплатно і вивчив 10 найкращих хорових пісень композитора. Вокальним квартетом було виготовлено низку сольо-співів К. Стеценка.

17 червня Президія Т-ва з хором та артистами виїхала до Фастова та Веприку. Того ж дня відбувся у Фастові вечір пам'яті К. Стеценка. Перед концертом відбулося прилюдне засідання Президії Т-ва, на котрому т. т. Чапківський та Козницький зробили доклади про життя й творчість композитора. На вечорі було по-над 300 осіб, переважно робітників з залізниці. На другий день у с. Веприку відбулося прилюдне засідання Президії Т-ва, присвячене К. Г. Стеценкові, а потім концерт з творів композитора. Авдиторія складалася з селян.

26 червня Т-во улаштувало Вечір, присвячений творчості П. Тичини. Музичність, пластичність віршів П. Тичини дала Товариству думку упорядкувати цей Вечір. Було запрошено Студію Курбаса „Березіль“, котра взяла на себе

декламаційну частину Вечора та пластичну інтерпретацію деяких віршів поета. М. К. Зеров виголосив слово: „Шлях творчості Тичини“. В Вечорі взяли участь. Капела-Студія ім. Леонтовича та артисти, що виконали музичні твори Степового Козидького, Веркивського та Верховинця до слів Тичини. Цей Вечір був першою спробою Т-ва, що до улаштування подібного типу вечорів.

В кінці серпня Т-вом було одержано повідомлення з м. Тульчина на Поділлі про тяжке нездужання родини композитора Леонтовича. Постановою Загальних Зборів Т-ва було командировано до Тульчина секретаря Президії т. Чапківського для допомоги хорій родині та підготовчої праці що до утворення Тульчинської філії Т-ва.

29 вересня Тульчинську філію було урочисто відкрито. Першими кроками діяльності Тульчинської філії були: реорганізація Музичної школи імені Леонтовича та улаштування 2-х концертів Капели „Думки“. Через брак помешкання, коштів та навчителів Тульчинська Музична Школа ім. Леонтовича була напередодні закриття. Завдяки заходам філії Школу було реорганізовано. Закликали кількох навчителів. Місцевий Виконком дав нове помешкання. Зібрано від органів влади та кооперативних установ до 150 пудів жита, 30.000 крб. грошей та 300 пудів дров. Школа одразу міцно стала на ноги і набрала повний комплект учнів, навчаючи незаможних безплатно і беручи з більш заможних незначну плату.

З найважливіших виступів Т-ва за відчутний рік треба ще відзначити святкування 10-річчя з дня смерті Лисенка. Було утворено при Т-ві Ювілейну Комісію, котра запросила до свого складу представників наукових, мистецьких та громадських організацій, надавши Комісії авторитету та значіння.

Після 2 місячного підготування було упорядковано в Києві в кінці грудня і в початку січня 1923 р. низку вечорів пам'яті композитора. Один з цих вечорів було упорядковано безплатно для робітників Транспорту. Крім того, в Шевченківському театрі було улаштовано 31 грудня безплатний ранок для юнацтва. Зібрано було до 850 учнів з 18 трудових шкіл. Перед кожним концертом було виголошено слово пам'яті Лисенка. А під час центрального святкування, 28 грудня, було виконано хором ім. Стеценка „Реквієм“ муз. М. Веркивського. Дирігував автор.

У кінці грудня до Києва завітав представник Головополітосвіти т. Копелювич, і відбулася нарада членів Президії вкупі з т. Копелювичем та Завгубполітосвітою Київщини т. Волинським в справі контакту з Губполітосвітою та фінансуванням Т-ва з боку Губполітосвіти.

Цяма, так би мовити, зовнішніми виступами Т-ва діяльність його, звичайно, не обмежувалася. Вся внутрішня організаційно-творча робота переводилася в Комісіїх, котрими накреслювалися плани і проекти, частину яких Т-во вже перевело до життя.

З діяльності постійних Комісій Т-ва на перше місце треба поставити діяльність Музичної Комісії. Крім прогляду численних творів сучасних композиторів, що надсилали свої твори Т-ву для рецензій, Комісією складено програм що-місяшника „Музика“. Дали вироблено програм—ціквіх концертів: історичних та камерних. Роспочато переклади українською мовою Західно-Европейських класиків (сольоспіви). Упорядковано нею музичні спадщини композиторів Степового та Стеценка. Нарешті організовано у грудні місяці цілкі прилюдних музичних бесід під назвою „Віторки“. На цих „Віторках“ було зроблено доклади: К. Квіткою „Етнографічна праця Лисенка“, М. Грінченком „Вступ до історії української музики“, А. Будким—„Сучасні проблеми в музиці“. Бесіди мали безсумнівний успіх і Музична комісія вирішила продовжувати „Віторки“.

Що до діяльності Музейної Комісії, то нею приведено до ладу музейну спадщину, що залишилася після смерті Стеценка та Степового. Вироблено план утворення Музею Музичної Культури ім. М. Лисенка. Завдяки заходам Т-ва до майбутнього Музею придбано 4 срібних вінки М. Лисенка, яким погрожувала небезпека опинитися за-кордоном або бути знищеними у майстернях ювелірів.

Поширенню діяльності Комісії стояв на перешкоді цілковитий брак коштів. Через туж причину не мало змоги налагодити своєї діяльності Інформаційне Бюро при Т-ві. Діяльність його лише обмежувалася порадами, що до складання програмів концертів, предбанья нот та роздаванням анкетних листочків.

З діяльності художніх інституцій, що існують при Т-ві, на першу чергу треба поставити працю Капели-Студії ім. Леонтовича. За відчутний рік Капела-Студія регулярно тричі на тиждень збиралася на співанки та на лекції. Довела репертуар свій до 90 пісень, брала участь в 17 концертах. Великою перешкодою в діяльності Капели-Студії був цілковитий брак коштів, бо Т-во не мало змоги дати Капелі значних субсидій, а концерти матеріальних прибутків майже не давали.

Через брак коштів мало працював і Вокальний Квартет ім. Степового при Т-ві. Крім гонорару за участь в кількох концертах Квартет нічого не одержав. А між тим його діяльність вимагає постійної праці, репетицій. Оплатити працю



артистів Т-во не мало змоги. Все ж Вокальний Квартет виготовив за цей час до 70 п'ес, і Т-во визнало можливим 3 рази командірувати його на провінцію, для популяризації української пісні серед трудящих мас, переважно робітництва цукроварень.

В жовтню м-ці Т-во прийняло до складу установ, що працюють при ньому, хор ім. Стеценка. Хор розпочав вивчення великого твору молодого композитора М. Вериківського „Ораторія-Дума“. Але згодом мусив припинити цю роботу і протягом 3 тижнів вивчив написаний М. Вериківським „Реквієм“ пам'яті М. Лисенка, якого і було виконано хором під час Лисенківських Свят.

Закінчуючи звіт своєї діяльності за 1922 рік, Т-во мусить сказати, що поширенню діяльності стояв на перешкоді цілковитий брак коштів, бо Т-вом не тільки не було здобуто обіцяних представниками Головополітосвіти коштів на поширення діяльності Т-ва, а навіть не одержано за 4 м-ці належних Т-ву по кошторису Головополітосвіти сум. Скарбниця місяцями була порожня. Не було навіть коштів на купівлю канцелярського приладдя, а помешкання Т-ва у 1922 році не разу не було опалено. І коли, не дивлячись на катастрофічне становище, Т-во не зліквідувало себе і продовжувало свою діяльність, та цім воно мусить бути вдячне тій жменці безкорисних працівників, що, неодержуючи ніякої винагороди, переборюючи великі і дрібні перешкоди, сидючи в неопаленій хаті, вели велику справу відродження Музичної Культури.

Редагує КОЛЕГІЯ.

**Приймається передплата на квітень місяць  
на щоденку газету**

**„БІЛЬШОВИК“**

**Товариші незаможники! Передплачуйте вашу газету!**

**Передплата коштує:**

на квітень місяць . . . . . — **25 крб.** (зн. 1923 г.).  
на квітень і травень . . . . . — **45 „** (зн. 1923 г.).  
на квітень, травень і червень — **68 „** (зн. 1923 г.).

**Для партійних організацій і комітетів незаможників  
(колективна):**

на квітень місяць . . . . . — **15 крб.** (зн. 1923 г.).  
на квітень і травень . . . . . — **28 „** (зн. 1923 г.).  
на овітень, травень і червень — **42 „** (зн. 1923 г.).

**ПЕРЕДПЛАТА ПРИЙМАЄТЬСЯ**

**КОНТОРОЮ—КИІВ, вулиця Леніна  
(був. Фундуклеевська) 8, Губсельбудинок  
та в агентів контори на місцях.**

Всеукраїнське кооперативне книговидавниче  
і книготорговельне товариство  
**„КНИГОСПІЛКА“**

ПРОВАДИТЬ ШИРОКУ ВИДАВНИЧУ  
І КНИГОТОРГОВЕЛЬНУ РОБОТУ.

„**КНИГОСПІЛКА**“ має великий вибір книжок з різних галузів знання українською і російською мовами: підручників, красного письменства, марксистської літератури, нот, портретів, листівок, мап, рахівничих книг та инш.

„**КНИГОСПІЛКА**“ приймає замовлення на комплектування **книгозбірень**, на поповнення **новинками**.

„**КНИГОСПІЛКА**“ приймає замовлення на виготовлення у власних майстернях **научного приладдя і діапозитивів**.

„**КНИГОСПІЛКА**“ приймає замовлення на різні **друкарські роботи**.

Замовлення виконуються **вчасно і поцінно**.

При гуртових замовленнях **велика знижка**.

Правління „Книгоспілки“ Харків, Черноглазівська 7/9.

Філії: Київ, вул. Леніна 17, кім. 223—226.

Одеса, ул. Ласаля 12.

С ПОЧАТКУ БЕРЕЗНЯ (марта) с. р. в ХАРКОВІ ПОЧИНАЄ ВИХОДИТИ УКРАЇНСЬКИЙ  
ЛІТЕРАТУРНО-НАУКОВИЙ, ГРОМАДСЬКО-ПОЛІТИЧНИЙ МІСЯЧНИК

# ЧЕРВОНИЙ ШЛЯХ

за редакцією Г. Ф. ГРИНЬКО.

**Червоний Шлях**

має на меті дати широкому читачеві все нове, що з'являється на полі художнього, літературно-наукового та політичного життя України, Союзу Радянських Республік та за-кордону.

**Червоний Шлях**

містить кращі твори художні, літературно-критичні розвідки, наукові праці та статті на сучасні політичні теми. До участі запрошено видатніші сили літератури, економіки та політики.

**Червоний Шлях**

має постійні відділи: а) красного письменства, б) науковий, в) громадсько-політичний, д) критико-бібліографічний і е) хроніки — міжнародньої та внутрішньої.

**Червоний Шлях**

має власних кореспондентів в Берліні, Відні, Варшаві, Львові, Москві, Петербурзі та по всіх губерніяльних містах України. Журнал виходить розміром 10-15 аркушів. Тимчасова передплата 15 карб. гр. зн. 23 р.

При журналі закладається видавництво.

Адреса редакції та контори:

Харків. вул. Карла Лібкнехта (був. Сумська), Ч 11. Тел. 14-73.

Київське Представництво приймає передплату, оголошення і рукописи. Вул. Леніна № 17.

Кімн. 222.

Поверніть книгу не пізніше  
зазначеного терміну


ВИДА

МАЄ

УТВОРК

ДАЄ

А“

Сте-

а.

ради

**ПРИЙМАЄ:** доручення на складання нотозбірень, придбання нот, переклади європейських класичних сольоспівів та хорів українською мовою.

## Громадяне!

**ПЕРЕДПЛАЧУЙТЕ „МУЗИКУ“.**

**ЖЕРТВУЙТЕ:** ноти та музично-теоретичну літературу до Бібліотеки ім. К. Стеценка, жертвуйте експонати до Музею (афиши, програмки, рукописи, автографи, народні музичні інструменти і т. п.).

**ЗВЕРТАЙТЕСЬ** до Т-ва за порадами та з усякими дорученнями в справах музичної культури.

ЛИСТУВАННЯ ОПЛАЧУВАТИ МАРКАМИ.

Адреса: Київ, В Підвальна 15.

**Музичному Товариству ім. Леонтовича.**

**Ціна 40 коп.**

**ЗОЛОТОМ.**