

РОМАН ПРИДАТКЕКИЧ – здійснення життєвого проєкту

**РОМАН
ПРИДАТКЕКИЧ**
здійснення життєвого проєкту



Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника
Львівська національна музична академія імені Миколи Лисенка

До 130-річчя від дня народження Романа Придаткевича

РОМАН ПРИДАТКЕВИЧ – ЗДІЙСНЕННЯ ЖИТТЄВОГО ПРОЄКТУ

Монографія



Івано-Франківськ, 2025

*Рекомендовано до друку Вченою радою
Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника
(протокол № 3 від 27 лютого 2025 р.)*

Монографія виконана в рамках науково-дослідної роботи
«Актуальні питання культурології: теорія та історія культури»
(державний реєстраційний номер 0117U004571).

Наукові редактори-упорядники:

Любов Кияновська – член-кореспондент НАМ України, доктор мистецтвознавства, професор кафедри історії музики ЛНМА ім. М. В. Лисенка
Ганна Карась – доктор мистецтвознавства, професор кафедри методики музичного виховання та диригування Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

Рецензенти:

Богдан Сюта – доктор мистецтвознавства, професор (Київ)
Уляна Граб – доктор мистецтвознавства, професор (Львів)
Ольга Фабрика-Процька – доктор мистецтвознавства, професор (Івано-Франківськ)

*Відповідальність за точність викладених фактів несе автор.
Всі права застережено – All rights reserved*

Роман Придаткевич – здійснення життєвого проєкту :
П76 монографія / наук. ред.-упоряд. Л. Кияновська, Г. Карась.
Івано-Франківськ : Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника, 2025. 523 с.
ISBN 978-966-640-583-1

Монографія присвячена багатогранній творчості скрипаля, композитора, педагога і музикознавця Романа Придаткевича (1895–1980). Аналізується життєвий і творчий чин митця, його симфонічна та вокальна музика; представлені його музикознавчі, методичні праці, публіцистика, мемуари та листування; відгуки відомих музикантів та статті в періодиці про Р. Придаткевича вияскравлюють його творчу постать. Доповнюють видання довідковий матеріал та фотодокументи. Монографія, котра присвячена 130-річчю від дня народження митця базується на об'ємному джерельному матеріалі, котрий є маловідомим в Україні.

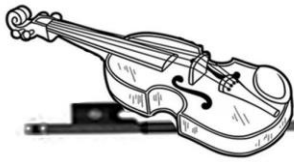
Видання розраховане для культурологів, мистецтвознавців, науковців і студентів, а також усіх, хто цікавиться історією української музичної культури.

УДК 78.071.1+780.614.331-051:929 Р. Придаткевич

ISBN 978-966-640-583-1

© Кияновська Л., Карась Г., 2025

© Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, 2025



ЗМІСТ

Від наукових редакторів-упорядників.....	6

Частина І. ЖИТТЄТВОРЧИСТЬ МИТЦЯ В ОБ'ЄКТИВІ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА

<i>Розділ 1. Кияновська Любов.</i> Життєвий і творчий чин Романа Придаткевича.....	8
<i>Розділ 2. Карась Ганна.</i> Музична культури Галичини початку ХХ століття у спогадах Романа Придаткевича.....	31
<i>Розділ 3. Карась Ганна.</i> Творча самореалізація особистості в мистецтві на прикладі життєтворчості Романа Придаткевича.....	49
<i>Розділ 4. Обух Людмила.</i> Соціокультурна місія Романа Придаткевича та Павла Маценка крізь призму епістолярної спадщини (за матеріалами архіву Павла Маценка в Осередку української культури і освіти у Вінніпезі, Канада).....	54
<i>Розділ 5. Назар Лілія, Созанський Йосип.</i> Сильові пролегомени та інтертекстуальна апологетика Першої симфонії Романа Придаткевича «Легенда про Свободу».....	97
<i>Розділ 6. Назар-Шевчук Лілія.</i> Американський світ очима українця: Третя симфонія Романа Придаткевича «West Kentucky».....	118
<i>Розділ 7. Пилатюк Назарій.</i> Скрипкова творчість Романа Придаткевича: перше наближення.....	144
<i>Розділ 8. Письменна Оксана, Олена Сич.</i> Оригінальність та модерн: музична концепція струнного квартету Романа Придаткевича.....	161
<i>Розділ 9. Назар Лілія, Яловенко Ольга.</i> Мистецькі пісні Романа Придаткевича.....	179
<i>Розділ 10. Яловенко Ольга.</i> Вокальні тріо для голосу, скрипки і фортепіано на теми українських народних пісень Романа Придаткевича.....	190
<i>Розділ 11. Дутчак Віолетта.</i> Творча спадщина Романа Придаткевича: специфіка музичної інтерпретації (за звукозаписами митця).....	203

Частина 2. МУЗИКОЗНАВЧІ ТА МЕТОДИЧНІ ПРАЦІ РОМАНА ПРИДАТКЕВИЧА

<i>Придаткевич Р.</i> Значення Шевченка для української музичної творчості 19-го ст.....	232
<i>Придаткевич Р.</i> Музикальність Тараса Шевченка.....	235
<i>Придаткевич Р.</i> Тарас Шевченко в історії української і європейської музики 19-ого сторіччя	238
<i>Придаткевич Р.</i> Про мою «імениту» тристалітню скрипку	261
<i>Придаткевич Р.</i> Дещо про майстрів-скрипників.....	265
<i>Придаткевич Р.</i> Проблеми скрипкової науки.....	268



Частина 3. ПУБЛІЦИСТИКА РОМАНА ПРИДАТКЕВИЧА

<i>Придаткевич Р.</i> Витаємо тебе, дорогий гостю!	276
<i>Придаткевич Р.</i> «Довбуш». Драма після Ю. Федьковича, у виставленню студії М. Скоробагача в Нью Йорку.....	277
<i>Придаткевич Р.</i> Єлисавета Щедрович-Ганкевичева (1885–1909).....	278
<i>Придаткевич Р.</i> [Рец.]. З музики. Нововидані опрацювання українських народніх пісень для мішаного хору Михайла Гайворонського.....	282
<i>Придаткевич Р.</i> Зустріч українських музичних діячів в Морей, Кентокі.....	283
<i>Придаткевич Р.</i> Конвенційний концерт Ліги української молоді в Нью Йорку.....	285
<i>Придаткевич Р.</i> Концерт Молодечої Орхестри М. Гайворонського.....	287
<i>Придаткевич Р.</i> Павло Придаткевич.....	288
<i>Придаткевич Р.</i> Свято української музики.....	289
<i>Придаткевич Р.</i> Товариство приятелів української музики.....	291
<i>Придаткевич Р.</i> Українська музика і наша публіка.....	303
<i>Придаткевич Р.</i> Українське тріо в Америці.....	308
<i>Придаткевич Р.</i> [Рецензія]. Ukrainian Dance Album № 1, 2, 3 & 4 for Orchestra.....	311

Частина 4. МЕМУАРИ РОМАНА ПРИДАТКЕВИЧА

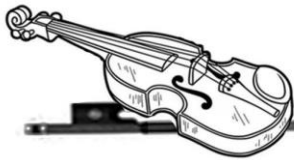
<i>Придаткевич Р.</i> Д-р Лука Мишуга і українська музика в Америці.....	314
<i>Придаткевич Р.</i> Михайло О. Гайворонський (спомин до 20-ої річниці).....	326
<i>Придаткевич Р.</i> Спогад про Льва Туркевича.....	334
<i>Придаткевич Р.</i> Спогади про бл. п. Олександра Пежанського (1892–1972).....	340
<i>Придаткевич Р.</i> Спогади про Українську Консерваторію і наше музичне життя в Нью Йорку в рр. 1923–1938.....	348
<i>Придаткевич Р.</i> Спомин про Михайла Гайворонського.....	352
<i>Придаткевич Р.</i> Спомини про життя Нестора Нижанківського.....	365
<i>Придаткевич Р.</i> Спомини про Миколу Шлемкевича.....	374

Частина 5. ЛИСТУВАННЯ РОМАНА ПРИДАТКЕВИЧА

Листування із О. Кошицем.....	384
Листування із паном (?) Бараном.....	410
Листування із Павлом Маценком.....	411

Частина 6. ВІДОМІ МУЗИКАНТИ ТА ПЕРІОДИКА ПРО РОМАНА ПРИДАТКЕВИЧА

<i>Витвицький В.</i> Перша симфонія Романа Придаткевича.....	420
<i>Витвицький В.</i> Роман Придаткевич. З приводу концерту в Детройті.....	425
<i>Витвицький В.</i> Роман Придаткевич.....	426
<i>Г. Ра.</i> Роман Придаткевич здобув першу нагороду на конкурсі за пісню.....	429
Газета «Діло» про Романа Придаткевича.....	430
<i>Демидчук С.</i> З поля праці «Приятелів Української Музики».....	435
[Б. а.]. З музичного життя. Українське тріо.	436
[Б. а.]. З української музики.....	437



<i>Костюк О.</i> Мистець в дії (3 нагоди 70-ліття від дня народження Романа Придаткевича).....	438
<i>Кошиць О.</i> Концерт Р. Придаткевича.....	447
<i>Кухар Т.</i> Спогади з дитинства.....	449
<i>Лисько З.</i> Роман Придаткевич – визначний український композитор-скрипак.....	455
Новина у Філадельфії.....	458
Рецензії американських журналів на концерт Романа Придаткевича.....	459
<i>Рудницький А.</i> Наша скрипкова справа (3 нагоди останніх концертів Романа Придаткевича).....	461
<i>Рудницький А., Залеський О.</i> Роман Придаткевич – скрипаль і композитор...	463
<i>С. Ш.</i> З вражінь про концерт Р. Придаткевича.....	466
<i>Савицький Р.</i> Роман Придаткевич.....	467
[Б. а.]. Тріумф Романа Придаткевича.....	469
<i>Углицький П.</i> Перший концерт «Приятелів Української Музики».....	471
[Б. а.]. Українське Тріо.....	472
<i>Федорів М.</i> Проф. Р. Придаткевич у Шикагу.....	473
<i>Фещук Н.</i> У Чернівцях вперше прозвучить симфонія «Легенда про свободу».....	474

Частина 7. ДОВІДКОВИЙ МАТЕРІАЛ

<i>Карась Г.</i> Роман Придаткевич.....	478
Твори Романа Придаткевича із приватного фонду Теодора Кухара (опис Лілії Назар).....	482
Звукозаписи творів Романа Придаткевича.....	484

Частина 8. ФОТОДОКУМЕНТИ

Світлини із приватного архіву родини Романа Придаткевича.....	486
Світлини із книг, засобів масової інформації та мережі Інтернет.....	510
Програмки концертів Романа Придаткевича.....	516
Світлини з приватного архіву Ганни Карась.....	518
Пропагування творчості Романа Придаткевича в Україні.....	520



Від наукових редакторів-упорядників

Багатогранна творчість скрипаля, композитора, педагога і музикознавця Романа Придаткевича (1895–1980) вперше висвітлюється у цьому виданні, котре присвячене 130-річчю від дня його народження.

Метою монографії є цілісне висвітлення життєтворчості митця, котрий самовіддано боровся за рідну землю в лавах Української Галицької Армії в часі Першої світової війни, залишив багату мистецьку спадщину, сповнену національно-патріотичного звучання.

Масштаб цієї життєтворчості Р. Придаткевича осмислюється українськими науковцями, аналізується його симфонічна, камерна та вокальна музика. Цілісно представлені музикознавчі та методичні праці Р. Придаткевича, його публіцистика, мемуари та листування. Відгуки відомих музикантів та статті в періодиці про митця вияскравлюють його творчу постать. Доповнюють видання довідковий матеріал та фотодокументи.

Праця над монографією тривала три роки, оскільки вона базується на об'ємному джерельному матеріалі, котрий є маловідомим в Україні. Для його опрацювання і осмислення потребувався час.

Це наукове видання розраховане для культурологів, мистецтвознавців, науковців і студентів, а також усіх, хто цікавиться історією української музичної культури. Воно стане джерелом для нових наукових пошуків і досліджень життєтворчості Романа Придаткевича.

Любов Кияновська – член-кореспондент НАМ України, доктор мистецтвознавства, професор кафедри історії музики ЛНМА ім. М. В. Лисенка

Ганна Карась – доктор мистецтвознавства, професор кафедри методики музичного виховання та диригування Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

Частина 1.

**ЖИТТЄТВОРЧІСТЬ
МИТЦЯ В
ОБ'ЄКТИВІ
СУЧАСНОГО
УКРАЇНСЬКОГО
МИСТЕЦТВО-
ЗНАВСТВА**





РОЗДІЛ 1

<https://doi.org/10.5281/zenodo.16752628>

Любов Кияновська,

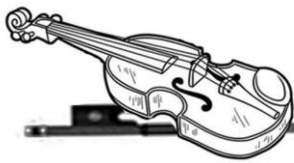
*докторка мистецтвознавства, професорка, професорка Львівської
національної музичної академії імені М. Лисенка,
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0117-5078>*

ЖИТТЄВИЙ І ТВОРЧИЙ ЧИН РОМАНА ПРИДАТКЕВИЧА

Звернення до біографій видатних музикантів – композиторів чи виконавців – завжди передбачає докладний аналіз їх творчих і професійних здобутків. У випадку композиторської спадщини основна увага зосереджується на розгляді основних опусів, характерних особливостей їх стилю і музичної мови, рецепції публіки і музикознавців. У висвітленні постатей видатних виконавців акцент кладеться на репертуар й індивідуальні засади інтерпретації, цитуються рецензії і критичні судження, описується реакція публіки і рефлексії окремих слухачів. Життєвий шлях митців при тому, осмислюється як безперервний ланцюг діалектично пов'язаних протилежностей: з одного боку, імпульсів, що стимулюють до художніх звершень і відкриттів, з іншого ж – перешкод, які герой успішно долає на шляху до вершини (*бо якщо б він їх не подолав, не було би героя і потреби, про нього писати*).

Водночас сприйняття творчих здобутків героя суспільним середовищем представляється як прояв належної йому шани і захоплення, тобто виключно як його власна заслуга і визнання таланту (генія). Загальновідомий афоризм «Короля творить свита», спрямований здебільшого до очільників держав, великих корпорацій, потужних інституцій, політиків – до митців або не застосовується зовсім, або враховується побіжно, як другорядний чинник, який зрештою не може суттєво вплинути на об'єктивну оцінку художнього результату. Насправді ж це вкрай несправедливе і оманливе судження, через нього страждають не лише окремі талановиті митці, але й цілі національні школи. Серед них українські музиканти були чи не в найгіршому становищі, позбавлені належної «свити», тож закономірно і професійна музична спадщина залишається недооціненою у світовому духовному просторі. Можна радше дивуватись тому, що *contra spem spero* у таких безнадійно несприятливих умовах сформувалась потужна національна музична традиція і виховались сотні першорядних композиторів і виконавців. Інше питання, чи отримали вони належне визнання не те, що в світі, а навіть у себе на Батьківщині.

Загальні культурологічні міркування, що передують вступному розділу в колективній монографії, присвяченій видатній постаті української музичної культури ХХ ст., композитору, скрипалеві, педагогу, диригенту, критику, музично-громадському діячеві Роману Придаткевичу (1895–1980), допомагають знайти відповіді на питання: якщо він такий «видатний», талановитий, а його спадщина така вартісна, то чому про нього майже ніхто нічого не знає? Чому його музика не звучить на концертних естрадах України? Чи не страждають автори представ-



леної монографії «комплексом провінційної величі», схильні перебільшувати досягнення своїх краян з почуття локального патріотизму? Насправді ж, якщо би музикант зі здібностями Романа Придаткевича і його творчо-професійним рівнем народився в іншій країні і мав інші можливості самореалізації, то можна бути впевненим, що місце такої особистості в мистецькій історії ХХ ст. теж оцінювалось би цілком інакше.

Тому й розпочати музикознавчу панораму композиторської та виконавської спадщини Романа Придаткевича варто з окреслення «декорацій», на тлі яких розгорталась його життєва драма, що її без перебільшення можна назвати героїчною. Слово «чин» у назві розділу якраз і має на меті підкреслити величезні зусилля – можна б сказати «надзусилля» – які він приклав для досягнення не лише своєї особистої творчої мети, але й для створення умов реалізації цієї мети, формування сприйнятливого середовища на чужині, де було би потрібно його мистецтво.

В поданому розділі не ставиться мета здійснити докладний аналіз багатоманітної творчості Р. Придаткевича, передусім симфонічного жанру, не проводитиметься і огляд вельми імпонуючої кар'єри концертуючого скрипаля-соліста та його концертного репертуару, за межами інформаційного поля залишаться його досягнення як камерного ансамбліста, педагога та критика. Ці творчо-професійні сфери спадщини митця розглядатимуться в наступних розділах монографії. Впевнена, справжнім відкриттям для читачів стануть власні музично-критичні тексти, рецензії, спогади про колег-музикантів, що вийшли з-під пера самого Р. Придаткевича, вперше публіковані як цілісний «гіпертекст».

Проте для того, щоби оцінити масштаб його багатогранної діяльності, конче необхідно усвідомити, за яких обставин вона відбувалась, як митець до них пристосовувався чи долав. Тож вельми суттєвою видається потреба окреслити його постать як *homo creativus*, людини творчої, з позиції осягнення основних цілей життєтворчості – основних станцій його життєвого проєкту. На цій основі можна простежити, як формувався його індивідуальний композиторський стиль саме в тій, а не іншій взаємодії з художніми пошуками 20-х – 70-х років ХХ ст., і визначити його місце в українській культурі. При тому слід спеціально наголосити, що йдеться не тільки про контекст культури української діаспори в США, а значно ширше, в репрезентації національного мистецтва у світовому вимірі. Вважаю подібну оцінку його спадщини не лише не перебільшеною, а цілком виправданою, оскільки маргіналізація, недооцінка творчості і діяльності Р. Придаткевича зумовлена не меншою художньою вартістю його композиторської спадщини чи виконавських досягнень, але винятково несприятливістю об'єктивних обставин екзистенційного порядку. Звісно, що впродовж багатьох років та десятиліть через драконівські обмеження окупаційної радянської ідеології нам було заборонено знайомитись з історією і культурою української діаспори, з її великими досягненнями і роллю у збереженні національних духовних скарбів в той час, коли на самій Батьківщині ці скарби або ретельно приховувались, або тлумачились фальшиво і перекручено. Тим більше, здобутки митців української діаспори особливо агресивно викреслювались з інформаційного поля в самій Україні, а по можливості, і за кордоном.



Тому й ім'я Романа Придаткевича ми починаємо відкривати для себе значно пізніше, ніж повинні би, враховуючи його великі заслуги для національної мистецької історії – передусім як композитора, але також як високоосвіченого діяча-організатора музичного життя на чужині, концертуючого соліста і ансамбліста, педагога.

До названої суспільно-політичної причини доходять і деякі інші негативні чинники, серед них складні матеріальні умови життя, які Р. Придаткевичу вдалось подолати лише у зрілому віці. Про це з гіркотою згадував і він сам: «...я їздив з концертами по військових шпиталях Америки, однак і ця добре оплачувана праця була закоротка, щоб я зміг вилізти з фінансових труднощів, які були наслідком ще тої самої довгої та прикрої депресії. Почав я поволі ставати на ноги аж тоді, як восені 1946 року прийняв посаду професора історії музики та скрипки в стейтовому каледжі в Морей, Кентокі»¹.

Негативну роль відіграла і надто тонка верства української інтелігенції у США, внаслідок чого численні культурні ініціативи впирались у стіну байдужості і браку підтримки з боку співвітчизників-емігрантів. Сам митець доволі відсторонено пише про одну з особливо плідних своїх ініціатив – діяльність «Українського тріо», заснованого ним на початку 1930-х років, ще перед великою депресією в США: «Цей ансамбль, який я завзявся поставити на мистецьку висоту, примусив мене компонувати та творити потрібну нову музику. Ця обставина допомогла мені вироблювати собі свій власний стиль. Показалося, що концертне діло в Америці, під час депресії, завмерло, також і “Українське Тріо” треба було розв'язати, бо без професійних виступів цього ансамблю не можна було утримати. Всі ті виступи, які “Українське Тріо” відбуло, приносили добру славу українській справі, бо американські рецензенти висловлювалися про ці виступи в суперлятивах»².

Після дуже вдалого сольного концерту скрипаля в 1929 р., попри загальний захват публіки «...з жалем Л. Мишуга (*відомий діяч української діаспори у США, племінник Олександра Мишуги.* – Л. К.) змушений був визнати, що українці «є ще й далі сирою еміграцією, яка набрала дещо культурної політури, але й досі до здійснення культури ще дуже далеко»³.

Однак всупереч всім несприятливим зовнішнім обставинам, змаганням з життєвими труднощами Р. Придаткевич таки зумів максимально реалізувати свій творчий потенціал у багатьох сферах, про що свідчить вже сам стислий перелік його здобутків, охоплений загально, «з висоти пташиного лету»⁴:

¹ Роман Придаткевич. Спомин про Михайла Гайворонського. В: Календар «Свободи» на звичайний рік 1957. Published by Ukrainian National Association 81-83 Grand Str., Jersey City, N. J. C. 89.

² Там само.

³ Придаткевич Р. Доктор Лука Мишуга і українська музика в Америці. *Лука Мишуга*: збірник / ред. Антін Драган. Джерсі-Сіті–Нью-Йорк, б.р.в. С. 178. Цит. за: О. Ковальчук. Збереження і збагачення культурної спадщини українцями у США (кінець XIX – початок 40-х рр. XX ст.). С. 765. URL: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/http://history.org.ua/LiberUA/978-966-02-5552-4/42.pdf.

⁴ Перелік творів Р. Придаткевича і його досягнень в інших сферах музично-професійної діяльності подається за: Карась Г. Придаткевич Роман Павлович. *Українська музична енцикло*



понад 200 творів різних жанрів – оркестрових, в тому числі 4 симфонії: № 1 «Українське визволення» (1937), № 2 за мотивами поеми «Тополя» Т. Шевченка (1940–45); № 3 «Про гетьмана Мазепу» (1959), № 4 «West Kentucky» (1961)⁵; для камерного оркестру – «Українська сюїта» (1937–39); Струнний квартет; для скрипки і фортепіано: 3 сонати (1938–1946), 3 сюїти – Перша – «Подільська», «Гуцульська» (1932–47), «Козацька ренесансова сюїта»; «Пісня без слів» (1911), 3 твори на основі народних пісень («З буйним вітром», «Янічок», «Козачок», 1929); дві «Українські рапсодії» («Кобзарська», 1942, «Весільна», 1947), Дума, Козацька пісня, Танки; для фортепіано – 8 прелюдів; «Сюїта для донечки»; обробки українських народних пісень; твори для голосу, скрипки та фортепіано за народними мотивами – «Гуцульська коляда», «Перепілка», «Чайка», «Ой ходила дівчинонька» (1931); пісні до переспіву «Слова о полку Ігоревім» Василя Пачовського; вокальний цикл «Атомне століття» на сл. М. Кавмана (1959), дві пісні на тексти св. Франциска Асизького, «Пісня Давида» для хору з оркестром (1926, незакінчена); музика до кінофільму «Маруся» (1938, США);

виконавські досягнення – концертні виступи як соліста і ансамбліста впродовж рекордного часового відрізка сімдесяти років Вперше виступивши на сцені у віці 5 років, ще у віці 75 років здійснив тривале концертне турне Європою як скрипаль, зокрема виступив з складною програмою (в першому відділі – сонати Л. ван Бетовена та Ч. Айвза, «Йом Кіпур» Е. Блоха та Прелюдія і fuga М. Регера, а в другому – тільки українська музика, п'єси М. Гайворонського, Варіації М. Коляди і свої власні твори) у знаменитому залі Товариства друзів музики у Відні. До його виконавських здобутків належить і праця концертмейстером американських оркестрів у Нью-Йорку (1937–40), 1944–45 – концертмейстером і заступником диригента Оперної компанії Гілберта й Саллівена. В його репертуарі були твори В. Барвінського, М. Лисенка, М. Гайворонського, М. Коляди, В. Косенка, Б. Лятошинського, Л. Ревуцького, Ф. Якименка, С. Людкевича, М. Вериківського, Д. Січинського, М. Фоменка та ін., а також зарубіжних композиторів (Й. С. Баха, В. А. Моцарта, Л. ван Бетовена, Ф. Шуберта, П. Чайковського, Г. Бібера, А. Кореллі, М. Регера, Й. Сіндінга), та власні. Репертуар Р. Придаткевича – ансамбліста був не менш об'ємним. На окрему увагу заслуговує редакторська праця над творами Г. Бібера, А. Кореллі, А. Вівальді та ін.;

педагогічна діяльність, яка відбувалась в кількох осередках – спочатку в 1919–1921 роках Роман працював викладачем музики в Одеському університеті (газета «Свобода» за 1940 р. подає інший навчальний заклад: Драматичний інститут ім. Тобілевича)⁶, в перших роках еміграції (1924–30) викладав у заснованій ним разом з М. Гайворонським «Українській консерваторії» (про яку сам митець пише: «Консерваторія розвивалася, учнів було вже поважне число», а нижче:

педія. Київ : Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, 2018. Т. 5. С. 418–420

⁵ В інших джерелах подається іноді як Симфонія № 3.

⁶ Роман Придаткевич (з нагоди концерту 29 грудня в Town Hall в Нью Йорку. *Свобода*, п'ятниця, 27 грудня 1940 р.



«Можна мати сатисфакцію тільки, що Консерваторія зробила з тих учнів не тільки добрих майстрів свого інструменту, але також добрих музик, які, знеохочені чужою “стипендією”, перейшли на інше музичне поле та до одного року були готові зайняти відповідальні музичні становища»⁷); від 1946 р. до 1965 р. був професором Мюррей-коледжу в Кентуккі;

музикознавчий і критичний доробок охоплює дві дисертаційні праці – «Бахові Пассіони та їх музично-історичний підклад» (Рочестер, 1952); габілітаційна (докторська) дисертація «Іван Франко і українська музика» (Мюнхен, 1967); численні рецензії і критичні дописи в американських україномовних і англомовних газетах і часописах; велику цінність мають його спогади про сучасників – українських композиторів;

організаційно-просвітницька активність Р. Придаткевича включає в себе різноманітні напрямки, що проявились вже в юні роки в Україні, але повністю реалізувались у США. Тут разом з М. Гайворонським він став співзасновником і директором Української музичної консерваторії у Нью-Йорку (1924–30), де також викладав гру на скрипці; засновником «Товариства приятелів української музики» (Нью-Йорк, 1934–38) організатором і скрипалем «Українського тріо», українського струнного квартету (1935–46), Товариства прихильників української музики серед англомовної публіки, членом ряду американських музичних спілок.

Всі названі факти дозволяють розглядати творчу особистість Р. Придаткевича як митця ренесансного типу, що не лише поєднує різні сфери творчо-професійної діяльності, але й в кожній з них є неймовірно плідним і багатогранним. В українському середовищі такі особистості зустрічаються доволі часто, породжені не лише благословенною природою, але й нерідко виховані неминуchoю потребою. До них в нашої культурній історії належали і Тарас Шевченко, і Григорій Сковорода, і Микола Лисенко, і Станіслав Людкевич, зрештою, і один з перших вчителів Р. Придаткевича Анатоль Вахнянин.

Дослідниця феномену композиторського універсалізму Ольга Коменда дає стислу дефініцію універсального митця: «універсальна творча особистість – це *творча особистість, для якої характерне поєднання не менше трьох видів діяльності* (універсальний – різнобічний, який має кілька, тобто не менше трьох, сторін), серед яких розрізняють провідні й допоміжні, і конфігурація яких на різних стадіях розвитку універсальної особистості та з врахуванням усього творчого шляху й визначає її загальний профіль або тип. Провідна діяльність в рамках концепції діяльнісного універсалізму творчої особистості – це *діяльність, відзначена масштабністю, тривалістю, цінністю* для митця, його сучасників та нащадків, всередині якої зароджуються нові види діяльності, перебудовуються творчі процеси. Провідна діяльність може визначатися як стосовно того чи іншого періоду творчості митця, так і стосовно усіх його творчих здобутків в цілому, в останньому випадку, визначаючи тип універсальної творчої особистості»⁸.

⁷ Роман Придаткевич. Спомин про Михайла Гайворонського... С. 89–90.

⁸ Коменда О. І. Універсальна творча особистість в українській музичній культурі : дис. ... д-ра мист. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2019. С. 98.



У випадку Р. Придаткевича спостерігаємо набагато більше, ніж три види діяльності, які він оприявнив одразу на початках особистісного становлення. Вповні розвинути кожен із цих напрямків впродовж майже півстоліття доведеться музикантові, на жаль, не в себе на Батьківщині, а утверджуючи своє духовне покликання в цілком іншому суспільному середовищі.

Якщо би життєтворчість Романа Придаткевича осмислити в художній формі, то це міг би бути захоплюючий фільм або навіть телесеріал, в якому б не забракло ані неймовірних пригод в буремних історичних перипетіях, ані висвітлення характеру особи, яку ми називаємо американським терміном *self-made man*, ані великих досягнень для української культури, ані блискучої кар'єри в Сполучених Штатах Америки. Роман Придаткевич, що розпочав свій життєвий шлях у провінційному містечку Західної Галичини, а завершив за тисячі кілометрів від нього у Америці, показує нам приклад фантастичної творчої біографії, або використовуючи актуальний термін – життєтворчості, винятково успішного здійснення свого життєвого проєкту за найбільш несприятливих обставин.

Здавалося б, кому, як не йому можна було скласти руки і сказати: «Ох, які ж непереборні, які несамовито важкі перешкоди переді мною. Я нічого не можу зробити, бо їх – не подолати». Але Р. Придаткевич ніколи, жодного разу не сказав таких слів, а завжди цілеспрямовано йшов уперед, попри всі виклики долі досягаючи поставленої мети. Його життєва постава змушує згадати відому фразу, яка нерідко має двозначне забарвлення: «Бачу мету – не бачу перешкод», однак, саме в цьому випадку набуває виключно позитивного сенсу і змушує з величезною повагою і захопленням поставитись до особи, якій вдалось реалізуватись *in adversis rebus*.

На підтвердження вищесказаного звернемось до життєпису Романа Придаткевича з щонайбільшою увагою, не минаючи, як писав Тарас Шевченко, «ніже теї титли». Насамперед, з якої родини, середовища він походив, яку генетичну спадщину він отримав від свого роду? Роман Придаткевич народився 1 червня 1895 р. в маленькому містечку Живці під Краковом. Незабаром переїхав до Яворова, де його батько Павло, талановитий різьбяр та свідомий діяч української громади, дістав посаду управителя місцевої державної промислової школи, якою опікувався не хто інший як граф Ян Канти Шептицький, батько Мойсея галицького українства першої половини ХХ ст. Митрополита Андрея⁹.

Зроблю невеликий відступ і нагадаю відомий факт, що, на перший погляд, наче й не має безпосереднього відношення до героя нашої розповіді, проте насправді нерозривно пов'язані з обставинами його народження і становлення як творчої особистості. Р. Придаткевич походив з селянської родини, і, таким чином, є митцем, який ще раз засвідчує дивовижний феномен українства: селянство як верству, що сформувала еліту нації, з якої вийшла більша частина вчених, політиків, митців, суспільних діячів, борців за Незалежність.

⁹ Біографічні дані цит. за: Карась Г. Придаткевич Роман Павлович. *Українська музична енциклопедія*. Київ : Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, 2018. Т. 5. С. 418–420.



В цьому місці дозволю собі на довшу автоцитату з монографії про видатного хорового диригента Анатолія Авдієвського, так само, вихідця з селянського середовища, яка пояснює унікальність селянської верстви в українському суспільстві: «він належить до плеяди тих видатних українських митців-мислителів, які вийшли з самої серцевини народу, перейняли його етос, гармонію зі світом, відчуття спорідненості зі своєю землею і людьми, які на ній живуть, від своїх предків-хліборобів, тим самим підтвердивши унікальність української генези: зазвичай творча інтелігенція в більшості країн світу формується в освічених колах, чи, принаймні, пов'язаних з міським середовищем.

В Україні ж саме селянська верства стала тією колискою, в якій протягом багатьох століть плекались найбільші таланти і провідники нації, поети, вчені, митці: Тарас Шевченко та Іван Франко в цьому сенсі є загально визнаними прикладами, але й сотні інших, серед них Олександр Мишуга, Борис Гмиря, Василь Симоненко, Кирило Стеценко, Василь Стус, Іван Паторжинський, Іван Труш, Пантелеймон Куліш, та тисячі і тисячі тих, хто... утворив еліту нації, здобувши ґрунтовну освіту і на її основі розкривши вроджений потужний творчий потенціал»¹⁰. Р. Придаткевич теж отримав той генетичний спадок, який впродовж століть збагачував народ сильними духом, енергійними, талановитими українцями, народженими в селянських родинах і здатними піднятися високо у обраній царині діяльності.

Зрештою, непересічний мистецький талант і потяг до творчості майбутній скрипаль і композитор успадкував від батька – талановитого різьбяр. Його становлення відбувалось дещо подібно, як і у його сина. «Павло Придаткевич у старовинному селі Старий Збараж Збараського повіту Тернопільського воєводства. Його дід Партика був місцевим бургомістром, а батько навчав молодих дяків. З малих років Павло вирізнявся серед дітей допитливістю і потягом до творчості. Знайомі батьків звернулися до відомих львівських родин Барвінських, Вахнянинів і Шухевичів із проханням допомогти здібному сільському хлопцеві отримати освіту»¹¹. Згодом Павло Придаткевич став відомим різьбярем, закінчивши Вищу фахову школу меблярства і столярства при Віденському Технологічному музеї та пропрацювавши в художній школі у Яворові понад 30 років.

Другою, не менш важливою обставиною формування його світогляду та визначення основних життєвих цінностей були умови професійного становлення в царині музики. В цьому ключі ще раз варто згадати про особливу роль видатних галицьких родів – згаданих вже Шептицьких, Барвінських, Вахнянинів, Нижанківських, що уважно приглядались до талановитих дітей з різних середовищ і підтримували їх у розвитку талантів. Тому обставини навчання музики у Романа Придаткевича склались якнайсприятливіше: він вступив у мистецький світ як

¹⁰ Кияновська Л. Таємні письмена душі... Анатолій Авдієвський: шляхами творчості. Київ : Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2017. С. 24–25.

¹¹ Сліпчишин Л. В. Життєвий шлях Павла Придаткевича у контексті культурно-освітнього розвитку Яворівщини В: Вікова спадщина українського народу: регіональний аспект : зб. наук. праць / упорядник Л. В. Сліпчишин ; ЛННЦ ПО НПУ ім. М. П. Драгоманова, НМЦ ПТО у Льв. обл., ДНЗ «ХПТУ ім. Й. П. Станька». Львів : СПОЛОМ, 2017. С. 65.



справжній вундеркінд. Почавши професійні студії малою дитиною, він не припиняв їх впродовж всього життя і може розглядатись як унікальний приклад навчання тривалістю в понад шістдесят років. Відтак цікаво простежити його наполегливість на шляху до професійного вдосконалення: «Гри на скрипці почав навчатись із 5-річного віку. Перші вчителі – Р. Шмідт, М. Кияїн, М. Лісковичський. Закінчив Львівську гімназію (1913), Вищий музичний інститут (1913, клас скрипки Адама Должицького, Єлизавети Щедрович-Ганкевич та Євгена Перфецького, клас теорії музики і композиції Філарета Колесси й Станіслава Людкевича)»¹².

Збереглись прекрасні спогади митця про перші кроки на шляху до професійної досконалості: дотепні, влучні, вони живо передають атмосферу Львівського Вищого музичного інституту у перші роки його існування, а водночас дають уявлення про особистість їх автора: «В старому домі, у львівському Ринку, дець цілком навпроти Просвіти, близько коло вулиці, куди той самий шумливий та дзвінкий старий трамвай проїздив – ще в добрі часи перед світовою війною – було перше приміщення Вищого Музичного Інституту ім. Лисенка у Львові. В 1905 році, у другому році існування цієї знаменитої школи я, яворівець, мав щастя потрапити туди десятилітнім хлопцем, як учень, називаний гарним французьким словом “еляв”, завдяки зацікавленню та доброму серцю незабутнього композитора Анатолія Вахнянина»¹³.

Цікаво, що про свої успіхи майбутній відомий музикант і педагог відгукується вельми скептично, визнаючи немалий опір підлітка на перших етапах становлення опануванню професійними засадами скрипкового мистецтва: «Перед моїми очима проходить сьогодні галерія моїх учителів, скрипаків Бережницького, Кіналя, Адама Должицького, які добиралися до мого розуму, почуття, музикальства та уяви, натрапляючи на впертий, кам'янистий (лінивий і заспаний) ґрунт, що його вдалося зворушити аж в третьому році “студій” Єлисавети Щедрович-Ганкевичевій, а від четвертого року розвинути Євгенові Перфецькому»¹⁴.

Очевидно, «кам'янистий ґрунт» натури норовистого юнака таки вдалось засяяти вельми вдало, бо невдовзі він вже виступає як концертмейстер студентського оркестру Вищого Музичного Інституту, організованого тогочасним директором Станіславом Людкевичем. «1911 року директор Музичного Інституту Станіслав Людкевич організував з обдарованої української молоді оркестр, до складу якого входили відомі згодом старшини УСС (Українських Січових Стрільців) та ГА (Галицької Армії) – Осип Букшований, Михайло Гайворонський, Гнат Колцуняк, Роман Ставничий, Олександр Пежанський. Роман Придаткевич в тім оркестрі був за концертмейстра»¹⁵. Напередодні Першої світової

¹² Карась Г. Придаткевич... С. 418.

¹³ Роман Придаткевич. Спомин про Михайла Гайворонського. В: Календар «Свободи» на звичайний рік 1957. Published by Ukrainian National Association 81-83 Grand Str., Jersey City, N. J. С. 86 (86–96)

¹⁴ Там само.

¹⁵ Сергій Перепічка. Воїн і музикант – Роман Придаткевич. В: Альманах «Цитаделя», ч. 5. 2015. С. 56.



війни 18-літній юнак отримує диплом про закінчення ВМІ і гімназіальну матуру, аж ніяк не збираючись на цьому завершувати свої студії.

Одразу в тому ж 1913 році Р. Придаткевич вирушає до Відня – тоді ще столиці імперії Габсбургів і однієї з найважливіших культурних столиць світу. Удосконалення скрипкової майстерності продовжує у славетній віденській музичній академії у провідних професорів, серед яких варто особливо виділити Карла Флеша (Carl Flesch) та Отакара Шевчика (Otakar Ševčík). Шевчик – автор знаменитої методи навчання гри на скрипці, в той час належав до провідних світових педагогів-скрипалів, до українських студентів мав особливу прихильність, бо на початках власної кар'єри, в 1875–1892 рр. викладав у Києві. Угорський скрипаль-віртуоз Карл Флеш вважався наступником Йозефа Йоахіма і подібно, як Шевчик, належав до кращих європейських викладачів скрипки початку ХХ ст.

Але не лише кар'єра професійного скрипаля приваблювала молодого Р. Придаткевича. Паралельно він відвідує лекції на факультеті слов'янської філології Віденського університету та займається композицією і теорією музики у знаменитих фахівців, серед яких передусім згадаємо композитора і диригента Ріхарда Франца Штюрра (Richard Franz Stöhr) у якого в той самий період та трохи пізніше вчилися такі видатні музиканти як диригенти Герберт фон Караян (Herbert von Karajan), Леонард Бернстайн (Leonard Bernstein), композитор Семюель Барбер (Samuel Barber), співачка Марлена Дітріх (Marlene Dietrich), Алоїс Габа (Alois Hába)¹⁶. Іншим наставником Р. Придаткевича з композиції і теорії був не менш знаний в професійних колах Йозеф Маркс (Joseph Marx), у якого навчався і приятель скрипаля піаніст і композитор Нестор Нижанківський, з яким у 1913–14 рр. скрипаль концертує в австрійській столиці, оскільки обидва були активними учасниками знаменитого українського товариства «Січ» у Відні.

Постава юного музиканта, який прагнув отримати якнайширше коло знань, виступати, діяти, творити, свідчить про широке коло інтересів, енергію і цілеспрямованість. Хтозна, в якому напрямку розвинулись би його вроджені таланти, якби не катастрофа Першої світової війни. З того часу розпочинається його неймовірна життєва і творча одіссея, яка тривала майже десятиліття і кидала його у різні куточки Європи, аж поки в Сполучених Штатах Америки Р. Придаткевич не знайшов свого сталого місця під сонцем.

Одразу на початку бойових дій молодий музикант негайно рушає зі своїми товаришами на фронт, не покидаючи водночас занять своїм основним фахом (принаймні заняття у Віденській музичній академії він завершує в 1915 році, тобто вже в розпал війни). Хоча його метою було потрапити до Легіону УСС, але довелось зупинитись на санітарних курсах при Народній Лічниці а потім отримати тимчасове призначення до сотні Дідушка. А далі його доля робила геть неймовірні повороти і кидала йому один суворий виклик за іншим. Подолати їх

¹⁶ Цікаво, чи спілкувався з кимось з них Р. Придаткевич у часі своїх студій у того ж педагога? Дехто з них навчався в той же час, що й він. На жаль, сам митець не залишив з цього приводу ніякої інформації. З іншого боку, прикро, що в переліку знаних студентів усіх згаданих педагогів не знайшлося місця такому яскравому музикантові як Роман Придаткевич.



могла лише така енергійна і сильна особистість як Роман Придаткевич. Дослідник описує круговерть його життєвих подій сухим телеграфним стилем, але й він дозволяє схопити стрімку зміну обставин і місць, в які безжально кидало юного скрипаля: «Певного ранку, повернувшись до місця постою сотні, Роман нікого вже не застав – стрільці поспіхом виїхали до Стрия. Інтернований росіянами, Роман повернувся згодом до Яворова, а звідти виїхав до Відня для продовження студій в Музичній Академії. У березні 1915 року однорічним добровольцем був зарахований до складу австрійської армії та як старшина кінноти перебував на італійському фронті всю війну. Намагаючись повернутися в Галичину, захворів на гостру форму грипу і три тижні перебував на лікуванні в шпиталю (австрійського. – Л. К.) міста Лінц. На збірному пункті Галицької Армії в Стрию був призначений у званні поручника на посаду референта коней та обозів при Команді III корпусу»¹⁷.

Наступний поворот життя запровадив Р. Придаткевича зовсім в інший бік – на Велику Україну, де доля подарувала йому унікальну можливість спілкування з видатними українськими композиторами і диригентами Кирилом Стеценком та Олександром Кошицем. В 1919 році Українська Галицька Армія відступала, багато її учасників перейшли Збруч, приступили до військових і державних інституцій та осередків Української Народної Республіки. За організацію музичного життя і колективів в уряді УНР відповідав якраз Кирило Стеценко, він залучив до музичних акцій талановитих галичан – Романа Придаткевича, Михайла Гайворонського та Нестора Нижанківського. Р. Придаткевич з Н. Нижанківським дають публічні концерти в Кам'янці-Подільському і Вінниці. Проте невдовзі шляхи друзів розходяться: Нижанківський і Гайворонський повертаються в рідну Галичину, а Придаткевича К. Стеценко спрямовує до Одеси на викладацьку роботу в Одеському університеті та паралельно йому припадає керівництво музичною частиною Українського Театрального Інституту (як це типово для нього – ніколи не зупиняється на якійсь одній праці, а завжди шукати кількох напрямків, де можна реалізувати свою енергію!). Тут Роман перебуває понад два роки, одружується з одеситкою Лідією Клопотовською, але на довший час тут теж не затримується, що цілком зрозуміло. Навряд чи йому, людині, вихованій в західній системі культури, палкому українському патріотові, вдалось би знайти спільну мову з дикою більшовицькою ордою, що насувалась на південний край.

Тож Р. Придаткевич покидає (на той час, на жаль, вже радянську) Україну і виїжджає до Відня, завершувати свої скрипкові студії останнього рівня – Вищої виконавської майстерності (відповідає нашій виконавській асистентурі), цим разом у реноманованого скрипаля Гуго Готтесмана (Hugo Gottessmann), концертмейстера оркестру «Віденських симфоніків» (Wiener Symphoniker) і засновника «Готтесман-Квартету»¹⁸. Щоби утриматись матеріально, концертує з Н. Нижанків-

¹⁷ Перепічка С. Воїн і музикант... С. 57.

¹⁸ В цьому квартеті згодом, від 1926 року виступав віолончеліст Богдан Бережницький, ще один приятель Р. Придаткевича.



ським. Проте виживати в повоєнній Австрії ставало все важче, тому скрипаль спочатку відсилає до батьків до Яворова дружину. Завершивши навчання, сам повертається на початку 1922 р. в Галичину. У Львові двічі виступає з концертами, і їде з дружиною в далекий світ.

Цим разом життєві стежки приводять його в Берлін. Можливо, цей вибір був зумовленим прагненням продовжити навчання у одного зі своїх віденських професорів – Карла Флеша, який в ці роки разом з асистентом Р. Гарцер теж переїжджає до німецької столиці. Тут Р. Придаткевич бере лекції композиції у диригента і композитора Вальтера Гмайндля (Walther Gmeindl), що виховав зірок світової диригентури Серджіу Челібдахе (Sergiu Celibdache), Ернста Пеппінга (Ernst Pepping), Єжи Фітельберга (Jerzy Fitelberg). В Берлінському університеті відвідує лекції знаменитого етномузиколога Еріка фон Горнбостеля (Erich von Hornbostel), одного із засновників порівняльного музикознавства і досконалого знавця і теоретика інструментування. Від нього Р. Придаткевич перейняв глибокі знання виразових можливостей сучасного симфонічного оркестру, що помітно у партитурах його власних симфоній¹⁹.

Зупинимось на мить і застановимось: що пережив і, головне, що досягнув музикант за час своєї юності до віку 28 років. Перше – фундаментальну професійну освіту скрипаля, композитора, теоретика і диригента у трьох навчальних закладах – Вищому музичному інституті у Львові, музичній академії у Відні і в Берліні, крім того гімназійну матуру і курс лекцій зі слов'янознавства у Віденському університеті. Друге – об'ємну практику як концертуючого скрипаля-соліста, спочатку вундеркінда, потім серйозного виконавця з багатогранним репертуаром; ансамбліста, що в різних складах успішно виступав на європейських сценах; диригента хорів і керівника музичних закладів, зокрема в цілком відмінному від звичного для нього середовищі Одеси. Третє – шлях звияжного воїна, учасника визвольних змагань, що разом з однодумцями пройшов болісний шлях від надій на Незалежну Україну, боротьби за неї – до гіркоти поразки. Проте навіть у молодому віці ніякі обставини не змусили його розчаруватись у обраному шляху, відступити від «життєвого проєкту», скласти мистецьку зброю, навпаки: з подвоєною енергією шукати найменшої можливості здійснювати свої плани.

У 1923 р. Роман Придаткевич виїжджає з Берліна до Сполучених Штатів Америки – тепер вже назавжди, до кінця життя. Доля присудила йому важке випробування: ніколи більше не побачити рідного краю, не поклонитись могилам своїх предків. Та Роман Придаткевич прийняв для себе таке доленосне рішення – і наприкінці 1923 року прибув до Нью-Йорку.

Хоча сам процес еміграції – свідомого вибору іншого місця проживання через об'єктивні і суб'єктивні обставини, проаналізовано в багатьох соціологічних працях, фокусуючи погляд на долю емігранта на прикладі Р. Придаткевича,

¹⁹ До речі, в ці ж роки – на початку 1920-х – на консультації до Е. Горнбостеля і Пауля Абрагама у їх етномузикологічну лабораторію приїжджав і колишній професор Р. Придаткевича у ВМІ ім. М. Лисенка Філарет Колесса.



можна зробити деякі узагальнення. Як і він сам, більшість з них вимушена була втікати з рідної землі, захищаючи своє життя і життя своєї родини, без попереднього застановлення про екзистенційні і професійні умови на новому місці. Враховуючи специфіку такої еміграції, впроваджуємо поняття «екстремальної еміграції», тобто діяльності музикантів у драматичних, а навіть вельми трагічних обставинах, спричинених історичною ситуацією.

Ця група «екстремальних емігрантів» з України виявилась найчисленнішою серед усіх, хто покинув Батьківщину впродовж XX століття. Радянська окупація спочатку Лівобережної України, а після 1939 р. – і західних земель створила колосальну загрозу для національно свідомої частини українства, а надто ж для інтелігенції і митців. Тому частина національної еліти була змушена залишити рідну країну і починати все з нуля в чужинному середовищі, часто в складних умовах, несприятливих для втілення художніх задумів і планів. Та всупереч всім життєвим негараздам, митці продовжували творчу діяльність, формували професійні колективи й інституції, утверджуючи через них національну ідентичність і продовжуючи питому традицію.

Переважно, поведінка людей в еміграції, тим більше раптовій, підлягає фундаментальному правилу, яке психологи окреслюють як «шок майбутнього», коли природні біологічні захисні механізми, які успішно функціонують у звичних обставинах, не можуть задовольнити потреби швидкої адаптації до загрозливих умов реальності. Американський психолог Елвін Тоффлер у своїй книзі «Шок майбутнього» докладно описує стресові обставини, характерні для екстремальних ситуацій: зміна системи цінностей, механізми соціального співіснування, посилення поспіху, перевантаження інформацією, погіршення міжособистісних відносин, почуття самотності, страх за долю (свою і близьких) у майбутньому²⁰.

Але звертаючись до психології екстремальних ситуацій, дослідники не враховують деяких індивідуальних правил виживання творчих інтелектуальних особистостей, які стикаються з труднощами найвищого екзистенційного порядку. Люди, наділені більшою духовною чутливістю та розвиненим інтелектом, в екстремальних ситуаціях здатні активувати інші механізми поведінки, крім природних інстинктів, вони більше орієнтовані на ідеальні цінності. Це відмінність між поведінкою митців та творчих людей загалом – та поведінкою інших соціальних груп. Відтак для «екстремальної еміграції» характерною є дещо інша модель поведінки та розвитку і репрезентації своєї творчості – композиторської або виконавської – в нових умовах. Вона суттєво відрізняється порівняно з іншими групами емігрантів – трудовими (необхідність матеріального забезпечення за відсутності належної праці у своїй країні), науковими (пошук оптимального середовища для реалізації наукової гіпотези), артистичними (можливість виступати на різних сценах світу) тощо.

Феноменом, який вартує детальніших студій, є з'ясування психоемоційних чинників, які дозволили талановитим творчим особистостям не втрачати

²⁰ A. Toffler, *Szok przyszłości*. W serii: «Antrospos». Poznań, 1998.



глибинного зв'язку з Батьківщиною, до того ж утверджуватись в чужинному середовищі з колосальним успіхом і досягати міцного соціального становища, вершин професійної кар'єри. Можемо навести сотні прикладів, коли українцям на чужині вдавалося (і вдається дотепер) максимально реалізуватися, стати успішними в інонаціональному середовищі, а водночас не втрачати зв'язку з духовною Батьківщиною. Саме вони утворюють українські осередки, які плекають національну культуру, стають її репрезентантами в світовому просторі. Їх зусилля спрямовані не просто на підтримання власних патріотичних почуттів, а найбільше на те, щоби їх нащадки не втратили відчуття того, «хто вони і чийого роду діти», щоби в чужинному просторі зберегли ментальні ознаки українства. Враховуючи музикальну обдарованість і співочу натуру українців, природно, що саме пісня нерідко виявлялась основною конститууючою передумовою збереження власної ідентичності.

Проте далеко не кожен із талановитих українців зумів так успішно пристосуватись до американських реалій. Адже за типом особистості, за здатністю прийняти незвичні умови, звичаї і структуру нового соціуму, далеко не кожен емігрант був здатний адаптуватись у тривалому і болісному процесі пристосування до чужинного середовища, надто якщо це був індивідуум з тонкою душевною організацією, якими є музиканти. Невипадково видатний композитор Мирослав Скорик вважав, що «композитору важко ввійти в іншу національну традицію. Тому що кожна місцина має свою особливість. Для того, щоб увійти у традицію іншого народу, потрібно з десятків років. Навряд чи це дало б позитивний результат. Навіть маючи таку можливість – я розумів, що моє місце у своїй країні... Я би сказав, що тіні забутих і незабутих предків живуть у композиторі»²¹. З цієї причини він свідомо відмовився від можливості залишитись на Заході, з тривалих подорожей завжди повертаючись в Україну.

В результаті спостережень та узагальнень над численними аналогічними життєтворчими *story* українських митців-емігрантів, а передусім долі героя нашої книги, приходимо до висновку, що для цього необхідні кілька індивідуальних передумов. Взаємопов'язані чинники у цьому складному процесі можна умовно представити у певній послідовності, в кожному пункті якої одразу зазначатимемо відповідність самого Р. Придаткевича зазначеним передумовам. Найважливішим з них, звісно є особливий психоемоційний тип особистості, яким власне і володів у повній мірі Р. Придаткевич. Тип його натури ідеально відповідав успішному здійсненню «життєвого проєкту» саме за таких екстремальних обставин. Важливе значення у його успішному утвердженні в мистецькому середовищі США мала притаманна йому енергія, цілеспрямованість, екзистенційна й інтелектуальна гнучкість, що дозволила йому впевнено адаптуватись у сприйнятті системи цінностей інонаціонального культурного оточення.

21 Мирослав Скорик, композитор: Тіні забутих і незабутих предків живуть у композиторі. URL: <https://rozmova.wordpress.com/2018/10/20/myroslav-skoryk-17/> (стан з дня 06.04.2021)



1. Психоемоційний тип особистості, здатність пристосуватись до нових, навіть найскладніших умов екзистенції.

Психограма митця свідчить про досконалу відповідність цим вимогам, оскільки його характеру притаманні наступні риси:

- Екстравертність, відкритість, спрямованість на широке коло духовного спілкування;

- Цілеспрямованість, колосальна працьовитість, наполегливість у досягненні поставлених цілей;

- Демократичність і виняткова відповідальність аж до перфекціонізму у вирішенні поставлених завдань;

- Оптимізм і незламність духу, підкріплені дещо іронічним самоспостереженням (в спогадах про Михайла Гайворонського сам Р. Придаткевич називає себе «песимістичним оптимістом», хоча слово «песимістичний» можна цілком вилучити: людина такої цілеспрямованої і сильної вдачі може характеризуватись як незламний оптиміст);

- Високий рівень емпатії, сердечність у стосунках з оточенням, про що свідчить хоча б наступна рефлексія про свого друга: «У випадку Гайворонського, його щедрість, добре серце та глибокий патріотизм були чимось, що ярко виказувало великість його духа. Мені було жаль, що я не міг дорівняти тим всім чеснотам мого приятеля»²²;

- Самодисципліна;

- Прагнення до опанування новими знаннями і навичками, відсутність консервативних упереджень щодо будь-яких доцільних інновацій та жорсткої прив'язаності до певного типу професійної діяльності;

- Рівновага інтелектуальних і емоційних імпульсів творчості, як композиторської, так і виконавської.

2. Усвідомлення власних ментальних коренів і основи світогляду, сформовані на Батьківщині в родинному колі

Позицію Р. Придаткевича характеризує його непохитне усвідомлення себе як національного митця. Поданий ескізний огляд його життєвого шляху дозволяє з повним переконанням стверджувати пасіонарність музиканта в утвердженні і відстоюванні українських пріоритетів у всіх сферах, в яких він реалізувався впродовж понад піввікового періоду. При всіх викликах і змінах він завжди залишався собою і зберігав зв'язок з національними традиціями, історичну пам'ять, яка складала основу його світогляду. Найкраще про це свідчить вже сам вибір тем і текстів, до яких він звертався у своїй творчості, його репертуар, в якому чільне місце посідала українська музика. Митець усвідомлював власні корені, цілеспрямовано працював для поширення національної культури в інонаціональному світі.

3. Вплив обставин, які спонукали до еміграції

Будучи особою чутливою й інтелігентною, Р. Придаткевич прекрасно розумів, що може його чекати у випадку, якщо би він залишився в радянській

²² Придаткевич Р. Спогади про М. Гайворонського... С. 94.



Україні, в Одесі, де він перед тим перебував. Очевидно, і у Львові йому було не цілком комфортно, натомість не бракувало відваги рушити у далекі світи. Тим більше, що на той час у США і Канаді вже була доволі численна українська громада, представники т. зв. «першої хвилі» трудової еміграції, найчастіше – вихідці з Галичини, тож музикант мав надію, що зможе знайти приязне коло своїх краян. Безпосередньою причиною еміграції і його самого, і його друга Михайла Гайворонського, і багатьох інших колишніх «січовиків», послужила їх участь в українських визвольних змаганнях періоду Першої світової війни. Після поразки українських змагань за Незалежність, в Другій Речі Посполитій вони не могли розраховувати на надто привабливі перспективи, до того ж батько скрипаля, Павло Придаткевич, зазнав утисків і переслідувань нової влади. Тому, ймовірно, не бажаючи наражатись на неприємності, а водночас прагнучи реалізувати творчий потенціал, він зважується на радикальний крок.

4. Адаптація і сприйняття системи цінностей інонаціонального культурного оточення

Цей інтелектуальний і творчий поріг Р. Придаткевич теж подолав без більшої напруги. Про це свідчить широке коло знайомств з відомими в Америці музикантами й культурними діячами, успішна професійна діяльність в різних музичних установах і колективах: концертмейстером в американських оркестрах, оперній компанії Гілберта і Саллівана, Мюрей-коледжі, приналежність до американських музичних організацій, плідна співпраця з відомими й авторитетними диригентами і виконавцями. Газета «Свобода» повідомляла, що «на протязі семи літ він працював зі славним Paolo Gallico»²³, очевидно, йдеться про їх спільні концертні виступи.

5. Активність і плідність контактів з діаспорним середовищем;

Безумовно, Р. Придаткевич був однією з центральних фігур національної мистецької еміграції. Його плідні ініціативи для розбудови українського музичного життя у США настільки численні, що заслуговують окремої розвідки. В загальному культурологічному огляді його життєтворчості зазначу лише кілька вельми показових подій, до яких був дотичний музикант. Зокрема надзвичайно важливими були його контакти зі славетним диригентом Олександром Кошицем. Сам Р. Придаткевич згадує про доволі непрості умови їх спілкування і про свою «дипломатичну місію» поміж Кошицем і своїм другом М. Гайворонським: «що особисто обидва йшли собі взаємно на “нерви”, я став щось вроді музичного посередника між ними обома. Я завжди боявся, що мої писання в “Свободі”, де я підносив Кошицеві заслуги, як музичного українізатора, могли draжнити Гайворонського, якого заслуги я також підкреслював»²⁴. Деякі вартісні починання О. Кошиця Р. Придаткевич радо підтримував і допомагав у їх здійсненні. Одним з них була діяльність Вищих освітніх курсів, «метою яких було

²³ Цит. стаття з газети «Свобода», п'ятниця, 27 грудня 1940 р. Паоло Галліко (1868–1955) – американський піаніст, камераліст і композитор італійського походження, як і Придаткевич, випускник Віденської консерваторії.

²⁴ Придаткевич Р. Спогади про М. Гайворонського... С. 90-91.



збереження української культури, підготовка молоді до організаційної праці. До програми курсів входили музичні предмети, для забезпечення бази навчання було створено хор. О. Кошиць читав лекції про українську музику, керівником хору був П. Маценко, що навчав техніки диригування, викладав педагогічну психологію. Для забезпечення курсів навчально-методичною літературою було видано хорові збірники, твори для дитячих оркестрів, фортепіанні п'єси. Педагогічний склад курсів згодом поповнили відомі диригенти Н. Городовенко, К. Зорич-Кондрацька, З. Лавришин, скрипаль Р. Придаткевич. За період 1944–1968 рр. на 22 курсах було підготовлено понад 800 педагогів та диригентів²⁵. Поруч з О. Кошицем, який здійснював мистецьке керівництво проєктом «Української фільмової корпорації» – кінофільмом «Маруся», Р. Придаткевич здійснив до нього оркестровку і диригував оркестром, записуючи музику.

Активно виступав Р. Придаткевич як у збірних мистецьких акціях, так і з сольними концертами, які з великим ентузіазмом приймалися українцями діаспори США. Коли в 1928 р. до США приїхала з концертами Соломія Крушельницька, Р. Придаткевич брав у одному з них участь, про що повідомляла преса: «4 березня Крушельницька в Нью-Йорку мала ще два виступи. Перший відбувся в залі “Стайвесент-гайскул” на Шевченківському концерті. Окрім оперної діви тоді також виступали хор “Бандурист” під керівництвом Юрія Кириченка, камерний ансамбль імені Миколи Леонтовича, співак Петро Ординський, скрипаль Роман Придаткевич»²⁶.

27 квітня 1929 р. заходами української громади у Нью-Йорку відбувся концерт-дебют Романа Придаткевича, який пройшов з великим успіхом. Він виступав і як виконавець, і як композитор. Лука Мишуга висловив загальну думку після концерту, наголосивши: «Чим далі, тим більше слухачі були очаровані силою тону і артистичним виконанням програми, укладеної зі смаком. “Це чудове!” – було чути з усіх сторін. Публіка була зачарована виконанням композицій. Одне певно: Придаткевич здобув собі музичний світ... Цим виступом була нагода «виявити нашу, так голосно оспівану любов до пісні й музики. Можна було здивувати чужинецьких репортерів не своєю саморекламою про нашу музикальність і велику культуру, а своєю участю в концерті...»²⁷.

Лука Мишуга, вельми авторитетна особистість української діаспори у США, у ті роки – один з очільників Об'єднання українських організацій в Америці, співредактор газети «Свобода», не просто на словах високо оцінив талановитого скрипаля, а допоміг йому фінансово у придбанні досконалого інструменту, надзвичайно дорогої скрипки XVIII ст. італійського майстра Г. Гваданіні, з якою Р. Придаткевич відтоді виступав на сцені до кінця своєї кар'єри.

²⁵ Цит. за: Чайка В. В. Розвиток музичної культури української діаспори країн Північної Америки другої половини XX – початку XXI століть : дис.... д-ра філософії, спец. 032 – Історія та археологія. НАККІМ. Київ, 2021. С. 106.

²⁶ Денис Д. Голос Соломії Крушельницької з Нью-Йорка. *Локальна історія*, 04.07.2022.

²⁷ Придаткевич Р. Доктор Лука Мишуга і українська музика в Америці...



Поданий приклад вказує, що Р. Придаткевич приязнився не лише з музичними колами української діаспори у США. Серед його приятелів і шанувальників його таланту були філософи, поети, вчені.

Скрипаль добре знався ще з однією харизматичною особою української еміграції у США – філософом і вченим Миколою Шлемкевичем і залишив про нього спогади, які наводяться у всіх переліках літератури. Зокрема й Іван Дзюба у об'ємній розвідці зазначає: «У “Листах до Приятелів”, по смерті Миколи Шлемкевича, друковано спогади про нього: (серед них. – Л. К.) Придаткевич Роман, “Спомини про Миколу Шлемкевича”, (1967, січень – лютий – березень)»²⁸. Обоє видатних діячів об'єднувала передусім спільна думка, яку Шлемкевич «невтомно нагадував еміграції про її високе призначення – творення «підсоння, в якому може здійснюватись віднова духу і життя» усієї укр. нації. Бачив вихід зі стану розгубленості українців у творенні « нової одежі духу і життєвих форм » та живому здійсненні їх «у новій укр. людині»²⁹.

Невипадково також Олег Кандиба – Олег Ольжич, який в 1937-39 рр. перебував у США з місією організації Українського Наукового Інституту, маючи великий досвід в таких справах, звернув особливу увагу на талановитого скрипаля і громадського діяча: «О. Кандиба був своєрідним опікуном мистецтва: в Кракові та Празі заснував мистецькі організації. В “Заувагах” до Статуту, він подав список потенційних членів Інституту, які включали науковців з Америки та Канади. У списку названі “проф. Грановський, Мамчур, Павличенко, Гайдак, Андрусишин (Канада), Тимошенко (?), і евентуально ще інші наукові сили – як члени. Архипенко, Гайворонський, Придаткевич – як члени кляси мистецтв. Д-р Мишуга, Ревюк, Герман, Скоцко, Душник, Дальниченко, Ляхович, Галан – як члени прихильники»³⁰.

Вельми показовою є відповідь Р. Придаткевича на це почесне запрошення, в якій ясно виражені його світоглядні переконання щодо подальшого шляху українства в Новому Світі: «Хочу виразити своє признання Вам, як ініціаторам, що взяли ся zorganizувати Українських інтелектуальних працівників для добра Батьківщини. Багато дотеперішньої, відданої праці пропадало ізза недотягнення наших стремлінь для користи Українського Імени, а zorganizовання та сконцентровання нашої спільної праці мусить принести бажані успіхи і піднести честь нашої нації»³¹.

6. Соціальні і фінансові умови, в яких опинився емігрант, передусім з огляду на можливість займатись професійною діяльністю.

²⁸ Дзюба І. Микола Шлемкевич. *Дух і Літера*. Жовтень, 2011, № 21 С. 161.

²⁹ Білодід В. Микола Шлемкевич. *Філософська думка в Україні*: Біобібліографічний словник. Київ, 2002. С. 222.

³⁰ Винар Л., Атаманенко А. Олег Кандиба і Український Науковий Інститут в Америці: 1937–1939. *Українське Історичне Товариство*. Кент, США – Острого, Україна, С. 101. URL: <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://eprints.oa.edu.ua/3915/1/Atamanenko.pdf> (доступ 23.03.2023).

³¹ Винар Л., Атаманенко А. Олег Кандиба і Український Науковий Інститут в Америці: 1937–1939... С. 115.



Це, очевидно, була найважча проблема, з якою митець змагався довгі роки перебування у США, і яку вдалось подолати практично лише після Другої світової війни. Але при тім слід зауважити, що сам Р. Придаткевич зносив свої матеріальні негаразди дуже гідно, вкрай рідко про них згадував, тож вони ніяким чином не змусили його зійти з обраного шляху.

Оцінюючи рівень адаптивності Р. Придаткевича до інонаціонального середовища за названими передумовами, то окрім останньої, всі інші екзистенційні виклики йому вдалось успішно подолати вже на перших етапах емігрантського буття. Він виявився до них асертивним і за психоемоційним складом, і за сформованою в родинному колі і в часі навчання національною позицією, яка не заважала йому прийняти і переосмислити інонаціональні впливи та природно вписатись у американське середовище³²,

Тому з притаманною йому енергією і запалом він одразу приступає до організації українського культурного життя. Вже влітку наступного після прибуття 1924 року доля знову звела його з Михайлом Гайворонським, у вересні обидва засновують «Українську Консерваторію», куди залучають до праці талановитих музичних педагогів для навчання музики молоді українського походження. Самі на посаді директорів також невтомно працюють педагогами. Бажаючих осягнути музичне мистецтво в «Українській Консерваторії» ставало дедалі більше, кількість учнів сягнула кількох сотень.

В українських газетах 1930-х – 1950-х рр. постійно з'являються інформації про його концертні виступи, в яких він завжди включає твори українських композиторів. Наведемо один з типових анонсів за 1956 р. «Цінним виявом української культури в Америці буде виключно українська програма для скрипки й фортеп'яна під час концерту Романа Придаткевича. Він виступить при співучасті Ганни Придаткевич в Джуніор Гайскул в Нью-Йорку в неділю 16-го грудня ц. р. ввечері. Роман Придаткевич, як американський університетський професор в Морей, Кентокі, і відомий американським колам артист, присвятив себе пропаганді української музики»³³.

Але паралельно з активною діяльністю в різних сферах він сам продовжує наполегливо навчатись – спочатку в Колумбійському університеті у Нью-Йорку, згодом в Музичному інституті Кертиса, в Джульєрдській школі у Нью-Йорку, в Університеті штату Міннесота. Як вище зазначалось, що він, ймовірно, став скрипалем, який найдовше виступав на сцені: майже 70 років, так і протягом всього життя, до літнього віку, не втомлювався поглиблювати знання і студіювати в різних країнах і різних професійних напрямках. Будучи визнаним композитором, педагогом і концертуючим скрипалем, у 1953 році, тобто у віці 58 років, здобуває науковий ступінь «Master of Arts» у Рочестерському університеті на основі роботи про Пасіони Баха, а в 72 роки, вже після виходу на пенсію, в 1967

³² Той же М. Скорик завжди наголошував, що в Америці почував себе набагато краще, ніж в Європі, оскільки Новий Світ позбавлений націоналістичних упереджень і толерантний до різних національних традицій.

³³ Віра й культура. 1956 р. Ч. 1 (37). С. 2.



році захистив докторську дисертацію, присвячену реляції Івана Франка з музикою, в Українському вільному університеті в Мюнхені.

Подиву гідною є унікальна виконавська активність скрипаля, ансамбіста, оркестранта Р. Придаткевича, завдяки якій не лише українська публіка США і Канади могла відновити пам'ять про далеку Вітчизну, але й ширші кола американської громадськості мали нагоду познайомитись з українською музикою. Власні твори композитора виконували провідні колективи під орудою знаних американських диригентів. Важливі віхи його творчого життя в США підсумовуються у некролозі в українській англомовній газеті «Свобода» за 30 листопада 1980 р.: «Він був першою скрипкою Нешвільського симфонічного оркестру у 1965-67 роках. Його твори виконував Хейворд Хенсон з Рочестерським симфонічним оркестром в 1939 році, Волтер Пул з Детройтським симфонічним оркестром та Уолтер Саскінд з Симфонічним оркестром Торонто. Перша частина «3 гір та рівнин» його Першої Симфонії «Визволення» виконав Леопольд Стоковський з Денверським симфонічним оркестром в 1951 році. Він давав сольні концерти в Tawn Hall Нью-Йорка, Детройтському художньому інституті, Чикагському Кімбол Холі, Університеті Дьюка та Університеті Індіани. Його європейське турне, організоване Міжнародним концертним управлінням, включало концерти в Стокгольмі, Брюсселі, Берліні, Відні. Амстердам і Лондон в 1970 році»³⁴.

Наскільки значним був слід, який залишив митець в американській музичній культурі, свідчить наступна ініціатива керівництва Мюррей-коледжу, де він працював багато років, вже по його відході у вічність: «На честь надзвичайного професора Р. Придаткевича Братство американських музикантів «Фі-Му-Альфа Симфонія» встановило щорічну «Нагороду ім. Романа Придаткевича» для найуспішніших студентів музичного відділу Морей Стейтового Коледжу»³⁵.

На основі наведених фактів зробимо кілька важливих спостережень над життєтворчістю Р. Придаткевича. Перше – це альтруїстичність мистецьких цілей, які ставив перед собою талановитий музикант, підпорядкування свого артистичного еґо тій вищій місії, якої він був свідомий – збереженню національної історичної пам'яті через найпотужнішу і ментально найближчу українцям форму пісні: «Нам бракувало Рідного Краю, однак Україну, підставу нашого мистецького розвитку, ми будували у власних серцях і серцях великого числа американсько-українських патріотів»³⁶.

Але поруч з тим можна зробити й інший висновок – композитором, виконавцем, педагогом керувало також і відчуття своєї творчості як невід'ємної частки сучасного світового духовного простору, потреба вписати українську інтонацію в модерну систему музичного виразу. В цьому випадку надто важливим виявляється особистісне спрямування музиканта, та кінцева мета, на яку сфокусований весь його духовний потенціал і творчий результат. Його інди-

³⁴ Roman Prydatkevych. URL: The Ukrainian Weekly 1980 (ukrweekly.com) (доступ з дня 12.03.2023)

³⁵ Перепічка С. Воїн і музикант... С. 59.

³⁶ Придаткевич Р. Спомин про Михайла Гайворонського. *Календар «Свободи» на звичайний рік 1957*. Нью-Йорк : Видання Українського Народного Союзу, 1957. С. 91 (С. 85-98)



відуальний композиторський процес розгортається довкола опозиції: «збереження свого – сприйняття іншого». Згаданий процес був вельми влучно диференційований Тетяною Прокопович, яка вирізняє три основні рівні, або «...три естетичні напрями (консервуючий, синтезуючий, трансформуючий) розвитку національної традиції у релігійному мистецтві української діаспори другої половини ХХ століття»³⁷.

Подана диференціація, простежена авторкою на прикладі релігійної творчості, проте вона цілком відповідна і до всіх інших жанрів, позаяк окреслює базову суспільно-професійну позицію митця: або він послідовно плекає національні цінності, спрямовуючи їх на формування ідентичності діаспорного середовища, та водночас транслуючи згадану систему художніх цінностей в культурну інфраструктуру країни, в якій вони опинились, або намагається погодити питомі ментальні архетипи з впливами інонаціонального середовища, або ж цілковито переймає традицію «нової Батьківщини» і розчиняється в ній.

Запропонований вище ряд чинників обумовлює самопрояв творчого потенціалу митця поза межами країни, його вільний вибір своєї ідентичності. Адже, як слушно зауважив видатний український філософ і вчений Анатолій Свідзинський, «з моменту свого народження, а власне, і раніше, (людина. – Л. К.) підлягає потужному впливові цілком певної культури, в лоні якої йому випала доля народитися. Але, хоч і сформований цим оточенням, чи не кожен індивід у певні періоди свого життя гостро відчуває заданість основних життєвих обставин, визначених соціальними відносинами та культурними нормами, і слабкість своїх сил для внесення в життя тих змін, які йому видаються бажаними. Він часто відчуває жорсткість соціокультурних настанов як брак особистої свободи. Однак відпадиння індивіда від культури спричиняється до втрати ним життєвих орієнтирів, створює душевний дискомфорт, заважає йому знайти своє місце в соціумі, надати вищий сенс життєвим завданням»³⁸.

Це загальне спостереження над природою людської особистості влучно ілюструє вищенаведена теза про свідомий вибір кожного митця, що опинився на чужині: чи він залишиться на національних засадах і буде всіма можливими способами пропагувати свою культурну традицію; чи залишить її на маргінесі пам'яті і повністю увійде в новий духовний простір; чи намагатиметься якимось чином примирити та поєднати ці два полюси.

Про те, що для Придаткевича такий свідомий вибір творчого меседжу не був простим і однозначним, свідчить наступна рефлексія: «Мій власний конфлікт між моїми музичними студіями у німців і моїми ідеалами українця-музики дав нашої розмові (з Гайворонським. – прим. авт. Л. К.) товчок, що забезпечив нас на

³⁷ Прокопович Т. Ю. Функціонування національної традиції у релігійному мистецтві української діаспори другої половини ХХ ст.: автореф. дис. канд. мист. 17.00.01 – теорія і історія культури. Київ, 2002. URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=ARD&P21DBN=ARD&Z21ID=&Image_file_name=DOC/2002/02ptydps.zip&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1 (стан з дня 23.03.2023).

³⁸ Свідзинський А. Самоорганізація і культура. Київ : Вид-во ім. О. Теліги, 1999. С. 38.



ціле життя матеріалом для нашого дальшого розвитку»³⁹. Пам'ятаємо й про те, що кожен з них мав цілком добре «професійне оснащення» для того, щоби йти шляхом експерименту, думати тільки і виключно про свою творчу самореалізацію. Проте кожен з них мислив дещо іншими категоріями і прагнув підхопити і продовжити ту лінію національного мистецтва, яка не могла повноцінно розвиватись в природних умовах, в себе на Батьківщині. Але здійснювали цю мету обидва композитори в міру своєї індивідуальності. М. Гайворонський більше тяжів до «консервуючого стилю» і не сприймав сміливих модерних інновацій, про що не раз писав і його найкращий друг «Ромко».

Творчість же самого Р. Придаткевича найбільше вписується у парадигму другого рівня – «синтезуючого стилю», який передбачає гнучке і креативне поєднання національних архетипів з тими художніми новаціями і модерними виразовими засобами, які митець переосмислив у своєму новому оточенні.

Характеризуючи провідні засади «синтезуючого стилю» у різних мистецьких проявах української діаспори, Т. Прокопович зазначає, що «в умовах еміграції українські переселенці зуміли створити “нову концепцію нашого часу”, у якій перетинаються актуальні питання національного відродження та природний процес інтеграції в сучасне соціокультурне середовище. Світогляд емігранта базується на двох джерелах – національній традиції та інонаціональних культурних цінностях, порушуючи проблему компромісного вирішення питання свого перебування в новій країні».

Істотно змінюється ставлення до духовної спадщини генетично рідного етносу. Національна традиція усвідомлюється емігрантом як квінтесенція багатовікового досвіду вітчизняної культури, як своєрідний моноліт різних стильових пластів, у якому минуле інтегрується у сучасність. Художній твір визначає поєднання різночасових і полінаціональних параметрів, одночасно проектуючись на дві культури – своїх предків і новонабутої країни»⁴⁰.

У творчості Р. Придаткевича синтез «питомо національного – новонабутого» помічається вже в самому виборі текстів і тематичного кола його творів. Звісно, більша частина написана на українські сюжети різного кшталту: історичні, міфологічні, фольклорні, алегоричні. Але поруч із симфоніями «Визволення» чи «Тополя» – постає симфонія «West Kentucky», поруч з обробками українських народних пісень – вокальний цикл «Атомне століття» на слова М. Кавмана, поруч з піснями до переспіву «Слова о полку Ігоревім» Василя Пачовського – дві пісні на тексти св. Франциска Асизького, зрештою навіть поєднання в одній назві виразних національного і панєвропейського знаків як у «Козацькій ренесансовій сюїті» свідчить про згадану дослідницею інтеграцію національного у світовий контекст.

Тим більше ці процеси взаємодії, взаємопроникнення і синтезу відображаються у винахідливості застосування різних за походженням і мірою складності елементів його музичної мови. Часто вони дозволяють впізнати витoki його студій у багатьох реномованих європейських світил. Так, багата і барвиста

³⁹ Р. Придаткевич. Спомин про Михайла Гайворонського... С. 86.

⁴⁰ Прокопович Т. Функціонування національної традиції...



оркестровка симфоній, що спонукає до паралелей з «останнім романтиком» Ріхардом Штраусом, нагадує про навчання у автора підручника з оркестрування Е. фон Горнбостеля; філігранна колористична, а водночас вельми віртуозна фактура скрипкових опусів спрямовує до К. Флеша, про якого відгукувались, як про вельми оригінального й інтелігентного виконавця, якому під силу переконлива інтерпретація як давньої музики, так і сучасних експериментальних опусів. Засади опрацювання фольклорних джерел в більшості творів Р. Придаткевича продовжує традицію постромантичних та імпресіоністично-символістичних моделей роботи з народнопісенним тематизмом і жанровістю, притаманних його вчителям у Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка у Львові С. Людкевичу, В. Барвінському та і його приятеліві Н. Нижанківському.

Характеризуючи стиль понад 200 композицій Придаткевича, Г. Карась вказує на те, що вона «позначена рисами постромантизму й фольклоризму. Музична мова – романтична, часто пов'язана з українським фольклором, твори – переважно оркестрові і скрипкові. Органічно поєднував українські народні мелодії із засобами тогочасної академічної музики»⁴¹. Проте видається, що варто наголосити і значно модерніші риси його музичної мови, питомий для українського духовного світогляду романтичний примат у індивідуальному стилі Р. Придаткевича збагачений сміливішими прийомами, притаманними стилістиці західноєвропейського міжвоєнного модернізму, головню неокласицизму і неофольклоризму бартоківського кшталту. На цей «романтизований модернізм» його творів звертають увагу такі вимогливі принципові критики як З. Лисько і А. Рудницький.

Перший з них зокрема пише: «Його досить відважні, барвисті гармонії, уміння і спосіб поліфонічного мислення, різноманітне оркестрове звучання, опанування ним великих форм є складниками того своєрідного стилю, що ставить музиканта в ряд найновітніших українських композиторів»⁴².

А. Рудницький, знаний своїм гострим й нерідко надто жорстким пером, оцінює доробок Р. Придаткевича дуже високо: «Своєю музичною мовою Придаткевич безперечно належить до поступової групи сучасних українських композиторів: вона далека від трафарету, оригінальна й сміливо новочасна. Його творам властива дбайлива форма й докладне випрацювання подробиць, – прикмети варті особливого відзначення. Згідно з його власними словами, він добивається у своїй музиці передусім «... українського кольориту і в деяких своїх творах його добився...». Тому він зараховує себе до «національно-української школи», тобто тієї, яка своїм ідеалом ставить собі мистецьку сполуку української народної пісні з складними засобами сучасної музики. Як першорядний скрипаль, що досконало знає всі таємниці цього інструменту, Придаткевич найкраще зумів здійснити свої творчі стремління й ідеали у своїх скрипкових творах. В українській музичній літературі вони мають особливу вартість вповні професійно, досконало технічно написаних творів, просякнутих суто-українським характером і стилем.

⁴¹ Карась Г. Придаткевич... С. 419.

⁴² Лисько З. Роман Придаткевич (до 100-річчя від дня народження). *Музика*. Київ, 1995. № 6. С. 22.



На сьогодні, це найкращі скрипкові твори в українській музичній літературі й вони поруч з оркестровими творами Придаткевича гідно репрезентують цього видатного композитора. Як скрипаль-віртуоз, він в українському музичному вільному світі – найвидатніший і безконкурентний»⁴³.

Символічною є оцінка стилю композитора видатним американським диригентом Леопольдом Стоковським, який, готуючись до виконання разом з Денверським симфонічним оркестром першої частини «З вершин і рівнин» Першої симфонії Придаткевича, писав: «Я переконаний, що ви здатні розвивати... як модерний стиль, так і старий – варварський (йдеться, очевидно, про алюзію до фовізму, популярного в світі головно через «Весну священну» І. Стравинського. – Л. К.). Маю надію, одного дня ми матимемо насолоду зустрітися, і ви розповісте мені всі ті вражаючі спогади про Україну»⁴⁴.

В цьому тонкому спостереженні славного диригента схоплена основна сутність художнього методу Р. Придаткевича: «полівекторність», тобто одночасне відчуття своїх ментальних коренів, архетипових знаків історичної пам'яті – і прийняття художньої мови свого часу, розуміння *Zeitgeist*, духу модерної доби.

Вище вказувалось на особливості «екстремальної еміграції» українських митців. На завершення огляду життєтворчості Р. Придаткевича додам, що багато чинників успішного подолання екстремальних ситуацій представниками мистецької сфери пояснює інша відома сучасна психологічна теорія, а саме теорія особистісних конструктів американського психолога Георга Келлі. Її основний принцип формулюється наступним чином: «Люди змінюють (зовнішні. – прим. авт. Л. К.) обставини, змінюючи спочатку себе. Вони досягають своїх цілей, і якщо їм це вдається, вони платять за це лише зміною себе, і це одним приносить страждання, а іншим – порятунк»⁴⁵. Ця дефініція, на мою думку, надзвичайно влучно пояснює механізми мотивації, шляху і результатів діяльності талановитого українського музиканта Романа Придаткевича на чужині у той драматичний період, коли він виступав емісаром, послом доброї волі через репрезентацію культури своєї нації.

⁴³ Рудницький А. Українська музика. Історико-критичний огляд, Мюнхен : Дніпрова хвиля, 1963. С. 179.

⁴⁴ Цит. за: Любов Морозова. Прем'єра через... 50 років! У Львівській органній залі Український фестивалний оркестр під орудою Івана Остаповича виконав Симфонію № 3 Романа Придаткевича 29 грудня 2020. URL: Прем'єра через... 50 років!|Газета «День» (day.kyiv.ua) (доступ з дня 20.03.2023).

⁴⁵ G. A. Kelly, A Brief Introduction to Personal Construct Theory. In: Perspectives in Personal Construct Theory. Ed. Bannister, D. London. Academic Press. 1970. P. 16.



РОЗДІЛ 2

<https://doi.org/10.5281/zenodo.16752773>

Ганна Карась,

докторка мистецтвознавства, професорка, професорка Прикарпатського
національного університету імені Василя Стефаника,
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1440-7461>

МУЗИЧНА КУЛЬТУРИ ГАЛИЧИНИ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ У СПОГАДАХ РОМАНА ПРИДАТКЕВИЧА

Сучасне мистецтвознавство, досліджуючи музично-історичні процеси минулого, звертається до джерел, які в силу об'єктивних причин були «замулені» часом. М. Копиця з цього приводу наголошує: «При вивченні процесів розвитку музичного мистецтва питання джерелознавства є дуже важливими, фундаментальними, оскільки без суто емпіричних знань, без накопичення та коментування окремих фактів, їх осмислення та переосмислення у кожній новій історичній епосі неможливі наукові узагальнення»¹. Вчена пропонує базові методологічні позиції джерелознавства як складової музикознавства: правильно вибрані методи дослідження джерел, питання періодизації історії музики, антропологічний фактор². Оскільки в мистецько-історичному процесі віддзеркалюється життя митців, М. Копиця привертає увагу до фактологічних матеріалів особового походження, «...за допомогою яких акцентуються концепційні моменти, поглиблюють уявлення про важливі сторони творчого процесу загалом»³. До таких матеріалів належать мемуари, вивченням котрих займається мемуаристика.

«Енциклопедія Сучасної України» трактує мемуари (франц. *mémoires*, від лат. *memoria* – пам'ять) як

...систематичні чи фрагментарні записи особистості про події минулого, в яких вона брала участь чи була очевидцем, що, зазвичай, супроводжуються їхньою хронологічною фіксацією; літературний твір у формі спогадів про минулину; різновид письмових історичних джерел особового походження. <...> За масштабом і хронологічно-просторовими межами описуваних подій розрізняють мемуари, присвячені певній події або історичній особистості, конкретному періодові життя мемуариста або історичному етапу, систематичному викладу подій і фактів упродовж усього життя автора»⁴.

¹ М. Копиця. *Епістологія в лабіринтах музичної історії* : монографія / до 100-річчя Національної музичної академії України. Київ 2008, с. 14.

² Ibidem, s. 15-16.

³ Ibidem, s. 16.

⁴ О. Ясє, Ю. Ковалів. *Мемуари* [w:] *Енциклопедія Сучасної України* / редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.]; НАН України, НТШ. Київ, 2018. URL: <https://esu.com.ua/article-65568> (22.08.2024).



Автори наголошують, що визначальними ознаками мемуарів як літературного жанру є суб'єктивне поцінування автором відтворюваних історичних реалій із вибіркоким залученням необхідних документів, неповнота інформації, іноді її однобічне подання. При цьому, мемуари поділяють на об'єктні (спрямовані на довкілля, екстравертивні) й суб'єктні (інтровертивні), синтетичні, в яких поєднано обидві тенденції⁵.

Надія Любовець, здійснюючи огляд новітньої історіографії вітчизняної мемуаристики, звертається до проблеми термінології та класифікації. Зокрема використання термінів «мемуаристика» та «мемуари». Перший слід, на її думку

...використовувати у розумінні спеціальної історичної дисципліни (галузі), що вивчає мемуари як комплекс історичних джерел; другий – як літературний вид (жанр) джерел особового походження. При дослідженнях вітчизняних мемуарів певного історичного періоду, особи та сукупності мемуарних творів послуговуватися терміном «мемуарій», «спогадова література» тощо. Щодо основних видів (жанрів) мемуарів, то до них літературознавці та історики традиційно відносять мемуари (спогади), записки, записники, діаріуші (щоденники, онлайніві щоденники (блоги)), автобіографії, подорожні нотатки, криптомемуари (уривки зі споминів в інших джерелах), листи, некрологи, чернеткові нотки, стенографічні та літературні записи, літературний портрет, спогади-анкети, мемуарну та автобіографічну белетристику (роман-щоденник, автобіографічна повість, родинна хроніка). Кожний із цих видів (жанрів) потребує ґрунтового дослідження та термінологічного визначення⁶.

Спогадова література видатного українського скрипаля, композитора і педагога Романа Придаткевича (1895–1980), яка була опублікована у 1950–1970-х роках у США, збагачує джерелознавчу базу дослідження музичної культури Галичини початку ХХ століття і належить до мемуарної белетристики.

Аналізуючи її, можна відзначити кілька найважливіших для автора **проблемних зон**, які відтворюють діяльність першого десятиліття Вищого Музичного Інституту ім. М. Лисенка у Львові (далі – ВМІ), його педагогів, організації перших мистецьких колективів в цьому навчальному закладі; участь музикантів-галичан у Першій світовій війні 1914 року, в лавах Українських Січових Стрільців (УСС), Української Галицької Армії (УГА); родини священників Української Греко-Католицької Церкви (УГКЦ) як осередки формування музичної еліти краю; концертмейстерська діяльність піаністів, з якими співпрацював Р. Придаткевич; роль окремих педагогів у розвитку скрипкового мистецтва Галичини.

Перша проблемна зона спогадів Р. Придаткевича стосується діяльності першого десятиліття ВМІ ім. М. Лисенка у Львові, його педагогів, організації першого українського оркестру, струнного квартету в складі Р. Придаткевича і

⁵ О. Ясь, Ю. Ковалів. Мемуари [w:] Енциклопедія Сучасної України...

⁶ Н. Любовець, *Новітня історіографія вітчизняної мемуаристики: до проблеми термінології та класифікації*, «Українська біографістика» 2016. nr. 13, s. 40.



Олеся Пежанського як скрипалів, Гната Колцуняка як віоліста й Осипа Букшованого, як віолончеліста.

Р. Придаткевич стає учнем ВМІ буквально майже з самого початку діяльності цієї інституції:

В старому домі, у львівському Ринку, дець цілком навпроти Просвіти, близько коло вулиці, куди той самий шумливий та дзвінкий старий трамвай проїздив – ще в добрі часи перед світовою війною – було перше приміщення Вищого Музичного Інституту ім. Лисенка у Львові. В 1905 році, у другому році існування цієї знаменитої школи я, яворівець, мав щастя потрапити туди десятилітнім хлопцем, як учень, називаний гарним французьким словом «еляв», завдяки зацікавленню та доброму серцю незабутнього композитора Анатолія Вахнянина⁷.

Ініціатором вступу Р. Придаткевича до ВМІ став племінник великого співака Олександра Мишуги – Лука Мишуга. Саме він привів Романа на репетицію гімназійного хору під управу Ярослава Вітошинського, а той, послуховавши гру молодого скрипаля, завів його «...до композитора Анатолія Вахнянина, директора заснованого попереднього року Вищого Музичного Інституту ім. М. Лисенка. І так я став учнем-стипендистом цієї славної української музичної установи»⁸.

Він навчається гри на скрипці спочатку у педагогів Богдана Бережницького, Адама Должицького, на третьому році – у Єлисавети Щедровиц-Ганкевичевої, а від четвертого – у Євгена Перфецького.

У своїх спогадах Р. Придаткевич часто пише про спроби організації оркестру з першого року існування ВМІ. Однак тільки з 1911 року, «... з приїздом до Львова на посаду директора д-ра Станислава Людкевича і музикально талановитого священика о. Івана Туркевича, почалось реалізування справи української оркестри»⁹. Власне ініціатива створення оркестру належала о. І. Туркевичу, який приїхав до Львова з міста Заліщики, де zorganizував і керував хором.

У спогадах про М. Гайворонського Р. Придаткевич так розповідає про діяльність оркестру ВМІ:

Вже в пізніших роках існування Інституту відбувалися тижнево, вечорами, вправи оркестри, зложеної з музик різного віку. Декілька грало на дерев'яних дутих інструментах, кілька на мідних та які два десятки на струнних. Одиноким басист о. Іван Туркевич, одиноким віолініст Р. Рубінтер, я концертмайстром, а між сіротою скрипаків був дехто віком старший від диригента Станислава Людкевича і чи не його помічника В. Безкоровайного. Більшість музикантів – це були підрустки, студенти Інституту і львівських гімназій, як брати Пежанські й інші. Звертав на себе увагу студент Інституту, абсолювент

⁷ Р. Придаткевич, *Спомин про Михайла Гайворонського*, «Календар УНС за 1957 рік», s. 85.

⁸ Р. Придаткевич, *Д-р Лука Мишуга і українська музика в Америці* [w:] *Лука Мишуга* : зб. / зредагував Антін Драган. Джерзі Ситі–Нью Йорк 1973, s. 176.

⁹ Р. Придаткевич, *Спогади про бл. п. Олександра Пежанського (1892–1972)*. «Свобода» 1973, nr 38, s. 2.



залищицької учительської семінарії, учень скрипки Фл. Кребса, Михайло Гайворонський, який час від часу «йойкав», захоплюючись красою нескінченної Симфонії Шуберта, твору, над яким ми тоді працювали. Оркестрова дисципліна, до якої він ще в Залищиках привик, якимось тримала Михайла в спокою та по рядку. Нам, трохи молодшим від нього, його захоплення цим «майстер-штіком» виглядало чудацьким¹⁰.

Становлення оркестру відбувалося в складних умовах, для важливіших виступів запрошували музикантів з інших колективів, зокрема

...можна було з міського театру запрошувати гобоїста, а щонайменше на одному з наших виступів ми мали в оркестрі вальторни (французькі роги). Диригентом став д-р Ст. Людкевич. Рівночасно, за його спонукую і з нот поміччю, ми почали проби струнного квартету в складі Р. Придаткевича і Олесь Пежанського як скрипалів, Гната Колюняка як віоліста й Осипа Букишованого, як віолончеліста. о. Туркевич цікавився нашим квартетом і помагав випозичуванням та закупуванням музичної літератури для квартету. Тільки, одного разу ми погодилися змінити тимчасово склад цього квартету і то для ювілею і пошани Івана Франка українською середньошкільною молоддю, на передполудневого концерту в гімнастичній залі Академічної гімназії в 1912 чи 1913 році. Тоді Ювілят був впроваджений д-ром Людкевичем на залу. Тому, що Олесь Пежанський був у той час уже студентом політехніки, його місце зайняв Роман Рибчак. Роман Рубінгер (Коломиєць) грав замість Гната Колюняка, а Ярослав Пасічинський грав партію віолончелі. Пасічинський закінчений богослов, зі знанням і досвідом квартетних можливостей ансамблю був нашим «невмолимим» тренером. Він був ще в той час студентом гармонії та контрапункту у вище згаданого Адама Должицького, якому посилав свої роботи до Берліну. Після успішного виступу квартету, хваленого д-ром І. Франком д-р Людкевич написав у «Ділі», хоч і без подання нагоди того виступу і не згадуючи наших прізвищ, що наші молоді музики дали захоплююче і зріле виконання твору великого клясика. Людкевич, приятель Івана Франка, побоюючись австро-польських шикан, не подавав у часописі тих подробиць¹¹.

У спогадах про Олесь Пежанського Р. Придаткевич пише про існування оркестрів не тільки у Львові, а й інших містах Галичини:

Таких музичних центрів було в Галичині з давніших часів досить багато. Цікаво знати, що при державних австрійських «селінах», як інформував мене артист-скрипаль Зенон В. Петеш, існувала в Болехові оркестра, якої диригента оплачувала австрійська держава. В Яворові, заходами мого батька, при промисловій школі існувала невелика оркестра (не довго) і аж до війни духови оркестра, оплачувана, як і її диригент – з початку Роман Шмід і потім через багато літ

¹⁰ Р. Придаткевич, *Спомин про Михайла Гайворонського*, «Календар УНС за 1957 рік», s. 85.

¹¹ Р. Придаткевич, *Спогади про бл. п. Олександра Пежанського (1892–1972)*, «Свобода» 1973, nr 39, s. 2.



Франц Книппель – Крайовим Галицьким Виділом. Було обмаль фахових диригентів-інструменталістів, все таки навіть по більших селах Галичини було чимало духових оркестр. Музичним центром великого значення був Перемишль, а також з Коломиї вийшло багато музичних діячів¹².

Р. Придаткевич вважав, «...що прибуття о. Туркевича і зокрема д-ра Людкевича до Львова дало сильний поштовх для розвитку музики і музичних студій і у Львові і по всьому краю. Я особисто завдячую д-рові Людкевичеві, як також Остапові Нижанківському і його синові Несторові дуже велику заохоту до музичної композиції, і перші мої спроби були роблені під доглядом д-ра Людкевича»¹³.

Значна увага у спогадах надається участі музикантів-галичан у **Першій світовій війні** 1914 року, в лавах Українських Січових Стрільців.

З початком війни Р. Придаткевич приїздить до Львова, щоб зголоситися до Українських Січових Стрільців і то вже після того, як мої яворівські товариші треміляльно виїхали до столиці і стали стрільцями. Серед мобілізаційного замішання і наближення фронту, пам'ятаю якийсь санітарний курс при Народній Лічниці, сотню Дідушка, куди я – ще без однострою – був тимчасово приділений. Вечорами відходив я на нічліг до свого акомпаніатора, піяніста Зенка Лиська, якого я намовив також вступити до нашого війська. Пам'ятаю свого приятеля Миколу Голубця, який демонстрував мені військову дисципліну, віддавши мене стійковому під арешт (чого я йому довший час не міг забути, хоч кілька літ пізніше, зустрівшись з Голубцем і пригадавши собі оцю пригоду, обидва ми сміялись). Однак в тих обставинах великого суспільного напруження більше пам'ятаю сцену паніки та розгублення львов'ян перед Головним дворцем – всі вони хотіли тікати кудись у світ-за-очі¹⁴.

Одного ранку, не заставши свого стрілецького відділу і не знаючи куди той виїхав, Р. Придаткевич поїхав до Яворова, З. Лисько лишився у Львові «і по зайняттю Львова був інтернований російською владою і перебув цілу війну, хоч в прикрих обставинах, але в таких, які помогли йому розвинутися як композиторові»¹⁵.

Р. Придаткевич зі скрипкою в руках подався пішком до Відня, щоб продовжувати розпочаті студії в Академії музики. Промандрувавши Самбір і Хирів, дістався до Сянока, звідки пощастило поїхати далі поїздом. Однак, у березні 1915 року Р. Придаткевич був призваний до австрійської кінноти, воював на

¹² Р. Придаткевич, *Спогади про бл. п. Олександра Пежанського (1892–1972)*, «Свобода» 1973, nr 38, s. 2.

¹³ Р. Придаткевич, *Спогади про бл. п. Олександра Пежанського (1892–1972)*, «Свобода» 1973, nr 39, s. 2.

¹⁴ Р. Придаткевич, *Спомин про Михайла Гайворонського*, «Календар УНС за 1957 рік», s. 85–86.

¹⁵ Ibidem, s. 86.



італійському фронті, а Нестор Нижанківський – до свого піхотного полку і був полоненим російської армії до 1918 року. У листі Нестора з 26 травня 1918 року до Романа читаємо: «Колись як стрінемось, побалакаємо... а нині я скажу Тобі те, що якби не фортепіяно та музика, прийшлося б, здається, перенестись на лоно Авраама... Скажу коротко: у мене знищена рука – і нічого в душі не співає... Сум огортає мене, коли подумаю, скільки я втратив. І за що?»¹⁶.

Друзі побачилися після розвалу Австро-Угорської імперії, коли Роман приїхав з італійського фронту до Стрия, щоб зголоситися до українського війська:

По дозволеному відпочинку мене приділено до команди третього корпусу, і ми з Нестором кілька разів на тиждень, у вільний від служби час, їздили до Завадова. Добре пам'ятаю, як часто приїздили пізно вечером, щось перекусили, Нестор сідав за фортепіан, я витягам скрипку, о. Остап вставав з ліжка, щоб не втратити нашої музики та нашої розмови, і ми починали з Нестором грати. Нам справляли радість сонати Брамса, Гріга і Моцарта, а з коротших творів «Мелянхолійна серенада» Чайковського була нашим «тер де форс». Ми дійсно з того довгого та нудного, якщо його педантично виконувати, твору робили музику, яка захоплювала і виконавців і слухачів. Ми всі втрійку обговорювали можливості українського стилю, який мусить собі виробити український композитор, щоб чесно служити для розвитку української музики. О. Остап, дорікаючи собі дилетантизмом, казав, що найважливішим завданням його життя є виховати з Нестора композитора з правдивою українською технікою. В чому полягало українство в музичній техніці композитора, він цієї тайни, як сам казав, не розкрив, хоч писав у тій справі до Миколи Лисенка. О. Остап оповідав нам, що від Лисенка прийшов до молодого ентізіяста лист із запрошенням приїхати до Києва, але дідо Нестора, в добрій вірі, що робить добре, доручив цей лист о. Остапові аж після того як він одружився і був висвячений на священника¹⁷.

У 1919 році відбувається важлива мистецька подія:

Але небавом, як в казці, ми почули правдиві підстави української музики. Ми привітали Українську Республіканську Капелю, очолювану Олександром Кошицем, в товаристві представника українського уряду, композитора Кирила Стеценка. Незабутній обід відбувся в найкращому ресторані в Стрию. Наступного дня ми почули Капелю у великій залі «Сокола». Перші звуки того перфектного людського інструменту зробили на нас обох, молоденьких музик, таке враження, ніби нас ударила хвиля гарячого повітря, і Нестор почав зі зворушення плакати. Все, що ми чули, було для нас відкриттям чогось такого, про що ми тільки мріяли. Наступного вечора було прийняття для чільніших членів Капелі у п-тва Нижанківських, бо вісімдесятка співаків в священничому приходстві не

¹⁶ Р. Придаткевич, *Спомини про життя Нестора Нижанківського*, «Свобода» 1954, nr 59, s. 2.

¹⁷ Р. Придаткевич, *Спомини про життя Нестора Нижанківського*, «Свобода» 1954, nr 60, s. 2.



вмістилася б. Ми знов чули зразки дійсно українського репертуару. Я з Нестором також виконували якісь твори для скрипки з форепіаном. Кошиць нас поцілував і, звертаючись до нас, виголосив заохочуючу промову. Вершиком Кошицьового чару було, коли він нам сказав: «От колись зберемося з вами, молодими композиторами, та й будемо вчитися української гармонії та українського музичного стилю». Стрий був останньою станцією перед виїздом капелі в світ. По чудовому концерті Кирило Стеценко, коли він, обидва Нижанківські і я сиділи за одним столом в ресторані, попросив о. Остапа висказати Кошицеві всі свої критичні зауваги, мовляв, недотягнені моменти можна було б справити, а Кошиць зауваг від Стеценка не прийме. Як можна було догадатися, обережна та конструктивна критика тільки охолодила відношення Кошиця до о. Остапа. Оце в Америці я довідався, що цей інцидент також загострив відношення між Кошицем і Стеценком. Вони мали якість свої давні жалі, як це видно зі «Спогадів» О. Кошиця¹⁸.

Це було останнє спілкування з о. О. Нижанківським:

Галерівська офензива прорвала фронт і примусила Третій Галицький Корпус покинути Самбірсько-Щирецький відтинок. В час відвороту Нестор і я з командою корпусу покидаємо Стрий, а два дні опісля польська військові патруля (а не боївка, як пише п. Соневицький), очолювана якимсь чотарем, арештує о. Остапа і в ліску при дорозі його розстрілює. На приходстві повиривано підлоги і під ними шукано якихось «компромітуючих» доказів, яких не було. Польська влада, пізніше на інтервенцію польських дідичів в справі убивства о. Нижанківського, бувшого маршала повіту, повідомила вдову, що сталася «помилка»¹⁹.

Під час відступу УГА зустрічі з Нестором відбувалися епізодично:

Він став зв'язковим старишиною нового п'ятого корпусу під командуванням генерала Гембачева. Тільки переїхавши через Збруч, і то вже в Кам'янці-Подільському, Нестор довідується про цю трагічну подію в зв'язку зі своїм найдорожчим батьком. Ми там зустрілися знову, тому, що військова влада відкомандувала нас до уряду головного уповноваженого для організації народних хорів та оркестр при міністерстві культури і пропаганди, чи при міністерстві освіти. Тим уповноваженим був композитор Кирило Стеценко. Для нас не було посади. Одинокі місця диригента при державному театрі, під управою Садовського, обняв перед нашим приїздом Михайло Гайворонський, і йому, як досвідченому військовому капельникові УСС, повірено також інспекцію військових духових оркестр. Нестор дістав нерегулярне заняття корепетитора в театрі, що не забирало багато часу. Ми з ним вправляли і концертували²⁰.

¹⁸ Р. Придаткевич, *Спомини про життя Нестора Нижанківського*, «Свобода» 1954, nr 60, s. 2.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Ibidem.



У спогадах описано один концерт для військової старшини, який був ...сполучений з лекцією історії української музики професора Грінченка в Кам'янецькому університеті. Також грали ми з Нестором на першій річниці Листопадового Зриву в театрі в присутності голов нашої Держави, де також співав Михайло Голинський. На тому концерті я грав на якійсь старій та добрій скрипці власності Дмитра Дідченка, тодішнього матеріального урядовця, а тепер славного скрипкового майстра в Америці. Я дав в той час сонатний концерт в українському клубі з піаністкою панею Бірецькою. Мій власний концерт для ширшої публіки я мав відіграти в міському театрі у Вінниці з Нестором. Нестор, що виїхав з Кам'янця в день концерту, до Вінниці не доїхав, бо потяг лишив його в якомусь залізничному ресторані. Доїхала тільки Несторова торба з нотами і зі «сальоновою» частиною однострою. Я віз цю торбу в повозці і через те, що трясло, торба вилетіла і пропала. Мені допоміг відбутися концерт піаніст місцевого кабаре. Ми грали яку десятку творів, які кожний скрипак завжди тримає на «поготівлю» у своїй голові. Піаніст грав без нот²¹.

Участь в українській визвольній боротьбі продовжувалася. Р. Придаткевич у складі Третього Корпусу УГА дець в околиці Галича зустрічається із М. Гайворонським у складі іншої військової частини:

Цю зустріч я добре пам'ятаю, бо ми говорили тоді про концерти Української Республіканської Капелі та її високоталановитого диригента Олександра Кошиця. Нас захоплювала думка про зворушливий та чудовий репертуар Капелі, зложений з українських народних пісень в опрацюваннях українських майстрів-композиторів. Я тішився успіхами Гайворонського, як стрілецького пісняра, та його ентузіазмом у відношенні до джерела української музики, яким ми уважали народну пісню. Мій власний конфлікт між моїми музичними студіями у німців і моїми ідеалами українця-музики дав нашої розмові товчок, що забезпечив нас на ціле життя матеріалом для нашого дальшого розвитку. Ця коротка зустріч була для мене дуже відсвіжуюча, тим більше, що Михась умів завжди сказати кілька щирих слів розваги. Вже кілька тижнів пізніше, за Збручем, ми зустрілися знову з Гайворонським. Я був відкликаний з УГА до Кам'янця Подільського до диспозиції Кирила Стеценка, який керував справами народних оркестр та хорів. Там я застав Гайворонського на посаді диригента при Державному Театрі, що його директором був М. Садовський. Композитор Н. Нижанківський і я, чекаючи на якесь призначення, концертували тим часом в Кам'янці й у Вінниці – для широкої публіки та для війська²².

²¹ Р. Придаткевич, *Спомини про життя Нестора Нижанківського*, «Свобода» 1954, № 60, с. 2.

²² Р. Придаткевич, Михайло О. Гайворонський (спомин до 20-ої річниці), «Вісті» 1969, № 3 (30), с. 16.



Р. Придаткевич вважав, що М. Садовський як керівник театру і митець
...ставився до Михася дуже сердечно і наспівував йому різні центрально-українські пісні, – яких він знав багато. В своєму мистецькому житті Садовський мав багато до діла з управителями театральних оркестр – людьми різного калібру – і Гайворонський, ентузіяст української музики, талановитий композитор і добрий організатор, здобув собі його признание²³.

У спогадах Р. Придаткевич дає всебічну характеристику М. Гайворонському:

Він був ідеальною особою як диригент та музичний директор театру, і завжди вмів прилагодити в якнайскорішому часі потрібну для театру музику. Його музика була завжди відповідна й вартісна, хоч могла виглядати скромно та стримано. Гайворонський ціле своє життя умів знайти і скомпонувати відповідну його замислам музику і розробити її під гармонізаційним, формальним та інструментальним оглядом в змістовну цілість. Михайло особисто піддержував зв'язки з усіма музикантами, які проживали в Кам'янці Подільському, особливо зі Стеценком та Леонтовичем. Ми, молодші, часто сходилися з Нижанківським та Михайлом Голинським. Все те мало глибокий вплив на музичний розвиток Гайворонського. Все таки Гайворонський, як музика, фундаментально різнився від Нестора Нижанківського, від мене і, можливо, від великої більшості сучасних старших і молодших галицьких музик²⁴.

Роздумуючи над генезою формування композиторського хисту М. Гайворонського, Р. Придаткевич пише:

До Львова приїхав Михайло в 1912 році вже з усталеною композиторською технікою, набутою в епігонів галицького музичного барокко, в особі Василя Цалинюка, свого тіточного брата і свого першого учителя, а головне у знаменитого музики-органіста Франца Коньора. Цю непересічну атмосферу в обставинах Західної України тих часів треба доповнити впливом на Гайворонського, таких його заліщицьких приятелів-музик, як о. Іван Туркевич (який потім переїхав до Львова) та професор математики Є. Стражинський. Що вплив класицизму був дуже помітний у Михася, свідчить факт, що в цьому ранньому періоді свого музичного життя він переписував твори К. П. Ем. Баха і що цей же самий ідол Йосипа Гайдна був водночас ідолом і Михася і музичних діячів Заліщик, учителів Гайворонського. Якщо зважити, що Михасеві часи та обставини були багато пізніші, в Заліщиках існував майже подібний музичний центр, що його створив був колись під Віднем Й. Гайдн при дворі князя Естергазі з допомогою зразкової симфонічної оркестри, подібно як це було в Мангаймі при дворі палятинського Електора, а також в українських музичних центрах у

²³ Р. Придаткевич, Михайло О. Гайворонський (спомин до 20-ої річниці), «Вісті» 1969, № 3 (30), s. 16.

²⁴ Р. Придаткевич, Спомин про Михайла Гайворонського, «Календар УНС за 1957 рік», s. 87.



Глухові в Кирила Розумовського чи в Підгірцях у Вячеслава Ревухи-Ржевуського. Сильний вплив на західно-українські землі мав класицизм музикального Львова, ступнево закрашуваний романтизмом 19-го століття в особах Й. Айснера, що був пізніше учителем Ф. Шопена у Варшаві, як теж сина великого Моцарта, що також мав імена Вольфганг Амадеус Моцарт, великого скрипака Карла Липинського, Стан. Сервачевського, пізніше Никодима Бернадського й інших. Що музичне життя Львова було живе та агресивне і що воно держало тісний зв'язок з «провінцією» свідчить факт, що у Львові в першій половині 19-го стол. працювало щонайменше вісім скрипових майстрів, в порівнянні з тільки трьома майстрами в початках 20-го століття²⁵.

Спогади про **родини священиків** УГКЦ о. Івана Туркевича, о. Остапа Нижанківського не тільки стосуються музичного побуту цих сімей, але й їхньої ролі у розвитку музичного життя Галичини, зокрема заснування о. І. Туркевичем мішаного хору при катедрі св. Юра у Львові.

З родиною о. Івана Туркевича Р. Придаткевич знайомиться в 1910 році, коли навчається в Академічній Гімназії, де учителем релігії та історії Церкви був о. Іван. Численна сім'я Туркевича

...жили в одному з більших мешкань Собору св. Юра. Сам господар грав на струнному басі, його дружина пані Софія на фортепіані, Гнат Колюняк на віолі, О. Букишований, що опісля був полковником УСС, грав на віолончелі, Роман Ставничий і О. Пежанський, також найстарша донечка Марійка на скрипці, хтось грав на флейті, а хтось на клярнеті, хто вже не пам'ятаю, а молодша донечка Стефа, й можливо часом на її місці Льонко, якщо я по багатьох літах всього не поплутав, на фісгармонії. У кожному разі ця домашня оркестра дому Туркевичів стала основою оркестри Музичного Інституту ім. М. Лисенка у Львові та гімназійної оркестри. Добре пам'ятаю, як на одному з гімназійних виступів оркестри, студентська публіка виготовила басові оркестри, о. Туркевичеві окликами «Біс бас!» спеціальну овацію²⁶.

Зараз після свого приїзду до Львова о. І. Туркевич заснував мішаний хор при катедрі св. Юри, в якому брали участь кращі львівські співаки та співачки. Він також почав зацікавлювати оркестровою грою нас, молодих і старших музик, запрошуючи на проби у своєму домі для невеликої оркестри. О. Іван Туркевич був непрофесійним піаністом, але, граючи по-«капельмайстрівськи», міг за фортепіаном досить добре ілюструвати симфонічну та оперову літературу і цим самим нас захоплювати. Його інструментом був струнний бас, хоч він грав також, напевно не надто добре, на деяких дерев'яних, і мосяжних інструментах. Це була людина, що вміла запалювати молодь до музики. Цим він нагадував нашого диригента хору Академічної Гімназії проф. Ярослава

²⁵ Р. Придаткевич, *Спомин про Михайла Гайворонського*, «Календар УНС за 1957 рік», s. 87.

²⁶ Р. Придаткевич, *Спогад про Льва Туркевича* [w:] Л. Левицька, І. Бодревич, *Лев Туркевич. Життя і творчість*. Торонто, Канада 1965, s. 271–277.



Вітошинського, який брав нас малюків на вистави ватнерівських опер, виявляючи подробиці акції музики. Дружина о. Туркевича Софія, з Кормошів була – якщо не помиляюся – ученицею славного Карла Мікулі (1821–1897), учня Шопена і не раз вона грала для нас Шопенові і Лістові твори, їх дочка Стефа й інколи сама пані дому піддержували нашу малу оркестру на піано. У скрипках були Олесь Пежанський, Богдан Созанський, Роман Ставничий і деякі давніші знайомі з перших наших оркестрових спроб. Я рахувався концертмайстром. Віолістами були Гнат Колюняк, родом з Коломиї і Володимир Пежанський. Челістом був Осип Букишований, що відзначився пізніше як отаман УСС. Згодом пристав до нас Михайло Гайворонський. Гайворонський був учнем Музичного Інституту і учителем в одній з підміських шкіл і тому не міг бути часто з нами. Він грав на скрипці або на віолончелі. Сам гостинний господар о. Туркевич був басістом і його десятилітній син Левко грав на фісгармонії або на віолончелі. Якийсь час ми мали флейтистку чи флейтиста, хтось грав пізніше на клярнеті. Ця мала оркестра стала основою оркестри Музичного Інституту²⁷.

Тобто, до домашнього музикування в родині о. І. Туркевича залучалися не тільки діти священика, а й учні ВМІ. Цей домашній оркестр став основою оркестру інституту. Дім родини о. Туркевича «...став для Олесь і для мене немов нашим другим родинним домом. Там і в Музичному Інституті Олесь і я могли досить часто вести нескінченні розмови на різні, особливо музичні теми»²⁸.

Після закінчення шостого класу в 1911 році, молодого скрипаля родина Туркевичів запросила

...на ціле літо до своєї літньої резиденції в Підмихайлівцях. Це була якась простора дідичівська садиба <...>. Двір був оточений чудовим плеканим парком та двома садами. Будова дому не тільки простора, але й гарна. Особливо гостинна кімната була на два поверхи висока і мала навіть дві чи три інтимні галерійки. Це була для камерного музикування і домашніх концертів ідеальна зала»²⁹.

Р. Придаткевич висловлює своє особисте ставлення до дочки о. Івана: «...спеціально симпатизував з молодшою донечкою Стефою, яка була завжди поважною музиканткою-піаністкою, а тепер вона уходить чи не за найвизначнішу українську композиторку-жінку, модерністичного напрямку»³⁰.

Автор дає глибоку характеристику Леву Туркевичу – сину о. Івана, який згодом стане головним диригентом Львівської опери, відомим діячем музичної культури української діаспори:

²⁷ Р. Придаткевич, *Спогади про бл. п. Олександра Пежанського (1892–1972)*, «Свобода» 1973, nr 38, 39, s. 2.

²⁸ Р. Придаткевич, *Спогади про бл. п. Олександра Пежанського (1892–1972)*, «Свобода» 1973, nr 39, s. 2.

²⁹ Р. Придаткевич, *Спогад про Льва Туркевича* [w:] Л. Левицька, І. Бодревич, *Лев Туркевич. Життя і творчість*. Торонто, Канада 1965, s. 271–272.

³⁰ Ibidem, s. 273.



Льонко Туркевич був спершу піяністом, опісля почав учитися гри на віолончелі, в чому здобув гарні осяги. Живий його темперамент не дозволив йому постійно вправляти. Він любив тоді камерну музику й пам'ятаю, що брав участь, як піяніст у виконанні тріо Д-дур Мендельзона з Романом Криштальським – скрипалем, а хто був челістом, вже сьогодні не пригадую. Взагалі, Льонкові все йшло легко й швидко, тому так скоро виробився на досвідченого музику³¹,

...молодий Туркевич мав якийсь просто несамопитий, феноменальний слух. Він мав знання інструментів, читав з легкістю всяку партитуру, мав тонкий абсолютний слух, мав прикмети магнетичного, так сказати б «екстраверта», робив з легкістю товариські зв'язки, умів збагнути всяку справу зі всіх сторін безстороннім осудом, а найважливіше мав почуття для фінансування так складного підприємства, якою є симфонічна оркестра, за якої існування, по-мimo всяких інтендантів та антрепренерів – відвічає вкінці кінців сам диригент. І Льонко Туркевич був в додатку незвичайно мила й добра особа, якої товариство було завжди незвичайно підбадьорююче й позитивне. Можна було по Львові Туркевичеві вже давно сподіватись світлого майбутнього і мистецьких осягів в розвитку й пропаганді української музики³².

Р. Придаткевич високо цінував спілкування з родиною о. Остапа Нижанківського:

Мені була не тільки приємною, але й корисною приязнь з висококультурною українською музичною сім'єю, де, здавалося, концентрувалося галицьке музичне життя. На мене робило враження оповідання Нестора, як то розвився талант композитора Топольницького під проводом о. Остапа, а особливо, як батько самого Нестора провадив, себто задержував його під час творення або перегравання твореного, і з місця давав пораду, як в цьому моменті з матеріалом поступити. Я ж сам, маючи батька різьбаря, з великою артистичною інтуїцією, знав як багато важить для розвитку творчого таланту того роду духове порозуміння батька зі сином³³.

Особливості співпраці Р. Придаткевича з піаністами Нестором Нижанківським (1893–1940), Миколою Шлемкевичем (1894–1966) та Зіновієм Лиськом (1895–1969) збагачують відомості про їх концертмейстерську діяльність. Р. Придаткевич так писав: «Моїми акомпаніаторами були головню Нестор і також Микола Шлемкевич та Зенон (Зіновій) Лисько»³⁴.

³¹ Р. Придаткевич, *Спогад про Льва Туркевича* [w:] Л. Левицька, І. Бодревич, *Лев Туркевич. Життя і творчість*. Торонто, Канада 1965,

³² Ibidem, s. 275–276.

³³ Р. Придаткевич, *Спомини про життя Нестора Нижанківського*, «Свобода» 1954, nr 59, s. 2.

³⁴ Р. Придаткевич, *Спогади про бл. п. Олександра Пежанського (1892–1972)*, «Свобода» 1973, nr 39, s. 2.



Із Миколою Шлемкевичем Р. Придаткевич знайомиться у місті Яворові в родині директора народної школи ім. Шевченка Андрія Мареніна, з яким дружив батько Романа, його син – Мирон Маренін був шкільним товаришем Романа. «Цей син священика зі Сновидова над Дністром, недалеко Бучача, приїздив до Мареніних із двома своїми сестрами. Він був поважним хлопцем, старшим на один рік від Мирона і від мене. Це в тому віці робить між хлопцями чималу різницю»³⁵, однак «Більш інтимне наше зближення з Миколою відбулося десь 1910 року, а може роком раніше. Микола Шлемкевич, як Нестор Нижанківський (також Герасимів зі Стрия, Стеткевич, якого звали «Кадитом», і Косаренко-Косаревич), були в мешканні пані Попель і донечки на «станції». Всі вони щойно перенеслися з інших міст і гімназій до Львова»³⁶.

Р. Придаткевич так пояснює причину навчання М. Шлемкевича у Львові:

Батько Миколи був політично консервативним «твердим» русином, однак його діти, одне за другим стали українізуватись. Миколу в кругах «русинів» дуже любили і, як він сам признавався, «носили на руках». Однак, усвідомивши себе українцем, він вирішив, що мусить рішуче пірвати з тим оточенням. Батько, дуже гарна та розумна людина, згодився на синову зміну школи й міста, однак під умовою, що син перейде до неукраїнської школи. У Львові, в четвертій гімназії (польській) Миколу протягом цілого часу його студій вважали найкращим-учнем серед усіх шкіл. Були навіть думки між його учителями, щоб дозволити Миколі закінчити гімназію на рік раніше, що було проти австрійських шкільних приписів»³⁷.

Він підкреслює неймовірну пам'ять М. Шлемкевича:

Завдані лекції виучував – один раз прочитавши, а виклади своїх учителів без труду запам'ятовував. Тому на самотійну власну лектуру він мав досить вільного часу і був також непересічним учнем фортепіану Вищого Музичного Інституту ім. Лисенка у проф. Марії Криницької»³⁸.

Ми всі подивлялися Миколу Шлемкевича за бистрий розум, такт, доброту серця, а вершиком нашого подиву було рецитування напам'ять (після його приїзду з Різдвяних Свят від своїх батьків) цілого «Мойсея» Івана Франка, якого він під час ферій прочитав тільки два рази»³⁹.

М. Шлемкевич та Н. Нижанківський в той час були акомпаніаторами Р. Придаткевича. Останній підкреслює особистісні моменти

Нестор, щоправда, мав замало вільного часу для себе, бо був менше зорганізований, ніж Микола. Пізніше Шлемкевич признався мені, що в ту недостачу часу та різні інші «болі» Нестора він не дуже вірив, хоч аж пізніше виявилося,

³⁵ Р. Придаткевич, Спомини про Миколу Шлемкевича, «Листи до Приятелів» 1967, січень-лютий-березень, с. 28.

³⁶ Ibidem.

³⁷ Ibidem.

³⁸ Ibidem, s. 28–29.

³⁹ Ibidem, s. 30.



що Нижанківський не був цілковито здоровим. Хоч з Нестором ми нераз спільно імпровізували для себе і спільно виступали, все таки з Миколою ми солідніше працювали і точніше виучували. З ним ми разом прилюдно виконували скрипковий концерт П. Роде, А-мінор і В. А. Моцарта А-мажор⁴⁰.

Микола Шлемкевич, як і Нестор, подавав великі надії як віртуоз-піаніст. Його виступи виявляли талант та технічну заавансованість, а як мій партнер він був просто вимріяним. Однак при кінці першого року нашого успішного музичування несподівано щось сталося з Миколою. Він вирішив цілковито покинути музику, бо хотів стати науковцем. Музика ж, що вимагає багато нетворчої механічної праці, була б перешкодою для його філософських та літературних стремлень⁴¹.

М. Шлемкевич восени 1912 року виїжджає на університетські студії до Відня і подальший його шлях пролягає до опанування філософії, згодом він стане визнаним українським філософом, громадсько-політичним діячем, дійсним член НТШ і УВАН, дослідником історії української культури, зокрема, літератури та філософії. Друзі продовжують листуватися, Микола радить Роману як стати студентом державної академії музики у Відні. Тож, у вересні 1913 року, після закінчення гімназійних студій, Р. Придаткевич приїжджає до Відня:

В цьому чарівному, передвоєнному місті ми бачилися з Миколою чи не кожного дня, то в університетській бібліотеці, то в академічній харчівні «мензі». Ми довго розмовляли, реформуючи в нашій уяві світ і гаряче дискутуючи про нашу Україну, письменство, мистецтво, музику⁴².

Друзі постійно відвідують оперний театр, у тому числі виступи видатного українського співака Модеста Менцинського. Однак, Перша світова війна назавжди розлучила друзів, хоч листування продовжувалося вже в еміграції.

Із Нестром Нижанківським Р. Придаткевич знайомиться в 1910 році у Львові. «... з Нестором ми часто спільно імпровізували – він на фортеп'яні, а я на скрипці, і кожного разу ми дивувалися, що це імпровізування творило якусь цілість. Правда, ми знали один одного дуже добре. Наша «публика» нас ніколи не «збивала» з настрою, як часом буває на прилюдних концертах, а виражала свій подив⁴³. Того ж року і наступного Р. Придаткевич

...був запрошений батьком Нестора, о. Осипом Нижанківським на сольовий виступ в Стрию, а другим разом також із струнним квітетом. Челістом був Букишований («Басистий», потім полком УСС), другою скрипкою – Роман Рубчак і віолістом – Рубінгер. Першого року хлопці-брати і Нестор вивчили мене їздити на ровері і я з Нестором фотографувалися. Нестор в той час був учнем

⁴⁰ Р. Придаткевич, Спомини про Миколу Шлемкевича, «Листи до Приятелів» 1967, січень-лютий-березень, с. 29.

⁴¹ Ibidem.

⁴² Ibidem.

⁴³ Р. Придаткевич, Спомини про життя Нестора Нижанківського, «Свобода» 1954, № 59, с. 2.



Музичного Інституту ім. Лисенка в класі фортепіяна і вчився «всього можливого», як казав директор інституту Володимир Шухевич, у д-ра Людкевича. Нестор любив часто пригадувати, як він акомпаніював в Стрию Сальомеї Крушельницькій та феноменальній скрипачці моїй добродійці та учительці (1907–1909 р.) П. Щедрович-Ганкевичевій. Він не міг забути її твору «Верховина», що, як у нас водиться, пропала, і часто казав, що ця фантазія, – це найкращий український скрипковий твір. Навіть скрипка Страдіварія по смерті пані Ганкевич десь пропала, як мене повідомлено⁴⁴.

За порадою педагога М. Криницької акомпаніатором у Р. Придаткевича від 1912 року стає «...хоч мало досвідчений, одначе солідний її учень, Зиновій Лисько, мій товариш з тієї самої класи. Він став пізніше моїм найуспішнішим партнером та добрим другом»⁴⁵. Влітку 1914 року, приїхавши з Відня, Р. Придаткевич найчастіше зустрічається із З. Лиськом,

...з яким ми завжди мали багато спільного. З ним я переживав веле-тенський і імпазантний з'їзд у Львові, де він був, мабуть, в товаристві незабутнього учителя скрипки й мого вірного покровителя, проф. Е. Перфецького. Пам'ятаю добре, що тоді застав нас, у Ворохті – вибух війни, і я перший раз в житті був в можливості допомогти декому грішми на поворот домів, а це тому, що одержав був стипендію для студій з австрійського міністерства освіти. Будучи під загрозою, що кожної хвилини можуть мене покликати до військової служби, я старався всіми силами добути якнайбільше знання, як не скрипкової гри, то творчої композиції, також, як головного предмету⁴⁶.

З початком Першої світової війни у 1914 році Нестор Нижанківський приїжджає до Відня: «Нестор, що знову став моїм акомпаніатором, склав вступний іспит до Музичної Академії як студент фортепіяну, в класі свого учителя зі Львова, Лялевіча, а разом ми були студентами в класі гармонії і контрапункту новоназначеного учителя, д-ра Йосифа Маркса»⁴⁷.

У січні 1922 року Р. Придаткевич повертається до Відня, зустрічається з друзями. В цей час тут:

... оснований у Відні товариство для помочі українським музикам, під назвою Прихильників Української Музики, якого головою був Богдан Бережницький, заступником – Н. Нижанковський, і секретарем – незвичайно підприємчивий, молодий Краснопера. В той час, ми дуже енергійно виучували тріо В. Барвінського, з Галею Левицькою – піяністкою, та Льонком Туркевичем, як челістом. Панна Левицька по-геройськи і в дійсно професійному дусі, приймала

⁴⁴ Р. Придаткевич, *Спомини про життя Нестора Нижанківського*, «Свобода» 1954, пг 59, s. 2.

⁴⁵ Р. Придаткевич, *Спомини про Миколу Шлемкевича*, «Листи до Приятелів» 1967, січень-лютий-березень, s. 29.

⁴⁶ Р. Придаткевич, *Спогад про Льва Туркевича* [w:] Л. Левицька, І. Бодревич, *Лев Туркевич. Життя і творчість*. Торонто, Канада 1965, s. 271–273.

⁴⁷ Р. Придаткевич, *Спомини про життя Нестора Нижанківського*, «Свобода» 1954, пг 59, s. 2.



усі наші завваги, так відносно ансамблю, як і розуміння деталей твору. Програму першого концерту нашого товариства, ми розпочали колядками Барвінського з молоденькою співачкою, якої прізвища не пригадую, та з Льонком Туркевичем, як піяністом і моїм скрипковим «облігато». Богдан Бережницький виконував віолончелеві Варіації при співучасті Нижанківського, а я виконав скрипковий концерт П. Чайківського в цілості, навіть без прийнятих скорочень»⁴⁸.

Спогади про Михайла Гайворонського та Олеса Пежанського вияскравлюють їхню роль у розвитку скрипкового мистецтва.

О. Пежанський як скрипаль-соліст «...успішно виступав на наших національних святах, часом з братом Володимиром, і на протязі двох літ був солістом у концертних літніх поїздках українського академічного хору «Бандурист» в рр. 1912–1913»⁴⁹. «Тому, що Пежанський був покликаний в 1914 р. до австрійської армії, «Бандурист» запросив мене на свої виступи по Гуцульщині. Почавши від Надвірної, ми примандрували до Микуличина. По дорозі – з вдячності гуцульському газді за нічліг та сніданок ми відспівали частину програми та «Многая літа». В Микуличині чекали на майже всіх учасників поїздки покликання до австрійської армії»⁵⁰.

У 1922 році відбулися два власні концерти Р. Придаткевича під управою Музичного Інституту у Львові, при фортепіанному супроводі Богдана Дрималика, а в час другого виступу також при співучасті Лева Туркевича, як челиста⁵¹.

Виїхавши в 1923 році в еміграцію, Р. Придаткевич плідно працює як скрипаль, композитор і педагог у США та Канаді. Однак, підтримує зв'язок з батьківщиною. Об'єднання Українських Організацій в Америці, душею якої був д-р Л. Мишуга, проголосило конкурс на нові українські вокальні твори, музичний комітет був під головуванням М. Гайворонського.

...в лютому 1932 р., як вислід уже другого музичного конкурсу, за ухвалою музичної секції, Об'єднання призначило нагороди за такі українські музичні твори: 1. За сонату для скрипки та фортепіяна, 2. за твір для скрипки, голосу та фортепіяна в двох або в трьох контрастуючих частинах і 3. за твори на той самий склад, засновані на українських народних піснях. До комісії входили М. Гайворонський, О. Кошиць, Р. Придаткевич як ініціатор цього проекту та два представники американського музичного світу. На засіданні Об'єднання 26 квітня 1932 р. я, як референт конкурсу, заявив, що цей конкурс не викликав живого заінтересування серед наших композиторів у старому краю. Прислано чотири твори, з яких три заслуговують по одній нагороді... дві нагороди

⁴⁸ Р. Придаткевич, *Спогад про Льва Туркевича* [w:] Л. Левицька, І. Бодревич, *Лев Туркевич. Життя і творчість*. Торонто, Канада 1965, s. 274–275.

⁴⁹ Р. Придаткевич, *Спогади про бл. п. Олександра Пежанського (1892–1972)*, «Свобода» 1973, nr 39, s. 2.

⁵⁰ Ibidem.

⁵¹ Ibidem.



остаються. Признано нагороди за скрипкову сонату Борисові Кудрикові та Василеві Барвінському за «Дві лемківські пісні» про Америку⁵².

Оцінюючи спогади Романа Придаткевича в контексті сучасного відтворення історії української музичної культури, апелюємо до позиції Н. Любовець:

*Особлива роль мемуарів як унікального інформаційно-комунікативного ресурсу й одного із дієвих засобів соціальної комунікації визначена їхньою здатністю зберігати та передавати інформацію про минулі події, узагальнюючи індивідуальний досвід автора. Водночас засвоєння досвіду Іншого впливає на формування особистості, індивідуальної й колективної історичної пам'яті, надає імпульс для самореалізації та саморозвитку*⁵³.

Галерея особистостей, про яких пише Р. Придаткевич у своїх мемуарах, є знаковою, оскільки вони формували професійно-мистецьке обличчя Галичини початку ХХ століття, а вимушено емігрувавши, продовжували плідно працювати на користь українського мистецтва і освіти. Спогади Р. Придаткевича яскраво-емоційні, глибоко аналітичні. Хоч вони написані з відділі часу, однак історично точні і достовірні. Важко не погодитись із думкою М. Копиці: «Мемуари – це яскравий та емоційно забарвлений документ часу, в якому віддзеркалилися ідеї і тенденції тієї епохи, в якій жив і працював їх автор»⁵⁴. Аналіз спогадів Р. Придаткевича збагачує вивчення музичної культури Галичини початку ХХ століття новими фактами, які доповнюють історико-культурну панораму, вводяться до науково-культурного обігу нові джерела, допомагають реконструювати сторінки життєпису митців, музично-педагогічних інституцій.

Бібліографія

Копиця М. *Вибране: монографічний збірник статей*, Київ; Ніжин 2018.

Копиця М. *Епістологія в лабіринтах музичної історії: монографія / до 100-річчя Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, Київ 2008.

Любовець Н. *Мемуари як інформаційно-комунікативний ресурс: сучасний вимір репрезентацій [w:] Українська біографіка ХХІ століття: мозаїка контекстів і форм: колективна монографія / В. І. Попик, Г. А. Александрова, Л. І. Буряк та ін.; НАН України, Нац. б-ка України імені В. І. Вернадського; редкол.: В. І. Попик (відп. ред.) та ін. Київ 2021, s. 99–142.*

⁵² Р. Придаткевич, *Д-р Лука Мишуга і українська музика в Америці [w:] Лука Мишуга : зб. / зредагував Антін Драган. Джерзі Ситі-Нью Йорк, 1973, s. 183.*

⁵³ Н. Любовець, *Мемуари як інформаційно-комунікативний ресурс: сучасний вимір репрезентацій [w:] Українська біографіка ХХІ століття: мозаїка контекстів і форм : колективна монографія / В. І. Попик, Г. А. Александрова, Л. І. Буряк та ін.; НАН України, Нац. б-ка України імені В. І. Вернадського; редкол.: В. І. Попик (відп. ред.) та ін. Київ 2021, s. 101.*

⁵⁴ М. Копиця, *Вибране: монографічний збірник статей*. Київ; Ніжин 2018, s. 205.



Любовець Н., *Новітня історіографія вітчизняної мемуаристики: до проблеми термінології та класифікації*, «Українська біографістика» 2016. nr. 13, s. 28–50.

Придаткевич Р., *Д-р Лука Мишуга і українська музика в Америці* [w:] *Лука Мишуга: зб. / зредагував Антін Драган*. Джерзі Ситі-Нью Йорк 1973, s. 173–193.

Придаткевич Р., *Михайло О. Гайворонський (спомин до 20-ої річниці)*, «Вісті» 1969, nr. 3 (30), s. 16–20.

Придаткевич Р., *Спогад про Льва Туркевича* [w:] *Левицька Л., Бодревич І., Лев Туркевич. Життя і творчість*. Торонто 1965, s. 271–277.

Придаткевич Р., *Спогади про бл. п. Олександра Пежанського (1892–1972)*, «Свобода» 1973, nr. 38, 39, 40.

Придаткевич Р., *Спомин про Михайла Гайворонського*, «Календар УНС за 1957 рік» Джерзі Ситі, s. 85–97.

Придаткевич Р., *Спомини про життя Нестора Нижанківського*, «Свобода» 1954, nr. 59, 60, 61, 62.

Придаткевич Р., *Спомини про Миколу Шлемкевича*, «Листи до Приятелів» Нью-Йорк 1967, січень-лютий-березень, s. 27–34.

Інтернет

Ясь О., Ковалів Ю., *Мемуари* [w:] *Енциклопедія Сучасної України* / Редкол. : І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.]; НАН України, НТШ. Київ 2018, <https://esu.com.ua/article-65568> (22.08.2024).

THE MUSICAL CULTURE OF HALICIA AT THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURY IN THE MEMORIES OF ROMAN PRIDATKEVYCH

Abstract

The research is devoted to the memoirs of the outstanding Ukrainian violinist, composer and teacher Roman Prydatkevych (1895–1980), which was published in the 1950–1970s in the USA. It enriches the source-based research base of the musical culture of Galicia at the beginning of the 20th century and belongs to memoir fiction. Some of the most important problem areas for the author are noted, which reproduce the activities of the first decade of the Higher Music Institute named after M. Lysenko in Lviv, his teachers, the organization of the first art collectives in this educational institution; the participation of Galician musicians in the First World War of 1914, in the ranks of the Ukrainian Sich Riflemen, the Ukrainian Galician Army; families of priests of the Ukrainian Greek Catholic Church as centers of formation of the musical elite of the region; accompanist activities of pianists with whom R. Prydatkevich collaborated; the role of individual teachers in the development of the violin art of Galicia.

Keywords: memoirs of Roman Prydatkevich, musical culture of Galicia at the beginning of the 20th century, the Lysenko Higher Music Institute in Lviv, pianists, composers, violinists.



РОЗДІЛ 3

<https://doi.org/10.5281/zenodo.16752789>

Ганна Карась,

*докторка мистецтвознавства, професорка, професорка Прикарпатського
національного університету імені Василя Стефаника,
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1440-7461>*

ТВОРЧА САМОРЕАЛІЗАЦІЯ ОСОБИСТОСТІ В МИСТЕЦТВІ НА ПРИКЛАДІ ЖИТТЄТВОРЧОСТІ РОМАНА ПРИДАТКЕВИЧА

Придаткевич Роман Павлович (01.06. 1895, м. Живець, поблизу Кракова, Польща – 17.10. 1980, м. Мюррей, штат Кентукі, США) – український скрипаль-віртуоз, композитор, музикознавець, педагог, музично-громадський діяч, найбільш яскравий представник галицької скрипкової школи початку ХХ століття, один з найкращих учнів Євгена Перфецького.

Особистість – це багатовимірне утворення, яке формується впродовж тривалого часу і багатьма чинниками. Професор Любов Кияновська дуже тонко підмітила, що «...будь-якого митця, науковця, просто креативну людину, що їй судилося залишити помітний слід на землі, формує не якийсь один елемент – спадковість чи обставини розвитку, а складний комплекс явищ: історична ситуація, рівень розвитку громадської думки, течії, що панують у мистецтві, і, зрештою, його особистість, – характер, темперамент, нервово-психічна організація. Дуже важливою складовою цього комплексу є й родинне оточення, ті імпульси, які людина виносить із перших років свого життя. Психологи довели, що ці імпульси залишаються домінантними протягом усього наступного життєвого шляху»¹.

Родина – це перша і надзвичайно важлива клітина суспільства, яка формує кожного з нас. «Родинні витоки, генетична спадковість – передумови становлення кожної особистості, настільки важливі, що той, хто захотів би їх легко-важно оминати, неодмінно б наразився на таку ж небезпеку, як будівничий, що запрагнув би звести будинок без фундаменту. Особливо це стосується митців, що вельми чутливо сприймають і переосмислюють архетип, родинний код, спадкоємність поколінь, що своєрідно переплітається в кожному окремому індивідуумі у неповторному візерунку, накресленому за Промислом Божим, який неможливо запланувати чи передбачити. Це велика таїна Господня»².

Батько Романа був членом Віденської «Січі». Займався музикою з п'ятирічного віку. Першими педагогами з гри на скрипці були Р. Шмідт, М. Кияйн, вчитель М. Лісковичий.

¹ Кияновська Л. Сад пісень Івана Карабиця : монографія. Київ : ДУХ І ЛІТЕРА, 2017. С. 21.

² Там само.



Сучасний філософ і фізик Анатолій Свідзинський наголошує на первинному ментальному підґрунті, інтуїтивному засвоєнні фундаментальних архетипів своєї батьківщини в будь-якій індивідуальній свідомості: «З моменту свого народження, а власне, і раніше, [індивід] підлягає потужному впливові цілком певної культури, в лоні якої йому випала доля народитися»³. Для Романа Придаткевича це була українська культура, яка пронизала не лише його родинне оточення, а й навколишнє середовище Галичини кінця XIX – початку XX століть.

Знову повернемося про спостережень професорки Любові Кияновської: «У становленні особистості, у пробудженні її національної самосвідомості кілька факторів виявляються визначальними: генетична пам'ять роду, ландшафт перших років життя, оточення та враження ранньої юності, а також її «кумири» – ті взірці, на яких шліфувалося власне неповторне «Я», формувався як ціле світогляд і ставлення до життя, визначалася ієрархія цінностей. Ці опорні точки – віхи перших відтинків життєвого шляху, які складають екзистенційну основу всіх подальших діянь і звершень, є однаково важливими для всіх, але стократ гостріше відчуються і сприймаються людьми, в яких запалала іскра Божа, наділеними мистецьким талантом і покликаними нести (це можна вважати і благословенням, і прокляттям) цей особливий тягар, який має стати цеглинкою у вічному храмі музики»⁴.

Розглядаючи життєтворчість Романа Придаткевича як реалізацію його власного життєвого проєкту і самореалізації, варто окреслити характер та фундаментальні риси особистості. Для нього, як гармонійної особистості, притаманні: цільність натури, цілеспрямованість, наполегливість, працьовитість, самоорганізованість, відповідальність, толерантність, доброта, внутрішньо-глибинний патріотизм, моральний стрижень, людяність, повага до колег, студентів, слухачів, непідробна справжня інтелігентність, спокійна рішучість, самовіддача, небажання демонструвати назовні свої досягнення та перемоги, скромність, чутливість, релігійність, глибока віра.

Життєтворчість Романа Придаткевича розглянемо на основі моделі культурно-історичного потенціалу особистості, яку запропонувала Олена Старовойтенко.

«Абсолютний вимір буття» особистості відкривається їй в активному ставленні до надособистого. Індивідуальність у світі виходить із вищих мір буття, що мають усвідомлені образи та символи Абсолюту: Бог, Універсум, Міф, Розум, Буття і т. д.

«Раціональний вимір життя». Потенціал його розкривається у ставленні особистості до пізнання. Для Р. Придаткевича характерне постійне прагнення пізнати невідоме. Від 1905 року він навчається в Інституті св. Миколая у Львові, закінчив Львівську гімназію (1913), Вищий музичний інститут (1913;

³ Свідзинський А. Синергетична концепція культури. Луцьк, 2008. С. 52–53.

⁴ Кияновська Л. Сад пісень Івана Карабиця : монографія. Київ : ДУХ І ЛІТЕРА, 2017. С. 39.



клас скрипки А. Должицького, Є. Щедрович-Ганкевич та Є. Перфецького, клас теорії музики і композиції Філарета Колесси і Станіслава Людкевича). Р. Придаткевич брав уроки гри на скрипці в Музичній академії у Відні (1913–1915, класи Ю. Свертки, Р. Гарцера, К. Флеша та О. Шевчика, клас композиції й теорії музики у Р. Штерна і Й. Маркса), паралельно вивчав слов'янську філологію в Університеті у Відні. У 1922 році Р. Придаткевич закінчив студії майстерності скрипкової гри в Г. Готтесмана (Відень) та Р. Гарцера і К. Флеша (Берлін), там само одночасно – студії композиції у В. Імайндля, пізніше продовжив освіту в США (від 1923) у Колумбійському університеті у Нью-Йорку (клас композиції, музичного аналізу та інструментування у С. Бінггама, потім в О. Р. Маррріса, П. Галліко), Музичному інституті Кертіса, Університеті штату Міннесота.

Р. Придаткевич здобув науковий ступінь «Master of Arts» (1953 рік з музикознавства, згодом – доктор філософії в галузі мистецтва у Рочестерському університеті (докторська дисертація «Бахові Пассіони та їх музично-історичний підклад (Рочестер, 1953); захистив докторську дисертацію в Українському Вільному Університеті у Мюнхені (1967) на тему «Іван Франко і українська музика», досліджував історію походження власного музичного інструменту (скрипки).

«Я – вимір життя» розкривається у ставленні особистості до себе, яке скероване на усвідомлення значення своєї діяльності для соціуму (від найближчого оточення до всієї громади загалом), оцінка своєї важливості у суспільстві. Р. Придаткевич добре усвідомлював значення своєї діяльності, однак не демонстрував його. Як особистість з чітко вираженою національною ідентичністю він стає в ряди Української Галицької Армії (УГА).

«Вимір життя у протиріччях». Р. Придаткевич пройшов фронти Першої світової війни, був в УГА, від 1923 року жив у США (Нью-Йорк, від 1946 – Мюррей, штат Кентукі).

«Вимір життя індивідуальності» відкривається особистості у ставленні до унікальності свого буття, а саме: його діяльності як відповіді на запити соціуму. Від студентських часів виступав із сольними концертами у Львові (1908, 1911, 1917, 1923), Одесі, Відні (1914, з віолончелістом Б. Бережницьким, скрипалем Р. Криштальським, в т. ч. на концертах студентського товариства «Січ»), Берліні. 1929 року дебютував із сольним концертом як скрипаль у Нью-Йорку (зал Town Hall, 2-й сольний концерт там само 1941), отримав високу оцінку американської та української музичної критики. Активно концертував у США й Канаді, переважно з українськими програмами. Найчастіше виступав у Філадельфії, Детройті, Чикаго, Торонто, Вінніпегу, Оттаві та ін. 1934 разом із піаністом І. Мельником Р. Придаткевич мав концертне турне Західною Канадою (24 концерти української музики), 1945–46 здійснив концертне турне військовими госпіталями під егідою Американської об'єднаної організації (USO), що було визнанням скрипаля на урядовому рівні.

Р. Придаткевич – засновник «Товариства приятелів української музики серед англомовної публіки (разом з Г. Павловським, Нью-Йорк, 1934–1938), яке за участю відомих музикантів давало 8 концертів за сезон, а програма складалась



із сольних творів, тріо, квартетів В. Барвінського, П. Козицького, Б. Кудрика, Б. Лятошинського, Ф. Якименка, власних композицій та ін.

Р. Придаткевич – організатор і скрипаль «Українського тріо» (від 1931 року, фортепіано – А. Корчак, пізніше О. Ткачук, сопрано М. Гребінецька), українського струнного квартету (П. та І. Мороз – 1-а і 2-а скрипки, альт – В. Корчак, М. Букиник, віолончель – Г. Мероль, 1935–1946). З цими колективами виступав в університетах США. Здійснив оркестровку музики до кінофільму «Маруся» й диригував оркестром при його озвучуванні (1938, мистецький керівник О. Кошиць, «Українська фільмова корпорація», США).

«Природний вимір буття» особистості. Саме психічні компоненти природної організації вказують на її інстинктивність та вроджений душевний потенціал. У Р. Придаткевича був вроджений потенціал до новаторства, яке проявлялося у його багатогранній композиторській творчості, яка позначена рисами постромантизму й фольклоризму.

Композиторський доробок Р. Придаткевича включає: твори для симфонічного оркестру – 4 симфонії: 1-а «Українське визволення» з 4-х частин (1937, 1-а ч. звучала під керівництвом знаменитого диригента Леопольда Стоковського (Денвер, 1951); 2-а за мотивами поеми «Тополі» Т. Шевченка (1940–1945); 3-я «Про гетьмана Мазепу» (1959), 4-а «West Kentucky» (1961); для камерного оркестру – «Українська сюїта» (1937–39); Струнний квартет; для скрипки і фортепіано: 3 сонати (1938–1946), 3 сюїти – Перша, «Подільська», «Гуцульська» (1932–1947), «Козацька ренесансова сюїта»; «Пісня без слів» (1911), 3 твори на основі народних пісень («З буйним вітром», «Янічок» «Козачок», 1929); дві «Українські рапсодії» («Кобзарська» 1942, «Весільна» 1947); Дума, Козацька пісня, Танки; для фортепіано – 8 прелюдів; «Сюїта для донечки»; обробки українських народних пісень; твори для голосу, скрипки та фортепіано за народними мотивами – «Гуцульська коляда», «Перепілка», «Чайка», «Ой ходила дівчинонька» (1931); пісні до переспіву «Слова о полку Ігоревім» В. Пачовського; вокальний цикл «Атомне століття» на слова М. Кавмана (1959), 2 пісні на тексти св. Франциска Асизького (1959), «Пісня Давида» для хору з оркестром (1926, незакінчена); музика до кінофільму «Маруся» (1938, США).

«Культурний вимір життя» особистості розкривається у ставленні до культури. Р. Придаткевич обрав складний шлях ревного служіння музичній культурі та учіння. Його творча індивідуальність проявлялася у кількох напрямках: скрипаль-виконавець високого гатунку, композитор-новатор, музикознавець-дослідник (дві захищені дисертації – англійською про творчість Баха, українською – про творчість Івана Франка), педагога-методиста в українських (засновник і викладач Української консерваторії у Нью-Йорку спільно із М. Гайворонським, Вищих диригентсько-освітніх курсів в Канаді) та американських навчальних закладах (майже 20 років професор музичного відділу Державного коледжу в Мюррей (з 1946, штат Кентуккі), музично-громадського діяча.

«Колективний вимір життя» особистості відкривається в його ставленні до інших. Як особистість, Р. Придаткевич був толерантним у стосунках з колегами, підтримував їх матеріально, писав рецензії на концертні виступи, спогади.



«Суб'єктивний вимір життя» – це ставлення особистості до своєї діяльності, прагнення до перфекціонізму. Мав скрипку роботи Г. Гваданіні (1774), яку придбав завдяки фінансовій підтримці громадсько-політичного діяча Л. Мишуги й зареєстрував як власний концертний інструмент.

«Біографічний вимір життя» розвивається у ставленні особистості до свого життєвого шляху. Р. Придаткевич написав ряд спогадів про батька, колег-музикантів, з якими крокував життям, про себе.

«Вимір життя як множинності» – це ставлення особистості до своєї різносторонньої діяльності. Р. Придаткевич був дійсним членом НТШ у США, членом СУПРОМ (1936), членом Спілки композиторів США, лауреат премії ім. К. Шова (1978, США, штат Кентуккі за вокальний цикл «Атомне століття»).

Як педагог почав працювати у 1919–1922 роках, був викладачем Одеського театрального інституту ім. І. Тобілевича, завідувач музичного відділу в ІНО Одеси за рекомендацією К. Стеценка (1920–1922).

Роман Придаткевич також був музичним критиком. Упродовж 1930–67 написав понад 30 статей, оглядів, рецензій, більшість з яких з'являлася в газеті «Свобода», журналі «Вісті. Herald» (Міннеаполіс, штат Мінесота, США), «Календарях УНС» (Нью-Джерсі, США). Частину матеріалів він надрукував в меморіальних і наукових збірниках. Як публіцист, найбільше писав про події музичного життя й концерти. Кілька публікацій присвячені органології, зокрема скрипці, проблемам скрипкової педагогіки. Як музичний критик не оминав і соціологічних проблем – українська музика та емігрантська публіка.

Цікавою є **мемуаристика** Р. Придаткевича, де йдеться про М. Гайворонського, Л. Туркевича, Н. Нижанківського, Л. Мишугу, муз. життя українців у Нью-Йорку 1930-х та Укр. конс., створену в той час.

«Вимір життя як самореалізація» – це своєрідне підбиття підсумків. Його справу плідно продовжує онук Теодор Кухар – відомий диригент, який працює із симфонічними оркестрами світу та в Україні.

Найкращим узагальненням життєтворчості митця є колективна монографія, яка йде до читача. В ній вміщено весь музично-критичний, публіцистичний та мемуарний доробок Р. Придаткевича та наукове осмислення його спадку. Сьогодні для студентів-митців він є прикладом успішної реалізації багатогранного життєвого проєкту.

Література:

1. Кияновська Л. Сад пісень Івана Карабиця : монографія. Київ : ДУХ І ЛІТЕРА, 2017. 288 с.
2. Свідзинський А. Синергетична концепція культури. Луцьк, 2008. 696 с.



РОЗДІЛ 4

<https://doi.org/10.5281/zenodo.16752802>

Людмила Обух,

*доктор мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри мистецької освіти*

*Житомирського державного університету
імені Івана Франка (м. Житомир)*

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3556-7587>

**СОЦІОКУЛЬТУРНА МІСІЯ РОМАНА ПРИДАТКЕВИЧА ТА
ПАВЛА МАЦЕНКА КРІЗЬ ПРИЗМУ ЕПІСТОЛЯРНОЇ СПАДЩИНИ
(ЗА МАТЕРІАЛАМИ АРХІВУ ПАВЛА МАЦЕНКА В ОСЕРЕДКУ
УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ І ОСВІТИ У ВІННІПЕЗІ, КАНАДА)**

В передчутті

Моменти праці з приватними архівами завжди хвилюючі, бо це своєрідний спосіб доторкнутися найпотаємніших сторінок життєдіяльності досліджуваних постатей, пізнати середовище їх перебування, відкрити маловідомі факти чи, навпаки, підтвердити вже знані. У такі хвилини насолода від здійснюваної роботи особливо гостра, бо засвідчує актуальність професійного інтересу, виокремлює його соціокультурну значущість та надає досліджуваній проблематиці достовірності. Однак, поринаючи з трепетом у світ архівних матеріалів, не менш відповідальним за опрацювання та розшифрування є їх подальше уведення у науковий обіг, тобто відповідне обрамлення. Це ніби торкатися одночасно трьох часових вимірів людських поколінь – віднайденого минулого, збагнутої сучасності та незворотнього майбуття.

У пропонованій розвідці вперше висвітлюються листи та деякі документи (виписки, вирізки зі статей, програми виступів тощо)¹ двох знаних митців, поужаних культурно-громадських діячів західної української еміграції першої половини і середини ХХ-го ст. – Романа Придаткевича (1895–1980) та Павла Маценка (1897–1991). Матеріали віднайшлися в архіві Павла Маценка в Осередку української культури та освіти (м. Вінніпег, провінція Манітоба, Канада)², опрацьованого нами *de visu* у квітні 2023-го та лютому 2024-го років³. Вони охоплюють своїм змістом період від 1940-го до 1975-го років (а це аж тридцять п'ять років) перебування Р. Придаткевича у Сполучених Штатах Америки та засвідчують тісний професійний взаємозв'язок двох українських митців на теренах

¹ Повний перелік поданий нами в кінці розвідки.

² Матеріали Романа Придаткевича і Павла Маценка. *Архів П. Маценка*. Осередок української культури та освіти. Вінніпег, Канада. В 4(с) Fb-5-7. Папка «Придаткевич Роман»; В II(с) В 12(а) 4/5 Fb-5-6. Папка «Програми концертів О. Кошиця. 1912–1943».

³ Висловлюємо щирю подяку куратору архівних колекцій п. Олесі Слободі, за сприяння якої публікація матеріалів стала можливою.



північно-американського континенту. Власне, листи розкривають динаміку приятельства та співпраці.

Нами розшифровано дванадцять листів Романа Придаткевича: одинадцять з них були написані чорнилом від руки на аркушах паперу чи на спеціальних паперових листках тих закладів, де митець працював, або ж спеціальних приватних аркушах із зазначенням регалій та місць праці, а один – машинописний.

Для розуміння загального контексту, одразу після листа Романа Придаткевича подаємо лист-відповідь Павла Маценка. Проте, не на усі листи Придаткевича були знайдені в архіві листи Маценка у відповідь. Ті, що збереглися (їх загалом є п'ять), набрані машинописом, часом з якимись помітками чи виправленнями від руки самого П. Маценка.

Текст розвідки подрібнено на частини з метою чіткішого осмислення шляхів культурно-просвітницької співпраці двох українських митців в еміграції та, власне, виокремлення їхньої епістолярної спадщини, що віддзеркалює тогочасний соціокультурний вирій життя української діаспори в Північній Америці середини ХХ-го століття.

Усвідомлення

Із початком відновлення української незалежності з-за океану повернулись імена митців, культурно-просвітницьких діячів, котрі довгий час були замовчувані радянським режимом через острах пробудження національної свідомості. Та навіть з відновленням української державності в соціальному середовищі часом свідомо применшувалось значення української еміграції, якій, ніби-то, бракувало професійних кадрів та інституцій. Проте спростували подібні домисли потужні розвідки провідних діаспорознавців (серед яких виокремлюється мистецтвознавча праця Г. Карась⁴), що навстіж відкрив багатогранний світ українства поза материковими межами.

Із усуненням «залізної завіси» для українських дослідників з'явилася можливість опрацьовувати періодику, інституційні та приватні архіви західних діаспорян й знаходити нові імена, висвітлювати їх різнобічну діяльність, примножувати загальні національні надбання. Одними з таких відкриттів у царині музичної культури стали імена Романа Придаткевича, як досить знаного на американській землі скрипаля, композитора і педагога, та Павла Маценка – відомого культурно-громадський діяча, диригента, педагога-організатора освітніх курсів, провідного музикознавця і музичного критика. Хоч обоє з них в різній мірі стали суб'єктами наукового зацікавлення О. Гнатишин⁵, У. Граб⁶, О. Зосім⁷, Г. Карась⁸,

⁴ Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття : монографія. Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. 1164 с.

⁵ Гнатишин О. Концептуальність у дослідженні української церковної музики П. Маценка: від аналізу Ірмолю до генези явища. *Культура України* : зб. наук. праць / за заг. ред. В. М. Шейка. Харків : ХДАК, 2014. Вип. 45. С. 246–255.



Л. Кияновської⁹, Н. Костюк¹⁰, Л. Курбанової¹¹, Л. Обух¹², Л. Пархоменко¹³, Л. Шевчук-Назар¹⁴ та ін., їхня життєдіяльність надалі продовжує цікавити та хвилювати в контексті промоції української музичної культури. Вони були народжені та розпочали своє професійне сходження на українській землі, проте вимушено емігрували на початку ХХ-го століття, втікаючи від лихоліть за океан, де продовжили своє служіння національним інтересам, часто на громадських засадах.

Виокремимо співпрацю Р. Придаткевича та П. Маценка на культурно-громадській ниві, щоби зрозуміти сутність соціокультурного еміграційного буття українських музичних сподвижників у контексті їхнього листування.

Культурно-громадська діяльність Романа Придаткевича і Павла Маценка, як, зрештою, і багатьох інших культурно-музичних діячів української еміграції, нині прирівнюється нами до місіонерської та волонтерської. Опинившись на чужині понад століття тому, українці прагли за будь-яку ціну зберегти свою ідентичність засобами мови і культури, а ще (особливо з еміграційними хвилями української інтелігенції у період першої половини ХХ-го ст.) – продемонструвати світовій громадськості власну національну вартісність через промоцію культурно-освітніх традицій. Утворені ними чисельні громадські організації, товариства та установи, освітні інституції слугували цій меті тоді та стали на захист національних інтересів тепер – у період кривавого захисту української державності в першій третині ХХІ-го століття.

⁶ Граб У. Олександр Кошиць в епістолярному дуєті Павла Маценка та Мирослава Антоновича. *Студії мистецтвознавчі*. Київ, 2013. Чис. 3/4 (43, 44). С. 150–159.

⁷ Зосім О. Сакральний вимір східнослов'янської духовної пісенності другої половини ХVІ – початку ХХІ століття : дис. ... д-ра мистецтвознавства : 26.00.01 – теорія та історія культури / НАКККиМ. Київ, 2018. 503 с.

⁸ Карась Г., Бурденкова Л. Культуротворча діяльність Павла Маценка в контексті розвитку українського хорового мистецтва в діаспорі. *Молодь і ринок*. Дрогобич, 2011. №10 (81). С. 54–58; Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття : монографія. Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. С. 430–431; Карась Г. Придаткевич Роман. *Українська музична енциклопедія*. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2018. Т. 5 : ПАВАНА–«РОЛІКАРП». С. 418–420.

⁹ Роман Придаткевич: Лекція Любові Кияновської (Ч. 1.) *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=7PdvliMAMao&ab_channel=UkrainianLiveClassic.

¹⁰ Костюк Н. Придаткевич Роман. *Шевченківська енциклопедія* : у 6 т. / гол. ред. М. Г. Жулинський. Київ : Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка, 2015. Т. 5 : Пе–С. С. 319.

¹¹ Курбанова Л. Різновекторна діяльність Павла Маценка в контексті української музичної культури ХХ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 – Теорія та історія культури / Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника. Івано-Франківськ, 2019. 314 с.

¹² Обух Л. В. Провідні тенденції української музичної освіти західної діаспори (поч. ХХ – ХХІ ст.) : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 – Теорія та історія культури / ЛНМА ім. М. Лисенка. Львів, 2014. 273 с.

¹³ Пархоменко Л. Микола Малько – Павло Маценко: Діалог поза Україною. *Студії мистецтвознавчі*. НАНУ. ІМФЕ ім. М. Рильського. Київ : Вид-во ІМФЕ. Ч. 2 (14). 2006. С. 74–99.

¹⁴ Роман Придаткевич: лекція Лілії Шевчук-Назар *YouTube*. (Ч. 2). URL: https://www.youtube.com/watch?v=7JagYI8sPdk&ab_channel=UkrainianLiveClassic.



Так, Р. Придаткевич був співорганізатором (разом зі своїм другом, композитором і скрипалем М. Гайворонським) першого українського громадського музичного закладу у США (1924–1930, Нью-Йорк) – музичної школи початкового рівня під назвою «Українська музична консерваторія», де навчалося більше сотні учнів. Навчальний процес, зокрема завдяки дидактичному матеріалу для початківців, забезпечувався досвідом та традиціями старого краю. На жаль, шестирічна діяльність школи перервалася з причин економічної кризи, що охопила тоді США¹⁵. Та Р. Придаткевич не здається і у тому ж році організовує ансамбль «Українське тріо», який залучав до концертних програм музику українських композиторів, а також стає співзасновником «Товариства прихильників української музики» (1934–1938, Нью-Йорк), яке організовувало 8 концертів за сезон¹⁶.

Через два десятиліття, у 1952-му році, перейнявши досвід Української музичної консерваторії, за прикладом Вищого музичного інституту (ВМІ) у Львові та його філій на західноукраїнських теренах, у Нью-Йорку організувався середньо ступеневий музичний заклад – Вищий музичний інститут (з 1966 р. – Український музичний інститут Америки (УМІА)), бо переєструвався як неприбуткова виховна установа), що існує до нині. Мережа (11) нью-йоркських філій у середині ХХ-го ст. працювала саме за зразком системи відділів ВМІ старого краю силами деяких його викладачів та учнів, які опинились за океаном. Складовими діяльності педагогів УМІА також були навчально-методична, музично-виконавська, музикознавча та музично-громадська діяльність¹⁷, тому цілком природно, що Р. Придаткевич, який займався тим самим, підтримував дружні зв'язки з українськими митцями, які працювали в УМІА. Зокрема, потужні професійні контакти зав'язалися з співорганізатором інституту, музикознавцем і композитором З. Лиськом, а також композитором І. Соневицьким та піаністкою Д. Гординською-Каранович, які проявили себе також і в музикознавстві. Окрім того, Р. Придаткевич виступав з концертами перед учнями УМІА¹⁸.

Також Р. Придаткевич виявляв інтерес до комунікації з бандуристом-віртуозом В. Ємцем та американським композитором українського походження А. Рудницьким, культурно-громадською діячкою М. Ласовською, музикологом, композитором і педагогом О. Залеським. Зокрема, останній у своїй статті на спомин про Р. Придаткевича зазначає наступне: «...Придаткевич належить до музичних діячів як Печеніга-Углицький, Гайворонський, Кошиць, Маценко, що старалися розбудити музичне життя на американському континенті (у ЗСА і

¹⁵ Обух Л. В. Провідні тенденції української музичної освіти західної діаспори (поч. ХХ – ХХІ ст.) : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 – Теорія та історія культури / ЛНМА ім. М. Лисенка. Львів, 2014. С. 57.

¹⁶ Карась Г. Придаткевич Роман. Українська музична енциклопедія. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2018. Т. 5 : ПАВАНА–«РОЛІКАРП». С. 419.

¹⁷ Обух Л. В. Провідні тенденції української музичної освіти західної діаспори (поч. ХХ – ХХІ ст.) : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 – Теорія та історія культури / ЛНМА ім. М. Лисенка. Львів, 2014, С. 69–77.

¹⁸ Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття : монографія. Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. С. 671.



Канаді) та поклали для цього перші основи. Їхня праця не дала таких вислідів, як можна було надіятись <...> Якби Придаткевич був залишився в Європі, міг вибитися на першорядного скрипаля-соліста, бо мав для цього всі дані»¹⁹.

У Канаді, котра також мала подібні музично-освітні громадські інституції, від початку ХХ-го століття опинилося чимало українських митців, з якими контактував Р. Придаткевич. Серед них, зокрема, були співак М. Голинський, диригентка О. Глібович та найбільше – музиколог, композитор, диригент, педагог, організатор, музично-громадський діяч П. Маценко.

Праця Павла Маценка в еміграції була багатогранною та, свого роду, універсальною: заснування і управління літніми курсами для молоді при Українському Національному Об'єднанні (УНО), організація диригентсько-вчительських курсів, що згодом стали Вищими Освітніми Курсами, очільництво (ректор) Інституту св. Івана у Едмонтоні (провінція Альберта), науково-педагогічна праця в Колегії св. Володимира в Робліні та в Колегії св. Андрія в Вінніпезі (провінція Манітоба), організаційна діяльність (секретар-управитель) в Осередку української культури та освіти, праця в Культурно-Освітній Раді Комітету Українців Канади (КУК) тощо²⁰. Проте, найбільш суспільно корисною місією усього життя П. Маценка стала співорганізація Осередку української культури та освіти у Вінніпезі (Канада) і започаткування й організація Вищих освітніх курсів (ВОК), бо саме вихованню молодого покоління українських емігрантів через спів рідною мовою він надавав особливого значення. У «Проспекті ВОК» П. Маценко так пояснює значення курсів: «... тому ж, що на курсах бувають українці з усіх кінців Канади й Америки та різних релігійних й світоглядних груп, курси спричинюються до самопізнання, духовного зближення й об'єднання <...> на курсах слухачі переконуються, що українська культура одна, як один і український народ. Що той народ, хоч і під тиском, міг би плекати таку високу, своєрідну й красну культуру, вартій більшої уваги його працівників. Вартій того, щоб для нього працювати й бути гордим своїм від нього походженням»²¹.

Часом здавалося, що рівень життя в Америці був набагато матеріально сприятливіший для розвитку української культури, проте, насправді, саме через брак коштів та можливостей професійної реалізації в іномовному середовищі, справи багатьох інституцій та митців часто були на межі виживання. Так, у статті О. Залеського про Р. Придаткевича рукою П. Маценка був підкреслений текст «... Їхня праця не дала таких вислідів, як можна було надіятись, беручи до уваги сприятливі матеріальні відносини в Америці...», а після слова «сприятливі» Ма-

¹⁹ Залеський О. Роман Придаткевич (Пам'яті мистця-скрипаля). *Новий шлях*. Ч.1-2, Січень 3-10, 1981. *Архів П. Маценка*. Осередок української культури та освіти. Вінніпег, Канада. В 4(с) Fb-5-7. Папка «Придаткевич Роман».

²⁰ Павло Маценко: Музиколог, композитор і громадський діяч : зб. на пошану 90-ліття народин / упор. і зредагував Василь Верига. Торонто : Видання Українського Національного Об'єднання Канади, 1992. 242 с.

²¹ Проспект Вищих освітніх курсів у Вінніпегу, Ман. *Архів П. Маценка*. Осередок української культури і освіти. Вінніпег, Канада. В 6. Fb. 5-7. Папка «Брошурки про ВОК 1944-1945, 1947-1949» (1954-1982).



ценко червоною ручкою поставив знак (+) та виніс на поля наступне зауваження: «(+) Зовсім не точне вияснення! Було все навпаки. П. М.»²². Тож пошук меценатів і благодійників серед українців в еміграції був постійним тягарем та життєво-необхідною умовою для сподвижників культурно-громадського життя. Також П. Маценко був відомим далеко за межами Канади тим, що, опікувався не лише навчальними закладами, курсами, установами, а й митцями, зокрема Р. Придаткевичем.

За сприяння і підтримки Маценка, його громадським зв'язкам, відбулись концерти митця містами Канади. Підтвердженням цього, по-перше, є звернення у листі самого Р. Придаткевича до П. Маценка «...помочи <...> в тій справі» та знайти можливість «...сказати тепле слово комітетовцям»²³ – кожному зокрема...»²⁴, а, по-друге, публікація у часописі «Winnipeg Tribune» про перебування Придаткевича у Вінніпезі як учасника концертів і викладача скрипки під час літньої школи ВОК під егідою Українського Національного Союзу Канади²⁵. Збереглася також реклама концерту цієї школи з фотографією П. Маценка, О. Кошиця та Р. Придаткевича серед хору курсантів²⁶, а також програмка концерту Р. Придаткевича в рекламній брошурі з нагоди вшанування 100-ї річниці від Дня народження М. Лисенка²⁷.

Мистецтвознавець Г. Карась слушно зазначає, що саме Маценко запросив Придаткевича викладати на ВОК у Канаді в 1940-х роках²⁸. Ми знайшли уточнення року викладання в одному з листів до редактора «Нових днів» М. Даль-

²² Залеський О. Роман Придаткевич (Пам'яті мистця-скрипаля). *Новий шлях*. Ч. 1-2, Січень 3-10, 1981. *Архів П. Маценка*. Осередок української культури та освіти. Вінніпег, Канада. В 4(с) Fb-5-7. Папка «Придаткевич Роман».

Маценко П. написав різку рецензію на статтю музиколога О. Залеського про Р. Придаткевича, назвавши її «бозна чим» та «капустою з горохом». Особливо Маценко розкритикував текст про «сприятливі матеріальні відносини в Америці», через які «...М. Гайворонський дістав “сухоти” <...>. Печеніга-Углицький був так ошчасливлений УНС (Український Національний Союз. – Л.О.), що мусив продати хату <...>... Кошиць завжди терпів нестатки...» і які «... не дали нагоди визначним учителям курсів (*ідеється про ВОК*) поширити програму курсів й зробити з них сталу школу українознавства...» (*Маценко П.* Про невдячність взагалі : машинопис [Критичний огляд статті О. Залеського «Роман Придаткевич (Пам'яті мистця-скрипаля) у «Новому Шляху» Ч. I-II, січень 3-10, 1981]. *Архів П. Маценка*. Осередок української культури та освіти. Вінніпег, Канада. В 4(с) Fb-5-7. Папка «Придаткевич Роман» 1 аркуш).

²³ Тобто, членам Комітету Українців Канади, нині відомого як Конгрес Українців Канади (КУК).

²⁴ Лист Р. Придаткевича до П. Маценка від 24 листопада 1941 р. *Архів П. Маценка*. Осередок української культури та освіти. Вінніпег, Канада. В 4(с) Fb-5-7. Папка «Придаткевич».

²⁵ [Б. а.]. Prydatkevych Recital Oct. 20. Winnipeg Tribune. NO ?, October ?, 1943. *Архів П. Маценка*. Осередок української культури та освіти. Вінніпег, Канада. В 4(с) Fb-5-7. Папка «Придаткевич Роман».

²⁶ Буклет ВОК. *Архів П. Маценка*. Осередок української культури та освіти. Вінніпег, Канада. В II(с) В 12(а) 4/5 Fb-5-6. Папка «Програма концертів О. Кошиця. 1912–1943».

²⁷ Програма святкування 100-ї річниці від Дня народження Миколи Лисенка. *Архів П. Маценка*. Осередок української культури та освіти. Вінніпег, Канада. В II(с) В 12(а) 4/5 Fb-5-6. Папка «Програма концертів О. Кошиця. 1912–1943».

²⁸ Карась Г. Придаткевич Роман. Українська музична енциклопедія. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2018. Т. 5 : ПАВАНА–«ПОЛІКАРП». С. 419.



ного, де Маценко пише, що «... в Канаді проф. Р. Придаткевич, як і О. Кошиць, навчали на Вищих Освітніх Курсах у Вінніпезі (1942 р.). Я був основоположником тих курсів і, як казали, директором. <...> Будучи в моїй хаті проф. Придаткевич мав нагоду багато згадувати. Я знав його дружину з Праги, а вона була одеситкою...»²⁹. У Архіві Маценка виявлено брошури курсів, де збережене фото викладачів, серед яких, поруч із П. Маценком та О. Кошицем, сидить Р. Придаткевич³⁰. Окрім того, у тексті збереженої рецензії від 26 січня 1981 р. на статтю О. Залеського Маценком зазначено, що «... один раз навчав на тих курсах і Р. Придаткевич»³¹. Правда, тут виявлена розбіжність між спогадом Маценка за 1942 рік і буклетом курсів, де під фотографією учасників літньої школи зазначений 1943 рік³².

Як справжній музикознавець, П. Маценко тримав у полі свого зору весь тогочасний соціокультурний простір та вів потужне листування з його представниками, особливо з діячами української музичної культури на американському континенті, серед яких був і Р. Придаткевич. Їхнє приятельство і співпраця на ВОК підтверджена документально (програмки концертів, брошури курсів, вирізки зі статей тощо), а листування було збережене в надзвичайно об'ємному архіві ще й тому, що Маценко мав за звичку зберігати геть усі папери, навіть власні чернетки. Цим він якнайкраще прислужився розвитку українського мистецтвознавства уже в ХХІ-му столітті.

Ознайомлення

Епістолярний спадок Р. Придаткевича до П. Маценка, як вже було зазначено вище, частково зберігся в Архіві Маценка в Осередку української освіти та культури (Вінніпег, Канада) та є невеликим за обсягом, що уміщується в одній папці архівної коробки (Вох 4(с) Fb-5-7). Деякі з листів досить розгорнуті та об'ємні, інші – більш стислі, до них додаються декілька вирізок з преси про Р. Придаткевича та його концертну діяльність, програмок виступів та інших документів Маценка зі згадками про Р. Придаткевича. Опрацьовуючи папку під назвою «Придаткевич Роман», відразу кидалися в очі акуратність і дбайливість в упорядкуванні матеріалів, їх добре збережений стан майже через пів століття.

²⁹ Лист Павла Маценка до редактора Мар'яна Дального. *Архів П. Маценка*. Осередок української культури та освіти. Вінніпег, Канада. В 4(с) Fb-5-7. Папка «Придаткевич Роман». С. 1.

³⁰ Вищі Освітні Курси : брошура. Winnipeg, Manitoba: Культурно-Освітня Реферантура при КЕ УНО. *Архів П. Маценка*. Осередок української культури та освіти. Вінніпег, Канада. Вох 5-6 Fb-5-7. Папка «Брошури про ВОК (1944–1945, 1947–1949, 1952)». С. 18;

³¹ Маценко П. Про невдячність взагалі : машинопис [Критичний огляд статті О. Залеського «Роман Придаткевич (Пам'яті мистця-скрипаля) у «Новому Шляху» Ч. I-II, січень 3-10, 1981]. *Архів П. Маценка*. Осередок української культури та освіти. Вінніпег, Канада. В 4(с) Fb-5-7. Папка «Придаткевич». 1 аркуш.

³² Курси літньої школи (1 липня – 30 серпня 1943 р.) : випускний листок. *Буклет ВОК*. *Архів П. Маценка*. Осередок української культури та освіти. Вінніпег, Канада. В II(с) В 12(а) 4/5 Fb-5-6. Папка «Програма концертів О. Кошиця. 1912–1943». 2 сторінки без нумерації.

Підтверджувальну фотографію подаємо в кінці тексту під заголовком «Фотоматеріали».



Одразу зазначимо, що почерк Романа Придаткевича не завжди вдавалось розібрати, особливо що стосується найменувань чи прізвищ. Його епістолярна мова вишукана та насичена маловживаними в сучасній мові словами чи зворотами, діалектизмами та іншомовними запозиченнями, які ми, як і пунктуацію та орфографію чи підкреслення слів у реченні, подаємо незмінними для збереження авторського стилю і відчуття читачем духу епохи.

Позначені нами *курсивом* деякі незначні уточнення тексту, або нечисленні слова в тексті листів, що, як правило, стосується прізвищ чи назв, означають певний сумнів при розшифруванні авторського почерку, трудність його розпізнання в контексті змісту.

Загалом, пропонуємо на розсуд читача 17 збережених листів (12 – Романа Придаткевича та 5 – Павла Маценка). Латинська нумерація вказує на послідовність листів Р. Придаткевича, які, подекуди, розмежовані з листами П. Маценка. Такий спосіб був обраний для збереження цілісності змістовної канви. Оформлення листів відтворене якомога наближено до оригінального з метою умовного локаційного спостереження.

I.

ROMAN V. PRYDATKEVYTCH
167 NEW YORK AVENUE
BROOKLYN, N. Y.

—
PRESIDENT 4-5981

Дня 29-го квітня 1940 р.

«Дорогі Пане Докторе!

Щиро дякую за Ваш ласкавий лист з дня 16-го квітня ц. р. і дуже радію, що Вам отворилися можливості працювати для української музики і то по Вашій спеціальности т. є музикольогії. Я переконаний, що ця запущена ділянка нашої музики потребує фахового проводу і я радий, що під Вашим проводом зробить ся ту працю, яка дасть так творчій як і виконавчій музичній критиці пляновий розмах і це допоможе нашій музиці розвиватися не уривочно але систематично. Я і не сумнівав ся, що Ваша праця через «Новий шлях» відкриє новий шлях для піднесення культурного уровня так канадської як і американської україністики.

Для інформації Вашої, як Ваша праця потрібна, вкажу Вам що на жаль дати компонування моїх творів, в залученому списку, не надійні, я не маю можливості перевіряти коли (в яких роках, бодай!) твори були писані, т. є розпочаті, а коли скінчені.

Не подаю творів, які були перед 1928 р. писані, тому вони так далеко позаду, що нема про що писати.

Критику Сюїти для малої оркестри я знайшов був лише в Рочестерському: «Rochester Democrat and Chronicle»³³ за 27 october 1939. (Прошу там туди т. в

³³ «Rochester Democrat and Chronicle» – основна найстаріша газета в районі Рочестера (Нью-Йорк, США), що розпочала діяльність у 1833 р., входить до списку сотні найкращих газет США.



Rochester N. Y. написати приложивши 3 центову марку – тому що я наліпив вшиток в книжку і ще не писав про додаткову копію.

Також я знайшов в журналі «Musical America»³⁴ for November 10, 1939. Мала бути обширніша рецензія в якомусь N. Y. щоденнику здається «Times» але певно в першому виданні тому в редакції поміж «Final Editiory» я не міг найти. В обох рецензіях досить мало про мій твір пишеся рецензій в цілості, тому що оцінка твору між оцінками творів других і то дуже відомих композиторів має більше значіння. Щоденник говорить Meatier (більше м'ясиста) music and somewhat intricate (складна) is it contrapunctal scoring was...» by Norman Nairn.

«Musical America» by Mary Ertz Will «... a well written piece of music with a Russian (пишіть Slavonic, бо тих дурнів американів нічого не можна навчити!) flavor».

Багато було писано про мої печатані Ukrainian Folksongs в різних американських муз. програмах – хіба би Вам переписав важніші речення.

Прошу собі дістати (певно у Вашій редакції є Пропам'ятна книга з нагоди 40 літнього ювілею Укр. Нар. Союзу³⁵, редагована Д-ром Лукою Мишугою³⁶ в р. 1936 там є дві статті про українську музику в Америці (одна з них Мих. Гайвор.³⁷) про мене там пише ся на стор. 435, 490, 371, 627, 628, 633, 438, 439³⁸.

Також я оснував Тов. прихильників української музики³⁹ і був «директором від програм». Товариство через 2 роки давало що місячні концерти на яких виконувало ся головню камерну (інструментальну) музику, а також були включені вокальні соля або хорові виступи. Програми були обчислені на музикального америк. слухача. Програмки і статут я міг би Вам вислати, як що Ви хотіли б ознайомити ся з діяльністю того товариства, але в українців дійшло признання аж по припиненню своєї діяльності. Хотіли б тепер наші провідники це товариство відновити – але на жаль в мене годі повніше воскресити ентузіазму.

³⁴ «Musical America» – найдавніший американський журнал про класичну музику, що вперше вийшов 1898 р. у друкованому вигляді.

³⁵ Український Народний Союз (УНС) – найбільша братська недержавна організація в США з поширенням на Канаду, заснована у 1894 р. у Пенсильванії, що діє до нині.

³⁶ Мишуга Лука (1895–1955) – український історик, державний і громадський діяч, січовий стрілець, журналіст, редактор, дослідник, член НТШ, дипломат ЗУНР, від 1921 р. перебував у США, співзасновник Об'єднання українських організацій в Америці (1921) та Українського конгресового комітету Америки (1940), племінник і вихованець українського оперного співака і педагога Олександра Мишуги.

³⁷ Мається на увазі Гайворонський Михайло (1892–1949) – український композитор, скрипаль, музичний критик, педагог, диригент, викладач ВМІ ім. М. В. Лисенка у Львові, січовий стрілець, Інспектор військових оркестрів Армії УНР, друг і соратник Р. Придаткевича, від 1923 р. перебував у США, співорганізатор першої музичної школи «Української музичної консерваторії» в Нью-Йорку (1924).

³⁸ Пропам'ятна книга: видана з нагоди сорокалітнього ювілею Українського народного союзу / ред. Л. Мишуга (д-р). Джерсі-Сіті : накладом УНС, 1936. 752 с., фот.

³⁹ Товариство приятелів української музики (1934–1938, Нью-Йорк) – залучало відомих музикантів та організовувало 8 концертів на сезон, програма складалась із сольних творів, тріо, квартетів В. Барвінського, П. Козицького, Б. Кудрика, Б. Лятошинського, Л. Ревуцького, Ф. Якименка, композицій Р. Придаткевича та ін.



Mets (*Metrexs*)⁴⁰ я ще не висилаю, але зараз вишлю як будуть зроблені.

Посилаю Вам ще раз свої циркулярі⁴¹ з них зможете собі вибрати те, що Вам буде треба. Там тільки ця неправда а це що я роджений коло Львова (я роджений дуже далеко від Львова але в 1895 р.) й служив поручником резервовим в австр. армії на італ. фронті і тамже поручником в американській армії. Мої студії композиції були головно з Павлом Галліком (*Paolo Galico*)⁴² (знайдете в англ. муз. лексиконах учнем Ант. Брукнера⁴³) – через шість літ я учив в Інст. Нар. освіти в Одесі⁴⁴, там же в укр. театр. інституті ім. Тобілевича (1920–1921)⁴⁵, академія музики у Філядельфії⁴⁶ і муз. коледж в Нью Йорку⁴⁷.

В Одесі я провадив також в обох школах хори і мав курси по теорії гармонії, дірігентурі і елементарному музикознавстві. Там же ставили студент. театр інституту під проводом учителів Тополю Шевченка до моєї музики в 1921му році.

Щиро Вас здоровлю і остаю Ваш Роман Придаткевич».

Далі автор додає список власних творів (підкреслення Р. Придаткевича):

«Перша скрипкова сюїта прелюд, оригінал, сумна пісня, скерцо і фінал (1927го року)

Фортепянова сюїта (перша частина:allegro) 1927 рік

Твори основані на укр. народних піснях для скрипки з оркестром (1929 р.):

Козк Нестяга

Пісня про чабана

Колискова пісня

Фукреш

Лучки

З буйним вітром та розмовляє

Янічок

Козачок

⁴⁰ Тут важко розшифрувати, що автор має на увазі, можливо це якісь рекламні відомості про нього на програмках концертів, які збереглися в архіві.

⁴¹ Автор має на увазі приписи власних творів на окремих листках, доданих до листа.

⁴² Галліко Паоло/*Paolo Gallico* (1868–1955) – італо-американський композитор і концертуючий піаніст, викладач, батько відомого письменника-романіста Пола Галліко. Оселився в Нью-Йорку у 1921 р.

⁴³ Брукнер Антон/*Bruckner Anton* (1894–1896) – австрійський композитор, піаніст і музичний педагог, відомий симфоніст (12 симфоній).

⁴⁴ Одеський інститут народної освіти (1921–1930) утворився на базі Імператорського Новоросійського університету та був відновлений як Одеський державний університет (1933), що у 1991 р. переріс в Одеський національний університет ім. І. І. Мечникова.

⁴⁵ Тут, мабуть, автор забув точну назву, бо в Одесі того часу діяв лише один театральний заклад – Одеський український театральний інститут імені Марка Кропивницького (1919–1924).

⁴⁶ Автор, мабуть, має на увазі Інститут музики *Keptica/Curtis Institute of Music* (1924, Філадельфія, США) – один з найпрестижніших та найкращих музичних закладів світу.

⁴⁷ Швидше за все, тут Колумбійський університет у Нью-Йорку, заснований як «Королівський коледж» (1754) як один з перших закладів вищої освіти у США; з 1896 р. – Колумбійський університет.



Три послідні видані 1929 р. видавництвом: Eduard Schubert в Нью Йорку.

Чотири пісні для сопрано, скрипки і форт. (на укр. нар. теми) 1930 р.

1) Гуцульська колядка

2) Перепілка

3) Чайка

4) Ой ходила дівчина беріжком

(виконувані українським тріом під час концертів по Америці а також 1931 р. в Town Hall в Нью Йорку.

Симфонія в H moll (B minor) в 4 частинах для симф. Оркестри (писана від 1933–1935)

Andante, Allegro con spirit – Adagio – Scherzo

Finale: Pastorale, Marziale & Maestoso (Визвольна боротьба)

Скрипковий квартет в B dur (B flat major) 3 частини

Con moto moderato – Largo (друга) – Allegro non troppo (1935)

Сюїта для малої оркестри в 4 частинах (1938–1939)

Інтродукція – Поважний танок – Козацька пісня – Сцена і дудочка

Цей твір виконано 2 рази в Рочестер (*не розбірливо*) оркестрою під проводом Д-ра Гаварда Ганзона. Твір вже прийнятий іншим симфонічними оркестрами.

Друга скрипкова сюїта (гуцульська) для скр. з форт.

Пасторал – Гуцулка – Пісня – Аркан (1934)

Сюїта для скрипки і фортепіяну (3 частини) (1939–40)

I Allegro Moderato II Sostenuto, Andante, Allegro, III Allegro *rifmato*.

II.

ROMAN V. PRYDATKEVYTCH

167 NEW YORK AVENUE

BROOKLYN, N. Y.

—

PRESIDENT 4-5981

Дня 6-го листопада 1941 р.

«Високошановні Пане Докторе!

Перш усього gratulую Вам за Ваші успіхи і провадження і переведення в уштії такої важкої справи як дірігентські курси. О з яким успіхом Ви то провели і вже двома поворотами. Скільки праці Ви вже вложили! Але успіх і почуття виконання важного обов'язку а солодка нагорода за цього роду працю. Працюйте даліше в здоровлю для добра рідної музики!

Залучую Вам чотири мѐти, так як колись Ви собі бажали – а й їх тоді не мав. Можливо по мойому концерті будете уважали потрібніше дещо писати про мене – то пригодить ся. З моїх планів поїздки по Канаді нічого не вийшло.

Залучаю програму сю паризького концерту⁴⁸.

Щиро здоровлю і дякую за все що зможете для мене зробити.

Ваш Ром. Придатк».

⁴⁸ Не знайдено в Архіві П. Маценка.



Вінніпег, Ман.

15 листопада 1941

«Високоповажний Пане Придаткевичу!

Ваш лист приніс мені вдовolenня й підбадьорення в моїй скромній і постійній праці. Дуже Вам дякую. Перевести якіб не було курси, а особливо музичні, в нашій дійсності важка справа. По курсах якийсь місяць чув себе до нічого не здалим. Щось робити для нашого громадянства значить, як не маєш волових нервів і безмірної витривалості, знищити себе. Та хвала Богові, хоч і тяжко, робота посувається.

Дякую Вам за мети й програмки. Я б з приємністю написав про Ваш концерт і головне про Ваші успіхи в композиції, коли б мав всі інформації про прийняття Вас в товариство американських музик і т. д. Маю на увазі хоч дописи про Вас в «Свободі»⁴⁹. Як Ви їх маєте, прошу прислати. Я все те злучу до купи, включно з концертом, і подам до преси. «До джерел історії української музики»⁵⁰ буду скоро продовжувати і тоді, як прийде буква «П» подам про Вас докладні відомості. Припинив ту роботу через курси. Курси думаємо провадити і в літі 1942 року – як у світі буде хоч так, як тепер.

«Свободи» я не можу передплачувати тому турбую Вас.

Бажаю Вам найкращих успіхів та доброго здоров'я

Зі щирою до Вас пошаною П. Маценко.

III.

ROMAN V. PRYDATKEVYTCH
167 NEW YORK AVENUE
BROOKLYN, N. Y.

—
PRESIDENT 4-5981

Дня 24 листопада 1941 р.

Високоповажний Пане Докторе!

Щиро дякую за Вашого ласкавого листа, який мені приніс надзвичайно велику приємність своїм бадьорим змістом. Дуже люблю активних людей, бо лиш такі двигают поступ в перед.

Залучую всякі вирізки зі «Свободи» з виїмкою статті Голинського⁵¹, яка була з Вас напечатаною. Рівночасно на поручення Мих. Голинського опишу до комітету управ Канади⁵², д-ра Дацкова, товариша недолі в Одесі та до о. д-ра Кушніра⁵³, щоб

⁴⁹ «Свобода» – газета української діаспори, заснована у 1893 р. в США і є найдавнішим безперервним україномовним часописом. Вмішувала серію «З музики», серед авторів якої був Р. Придаткевич.

⁵⁰ Серія в часописі «Новий шлях», редактором і дописувачем якого довгі роки був П. Маценко.

⁵¹ Голинський Михайло (1890–1973) – український оперний та камерний співак, героїчний тенор, вояк УГА, племінник укр. письменника Марка Черемшини, учень відомого італійського педагога Е. Гарбіно, співав на кращих сценах Європи, США та Канади, від 1939 р. – проживав у Канаді.

⁵² Мається на увазі Конгрес українців Канади (КУК), заснований 1940 р. у м. Вінніпег (провінція Манітоба, Канада) як центральна представницька організація українців Канади.



комітет поміг улаштувати скромну концертну туру, а у Вінніпегу, де був би перший концерт, який можна б дати в майже Нью Йоркській обстановці. Поза Вінніпегом треба би упростити згл.⁵⁴ дати популярнішу програму.

Прошу Вас дуже, Високоповажний Пане Докторе, помочи мені в тій справі і буду невимовно вдячний якщо знайдете можливість сказати тепле слово комітетовцям – кожному зокрема чим зробите добру прислугу справі, яку Ви заступаєте. Місцевій талановитій скрипачці⁵⁵ я не зроблю конкуренції, тому що я і композитор, а всіх тих творів п'ятьох українських композиторів, які тепер виконую, вона в репертуарі не має і певно сама радо послухає.

Буду невимовно вдячний за все, що Ви для мене зможете зробити.

Бажаю доброго здоров'я і як найбільшого вдоволення з Вашої корисної праці.

Щиро здоров'ля Ваш з пошаною Роман Придаткевич.

P.S. Виписки вишлю особно тому, що ще кілька чисел одержав.

IV.

MURRAY STATE COLLEGE
RALPH H. WOODS, PRESIDENT

DEPARTMENT OF FINE ARTS

MYRRAL, KENTUCKY

Дня 17-го травня 1955.

Дорогий Пане Докторе:

Оце зі звідомлення про Лиська⁵⁶ в «Ниві»⁵⁷ я довідався, що Ви випустили нову книгу (листування), про яку я нічого не знав. Він мені нічого в тому не писав, тому що я багато писав йому про ролі і значіння пок.⁵⁸ О. Кошиця⁵⁹ і переконав його аж кошицьовими піснями у Биргарда видавництві і моєю переробкою кошицьової пісні для скр. з форт. Я купив йому цілий комплят. Я радий, що в «Ниві» він пише з по-

⁵³ Кушнір о. Василь (1893–1979) – український релігійний і громадський діяч, священник УГКЦ, засновник і президент КУК, Світового конгресу українців. Від 1934 р. перебував у Канаді (Вінніпег, Манітоба) на посадах канцлера та вікарія єпархії, відзначений найвищими ватиканськими нагородами.

⁵⁴ Скорочене слово «згладити».

⁵⁵ Мається на увазі Донна Греско / Donna Grescoe (1927–1912) – канадійська скрипалька-віртуоз українського походження, учениця Дж. Барнофа у Вінніпезі, М. П'ястро та Л. Мітмана в Чикаго, спірорганізатор та педагог Манітобської консерваторії музики та мистецтв для музикантів-початківців.

⁵⁶ Лисько Зиновій (1895–1969) – український композитор, музикознавець і фольклорист, у 1944 р. емігрував до Німеччини та перебував у таборі для переміщених осіб Міттенвальд, у 1960 р. перебрався до США.

⁵⁷ Мабуть, тут мається на увазі «Українська Нива» – ілюстрований релігійний кварталник, а з 1958 р. – місячник Українського місійного і біблійного товариства в Канаді, що виходив з 1947 до 1956 рр. в Саскатуні (ред. Я. Гомінюк).

⁵⁸ Скорочено від «покійного».

⁵⁹ Кошиць Олександр (1875–1944) – український хоровий диригент, композитор, етнограф, письменник-мемуарист, співорганізатор та диригент Української республіканської капели (1919), з якою гастролював Європою та Америкою. Від 1924 р. оселився у Нью-Йорку (США), на запрошення П. Маценка викладати на Вищих освітніх курсах (ВОК) перебрався до Канади (1944), де і помер.



шаною до особи Покійного і я радий, що бодай в тому відношенні я спас Вашого і свого власного Покійного Приятеля від непорозуміння. Нажаль видання *Сирочинського* не усунуло деяких шорсткостей, яких Покійний не терпів і був би не «випустив», впрочім деякі неприняті деталі справи дуже суб'єктивна справа. Якраз я переробив для скрипки Лиськову нар. пісню з фортепяном і дещо я мусів змінити, за що він мені скрутить шию – нав. як би й вислав йому відпис. Ми виконували тут його чудовий (і важкий) струнний квартет, можливо цього літа будемо працювати над тріом Нестора Нижанківського⁶⁰.

Прошу ласкаво прислати мені з рахунком послідну книжку – він (т. є Лисько) ще згадує якусь попередню де були п. Кошиця листи – якщо вони включені в нову книжку, то може попередньої не треба. Чи моглиб Ви дістати десь в Канаді для мене книжечку Ємця про Бандуру і Бандуристів⁶¹. За ту поміч я буду Вам невимовно вдячний. Думаю, що Ви виrozumієте Лиська, так як він не є здорова людина і скоро «пориває ся» і не образитися на нього. Він просить мене дістати йому К. Квітки: Мелодії зап. з голосу Л. Українки I і II т. Київ 1917⁶², також Укр. нар. мелодії, Вид. укр. накового тов. в Києві 1922⁶³; також Лисенка збірники випуски I-VII (не т. зв. Десятки^{64,65}) і обрядові пісні (Веснянки Купальські Весільні)⁶⁶ і Каношенка укр. пісні ч. I-II Одеса 1900-1902⁶⁷. За видатки посилки я радо зверну. Я думаю, що його праця буде мати постійну вартість і буду вдячний Вам за поміч.

⁶⁰ Нижанківський Нестор (1893–1940) – український композитор, піаніст і музичний критик, музично-громадський діяч, син греко-католицького священника, композитора і диригента Остапа Нижанківського; викладач Вищого музичного інституту імені Лисенка у Львові, член музикологічної секції НТШ, співорганізатор і перший голова Союзу українських професійних музик (СУПРОМ).

⁶¹ Ємець В. Кобза та кобзарі : з бібліог. дод. З. Кузелі і з 16 образками. Берлін : Українське слово, 1923. 111 с. : іл.

⁶² Народні мелодії. З голосу Лесі Українки. Ч. I–II. / записав і упорядк. К. Квітка. Київ : [Б. в.], 1917–1918. Ч. I – 229 с.

⁶³ Квітка К. В. Українські народні мелодії. Ч. I. Збірник / упоряд. та ред. А. І. Іваницького : Наукове видання. Київ : [Б. в.], 2005. 480 с., з нот. (Перевидання за : Українські Народні Мелодії : Етнографічний збірник. Т. II / Зібрав Климент Квітка; Українське Етнографічне Товариство в Києві. Етнографічна Секція. Київ : Слово, 1922).

⁶⁴ Автор має на увазі 12 збірок по 10 творів (1886–1903).

⁶⁵ Припускаємо, що це: *Лисенко М.* Повна збірка творів. Харків ; Київ : ДВОУ : Літ. і мистецтво, 1931.

⁶⁶ Мова йде про збірки обробок українських народних пісень: «Веснянки» – два вінки (1897), «Купальська справа» (1897), «Весілля» (1903).

⁶⁷ Мова йде про «Українські пісні з нотами» (у трьох сотнях) А. Коношенка, виданих в Одесі у 1900–1909 рр. Перша сотня пісень мала два випуски (I – 1900 і II – 1909), наступні дві сотні теж вийшли друком у 1909 р., тож Р. Придаткевич помилився із роком другої частини першої сотні. У фондах Кропивницького музею музичної культури ім. К. Шимановського зберігається оригінал видання: *Українски песни зь нотами*. I сотня / зібравъ А. Каношенко. Одесса: Выдано коштомъ друкарни Е. И. Фесенко, 1909. Випускъ второй. Одесса: Выдано коштомъ друкарни Е. И. Фесенко, 1909. 28 с.

Коношенко / справжнє прізвище Грабенко Андрій (1867–1932) – громадсько-політичний діяч, фольклорист-музикознавець, письменник, голова Херсонської губернської народної управи, член Етнографічної комісії АН УРСР, упорядник кількох збірок українських народних пісень.



Щиро вдячний за все, що буде Вам можливо зробити, засилаю найщиріші уклони Вашій Високоповажній Пані від себе та дружини. Здоровлю щиро п. Косаря, остаю з привітом Ваш Роман Придаткевич».

Вінніпег 15 червня 1955

«Дорогий Пане Професоре!

Вашого милого листа з 17 травня цього року я дістав. На жаль, дістав його пізно, бо був в подорожі по західній Канаді. Тепер я вже дома й «чищу» листування.

Відразу відповім про справи, що обговорені Вами в кінці листа. Д-р Лисько писав до мене й до Осередку⁶⁸ про висилку йому збірок народних пісень, особливо К. Квіткі⁶⁹. Ми її маємо один примірник в бібліотеці О. Кошиця. Цей примірник в лихому стані і є тепер унікатом. Дирекція Осередку і п. Кошиць⁷⁰ відмовили. У нас в Канаді, що є велика шкода, справа фотографування та фільмування стоїть не добре й дуже дорога. Тому ми не можемо тієї збірки ні перевидати (брак грошей), ні зробити фотостату. Інших збірників мелодій не маємо і ми про те писали д-ру Лиськові. Я посилав дещо своє і він вже використав. Отже ця справа (позички) для Вас також відпадає і через ту саму причину, за що просимо вибачити і зрозуміти Дирекцію.

Книжечку Ємця «Про бандуру і бандуристів» пошукаю і коли знайду негайно вишлю. За цим треба піти до книгарень. В одній книгарні питався – немає.

«Відгуки минулого...»⁷¹ висилаю Вам. Це деякі листи О. Кошиця до мене. Даючи до друку їх, я не думав зовсім про сувору науковість. Тих листів є безліч і всі вони цікаві. Сам я маю їх на великий том, а потім листування з Україною аж до 1933 р. щонайменше і багато інших листів до друзів, капелян, гром. діячів та політиків і т. д.

Критика д-ра Лиська мене не здивувала, бо він про неї мене повідомив і писав, що критика не буде для мене приємна. Правду говорю, що я тим тішився, сподіваючись чогось нового й корисного для читаючого загалу. На жаль, і перший раз – я так думаю, др Лисько вийшов поза береги пристойности. В чому це? Коли Ви прочитаєте ті листи і порівняєте думки О. Кошиця з витягами д-ра Лиська, Ви мене зрозумієте. Я в тих витягах відчув сектанський спосіб, коли для потреби виривається півречення, або частина думки. Я розумію, що він уразився і то знаю чому: Перечитайте лист О. К.⁷² з І.Х.1941 р., стор. 54–55. Там на 55 ст. написано: «Ноти (твори) З. одержав...» і так далі. Це йде мова про д-ра Зеновія Лиська та особливо

⁶⁸ Осередок української культури і освіти заснований 1944-го р. у м. Вінніпег (Манітоба, Канада) як інституція української діаспори, що зосереджена на збереженні національної культурної спадщини; своїм заснуванням завдячує громадській організації Українському національному об'єднанню та його діячам, серед яких Т. Кошиць, П. Маценко; містить бібліотеку, архів, музей, а також художню галерею.

⁶⁹ Квітка Климентій (1880–1953) – український музикознавець-фольклорист, чоловік видатної української письменниці Лесі Українки (1907–1913), в'язень радянських концтаборів; автор збірника «Українські народні мелодії» (Київ, 1922).

⁷⁰ Мається на увазі пані Тетяна Кошиць (1892–1966) – дружина Олександра Кошиця, співачка (сопрано), етнограф, диригент, музично-громадська діячка, педагог, архіватор та збирач фондів Осередку української культури і освіти у Вінніпезі.

⁷¹ Відгуки минулого : О. Кошиць в листах до П. Маценка. Winnipeg: Культура й Освіта, 1954. 80 с., іл.

⁷² Тут і надалі це скорочення від Олександр Кошиць.



про його твір на два соля (тенор і бас) з міш. хором при супроводі піанно, що зветься «Пропаша дитина».

В листуванні з О. К. я знайомив його з нашими новими (молодими) музикантами, посилав, коли мав, твори і повідомляв про виконання тих творів моїм хором, про їх звучання й враження. Тоді йшла мова також і про визначний твір Н. Нижанківського і, як бачите з листа, він його не згадує, хоч при розмові (приватньо) він сказав: «Твір написаний майстром, але скорше інструменталістом, що часто забуває про голосові можливості». Це мова про «Наймита» Н. Нижанківського, про «Ще молода», «Галочка»...

Зрозуміло також, що погляд О. К. на твори певних музик є тільки його погляд, про що він і згадує в листах. Як побачите також, він був об'єктивним (зверніть увагу на листа про мою критику його церковного твору) і не ховався з своєю думкою.

Натомість др. Лисько пристрасний і невідомо чому ставиться до О. К. так, що шукає якоїсь хоч малої нагоди, щоб зменшити чи принизити його. Це особливо було видно в праці його «О. Кошиць» з нагоди 10-річчя від смерті, «Укр. Самостійник»⁷³ (дат не пам'ятаю). Та гаразд, я напишу відповідь на критику.

Бажаю Вам всього доброго. Книжечка «Відгуки минулого» коштує 75 центів.

З пошаною до Вас, привіт від родини П. Маценко».

V.

MYRRAI STATE COLLEGE
RALPH H. WOODS, PRESIDENT

DEPARTMENT OF FINE ARTS

MYRRAI, KENTUCKY

Дня 2-го липня 1955.

«Дорогий Пане Докторе:

Щиро дякую за прислання Вами «Відгуків минулого». Я бачу, що Ви друкували ще одну книжку з листами пок. О. Кошиця. Якщо там є інші листи – я хотів би її мати. Прошу Вас дуже поручити комусь шукати за Ємця книжкою (по книгарнях).

«Відгуки минулого» надзвичайно цікава та вартісна праця і для нашої музикології – особл. у відношенні до нової музики і народної пісні дуже важна. Там О. К. виявляє свій чесний погляд у відношенні до багато актуальних справ. Хоч все «виложено» досить суб'єктивно – в кінці це було написано у формі листів – все таки так багато справ висвітлено і то музиком першої ниви, який як українець радіє і негодить ся з деякими об'явами, які йому – цілком природно – ідуть на перви. Я не погоджую ся зі всім, так як не можна думати, що композитор «кривляється» як у випадку з З. Лиськом – тому, що ми пишемо так найкраще як можемо – все таки я, так і як і другі будемо все респектувати людину, яка була Великим українцем – перше всього.

Щиро Вас здоровлю, засилаю від себе та дружини Вам, Вашій Пані як найщиріші привіти і остаю Ваш Роман Придаткевич».

⁷³ «Український Самостійник» – політично-інформативний тижневик закордонних частин ОУН (1950–1957, Мюнхен).



VI.

MYRRAI STATE COLLEGE
RALPH H. WOODS, PRESIDENTDEPARTMENT OF FINE ARTS

MYRRAI, KENTUCKY

Дня 4-го січня 1956.

«Дорогий Пане Докторе:

З листу д-ра Лиська довідуюся, що в «Новому шляху» була Ваша стаття як відповідь чи доповнення до статті Лиська про сл. п.⁷⁴ О. Кошиця. Так як мені кожне слово про Покійного важне і цікаве, чи не могли б Ви бути такі добрі і просити Н. Ш.⁷⁵ післати мені всі ті числа з залученим рахунком? Також бачу що 1945 р. Ви видали листування з Кошицьом п. з. про генетичний зв'язок та групування українських обрядових пісень. Чи не міг би я цієї книжечки мати. Думаю, що це є інші листи ніж у «Відгуках минулого» за 1954. Буду Вам невимовно вдячний за прислання мені згаданих матеріалів.

Вакації пролежав у ліжку і ще лічу ся від якогось южного запалення. Може аж тепер його позбуду ся. Це спричинене якимсь «вірусом».

Бажаємо обоє Вам, Вашій Достойній Пані та Шашкові⁷⁶ Веселих Свят та Щасливого Нового Року,
остаю Ваш Роман Придаткевич».

VII.

MYRRAI STATE COLLEGE
RALPH H. WOODS, PRESIDENTDEPARTMENT OF FINE ARTS

MYRRAI, KENTUCKY

Дня 24-го січня 1956.

Дорогий Пане Докторе:

Щиро дякую за Ваш милий та добрий лист. Я Вам вдячний за прислання чисел «Нового Шляху»⁷⁷, де є Ваша стаття. Вона є дуже добре написана і для заг. Видає багато світла на особу Пок. О. Кошиця. Писана спокійно та прилично. Думаю, що Д-р Лисько був в гістеричному подразненні пишучи статтю в «Ниві», однак ми всі є не все зрівноважені, а часто не маємо перспективи. Всетаки добре, що є якась полеміка чи виміна думками в часописах, бо це все є матеріал для вияснення ролі, яку грав та грає пан Кошиць для української музики. Тому то Ви повинні далі писати – а Ваша охота писати рецензію на книжку Витвицького⁷⁸ про Мих. Гайворонського, повинна бути зреалізованою чим скорше. Бачите я писав вже дві статті – спомини про Покійного і мені їх не помістили, а тепер третю написати мені тяжко

⁷⁴ Мається на увазі – «славної пам'яті».

⁷⁵ Тут скорочено «Новий Шлях».

⁷⁶ Сашко (Олександр) – син П. Маценка.

⁷⁷ «Новий шлях» – провідна українсько-канадська тижнева газета, заснована у 1930 р.; П. Маценко був одним з редакторів та активних дописувачів серії «До джерел української музики».

⁷⁸ Витвицький Василь (1905–1999) – український композитор, музикознавець, культуролог і громадський діяч. Колишній доцент кафедри теорії та історії музики Вищого музичного інституту ім. М. В. Лисенка. У 1944 виїхав до Австрії, у 1949 р. перебрався до США.



себе присилувати. Мої спомини про д-ра Мишугу є вже в «Свободі» більше ніж пів року (казали мені, що стаття вже «набрана» – навіть gratulювали) можливо чекають на річницю його смерті, не знаю. Певно, що годі все писати «так воно було» – тому листи пок. Кошиця в своїй ширості, простоті, а навіть під вражінням хвилі, є чимсь, що в наші часи забріханого всехвалення вносить рівновагу і силує нас поставити ся твердо до наших здобутків. А не все є так рожево як ми змушені писати та читати.

Шкода, що «Відгуки минулого» печатані на бідному папері, який не ви-
держить 10 літ – я певний, що і на такому папері видати коштувало більше ніж мож-
на собі дозволити.

У мене з горлом проминуло, а тепер вже тиждень маю клопіт зі спиною (давний люмбаго⁷⁹ чи *сційтина*), вже сьогодні чую ся краще і зараз стану читати «мудрости» своїх студентів. Вже семестер скінчив ся а завтра маю іспити двох кляс.

Щиро здоровлю і остаю Ваш щиро відданий Роман Придаткевич.

Вінніпег, 4-го березня 1956

Дорогий Пане Професоре!

Щиро дякую Вам за попереднього листа та реалістичний підхід до справи листування зі мною О. Кошиця. Це мене підбадьорило й дає охоту до праці на подібному полі.

Між іншим, наш поет Є. Маланюк⁸⁰ написав у «Віснику»⁸¹, що видається в Нью Йоркові, в числі за січень 1956 р. в «З нотатника» свою думку про листи О. Кошиця. Написав свою думку і дуже гарно. Написав, як і Ви, в листі до мене і проф. Василь Ємець⁸² також симпатично й тверезо.

Я бажаю з Вашого дозволу та проф. Ємця, коли Ви і він згодитесь, подати до преси витяги з листів та думки Маланюка. Може Ваше спільне ставлення, «тверезе», як Ви пишете, спричиниться до зрушення, відкриє очі на дійсність і примусить з нею рахуватись тверезо, що принесе всім користь. Це власне примусило було й мене видати деякі листи О. Кошиця.

В цьому листі залучую витяг з Вашого листа⁸³, який я мав би охоту разом з другими витягами подати до преси. Прошу ласкаво повідомити мене – чи Ви дозволяєте мені це зробити. Про що пишу і до проф. Ємця.

⁷⁹ Люмбаго або простріл (лат. *Lumbus* – поясниця) – гостра біль поясниці в результаті розвитку міжхребцевої грижі. Відоме також як «Простріл».

⁸⁰ Маланюк Євген (1897–1968) – український письменник, культуролог-енциклопедист, публіцист, літературний критик, сотник армії УНР. У 1944 р. виїхав до Німеччини, 1949 р. переїхав до США, де став почесним головою об'єднання українських письменників «Слово».

⁸¹ «Вісник» – суспільно-політичний місячник громадської Організації оборони чотирьох свобод України, що видавався з 1947 р. при співпраці д-ра Дм. Донцова.

⁸² Ємець Василь (1890–1982) – український бандурист-віртуоз, композитор-аматор, майстер з виготовлення бандур, історик, письменник, вояк армії УНР; 1920 р. емігрує до Чехо-Словаччини, де організовує у Празі Школу кобзарів (1923) і Капелу бандуристів (1924); з 1936 р. мешкав у США, співпрацював з М. Гайворонським і М. Голинським.

⁸³ Оригінал і копія витягу з листа Р. Придаткевича від 24 січня 1956 р.: «...добре, що є якась полеміка чи виміна думками в часописах, бо це все є матеріал для вияснення ролі, яку грав пок. О. Кошиць для української музики... Певно, що годі все писати «як воно було» - тому листи О. Кошиця в своїй ширості, простоті, а навіть під вражінням хвилі, є чимсь, що в наші часи



Щиро Вас здоровлю та бажаю повного здоров'я.
Щиро відданий Павло Маценко.

VIII.

MYRRAI STATE COLLEGE
RALPH H. WOODS, PRESIDENT

DEPARTMENT OF FINE ARTS

MYRRAI, KENTUCKY

Дня 21-го березня 1956.

«Дорогий пане Докторе:

Прошу Вас мені вибачити, але я не міг Вам відразу написати. Я до вчора був зайнятий переробкою свого докладу для НТШ в Торонто. Мене коштувало багато енергії себе присилувати зробити ліпшу роботу аби вона була в першій редакції. Матеріал та бібліографія мене убивали. Я помістив і Ваше чесне ім'я і так-як в багатьох питаннях я не є певний чи я не встрілив якоїсь нетактовності і т. д. Ця праця так мені звязала руки, що я більше місяця не працював над скрипкою і сьогодні я дав досить бліду програму, в одному з місцевих клубів. Однак так воно є.

Я був би зараз писав Вам, тому що прислана Вами копія булаб О. К. як би не те, що вона могла б бути пояснювана на шкоду нашого спільного приятеля З. Лиська. Хто не ознайомлений з його заслугами міг би назвати рецензію Л. на так цінну книжку, Як Ваша, інтригами та пакостями представника групи Б. чи К. чи Х. – на шкоду не тільки Лиська але і нашу та Вашу. Правда те, що я написав є за довге – для Вашої потреби – вибирайте, що так Вам пригоже, але залишіть те, що характеризує Лиська як одного з наших вправних музик, щоб справа нашої музики не пішла на звичайну поневірку. Можливо, що Ви погодитеся зі мною, що наші акції ідуть європейцям на нерви і вони не здають собі справи як багато позитивного тут для української культури робить ся. Дату можете, для упрощення, уживати одну, навіть 24го січня. Можливо – якщо Ви робите тільки короткий витяг зі залученого матеріалу –, що Ви схочете помістити або в часописі або в якомусь журналі справлену цілість того всього, що я писав, це буде залежати від Вас. Мені дуже залежало б, щоб справа не заострювала ся, а щоб Ви далі так перейняли, як і другі матеріали, що остали ся, як по пок. О. Кошицю (особливо про шановну музику – на бажання З. Лиська) продовжували видавати. Прошу тільки змилювати ся іечатати на тревалому папері. А про гарно оправлені два томи Спогадів в одну книжку я бою ся отвирати. Також прошу прислати витинок з часопису чи надрукований текст.

Моя праця ще не відіслана, бібліографія ще не повна, не маю перших імен, часто ані дат різних діячів, а все досить не зрівноважене та узагальнюване занадто. Приємности робит мало.

Треба іти далі до роботи!

Щиро Вас здоровлю та з уклонами Вашій Вп. Добродійці та певно вже великому Сашкові.

Остаю Ваш Роман Придаткевич».

забріханого всехвалення, вносить рівновагу і силує нас поставитися тверезо до наших здобутків. А не все є так рожево, як ми змушені писати чи читати. Шкода, що «Відгуки минулого» печатані на бідному папері, який не витримає 10 літ...» (Архів П. Маценка. Осередок української культури та освіти. Вінніпег, Канада. В 4(с) Fb-5-7. Папка «Придаткевич Роман»).



Вінніпег, 25 березня 1956

«Дорогий Пане Професоре!

Вашого дорогого для мене листа я дістав, а з ним і виложення Вашого погляду щодо листів О. Кошиця у «Відгуках Минулого». Дуже Вам вдячний!

Розумію Вас чудово, коли йде мова про д-ра З. Лиська. Я сам ставлюсь до нього як музики й громадянина якнайкраще, що я виявляв все моє життя і в практиці. Я пропагував Його працю (Українську Музику⁸⁴), вивчав його твори з хором, рекомендував їх іншим (навіть протестантським проповідникам), посилав із своїм хором 1947–1948 р. пачки і врешті разом з п. І. Мельником⁸⁵ два рази звертались до уряду, щоб він дозволив Йому в'їзд до Канади (Вінніпег). На жаль, Його й Його Дружини хвороба стала на перешкоді.

І тепер я не ставлю себе на другий бік барикади, а завжди дбаю про відповідне трактування Його імені, як найбільш активного українського (в повнім сенсі цього слова) музикознавця, композитора й громадянина. Він заслужив собі пошанування. А якесь певне незгодження про якусь «букву», про думку, що не може бути мною сприйнята як помилкова, бо перевірена мною по джерелах, – те незгодження не сміє каламутити чистої води людяности й одночасно толерантности до думки, в цьому випадку, до Його думки. З часом Він переконається і може почне думати інак, а як ні?! Хай буде й так, то Його воля, а я не мушу відмовлятись від свого погляду тільки тому, щоб не уражати поважну людину.

Мій добрий друг і земляк проф. Василь Ємець є великий гетьманець, любить інколи мені написати про перевагу гетьманської ідеї над другими, а я часто промовчу, або пишу свою противну опінію і ми й далі лишаємось друзями. Є ще один (секретар УНРади) приятель з лівого фронту, а проте я вжив всіх зусиль, щоб Осередок видав Його працю (книжку).

Це деталі, які хай будуть Вам прикладом мого відношення до людей. Врешті я й не сумніваюсь, що Ви інак і не думаєте, та все ж для певности я це написав.

Цікаво, який то доклад (тема) Ви написали до НТШ в Торонті! Я знав голову того НТШ проф. Вертипороха⁸⁶. Роблять добру роботу, дарма що всім догодити не можуть. Це, а особливо в нашій дійсності, нормальне явище.

Про «Відгуки минулого» хочу написати тільки тому щоб зміг випродати їх і виплатити особі, що заплатила за наклад. Це сумний обов'язок, який мене просто гризе.

Ще раз Вам дякую та бажаю Вам і Вашій ВП,⁸⁷ родині всього доброго. Відданий Вам Павло Маценко».

⁸⁴ Автор, мабуть, має на увазі «Українські народні мелодії» в 11 томах. Нью-Йорк–Торонто : Вид-во Маріяна Коця «Укр. муз. Фестиваль», 1964–1996.

⁸⁵ Точних відомостей не знайдено. Можливо, це був піаніст І. Мельник, котрий концертував разом з Р. Придаткевичем та викладав на Вищих Освітніх Курсах.

⁸⁶ Вертипорох Євген (1898–1973) – український хімік, вояк УГА, дійсний член НТШ (від 1949 р. – голова НТШ у Торонто, Канада), член Українського технічного товариства, професор Українського технічно-господарського інституту.

⁸⁷ Мається на увазі – «Високоповажній Пані» (дружині Р. Придаткевича).



IX.

ROMAN PRYDATKEVYTCH, M.A., Ph.D.

1621 Sioux Place Owensboro, Kentucky 42301 USA Telephone (502) 685-2296

Овенсборо, Ку

11-го вер. 1974-го

Проф. Д-р Павло Маценко

Осередок української культури й освіти

Вінніпег, Ман.

«Шановний і Дорогий Пане Професоре!

Щиро дякую за Ваш ласкавий лист з 2го липня ц. р.⁸⁸, яким Ви як голова святкового комітету Осередку Української Культури й Освіти для святкувань 100 ліття з дня народження сл. п. Олександра Кошиця, запрошуєте мене увійти в цей комітет як один з його працівників. Це запрошення, як пошану, я з гордістю приймаю і з приємністю заявляю, що по моїм можливостям, з Вами, як головою, і членами цього взнеслого проекту буду співпрацювати.

Читаю у «Вільному Слові»⁸⁹, що з нагоди одинадцятого Конгресу Українців Канади відбудеться в неділю 13го жовтня ц. р. український симфонічний концерт. З цієї нагоди я уважав б великою честю, як що комітет концерту і маестро Пєро Гамба⁹⁰, дірігент Вінніпезької Симфонічної Оркестри, включив би мою Симфонію Українського Визволення (50 хв.), або бодай її четверту частину п. з. Змагання та Здійснення (ок. 15 хв.), в програму цього концерту української музики.

Неприятелі наших культурних стремлінь, нам – як «відсталим» – шкодять – а більший вибір українських музичних стилів симфонічного концерту КУК дасть можливість на того роду тенденції позитивно зреагувати.

Першу частину вище згаданої симфонії п. з. «З вершин та рівнин – симфонічна поема» виконав 31го січня 1951 симфонічною оркестрою Денверу, Колорадо, американський дірігент світової слави, Леопольд Стоковський⁹¹, включуючи цей український твір у свій репертуар симфонічних концертів. Як що ціла симфонія була би для цього оркестру за довга (вона триває ок. 50 хв.), то я, як її композитор, пропоную включення в програму концерту тільки симфонії четверту частину під таким наголовком: Симфонія Українського Визволення (або: Симфонія Визволення) Змагання і Здійснення.

⁸⁸ Тут – «цього року».

⁸⁹ «Вільне слово» – український незалежний тижневик, який виходив у Торонто (Онтаріо, Канада) з 1956 р. до 2009 р.

⁹⁰ Гамба П'єро/Gamba Piero (1936–2022) – італійський диригент і піаніст, вундеркінд, музичний керівник і диригент Вінніпезького симфонічного оркестру (1970–1981), з 2004 до 2022 рр. проживав у Нью-Йорку (США).

⁹¹ Стоковський Леопольд / Leopold Stokowski (1882–1977) – англо-американський диригент і органіст польського походження. Виїхав до США 1905 р., де з 1908 до 1972 рр. очолював різні симфонічні оркестри, зокрема Цинциннатський, Філадельфійський, Х'юстонський, Нью-Йоркський.



Ця музика реалістично представляє нашу визвольну боротьбу, кінцеву перемогу та здійснювання наших сподівань звуками симфонічних маршів, українських народних пісень, гимнів та побідних дзвонів. Було б тим разом за пізно додати до оркестрації хор для співу гимнів – вони і так є виражені звуками інструментів.

Залучую статтю доктора Василя Витвицького, в якій він висказує музикологічну оцінку Симфонії Українського Визволення та виражуючи симфонічні подробиці ставить її поруч найкращих творів української та світової музики. Залучені дві американські рецензії одобрюють вибір Леопольдом Стоковським український твір в порівнянні з творами великих класиків світової музики.

Був би я Вам, дорогий Пане Докторе, невимовно вдячний як що Ви і Осередок Української Культури й Освіти уважали б корисним для нашої Справи робити старання так через КУК як і впрост через дірігента для додання мого твору до проєктованої програми симфонічного українського концерту КУК⁹². Партитуру посилаю «ер мейл», окремо, тому, що погранична служба могла б ці ноти задержати і треба б то в справі тої посилки інтервенювати⁹³.

Вже довгий час читаю, що вийшла в світ Ваша історія української церковної музики⁹⁴. Як в наших обставинах часто буває, людині, яка змушена жити далеко від наших осередків, тяжко догадатися, яка книгарня має книгу на складі. Прошу Вас, Пане Докторе, доручити Вашому видавцеві вислати Ваш труд з рахунком на мою адресу.

Вже перейшов я два роки тому на мою другу відставку і маю досить часу на компонування. Скомпонував п'ять сольоспівів до сл. Ганни Черинь⁹⁵ і два дра Грановського⁹⁶. Треба б перенестись десь коло Н. Й.⁹⁷

Щирі привітання від нас Вам, Високостойній Пані і Родині.

Осшлю Вам все щиро відданий Роман Придаткевич».

⁹² На жаль, в архіві Маценка не знайдено іншого документу (зокрема, програми концерту), де би детальніше висвітлювалося подальше вирішення прохання Р. Придаткевича про звучання на імпрезі КУК його симфонічного твору, проте, як стає зрозумілим з наступного його листа від 20-го лютого 1974-го року, симфонія виконана не була. Частково це пояснюється у листі П. Маценка від 23-го листопада того ж року, де Маценко зазначає, що повідомив КУК Едмонтону, Монреалю й Торонто про наявні симфонічні твори Придаткевича, але не має віри в успішність організації Конгресом щодо їх виконання.

⁹³ Roman Prydatkevych. Symphony B minor (Freedom): партитура. 248 с. Рукопис. *Архів П. Маценка*. Осередок української культури та освіти. Вінніпег, Канада. В 4(с) Fb-5-7. Папка «Придаткевич».

⁹⁴ Маценко Павло. Конспект історії української церковної музики. Вінніпег: В-во Колегії св. Андрея, 1973. 101 р.: муз., порт.; 23 см.

⁹⁵ Черинь Ганна (1924–2016) – українська поетеса, прозаїк, літературний критик, член Об'єднання письменників «Слово» та Національної спілки письменників України; емігрувала до США у 1950 р.

⁹⁶ Грановський Олександр / справжнє прізвище Неприцький (1887–1976) – українсько-американський науковець, зоолог-антомолог, публіцист і поет; доктор, професор, дійсний член НТШ та УВАН, голова Організації державне відродження України, входив до Політичної Ради Українського Конгресового Комітету Америки.

⁹⁷ Тут – «Нью-Йорку».



Х.

ROMAN PRYDATKEVYTCH, M.A., Ph.D.

1621 Sioux Place Owensboro, Kentucky 42301 USA Telephone (502) 685-2296

Дат. 20-го лют. 1974-го

До Високодостойного
Д-ра Павла Маценка
3 Вінніпегу, Ман. Канада

«Дорогий Пане Професоре:

Щиро дякую за Вашого доброго та милого листа. Мені Вас дуже жаль – із за клопоту з Вашими очима – нехай Вам Бог дозволить жити якнайдовше без того клопоту, який для Вас як ученого міг бути великою перепоною для дорогої справи, для якої Ви живете.

Дякую щиро за Ваші дві книжки з історії української церковної музики і я тішуся Вашими працями так як Ви поставили цю важну справу як належить і стали нашим авторитетом в справі, яка комусь з боку могла виглядати трудною до розв'язання. Ви це зробили і Вам належить честь і слава. Знайду більше статей – і то О. А. – при перескладуванні всього газетного матеріалу. А однак чудова рецензія (Його) про мій концерт в Тавн Гол в Нью Йорку⁹⁸.

Тепер з нагоди великого признання яке щедрими недавно від нашого громадянства, прошу прийміть від дружини і від мене взнак нашого пошанування і любови. Нехай Вам Господь дозволить ще довго в здоровлю й вдоволенню із за Ваших вдалих трудів над дорогою нашою спільною справою працювати.

Тішимося успіхом концерту КУКа, й жалую, що там не міг (ані моя музика) бути. Пан *Старик* чудовий артист. З ним таксофонічно колись розмовляв. Його перший раз я чув як соліста в чийомусь модерністичному концерті з оркестрою *Чаток-ви* – це передавали два рази по телевізії. Музика не надзвичайна але досить ... (не розбірливо). Композитор є батьком молодого дірігента тої оркестри, прізвище не вдалось зловити.

Мою Другу Симфонію (за Тополею Шевченка) виконано в Торонті під час українського тижня в листопаді 1963 р. Душою цього поважного підприємства була пані Олена Глібович⁹⁹. Нажаль дірігент п. Сускінд¹⁰⁰ старався все зробити з одною

⁹⁸ Кошиць О. Концерт Р. Придаткевича // 3 музики. *Свобода*. Серед, 19-го листопаду 1941. *Архів П. Маценка*. Осередок української культури та освіти. Вінніпег, Канада. В 4(с) Fb-5-7. Папка «Придаткевич Роман».

⁹⁹ Глібович Олена (1923–2001) – хоровий диригент, музично-громадська діячка; помічниця хору П. Щуровської-Росиневич (1942, Прага), А. Гнатишина (1942–1943, Берлін); переїхала до Канади у 1947 р.; голова Українського літературно-мистецького клубу, художній референт та організатор Мистецької комісії при відділі КУК, організатор і керівник хорів, фестивалів, семінарів українських хорових диригентів, кореспондент української секції «Голосу Канади».

¹⁰⁰ Сускінд Ян Вальтер/Susskind Jan Walter (1913–1980) – британський диригент, композитор, піаніст і педагог чеського походження. Довший час (1956–1980) працював у Канаді та США як диригент і педагог.



пробою і мою Симфонію не вдалось як слід випровадити – : це не була вина комітету. Можливо що п. А. Рудницький¹⁰¹ трохи переборщив – й тоді не міг приїхати. Програма концерту з нагоди конгресу КУК мала і добру програму і була успішно і гарно виконаною – і тому я дуже радий.

Я здоровий, а тимчасовий клопіт з люмбаго це тимчасовий клопіт. Поза тим я цілковито здоровий.

Та знайшов між статтями, які я писав, щось аж три про сл. П. Олександра Кошиця. Тепер мушу переглянути всі статті і роботи, які я колинебудь писав, щоб їх вишукати. Ще цього тижня я почну писати статтю про О. А. як дірігента оркестри і інструменталіста. Ми колись з вел. партитури програвали на фортепіані в 4 руки другу частину моєї великої Симфонії і було приємно бачити як Він в оркестровій партитурі чудово визнавався. І треба раз те все поправити дурні балачки, що Він будьто не був всестороннім музикою. А як гладко під ним оркестра грала! Надивився я на багато дірігентів і грав під ними. Майже, диригують щоб себе показати.

Дивуюся що сл. п. Лисько «порозбивав» частини літургій, які до себе належать. Також в кодексі укр. нар. пісень помішав всі роди пісень які прийнято (не тільки у Ф. Колесси¹⁰²) тримати разом – по функціям.

Щиро вітаємо і бажаємо багато здоровля – дружина і все Ваш Роман Придаткевич.

Прошу пробачити, що не пишу на машинці. Я писав життєпис для укр. історика і це забрало понад два тижні, щоб багато разів справити і кілька разів переписати аж машинка обридла».

Вінніпег, 23 листопада 1974 р.

«Дорогий Пане Професоре!

Відразу зазначую, що мій лист хай не зобов'язує до відповіді. Ви обтяжені працею, а я користаюсь нагодою трохи вільного часу і поспішаю відповісти відразу, щоб лист не залежався¹⁰³...

З приємністю читав Ваші розважання про «УНМелодії» Лиська та інше. На мою думку Покійний Лисько занадто був захоплений фінським дослідником і його теорією, що спричинилось і до «помішання» родів пісень. Щодо упорядкування Лиськом частин Літургій О. Кошиця я писав довгеньку критику-огляд. То вина не його, а «традиції» – так записували літургічні твори в Галичині і навіть у виданні

¹⁰¹ Рудницький Антін/Rudnytsky Antin (1902–1975) – український композитор, піаніст, диригент, музикознавець і музичний педагог, дійсний член НТШ в США, чоловік оперної співачки Марії Сокіл, батько піаніста Романа Рудницького та композитора-віолончеліста Доріана Рудницького; засновник і організатор Союзу українських професійних музик. Емігрував до США у 1938 р., працював диригентом оперних, симфонічних оркестрів та хорів, професор мистецький керівник і диригент Союзу українських хорів Америки.

¹⁰² Колесса Філарет (1871–1947) – український фольклорист, славіст, етномузиколог, літературознавець, композитор, дійсний член ВУАН, батько композитора і диригента Миколи Колесси.

¹⁰³ Між датами листів виявлений часовий проміжок 8 місяців.



Святоюрським¹⁰⁴. До того ж то і вплив латинців¹⁰⁵. Тим розбиванням частин він не-свідомо наробив клопоту і для особливо «малих сих» – диригентів, які ніколи не студіювали законів Служб Божих, а сучасні диригенти, та ще й під впливом, «советської культури» й поготів нічого не втнуть... Якраз деякі з прихильників Києва навіть не повідомили мене про видання «Релігійних творів О. Кошиця»¹⁰⁶, а довідався я таки від самого Лиська, який радився зі мною про розподіл частин і, на жаль, зробив по своїйому. Навіть не поділив на відділи, напр. Догматики треба було обов'язково надрукувати як окрему частину, а так вони затратились в 736 сторінках... Про те все можна говорити та тепер це нікому не принесе користи, а мого огляду не будуть шукати, що був у «Вістях»¹⁰⁷ музичних. А тож щось 18 стор. густого друку.

Мене, дорогий Професоре, впрост гнітить відношення до О. Кошиця наших музикологів. Я й не дивуюсь їм, вивченикам чужих шкіл і які все наше звикли трактувати по думках ще німців, які писали Історію Росії й обзивали нас найбільш диким народом... Наприклад, один з поважних музикологів писав, питаючи мене, «які то чудасії виробляв О. Кошиць, що його навіть (чужинці) обкричали чародієм і др. Це пригадує мені думку (колишню) здається Людкевича»¹⁰⁸, який писав, що на одну дошку з Стеценком¹⁰⁹ і Леонтовичем¹¹⁰ претяся і О. Кошиць.

Бідні люди. Вони й тепер не розуміють, що Кошиць «брав» світ своїм викональним мистецтвом і то народних пісень, які й дали йому дорогу в світі. Твори Стеценка, Людкевича і навіть Лисенка¹¹¹ навіть у Празі не робили враження, мовляв,

¹⁰⁴ Тут мова може бути про видання Братської школи церкви Св. Юрія в Дрогобичі (середини XVII–XVIII ст.), що славилася рукописними книгами.

¹⁰⁵ Мається на увазі римо-католиків.

¹⁰⁶ Кошиць О. Релігійні твори / За редакцією З. Лиська. Нью-Йорк : Вид-во ім. З. Лиська, 1970. 736 с.

¹⁰⁷ «Вісті» – двомовний журнал музичного та мистецького життя, видається з 1961 р. в США (Міннеаполіс – Сен-Поль, Міннесота).

¹⁰⁸ Людкевич Станіслав (1879–1979) – український композитор, музикознавець, педагог, фольклорист, громадський діяч; кандидат мистецтвознавства, професор; один з організаторів Вищого музичного інституту імені Миколи Лисенка у Львові (нині Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка), його директор, викладач, інспектор філій; старший науковий співробітник Львівського відділу інституту фольклору АН УРСР, голова організаційного комітету Львівського відділу СКУ, співзасновник Союзу українських професійних музик, голова Музикологічної комісії НТШ; лауреат Державної премії УРСР ім. Т. Шевченка, заслужений діяч мистецтв УРСР, народний артист СРСР, Герой Соціалістичної Праці, диригент хору «Боян».

¹⁰⁹ Стеценко Кирило (1882–1922) – український композитор, хоровий диригент і громадський діяч, протоієрей УАПЦ, співзасновник Української республіканської капели УНР, педагог, регент.

¹¹⁰ Леонтович Микола (1877–1921) – український композитор, хоровий диригент, музично-громадський діяч, педагог, фольклорист; автор «Щедрика» (світового різдвяного хіта у перекладі «Carol of the Bell»).

¹¹¹ Лисенко Микола (1842–1912) – український композитор, піаніст, хоровий диригент, фольклорист, педагог, музично-громадський діяч, основоположник професійної української національної музики, засновник музично-драматичної школи (згодом муз.-драм. інститут) в Києві, музичного товариства «Київський Боян», член Київського літературно-артистичного товариства.



вони те давно чули у Сметани¹¹² і др. І ті люди читали Неедліга¹¹³ «Укр. Респ. Капеля».

Та це відхилення й вибачте за це. Ще одне. В церковних творах О. К. наші люди хотіли б бачити типи «Кіріє елейсон» Моцарта¹¹⁴ і под., але О. К. писав для своєї Церкви і без інстр. супроводів і писав в стилі, про який, на жаль, наші музики може тільки чути, в стилі КПЛаври¹¹⁵..., а ж також і стилю «партесного».

Оце бачите, зачіпився...

Мене потішили Ви розшукуванням своїх писань про О. К. в пресі. Я знав і знаю, що Ви ставились до відтворчої праці О. К. з повним і культурним вирозумінням і знанням і тому Ваші статті стануть прикрасою книжки, а особливо, коли напишете «О. Кошиць – диригент симфонічної оркестри», чи як там назвете свій твір. Це зовсім незнана сторінка діяльності О. К., а вона дуже цікава й цінна. На жаль, я ніколи не бачив його в тій ролі, хоч і вірив у його здібності.

Щодо освіти О. К. та його знання як етнографа й музикознавця ще й тепер немає уточнень. Я дещо писав, але мені не повірять, бо ж «Маценко як той Магомет¹¹⁶, тільки про О. К.». Таке, уявіть собі, люди говорили.

Так як я писав Вам, я розписав листи до КУК Едмонтону, Монреалю й Торонто з повідомленням про Ваші симфонічні твори і що при потребі треба ними користуватись, а що, коли буде треба, я подам їм Вашу адресу для умовлень. Більше не було потрібним писати, бо хто знає, чи вони спроможуться на таке велике діло!

Ага, пригадав! Чи Ви часом не затамили, до якого теоретика композиції О. К. ходив для поновлення свого знання з композиції (особливо хоралів) в Нью Йоркові? Він мені про те щось і писав, а потім і говорив. Той професор немов говорив, що О. К. знає ту справу, але... Кошиць хотів мати перевірку і це вже в старші роки. Цей

¹¹² Сметана Бедржих / Bedřich Smetana (1824–1894) – чеський композитор, піаніст і диригент, основоположник чеської національної композиторської школи.

¹¹³ Неедлі Зденек / Zdeněk Nejedlý (1878–1962) – чехословацький учений, громадсько-політичний діяч, музикознавець, історик, літературний критик; член Чеської академії наук і мистецтв, засновник і президент Чехословацької академії наук, член Кабінету міністрів Чехословаччини, професор Карлового університету в Празі, член-кореспондент Академії наук СРСР, нагороджений двома орденами Леніна.

¹¹⁴ Моцарт Вольфганг Амадей / Mozart Wolfgang Amadeus (1756–1791) – видатний австрійський композитор, виконавець-віртуоз, придворний музикант, один з найвідоміших і найпродуктивніших композиторів академічної музики у світі, представник Віденської класичної школи; писав в усіх основних жанрах, серед яких багато релігійної музики.

«Kyrie Eleison» (з лат. Господи, помилуй) – слова молитви, що стали в основі західного римо-католицького релігійного обряду, так званої меси. У музиці – це форма священної музичної композиції, що служить початком літанії у римо-католицькому обряді. Віденський музичний стиль 18-го ст. у загальному культивував оркестрові меси з хором та солістами. «Кантатний» стиль мес з його короткими частинами, що відрізнялися самодостатністю сольних арій та хорів особливого поширення набув в німецькомовних католицьких країнах. У В. А. Моцарта – це 2 частина (написана у поліфонічній формі фуги) популярного для виконання «Реквієму» для хору з оркестром, яку, мабуть, і має на увазі П. Маценко.

¹¹⁵ Тут аббревіатура – Києво-Печерська Лавра.

¹¹⁶ Магомет / Мухаммед Абу аль-Касім (араб. Muhammad, «той, кого хвалять») – центральна фігура в ісламі, пророк, завойовник, законодавець, ім'я котрого часто асоціюється із приказками про певні обставини, які змушують людину до відповідних дій.



факт дуже багато говорить про людину. Мені пригадує той випадок М. Глінку¹¹⁷, який їздив до Німеччини в тій самій справі, і не використав, бо помер.

Вже очі милять, треба кінчати.

Вам і Вашій Достойній Дружині дякую за привітання за одержання мною Грамоти від СКВУ¹¹⁸.

Я того прещиро не хотів, бо то все виглядає на фарс... Осередок Укр. Культури й Освіти також тоді зробив мені несподіванку... мій досить великий портрет вивісили в Осередкові між портретами: О. Кошиця, В. Коссаря¹¹⁹ й проф. Т. Павличенка¹²⁰. Чи ж не чудо? Я їм на засіданні сказав, що я вдячний за увагу, але хай не думають, що тим мене позбуваються. Я ще працюю... Люди з того посміялись і на тому кінець.

Цим і закінчую та бажаю Вам здоров'я і задоволення з праці.

Щиро здоровлю, Ваш Павло Маценко».

ХІ. Проф. Р. Придаткевич
Овенсборо

30 го січня 1975

Дорогий Пане Професоре:

Прошу ласкаво пробачити, що й так давно до Вас не писав. Під час свят нас не було в дома – а були ми в Клівленді у нашої дочки та внуків, а я забув в хаті книжечку з адресами, так що інших листів, які я мав ще написати в Овенсборо – я вже і не написав. Після 15го січня ми виїхали назад до овенсборо і я вже почав гарачкувати. Це була якась недобра інфлюенція¹²¹. Десь більше як тиждень дружина захворіла. Не було можливо писати. Вставши я взявся вишукувати свій архів т. є. головню статті газетні, які я заховував. Майже я скінчив прочитувати і знайшов досить матеріалів сл. п. Кошиця як і про нього. Біда в тому що все є прикріплене (можна розв'язати) в книжках. Тепер мушу сказати, що майже все є приліплені ви-

¹¹⁷ Глінка Михайло (1804–1857) – російський композитор, засновник російської академічної музики.

¹¹⁸ Аббревіатура «Світовий Конгрес Вільних Українців» (заснований 1967 р. у Нью-Йорку, сучасна назва – Світовий Конгрес Українців) – міжнародна неурядова організація, координаційна надбудова українських громад у діаспорі, що представляє інтереси понад 20 млн українців з 60 країн світу з метою міжнародної підтримки України.

¹¹⁹ Коссар Володимир (1890–1970) – український військовий та громадський діяч, член УГА, УВО і сенату ОУН. Емігрував до Канади в 1927 р., де став фермером, агрономом-дослідником Саскатунського університету (провінція Саскачеван), членом-засновником Української стрілецької громади, видавництва «Новий шлях» та Українського національного об'єднання; перший директор Осередку української культури та освіти (Вінніпег, Канада), один з ініціаторів створення Комітету українців Канади (КУК), нині діє як Конгрес українців Канади.

¹²⁰ Павличенко Тиміш/Тома (1892–1958) – український ботанік-еколог, поет, учений, культурно-громадський діяч, член Української Центральної Ради; емігрував до Канади у 1927 р., де, після закінченню університетів Саскачевану і Небраски, працював у Канадській державній дослідній раді, був директором Рільничо-дослідної компанії в Канаді та США, очільником Осередку української культури і освіти (Вінніпег, Манітоба), головою КУК в Саскатуні (Саскачеван), членом дирекції видавництва «Новий шлях», дійсним членом УВАН та НТШ, професором Саскатунського університету в провінції Саскачеван.

¹²¹ Інфлюенція – грип, катар, інфекція.



різки зі «Свободи». Треба буде вибрати з тих книжок те, чого Ви не маєте, і тому мушу для Вас зробити список, які статті чи дописи могли б для Вас бути цікавими. Найбільша річ є з поляміки з авраменковцями¹²² з нагоди виставки американської і української Наталки Полтавки «американської» та української де О. А. виявив великий смак і ерудицію за українською Наталкою. Так вийшло, що знайшов також в Свободі про О. А. організацію нового хору, статті про Демуцького¹²³, Гайворонського і мої. Я розуміється зроблю відбитки (плачу по 10 ц. від сторони) так як я зроблю цей список Ви будете в можливості мені подати, які я мав би для Вас відбити. Не думаю, що буде більше як десять – чи двадцять сторінок. Оригінали я хочу в себе тримати. Одна з цікавих О. А. була його рецензія на мій концерт в Тавн Гол, де Він – як звичайно – виявив велике розуміння і признання моїй праці як композитора, що взявся за інструментальну сторону української народної пісні.

Як я писав Вам, що я сиджу над сольоспівами (тим разом проф. Грановського) – майже закінчив з них два, а якраз вчора побачив, що треба ще кілька тактів переробити, щоб я міг мати чисту совість. Ще маю два скомпонувати. Може буду мати «лекшу руку». Солоспіви вимагають якогось іншого підходу і я в своєму житті їх мало написав. Часом, виїмково, пишуться без клопоту, а часом і дуже дуже туго. Ще маю клопоти як новий естрадний ансамбль (терцет), ноти швидко дістати. Мені вдалось знайти два Бетговенські¹²⁴, два Регера¹²⁵, одна Золтана Кодалі¹²⁶ і один Дворжака¹²⁷. Мені хотіло б ся написати колись возьмуся за те діло, хоч чекає на мене фінал мазепинської симфонії. Другий клопіт в мене це оба внуки і їх наука скрипки. Мають учительку в Клівленді, знаменита артистка, однак не вміє з підростками

¹²² Авраменковці – послідовники школи чи прихильники (фани) відомого українського балетмейстера, хореографа, актора, педагога Василя Авраменка (1895–1981), в українській діаспорі його називали «батьком українського танцю». Емігрував до Канади у 1926 р., переїхав до США у 1927 р., організовував школи українського танцю; багато мандрував, навчаючи, по усій Америці та Австралії; створив декілька українських фільмів у Голлівуді, зокрема «Наталка Полтавка» (1937). Як ідеологічне протистояння, тоді ж вийшов однойменний фільм І. Кавалерідзе в радянській Україні. Обидва були показані в США, що і викликало широку полеміку в діаспорі.

¹²³ Демуцький Порфирій (1860–1927) – український композитор, фольклорист, хоровий диригент, професор Музично-Драматичного інституту ім. М. В. Лисенка у Києві, лікар.

¹²⁴ Бетовен Людвіг ван / Ludwig van Beethoven (1779–1827) – відомий німецький композитор, піаніст і диригент, останній представник Віденської класичної школи, що творив в усіх відомих тогочасних жанрах, один з найбільш виконуваних композиторів у світі.

¹²⁵ Регер Макс, повне ім'я – Йоганн Баптист Йозеф Максиміліан Регер / Reger Max (1873–1916) – німецький композитор, органіст, піаніст, диригент, музичний теоретик, педагог; професор Лейпцизької консерваторії; творив в усіх жанрах, крім сценічного.

¹²⁶ Кодай Золтан / Zoltán Kodály (1882–1967) – угорський композитор, фольклорист і музикознавець, президент Угорської академії наук, професор Королівської угорської академії музики; відомий у музичній педагогіці як розробник так званого «метода Кодая» (послідовний розвиток дитячих музичних навичок), включеного до нематеріальної культурної спадщини ЮНЕСКО.

¹²⁷ Дворжак Антонін Леопольд / Dvořák Antonín Leopold (1841–1904) – чеський композитор, представник романтизму, кавалер ордену Залізної корони 3-го ступеня, творець чеської національної музичної школи; директор Національної консерваторії в Нью-Йорку (США), відомий своєю Симфонією №9 «З нового світу».



працювати, що є виявити якісь поступи. Мушу придумувати, яку літературу треба їм брати під увагу, а ще до того щоб клівлендську учительку не образити – хоч видно, що скрипковій літературі не знає. Вона була «чудесною дитинкою» і все природно їй легко і без клопотів – так що вона на психіці хлопців не розуміється. Одне щастя, що моя Галя (їх мати) на п'яні їм помагає і сидить під час лекцій в студії Клівлендського Інституту¹²⁸. Вона, між іншим, учить фортеп'янку в місцевій Колегії. Крім того вона з хлопцями грає в двох ученичих оркестрах. Робота іде, але в ґрунті вони чекають на літо, на лекції зі мною. Не такаж невелика справа, але всі вони разом роблять мене досить охлялим і змученим.

Прошу Вас пробачити мені, що не пишу на машинці, що б Вам було легше читати, однак я так поволі це роблю і без числа помиляюся, що часто я серджуся із за того на самого себе.

Прошу прийняти привітання від дружини і від мене Вам, і Вашій Пані.

Остаю Вам все щиро відданий Роман Придаткевич

P.S. Одержав від одної важкої фундації, що відложили свій інтерес для виконання моєї першої Симфонії (та, що є у Вас) на 1976 р. Те, що задержують її до другого року можливо означає, що після відбуття тогорічного Фестивалю, схочуть за мою симфонію братись, якщо не зайдуть якісь «пекельні» ускладнення, яких для нашого брата є багато в нашому світі. *(Дописано олівцем «Юрій Мазуркевич»¹²⁹).*

Вінніпег, 18 лютого 1975 р.

«Дорогий Пане Професоре!

Мені також, як і Вам, було прикро за не скору відповідь на листа. Зовсім розумію Ваші обставини. Було таке, аби подібне, і зі мною. Найбільше ж невстигання все зробити, а особливо коли маєте до діла з громадою. Того ж я маю дещо забагато.

Щиро дякую за повідомлення, що зробите список своїх статей, щоб часом не повторитись, бо ж і я маю дещо в архіві О. Кошиця. Коли треба заплатити по 10 ц. за сторінку, робіть, я витрати покрию. Мене цікавлять статті Ваші, Гайворонського, Демчука, а може і других, а найбільше Ваша стаття про О. К. як диригента оркестри. Це дуже потрібне. Він диригував в Києві і я не можу знайти про те статей. Те, що він оповідав про працю в Київській опері не можу точно відтворити, а також знаю, що він диригував хором Київської консерваторії, виконуючи з оркестрою класичні кантати.

Ми знаємо всі, що Кошиць був відданий хорам і для них писав, хоч лишилось десь в Києві його досить творів і для оркестри. Це тільки знаю із записів. А коли б Ви написали хоч і коротку про те статтю, це було б дуже цінним вкладом до книжки, бо ж ви майстер в тій ділянці як учасник оркестр і як композитор для оркестр.

¹²⁸ Клівлендський Інститут Музики – це престижна незалежна вища музична інституція в штаті Огайо (США), що виховує академічних музикантів та співпрацює з Клівлендським оркестром; входить до десятки найкращих музичних закладів США.

¹²⁹ Мазуркевич Юрій (1942 р. н.) – український скрипаль, педагог, учень Давида Ойстраха, лауреат міжнародних конкурсів, заслужений артист УРСР, соліст Укрконцерту, викладач Київської консерваторії (нині НМАУ ім. П. І. Чайковського); 1974 р. емігрував до Канади, потім до США, де концертував та працював професором Бостонського університету (Масачусетс, США).



Тож, будь ласка, напишіть.

Мене цікавлять ваші твори й солоспіви. У нас тут, у вільному світі, така творчість чогось замала. А ось є оголошення в пресі про конкурс на солоспіви, та ще й на героїчні або бадьорі теми. Мене упросили бути головою журі. До цього ж: співав М. Мінський видав вже три сети пісень як стрілецькі пісні, гетьманські та про Україну взагалі. Він продовжує роботу далі і я радив йому наспівати пару оригінальних чумацьких та історичних пісень, але музику для невеликої оркестри чи піяна повинні написати дійсні майстри. Він звертався до декого з композиторів і вони йому написали, а решту пісень запозичено в советів, що мені зовсім не подобається... В них забагато романсовости й часто з напливом московського «душку».

Як буде писати мені, я пригадаю йому про Вас.

(Сподіваюсь, що СКВУ проголосить побажання мати нашу оркестрову музику більш популярну для «Поп'с концерти». Такі твори треба мати).

Вірю, що Ви, як великий педагог в грі на скрипці, дасте раду з своїми внуками. Розумію, що своїх, та й внуків, тяжко вчити. Треба якогось окремого способу в навчанні, щоб зацікавити, а не тільки тому, що їх навчав «дідо».

Бажаю Вам повного успіху в справі виконання Вашої симфонії. Дуже тяжко і особливо нашому братові продістатись в кола тих, які хочуть і рішають.

Вам і Вашій ВП. Дружині бажаю багато здоров'я.

П.С. В офісі не спромігся закінчити й дописую тепер з дому. Пару хвилин назад я телефонічно говорив з ексекутивним директором КУК¹³⁰ і він повідомив мене про визначного скрипаля Юрія Мазуркевича, який утік якимось від советів. Він учень Ойстраха і др., соліст-лауреат й бажає концертувати. Більш про нього нічого не можу написати, а тільки повідомляю Вас.

Це вже буде поки все.

Бувайте здорові! Відданий Вам Павло Маценко».

XII.

ROMAN V PRYDATKEVYTCH
1621 SIOUX PL
OWENSBORO KY 42301

Овенсборо, лист. 20го 1975

Високодостойний Пан
Проф-Д-р Павло Маценко

Дорогий Пане Професоре:

Перше всього я вдячний Вам за Вашу участь як голови в оцінці музичних творів з нагоди конкурсу ім. Лярисы Целевичівної¹³¹. Розуміється, що я вдячний за призначення мені нагороди. Хоч під час компонування я мав великі труднощі я чувся і далі чуюсь – знаючи недостатки твору – дуже скромним. Дати пісні форму і погодити музику і спів з віршом забрало мені рівно пів року. Вийшов твір тяжко-ватий для п'яніста і не вдячний для співу. Певно, що так добрі музики як п-ні Ко-

¹³⁰ На той час це був д-р Сергій Радчук.

¹³¹ Відомостей не знайдено.



кольська¹³² та Ігор Соневицький¹³³ подали публіці сольоспів ефективно і писала мені п-ні Гординська-Каранович¹³⁴, що виконавці викликали ентузіазм публіки.

В час komponування я нарікав п. проф. Грановському, поетові, що трудности маю особливо з покликком і оба твори (тепер працюю над четвертим) виглядають тяжковато. Проф. потішав мене і просив, щоб я прислав їх а міннеапольські музики зуміють собі музику (фактуру) улекшити. Висилаючи оба сольоспиви, «Поклик» і «Пастелі», я питав чи писати на нотах прізвище О. П.-Г. чи тільки О. Г. Чекав я відповіди. Відповіді я досі не дістав. Я подумав, що може він тим запитом образився. Також я думав, що або проф. Грановський захворів, а може місцеві композитори чи знатоки теревонили, що моя музика не годиться. Між тим появилось оголошення для конкурсу. Я злагодив гарний рукопис Поклику і Відродження (Вірш Уляни Кравченко¹³⁵) а тому що вже мало часу лишилося, а тут не знаючи в якій формі подати прізвище поета, ще до того не вірючи, що сольоспів Поклик є в доброму стані і все одно не буде прийнятий, в гарячці, перед відходом послідньої пошти, авторства поета я не зазначив. Несподівано п-ні Ласовська¹³⁶ повідомили мене, що журі признало мені нагороду. Я зараз до неї зателефонував і сказав виразно, що проф. як поет себе називає двома прізвищами. Так як в Свободі з 1го лист. було подане тільки Олекс. Неприцький я просив її в довгому листі, щоб направили прізвище поета. Чи прийшов мій лист за пізно, чи це має якусь звязь з тим, що її чоловік якраз в той тиждень помер, було їй неможливо цю обставину поправити.

Я написав лист в цій справі перепрошуючи проф. Грановського за ту кривду яку я йому спричинив і не дістав жадної відповіді. Так як пані Ласовська є в жалобі і вже раз я просив її цю справу поправити – я звертаюсь до Вас, пане професоре,

¹³² Кокольська Марта (1934–2007) – американська співачка українського походження, сопрано, солістка Центральної міської опери Нью-Йорка (США), славилася виконанням творів українських композиторів, співала у Карнегі-Холл.

¹³³ Соневицький Ігор (1926–2006) – український композитор, музикознавець і диригент, доктор філософії в УВУ (Мюнхен); переїхав до США у 1950 р., співзасновник, директор та викладач Українського Музичного Інституту в Нью-Йорку, професор Українського католицького університету в Римі, дійсний член Української Вільної Академії Наук в США і НТШ, член Американського музикологічного товариства та Асоціації американських композиторів; засновник і керівник Центру української культури в Гантері поблизу Нью-Йорка, диригент хорів «Думка», «Трембіта», «Українського хору ім. Тараса Шевченка».

¹³⁴ Гординська-Каранович Дарія (1908–1909) – українська піаністка, педагог, музично-громадська діячка. У США проживала від 1952 р.; директор і викладач фортепіано в Українському музичному інституті Америки; концертувала містами США та Канади, пропагуючи музику українських композиторів; учасниця радіопрограм.

¹³⁵ Кравченко Уляна / справжнє ім'я Шнайдер Юлія (1860–1947) – українська письменниця, учителька, активістка українського жіночого руху, перша поетеса західної України, чий твори стали відомими, навіть за океаном. Повне видання творів вийшло у Торонто (Канада) у 1975 р.

¹³⁶ Ласовська-Крук Мирослава (1919 р. н.) – українська письменниця, акторка, громадська діячка в діаспорі (Аргентині та США); очільниця Асоціації Діячів Української Культури в США, голова Об'єднання Жінок Чотирьох Свобід України, член Політичної Ради Українського Конгресового Комітету Америки та Асоціації діячів Української Культури, референтка у справах культури при Світовій федерації українських жіночих організацій. Після смерті першого чоловіка поєднала свою долю з Б. Круком.



перепросити проф. Грановського від мене за ту велику неувагу. Взагалі я ни знаю яка є етикета між композитором й поетом – я знаю що між Антоном Рудницьким й автором «Анни Ярославни» вийшло якесь непорозуміння «хто є важніший поет чи композитор». Я виразно здаю собі справу, що це є моя вина і я хотів би всякий несмак який я спричинив поправити. Однак, що і я направив лихо – я повинен знати чим я провинився і тим самим що б я більше не провинювався.

Спогад про О. А. Кошиця ще не скінчений. Ще треба буде багато разів переписувати. Біда в тому, що не маю жодних дат на яких можна б працю оперти. Попробую знайти між П. Й. друкованими матеріалами. Я шукаю за Вашим листом, в якому Ви підчеркнули статті і дописи, вірю що їх знайду, однак не добре памятаю в якому де їх сховав. Біда в тому, що приходить раз в тиждень послугачка і я мушу свій стіл очистити. Тоді – хоч як я уважаю – все поперемишується. Я певний, що скорше чи пізніше, те що треба, само зі себе «вискочить».

Мій бувший студент з університету в Морей Кантокі¹³⁷, Остап Струмецький¹³⁸ (д-р філ. УВУ) по кількох літах перейшов зі співу (чудовий тенор, але мало музикальний) на студії німецької мови і російської. Вже ок. десять літ він є професором ст. університету Алябами в Huntsville – де роблять і студіюють ракети. Він спеціалізується в Гоголю і якраз тепер вийшла в університетському (Алябами) виданню його книжка в англ. Мові, з резюме в мовах нім. фр. еспан. а найбільше в українській мові – де його головна справа є доказати що Гоголь був українцем і що все що він писав було основане на українському фольклорі включно з «Шинелею», «Мертвими душами». Він цитує багато різних праць і текстів, а поручає його проф. Н. Полонська-Василенко¹³⁹, яка – його рекомендує, також проф. Оглоблін (Мезько)¹⁴⁰. Мене Остап зворушив і я прошу для нього дати мені адреси де б він міг про-

¹³⁷ Сучасним українським перекладом Мюррей / Murray, Кентуккі / Kentucky – місто і штат на півдні центральної частини США. Р. Придаткевич вживає правопис українською «Морей Кантокі», наближений до оригінальної американської вимови.

¹³⁸ Струмецький Остап / Stromecky Ostop (1930–2020) – американський науковець українського походження, доктор філософії, професор, літературознавець, морський піхотинець, учасник Корейської війни, хоровий співак, спортсмен, професійний футболіст, викладач і тренер футбольної команди «Chargers» в Університеті Алабами.

¹³⁹ Полонська-Василенко Наталія (1884–1973) – українська науковиця, історик, архівіст, археолог, доктор історичних наук, одна з провідних представниць державницької школи в українській історіографії, чиї археографічні студії стали одним із джерел розвитку української історичної науки; член Київського товариства старожитностей і мистецтв, дійсний член НТШ, член Українського історичного товариства (США), академік Української Вільної Академії наук та Міжнародної Академії наук у Парижі. У 1943 р. емігрувала до Німеччини, була деканом, професором УВУ та професором Православної богословської академії у Мюнхені

¹⁴⁰ Оглоблін-Мезько Олександр (1899–1992) – український історик і політичний діяч, доктор історичних наук, голова Київської міської ради (за підтримки ОУН), член Української національної ради, член Одеського наукового товариства при ВУАН, професор Київського університету (нині – КНУ ім. Т. Шевченка), ініціатор відкриття Музею-архіву переходової доби в Києві, старший наук. співробітник Інституту історії України АН УРСР (де співпрацював з Н. Полонською-Василенко), знаний дослідник козацько-гетьманського періоду. Емігрував у 1943 р., де був професором УВУ, членом Українського Історично-Філологічного товариства в Празі й Мюнхені, професором і членом сенату Богословської Педагогічної Академії УАПЦ в Мюнхені, директором та дійсним членом Історично-Археографічного Інсти-



сити о поміч критикою і рекомендаціями. Він має понад 40 літ. Обіцяли рецензії Луців¹⁴¹ зі «Свободи», укр. історик. Видно що пані Полонська гордилась тим.

Струмецький потребує адресів Високих шкіл від яких міг би дістати рецензії. Гарвард. Д-р Прицак¹⁴² обіцяв фахову критику. Буду щиро вдячний за Вашу поміч. Дуже перепрошую за задержку з друкованими статтями і роботою про сл. п. А. Кошиця.

Моя стаття «Лука Мишуга і українська музика в Америці» в збірнику Свободи 21 ст.¹⁴³ вийшла чудово. Помилка є мало.

Щиро вітаю Ваш Роман Придаткевич»¹⁴⁴.

Післямак

На наш погляд, листування Романа Придаткевича та Павла Маценка – це приклад гречності та високого стилю спілкування двох професіоналів-однодумців. Про це свідчать звернення один до одного та інші слова похвали і вдячності: «прошу ласкаво», «високодостойний пане», «дорогий пане», «високоповажній пані», «гратулюю», «з пошаною до Вас», «славної пам'яті», «невимовно вдячний», «остаю Ваш», «найщиріші уклони» тощо. Такий спосіб висловлювань дозволяє адресатам проявляти неабияку увічливість, як високий ґиби письмового спілкування.

туту УВАН в Авґсбурзі, дійсним членом НТШ; 1951 р. переїхав до США, де став директором Філософiчного відділу Делеґатури УВУ в США, професором Українського Технічного Інституту в Нью-Йорку, очільником Українського Історичного Товариства, візит-професором українознавчого науково-дослідного центру при Гарвардському університеті, почесним членом Українського Наукового Інституту Гарвардського університету, президентом УВАН у США, серед його учнів – історик Орест Субтельний.

¹⁴¹ Луців Лука / псевдонім Ґраничка Лука (1895–1984) – український журналіст, літературознавець, літературний критик, доктор філософії, член НТШ, стрілець легіону УСС, вояк УГА, педагог. У 1949 р. виїхав до США, де став співредактором щотижневика «Свобода».

¹⁴² Прицак Омелян (1919–2006) – українсько-американський науковець, історик, сходознавець-медієвіст, філолог, організатор наукового життя в діаспорі, входив до Нобелівського комітету з літератури; у 1943 р. емігрував до Німеччини, з 1964 р. проживав в США, у 1991–1996 рр. працював в незалежній Україні; професор Гамбурзького, Вашингтонського, Гарвардського, Київського університетів, засновник і перший директор Українського наукового інституту Гарвардського університету та Інституту сходознавства імені А. Ю. Кримського, співзасновник Міжнародної асоціації українців, президент Міжнародного товариства з вивчення мов, культури й історії угро-фінських та алтайських народів, член НТШ, УВАН, іноземний член НАН України, член Американської академії мистецтв та наук, Академії наук Латвії, Турецької академії мови, численних міжнародних наукових товариств; редактор багатьох наукових часописів.

¹⁴³ В Архіві П. Маценка цієї статті не виявлено, проте збереглася стаття Р. Придаткевича у рубриці «З музики» про виступ «... Злучених Українських Хорів Ньюйоркської Округи під управою професора Олександра Кошиця, що відбувся в Карнегі-Хол у Нью Йорку дня 31-го травня 1936 р...». (Р. Придаткевич. Концерт української церковної музики. *Свобода*. Понеділок 15 червня 1936 р. С. 4. // *Архів П. Маценка*. Осередок української культури та освіти. Вінніпег, Канада. В 4(с) Fb-5-7. Папка «Придаткевич»). Це єдина публікація Р. Придаткевича (окрім 6 статей М. Гайворонського, О. Залеського, О. Кошиця, Ґ. Скеґара, С. Ш., та невідомого автора про Р. Придаткевича), що зберігається в Архіві Павла Маценка (див. у «Перелік матеріалів...» в кінці розвідки).

¹⁴⁴ Два останні абзаци цього листа написані на полях, що пояснює таке коротке прощальне вітання Р. Придаткевича.



Емоційні прояви у рядках листів часом є завуальовано згладжені («ні я, ні моя музика не могли бути», «не маємо перспективи», «не все є так рожево», «виглядає на фарс», «трохи переборщив» тощо), а часом – занадто прямі, в яких зустрічаються відверті, як на той час, висловлювання («вийшов поза береги пристойності», «гістєричне подразнення», «часи забріханого всєхвалення», «з напливом московського “душку”» та ін.).

У листах оживають імена видатної плеяди українських митців-ємігрантів, серед яких – В. Витвицький, М. Гайворонський, Д. Гординська-Каранович, В. Ємець, О. Кошиць, З. Лисько, Л. Мишуга, А. Рудницький, І. Соневицький. Згадуються також імена українських та зарубіжних композиторів (Л. Бетовен, А. Брукнер, А. Дворжак, П. Демуцький, М. Глінка, З. Кодай, М. Колесса, М. Леонтович, М. Лисенко, В. А. Моцарт, З. Неєдли, Н. Нижанківський, М. Рєгер, К. Стеценко), виконавців (П. Галліко, П. Гамба, Д. Гресько, М. Кокольська, Ю. Мазуркевич, І. Мельник, М. Мінський, Л. Стоковський, Я. Сускінд), письменників і поетів (Є. Маланюк, О. Грановський, У. Кравченко, М. Ласовська-Крук, Г. Черінь), істориків (Л. Мишуга, Н. Полонська-Василенко, О. Оглоблин-Мезько, О. Прицак), фольклористів (К. Квітка, А. Конощенко), критиків (Л. Луців, З. Неєдли, N.Nairn, Mar. Ertz Will), наукових, культурно-громадських діячів і меценатів (Є. Вертиполох, О. Глібович, В. Коссар, Т. Кошиць, о. В. Кушнір, Т. Павличенко, О. Стромєцький); часописи («Вільне Слово», «Вісник», «Вісті», «Новий Шлях», «Свобода», «Українська нива», «Український самостійник», «Musical America», «Rochester Democrat and Chronicle», «Times»), видавництва (Святоюрське, В-во Биргарда), інституції (Вищі Освітні Курси у Вінніпезі, Клівлендський Інститут Музики, Коумбійський університет у Нью-Йорку, Інститут музики Кертіса у Філадельфії, Одеський український театральний інститут, Осередок української культури і освіти), організації (Конгрес Українців Канади, Наукове Товариство імені Т. Г. Шевченка, Товариство прихильників української музики, Українська Національна Рада, Український народний союз). Таке розмаїття говорить про широку обізнаність та насичене соціокультурне життя авторів.

Наскрізною темою проступає постать О. Кошиця, що також стала зв'язуючою ланкою листування. Знаний диригент стає уособленням при спілкуванні найвищих еталонів пошанування («Славної пам'яті Покійного»), тому своєрідним антагоністом для обох слугує З. Лисько у своєму критичному відношенні («гістєричному подразненні») як до діяльності О. Кошиця, так і до його особи, бо «...шукає якоїсь хоч малої нагоди, щоб зменшити чи принизити його». Проте, і Маценко, і Придаткевич вважають З. Лиська «... як найбільш активного українського (в повнім сенсі цього слова) музикознавця, композитора й громадянина... <який>...заслужив собі пошанування», що «... характеризує Лиська як одного з наших вправних музик». Найблагородніша ціль для Придаткевича – переконати д-ра Лиська у заслугах О. Кошиця, аби уникнути «непорозуміння», а для Маценка – дати гідну відповідь на критику, що вийшла «поза береги пристойності».

Висвітлений зміст листів уточнює деякі факти про непересічних особистостей, зокрема підкреслює професіоналізм О. Кошиця і як оркестрового диригента, а також його прагнення до розвитку та удосконалення навіть у більш пізній період життя через відвідування занять з теорії композиції в Нью-Йорку (США).



Звісно, що листи мають неабияку музикознавчу і культурологічну цінність, оскільки є джерелом пізнання соціокультурного середовища української еміграції в Північній Америці середини ХХ-го століття. Проте вони несуть також і важливий позитивний заряд читачеві, так би мовити, естетичну насолоду від прочитання старовживаних слів, діалектизмів та їх поєднань у реченнях і фразах, звертаннях один до одного і умінням словесно «гратулювати». А ще – вони умовно являють собою міні-оповідь з цікавим розгортанням сюжету, своєрідною інтригою та незавершеним фіналом, залишаючи приємний післясмак від духовно спожитого епістолярного продукту.

Для більш конкретного узагальнення дослідженого нами архівного матеріалу, структуруємо його за рівнями та етапами.

За класифікацією М. Копиці, яка виокремила об'єктивний та суб'єктивний фактори дворівневого багатофункціонального епістолярного жанру¹⁴⁵, листування Р. Придаткевича і П. Маценка відносимо до обох і класифікуємо як дворівневі. Об'єктивний фактор проглядається у листах крізь призму відображення суспільно-політичних та соціокультурних часопросторових умов, історичних фактів, змалювання соціально-психологічних груп сучасників. Суб'єктивний – через реконструкцію сторінок життєвого шляху, творчої спадщини, мистецтвознавчу оцінку та проектування.

За Л. Курбановою, визначаємо їх поетапність¹⁴⁶:

- контекстність: насичення інформативного змісту соціокультурною ретроспективною панорамою (від часів Братських шкіл до початку II пол. ХХ ст.), змалювання соціально-психологічних портретів сучасників (митців, педагогів, культурно-громадських діячів), аналіз та інтерпретація різних ситуацій і обставин (критичні зауваги, матеріальні чинники, сімейні обставини);

- атрибутність: стильова подібність оформлення епістолярію з обумовленою структурою текстового викладу (переважно, це – привітання, подяка, обговорення, висвітлення, прохання; завершення);

- актуалізаційність: залучення відомостей з інших галузей (публіцистики, історії, фольклористики) та формування додатків (список творів, програми та брошури концертів, витяги листів та вибірки статей).

Загалом, висвітлена епістолярна спадщина є своєрідною привідкритою нами щілиною з минулого життя двох митців-емігрантів, які намагалися високо репрезентувати українську музику на світовій арені, доводячи її професійну самість та унікальність настільки, наскільки це їм дозволяли умови американського світобуття, бо «...дуже тяжко і особливо нашому братові продістатись в кола тих, які хочуть і

¹⁴⁵ Копиця М. Епістологія в лабіринтах музичної історії : монографія. Київ : Автограф, 2008. С. 82.

¹⁴⁶ Курбанова Л. Різновекторна діяльність Павла Маценка в контексті української музичної культури ХХ століття : дис. ... канд. мист-ва : спец. 26.00.01 – Теорія та історія культури / Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника. Івано-Франківськ, 2019. С. 190–191.



рішають»¹⁴⁷. Їхнє насліддя – це жертвна праця на благо національної музичної культури, котра без перебільшення стала підґрунтям для промоції та партнерської підтримки української ідентичності у ХХІ-му столітті.

Отже, соціокультурну місію Романа Придаткевича та Павла Маценка щодо збереження та примноження національної музичної спадщини в світовому обігу – вважаємо здійсненою!

Перелік матеріалів у папці «Придаткевич Роман»¹⁴⁸

*Архів Павла Маценка в Осередку української культури і освіти
(Вінніпег, Манітоба, Канада). Вох 4(с) Fb-5-7*

1. Програма концерту англійською мовою Р. Придаткевича від 9 вересня (неділя) 1941 р. в Town Hall (Нью-Йорк, США).
2. Стаття О. Кошиця «Концерт Р. Придаткевича» в рубриці «З музики» часопису «Свобода» за 19 листопада 1941 р. Вирізка.
3. Стаття М. Гайворонського «З нагоди концерту Р. Придаткевича» в рубриці «З музики» часопису «Свобода» за 8 листопада 1941 р. Вирізка.
4. Стаття Р. Придаткевича «Концерт української церковної музики» в рубриці «З музики» часопису «Свобода» за 15 червня 1936 р. С. 4. Вирізка.
5. Лист П. Маценка до редактора (М. Дального) від 22 березня 1982 р. 2 аркуші. Друкопис.
6. Лист М. Дального до П. Маценка від 12 березня 1982 р. 1 аркуш. Друкопис.
7. Лист П. Маценка до редактора «Нові Дні» М. Дального від 2 березня 1981 р. 2 аркуші. Друкопис.
8. Друкований аркуш критичного огляду-рецензії П. Маценка «Про недоречність взагалі» від 26 січня 1981 р. на статтю О. Залеського «Роман Придаткевич (Пам'яті мистця-скрипаля)» у «Новому шляху» Ч.І-ІІ, Січень 3-10, 1981.
9. Вирізки з часописів англійською мовою («Times» London, «Courier» Vienna, «Nacht-Depesche» Berlin, «Die Tat» Zurich, «Neue Züricher Zeitung», «Tages Anzeiger» Zurich) про концерти Р. Придаткевича у Європі за 1947 р. 1 аркуш. Відбиток.
10. Програмка концерту (англійською мовою) Р. Придаткевича під акомпанемент піаніста І. Мельника у Concert Hall, Civic Auditorium (Нью-Йорк) за 20 жовтня 1943 р. 3 аркуші.
11. Лист Р. Придаткевича до П. Маценка від 20 листопада 1975 р. 2 аркуші. Рукопис.
12. Лист П. Маценка до Р. Придаткевича від 18 лютого 1975 р. 1 аркуш. Машинопис.
13. Лист Р. Придаткевича до П. Маценка від 30 січня 1975 р. 2 аркуші. Рукопис.
14. Лист П. Маценка до Р. Придаткевича від 28 листопада 1974 р. 2 аркуші. Машинопис.
15. Лист Р. Придаткевича до П. Маценка від 20 лютого 1974 р. 2 аркуші. Рукопис.

¹⁴⁷ Лист П. Маценка до Р. Придаткевича від 18 лютого 1975 р. *Архів П. Маценка. Осередок української культури та освіти. Вінніпег, Канада. Мау. В 4(с) Fb-5-7. Папка «Придаткевич Роман».*

¹⁴⁸ Подаємо послідовність переліку відповідно до розміщення матеріалів у папці архіву. Опис усіх матеріалів папки в Архіві Павла Маценка був відсутній і здійснюється нами вперше.



16. Лист Р. Придаткевича до П. Маценка від 11 вересня 1974 р. 2 аркуші. Машинопис.
17. Лист Р. Придаткевича до П. Маценка від 21 березня 1956 р. 2 аркуші. Рукопис.
18. Лист П. Маценка до Р. Придаткевича від 25 березня 1956 р. 1 аркуш. Друкопис.
19. Виписки матеріалів Р. Придаткевича про О. Кошиця : витяги з листів та вибірки зі статей. [Додаток до листа Р. Придаткевича від 21 березня 1956 р.]. 2 аркуші. Рукопис.
20. Витяг з листа Р. Придаткевича від 24 січня 1955 р. [Додаток до листа П. Маценка від 4 березня 1956 р.] 1 аркуш. Машинопис.
21. Лист П. Маценка до Р. Придаткевича від 4 березня 1956 р. 1 аркуш. Машинопис.
22. Лист Р. Придаткевича до П. Маценка від 24 січня 1956 р. 2 аркуші. Рукопис.
23. Копія витягу з листа Р. Придаткевича від 24 січня 1955 р. [Бланк Українського Культурного Центру]. 1 аркуш. Машинопис.
24. Лист Р. Придаткевича до П. Маценка від 4 січня 1956 р. 2 аркуші. Рукопис.
25. Лист Р. Придаткевича до П. Маценка від 17 травня 1955 р. 2 аркуші. Рукопис.
26. Лист П. Маценка до Р. Придаткевича від 15 червня 1955 р. 1 аркуш. Друкопис.
27. Статті І. Соневицького «Концерт скрипаля-композитора Романа Придаткевича в Нью Йорку» та Р. Пачовського «Враження образотворчого мистця з концерту Р. Придаткевича» в часописі «Свобода» за 15 січня 1954 р. Ч. 9. Вирізка.
28. Стаття Г. Скегара «Артист Придаткевич у Каліфорнії» у часописі «Новий шлях» (Вінніпег, Манітоба) за 14 квітня 1945 р. Ч. 30.
29. Стаття [Б. а.] «Prydatkevych Recital Oct. 20» у часописі «Winnipeg Tribune» за [Б. д.] 1943 р. Вирізка.
30. Лист П. Маценка до Р. Придаткевича від 15 листопада 1941 р. 1 аркуш. Машинопис.
31. Стаття О. Залеського «Роман Придаткевич (Пам'яті мистця-скрипаля)» у часописі «Новий шлях». Ч.І-ІІ, Січень 3-10, 1981. Вирізка.
32. Аркуш з посібника для слухачів Дж. Морріса Джонса англійською мовою «Усі американці... усі іммігранти». Відбиток.
33. Вирізки з канадійських часописів («The Prince Albert Daily Herald», «The Albertan», «Kenora Miner and News», «The Fort William Daily Times-Journal») про концерти Р. Придаткевича у 1947 р. 1 аркуш. Відбиток.
34. Лист Р. Придаткевича до П. Маценка від 6 листопада 1941 р. 1 аркуш. Рукопис.
35. Лист Р. Придаткевича до П. Маценка від 4 травня 1940 р. з додатком списку творів. 4 аркуші (2 – лист, 2 – додаток). Рукопис.
36. Програма концерту американських композиторів у Kilbourn Hall Істманської музичної школи Рочестерського університету за участю Рочестерського громадянського оркестру під орудою д-ра Говарда Гансона за 24–26 жовтня 1939 р. 3 аркуші.
37. Реклама скрипкових студій Р. Придаткевича англійською мовою. 1 аркуш (кольоровий папір з фото).
38. Лист Р. Придаткевича до П. Маценка від 2 липня 1955 р. 2 аркуші. Рукопис.
39. Лист Р. Придаткевича до П. Маценка від 24 листопада 1941 р. 2 аркуші. Рукопис.
40. Roman Prydatkevych. Symphony B minor (Freedom) : партитура. Рукопис, 248 с.



ФОТОМАТЕРІАЛИ

*Архів Павла Маценка в Осередку української культури і освіти
(Вінніпег, Манітоба, Канада). Вох 4(с) Fb-5-7.
Папка «Придаткевич Роман»*



Фото 1. Л. Обух біля приміщення
Осередку української культури і освіти
(листопад 2023, м. Вінніпег, Канада)



Фото 2. О. Слобода – куратор колекцій
Осередку і Л. Обух у кімнаті перегляду
архівних матеріалів



Фото 3. Частина коробок (Boxes) Архіву Павла Маценка



Фото 4. Викладацький склад курсів літньої школи у брошурі ВОК 1943 р.



Фото 5. Курси літньої школи (1 липня – 30 серпня 1943 р.):
випускний листок з Буклету ВОК за 1943 р.

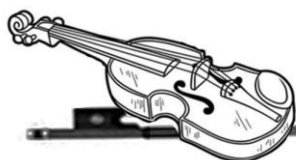


Фото 6. Реклама концерту
Р. Придаткевича у буклеті ВОК
за 1943 р.



ROMAN PRYDATKEVYCH, B.A.
(Vienna) — Composer,
Head of Instrumental Department
of Summer School Courses

INTERMISSION — 10 MINUTES

PROGRAMME — Continued
PART TWO

4. Roman Prydatkevych — violinist, piano accompaniment by John Melnyk
(a) "HOMELESS COSSACK AND HIS STEED" — R. Prydatkevych
Horse and Cossack, dreaming of travelling the rolling steppes, answer the
call to arms in a battle which ends in disaster.
(b) "TRYST WITH THE WIND" — R. Prydatkevych
The maiden dreams with wistfulness of her native mountains while listen-
ing to the gentle breeze. Her companion, a bold brave youth dances for her.
(c) "SLAVONIC DANCES" — A. Dworsch
These peasant dances brilliantly colorful, built upon themes of contrast-
ing moods.
(d) "ANDANTE" — N. Hayvoronsky
The slow and communicative beauty of melody for violin and piano by
Hayvoronsky shows the warm sincerity in the work of this refined composer.
(e) "GYPSY AIRS" — P. Saranate
This notable work of pleasing melodies, in which are interwoven elaborate
cadenzas, breathe romance and fire, and lead to a tender lovesong.

ПІДВИРАЙТЕ ГРАЇВУ УКРАЇНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО
ОБ'ЄДНАННЯ КАНАЛН.
СТАВАЙТЕ ЧЛЕНАМИ УНО.
Читайте Одиновий Український Підприємник у Канаді!
НОВИЙ ШЛЯХ

On the occasion of the conclusion of the Fourth Summer
School Courses the Educational Section of the
Ukrainian National Federation of Canada
PRESENTS

CONCERT



With ALEXANDER KOSHETZ, (Conductor)

Assisting Conductors: Miro T. Stojanovsky, J. Bodura
Students of the Summer School Courses

Assisting Artists: ROMAN PRYDATKEVYCH — Violinist
Piano Accompaniment by J. Melnyk

PLAYHOUSE THEATRE Saturday, Aug. 28, 1943,
Winnipeg 8.30 p. m.

Фото 7. Зворотний бік
Буклету ВОК за 1943 р.



Roman Prydatkevych
Studio of Violin

187 NEW YORK AVENUE
BROOKLYN, N. Y.

VIOLINIST PEDAGOGUE COMPOSER

Roman Prydatkevych has studied with the world's most famous teachers including Steyerka, Sevcik, Joseph Marx and Eusebius Mandelzewski at the Imperial Academy of Music in Vienna; W. Gmeindl and R. Hartner in Berlin; R. Morris at the Curtis Institute in Philadelphia, and George Wedge at Julliard School of Music. For seven years he worked with Paolo Gallico in New York.

As a soloist, Mr. Prydatkevych toured in Europe and the U. S. The New York Times says "Mr. Prydatkevych played mentally and sincerely and with a feeling for phrase and melody." And in the opinion of the Evening World "U. S. clear and technique at times impressive are displayed. The ease and accuracy of his playing combined with the unassuming conscientious manner of the artist and the taste and refinement of his style established a bond of sympathy."

The artist is also well known as a composer. His Suite for Small Orchestra is included in the repertoire of Dr. Howard Hanson, of the Rochester Symphony, and his violin solos have been published by Edw. Schubert. His Symphonic and chamber compositions are noteworthy.

Roman Prydatkevych is one of the more outstanding violin teachers. The Evening World comments "We come to the conclusion that he is doubtless a very fine teacher. He numbers among his pupils many who are in the leading orchestras throughout this country and Europe. Among the schools in which he has taught are the Zerkow and Hahn Philadelphia Academy and the New York College of Music."

ELEMENTARY AND ADVANCED INSTRUCTION IN VIOLIN
HARMONY ORCHESTRATION COMPOSITION COUNTERPOINT
Coaching in Ensemble and Chamber Music

Фото 8. Реклама скрипкових студій

ROMAN PRYDATKEVYCH
VIOLINIST

Roman Prydatkevych concertized in many of the principal cities of Europe with much acclaim, and following his successful American debut in 1930 in Town Hall, New York, he has been heard extensively in America. His recitals are distinguished by interesting and colorful programs of universal appeal because he is one of the few concert violinists, who is also an outstanding composer.

Mr. Prydatkevych studied violin under I. Smetana, H. Gottschmann, O. Sevcik, and R. Hartner and composition with Dr. R. Stoehr, Dr. J. Marx, W. Gmeindl, Seth Bingham (Columbia University) and R. O. Morris (Curtis Institute of Music). For many years he studied composition and orchestration with Paolo Gallico of New York City. He is a member of the American Composer's Alliance. One of his orchestral works, a Suite, was performed twice by Dr. Howard Hanson of the Eastman School of Music.

PART II

PASTORALE R. Vaughan Williams
DANCE Th. Akimenko
BLESSED AMERICA V. Barvinsky, R. Prydatkevych
(Ukrainian Immigrant Folk Song)
Pieces based on Ukrainian Folk Songs R. Prydatkevych
(a) "Nevistka" ("The Little Daughter-in-Law" — a wedding scene)
(b) "Chubaren" — Song of a Shepherd (Polish)
(c) "Aron" (An Ancient Rural — mountain dance)
Violin — R. PRYDATKEVICH

Фото 9. Реклама Р. Придаткевича у Програмі святкування 100-ї річниці від Дня народження Миколи Лисенка

ROMAN OCT 28 1941
PRYDATKEVYCH
Violinist

Assisting Artist,
PAOLO GALLICO, *Pianist*
LOUIS KROLL, *Accompanist*

TOWN HALL
113 West 43rd Street
Sunday Evening, November 9th
at 8:30 o'clock

Program

I. Prelude and Fugue in E minor for Violin alone MAX REGER

II. Sonata for Violin and Piano in F# major R. PRYDATKEVYCH
Moderato Sostenuto, Andante, Allegro
Allegro ritmato
Mr. Gallico and the Composer
(first performance)

III. Concerto A minor ANTON DVOŘÁK
Allegro ma non troppo
Adagio ma non troppo
Allegro giocoso, ma non troppo

IV. Chanson triste V. BARVINSKY
Dance TH. AKIMENKO
Suite M. O. HAYVORONSKY
Arietta — Gavotte — Menuet — Rondo
Variations N. KOLIADA
Magic Flute R. PRYDATKEVYCH
Kolomyka M. HAYVORONSKY-PRYDATKEVYCH
Ukrainian Rhapsody R. PRYDATKEVYCH
Shivvay Piano

Tickets \$2.50 to \$10; Loges (seating only) \$14.50 (see included)
On sale at Box Office and Office of Management. Please make checks payable to:
CONCERT MANAGEMENT VERA BULL HULL
101 WEST 53rd Street - - - Circle 7-2837 - - - New York City

Фото 9. Програмка концерту у Town Hall (Нью-Йорк) 9 вересня 1941 р.



Фото 10. Виписки
Р. Придаткевича з
матеріалів про О. Кошиця
(додаток до листа
Р. Придаткевича
від 21 березня 1956 р.).

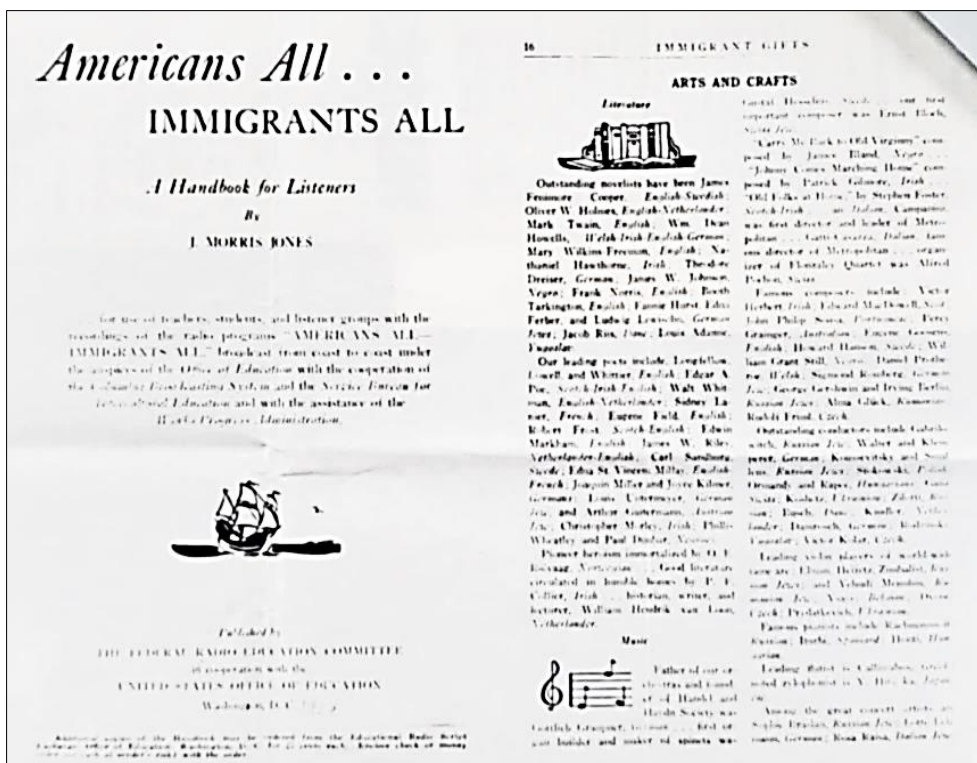
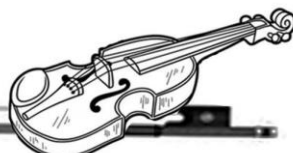
[illegible]

Фото 11. Аркуш з посібника для слухачів Дж. Морріса Джонса, де в колонці «Музика» згадується Р. Придаткевич



THE PRINCE ALBERT
DAILY HERALD
SEPTEMBER 9 1947

Violinist Well Received Here In Concert

Combining unusual emotional powers with a fiery imagination and technical proficiency, Roman Prydatkevych, Ukrainian violinist-composer, was enthusiastically received in recital at St. Vladimir's Hall last night.

Playing a program made up largely of his own compositions interspersed with selections by other Ukrainian composers as well as standard classics, Mr. Prydatkevych was sincere in his approach and thoroughly satisfying in his execution of the works.

The concert gave a witty and talented narration throughout the evening, speaking in Ukrainian the entire time, and added much to the enjoyment of the music by the audience.

Miss Hannah Prydatkevych, the violinist's daughter and accompanist, revealed a charming yet firm touch in two piano solos she played. The first, "Dedication" by V. Kozlenko, is listed as an elegy in memory of Taras Shevchenko, the Ukrainian poet, and the second Chopin "Revolutionary" Etude, Op. 10, No. 12.

Featured work of the evening was the "Prelude, Choral and Fugue" composed by Mr. Prydatkevych. It is a vivid portrayal of a depressed people and was played with a mellowness of tone.

While giving warm approval in the entire program, the audience seemed more at ease in the last group played, which included Fritz Kreisler's "Caprice Viennois" and Edward McDowell's "To A Wild Rose." A novelty number, "Turkey in the Straw," played pizzicato, was most pleasing.

In response to applause Mr. Prydatkevych encored with Beethoven's "Minuet in G" and "Prelude to Our Lady," his own composition.

THE ALBERTAN—
SEPTEMBER 16, 1947

Violinist Excels In Ukraine Airs

The rich music of the Ukraine was brought to a small Calgary audience Monday night in the Memorial Hall by Roman Prydatkevych, professor of music, University of Kentucky. The Ukrainian-born artist, with years of musical training behind him, gave a vivid interpretation of the gay folk songs and dances, and the more expressive native works.

A outstanding feature of the two-hour program was the fact that Prydatkevych played a number of his own compositions. Although his works were no doubt unknown to the larger part of the audience, they were favorably received. His "Prelude on a Chant of Our Saviour" and "Prelude, Choral, and Fugue" were particularly good, and the artist told the musical story of each section with much feeling.

His pieces, based on Ukrainian folk songs, "Song of the Shepherd," "Hutnuka," and "Arkan" were among his best numbers. Here, as in his other folk songs and dances, Prydatkevych excelled. He seemed to have a deep understanding and feeling for the music.

His program, in five parts, ended with a group of well-known numbers, such as Kreisler's "Caprice Viennois," E. McDowell's "To A Wild Rose," Schubert's "Ave Maria" and Menen's "Turkey in the Straw." He chose a proper finale, the well-known "Oryel Aires". Here he re-created that rustic spirit of the Ukraine, and used his inborn talents to the full.

CAPABLE PIANIST

Prydatkevych had complete control over his instrument throughout the recital. His rich middle range, enhanced by the use of a double bridge in many of the passages, brought out pleasing tones.

The accompanist, his daughter Hannah, provided excellent support. She presented two solos: Kozlenko's "Dedication" and Chopin's "Etude, Op. 10, No. 12." The former was quite good, but the latter brought forth the pianist's technique, particularly noted in the tricky-left-hand passages.

Both artists are real trouperes. They are making this western Canadian tour entirely by car, with Miss Prydatkevych at the wheel. Motor-ing down from Edmonton Monday evening, they had a flat tire, and were a half-hour late. Tuesday they make a 400-mile journey to

KENORA MINER AND NEWS
FRIDAY, SEPTEMBER 23rd, 1947.

Prydatkevych Recital Proved Musical Treat

Small But Enthusiastic Audience Heard Ukrainian Violinist and Composer at High School Auditorium

Those who stayed away from the High School auditorium on Monday evening because of the unseasonable weather or other engagements, missed one of the outstanding musical treats of the year, when Roman Prydatkevych, outstanding Ukrainian violinist and composer, presented a program of Ukrainian music, and compositions of his own and other composers. Equally effective was the brilliant piano work of his daughter, Hannah, who acted as accompanist, and also presented two piano numbers.

Mr. Prydatkevych revealed himself as an outstanding artist, his fine bowing, marked technique and brilliant interpretation conveying each picture to his audience with color and beauty. To Ukrainians it must have brought back nostalgic pictures of home, and to others it brought pictures of wide grain fields, a happy people, dancing, singing, and the wild rush of horsemen over the plains.

The writer has always had a great admiration for Ukrainian music and its amazing expressiveness and color, and this impression was deepened and enriched by Mr. Prydatkevych. His daughter revealed herself as a brilliant accompanist, and in her solo numbers as an artist of great talent.

It was an evening of great musical enjoyment and it is to be regretted that a larger audience was not on hand to share the musical pleasure experienced.

THE FORT WILLIAM
DAILY TIMES-JOURNAL
SEPTEMBER 24, 1947

R. Prydatkevych, Noted Violinist, Thrills Audience

Spanning thousands of miles and two continents with a bridge of music exquisitely and skillfully constructed, Roman Prydatkevych, violinist-composer and professor of music, last night united Ukrainian Canadians of Fort William with their homeland.

Performing in the Ukrainian hall to an audience comprised of his own people and music lovers of all nationalities, he completed the bridge of bars and chords of familiar folk music which he had started when he left the campus of a Kentucky College where he is a professor of music, to tour Western Canadian cities from Edmonton to Fort William.

Professor Prydatkevych has studied and performed in Europe and America and sent his goodwill couriers before him with press notices which filled the hall to capacity. The program was presented in both the English and Ukrainian languages.

With a violin solo, "Prelude on a Chant of Our Saviour," as his first selection, the professor exhibited the poise and skill of a master, which he continued throughout the evening. This was his own composition, as was "Prelude, Choral and Fugue," a deeply moving story of death and the eternal life. Two other presentations were the maestro's own compositions, "Nevistonka," a folk song of the Ukrainian marriage ceremonies and celebrations, and "Cossack Dance," a folk dance depicting the spirit of Ukrainian Cossacks.

Ukraine Melodies

Interspersed with these and rollicking Ukraine melodies, each telling a tale which had been told for the first time hundreds of years ago, were others on a more serious note—but to complete the capture of his mixed audience, Prydatkevych ended his program with selections from Schubert, Kreisler and other well-known composers. Running the gamut from reverence to raillery, this last list of selections showed the performers exquisite sympathy in "Ave Maria," while his "Turkey in the Straw" would have sent Canadian cowboys into an envious coma.

Фото 12. Вирізки часописів про концерти Р. Придатквича в Європі у 1947 р.



РОЗДІЛ 5

<https://doi.org/10.5281/zenodo.16752817>

Лілія Назар-Шевчук,

*кандидатка мистецтвознавства, докторка філософії Ph.D.,
доцентка кафедри історії музики
Львівської національної музичної академії імені М. Лисенка
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8541-4805>*

Йосип Созанський,

*заслужений діяч мистецтв України,
головний диригент симфонічного оркестру
Чернівецької філармонії ім. Д. Гнатюка
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2762-5161>*

СТИЛЬОВІ ПРОЛЕГОМЕНИ ТА ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНА АПОЛОГЕТИКА ПЕРШОЇ СИМФОНІЇ РОМАНА ПРИДАТКЕВИЧА «ЛЕГЕНДА ПРО СВОБОДУ»

*«Нам бракувало рідного краю,
однак Україну, підставу нашого мистецького розвитку,
ми будували у власних серцях і серцях великого числа
американсько-українських патріотів»
Р. Придаткевич*

Інтеграційні процеси в умовах поступової глобалізації впродовж ХХ-го століття яскраво проявилися на терені музичної культури, зокрема, в такій її царині, як творчість українських композиторів в умовах чужинецьких культур. Одним з актуальних завдань українського музикознавства є окреслення жанрової палітри симфонічної музики, створеної в умовах діаспори. Повернення та каталогізація партитур рукописів чи опублікованих симфонічних творів (а їх практично одиниці), наукове осмислення – одна з нагальних потреб сучасності, адже виконання та популяризації за кордоном зазнав дуже малий відсоток творів авторів українського зарубіжжя. Поповнення та розширення симфонічного континууму української музики завдяки включенню симфонічних полотен композиторів української діаспори дозволить більш широко та всебічно висвітлити процеси її розвитку в ХХ-му столітті, розглядаючи українську культуру в пан-національному просторі глобалізованого ХХІ-го століття.

Однією з найбільш знакових особистостей серед композиторів-емігрантів є Роман Придаткевич (1895–1990) – відомий скрипаль, композитор, музиколог, культурно-громадський діяч, педагог. У його творчому доробку окрім скрипкових, камерно-інструментальних, вокальних творів представлений і жанр симфонії. З чотирьох програмних симфоній Р. Придаткевич три вирішує в українській



національній тематиці. Це перша – «Україна. Визволення» або «Легенда про свободу» (такою ремаркою позначено другу назву симфонії в рукописі), друга симфонія створена за баладою Тараса Шевченка «Тополя»; четверта симфонія – «Великі роковини гетьмана Івана Мазепи» за сюжетом двох поем У. Кравченко.

Перебуваючи далеко за межами України, композитор, творчі інтенції якого гравітували до національної тематики¹, вступає у світ творення симфонічної музики, вмотивований багатьма причинами. Перша і найголовніша – сфокусована у першій фразі слів композитора, які автори обрали motto до цієї розвідки: «Нам бракувало рідного краю». У ній – одна з найболючіших тем для митців-емігрантів – ностальгійна, в якій переплітаються і туга за Батьківщиною, пам'ять про неї, виняткову красу її природи, ні з чим непорівняне тепло рідного дому. Отож, світлий образ втраченої для митця далекої Вітчизни прозиратиме й пульсуватиме крізь весь образний стрій симфонії, у кожній її частині, особливо у розкішних звукописних епізодах, переливах українських мотивів, розмаїття яких неначе прагне охопити, створити «звуковий портрет» рідного краю.

Інша лінія – глибоко екзистенційного порядку, яка перегукується з епічно-історичним началом – патріотично-мілітарна. Її репрезентують численні музичні знаки доблесного українського війська (звучання литавр-тулумбасів, сурм, низка яскравих, навіть експансивно виділених цитат та окремих інтоном козацьких, стрілецьких похідних пісень, гімнів та героїко-сподвижних чи жалібних маршів). Епопея битви за Україну – стає однією з вирішальних у цій симфонії. Але йдеться і про індивідуально-психологічний вимір в окресленій сфері. Перед нами – унікальне явище у музичному мистецтві, коли композитор сам виступає як безпосередній учасник подій, створюючи монументальне симфонічне полотно. Адже в звуках цієї симфонії йдеться і про власну боротьбу за незалежність України, її свободу, пов'язану з військовою діяльністю музиканта.

Ще у березні 1915 р. однорічним добровольцем композитор був зарахований до складу австрійської армії та як старшина кінноти перебував на італійському фронті всю війну. Намагаючись повернутися додому, захворів на гостру форму грипу і три тижні перебував на лікуванні в шпиталю міста Лінц. Врешті, добравшись до рідної Галичини, він на збірному пункті Галицької Армії в Стрию був призначений у званні поручника на посаду референта коней та обозів при Команді III корпусу. Так, Р. Придаткевич, будучи в лавах Української Галицької Армії, приймаючи участь в бойових діях, як патріот, борець і композитор – чи не вперше в національному симфонізмі з велетенським розмахом піднімає і відтворює героїчні і болюче-трагічні сторінки історії власного народу. Важкість і драматизм гекатомб останніх, що припали на долю українців в XX столітті – вражаюча.

¹ До початку роботи над симфонією у 1928 р. Р. Придаткевич був автором вагомій низки переважно камерних інструментальних творів: «Пісня без слів» (мелодія) для скрипки і ф-но (1911); Соната для ф-но; Перша Сюїта для скрипки і ф-но; три твори на основі народних пісень для скрипки і ф-но («З буйним вітром», «Янічок», «Козачок»); Подільська, Гуцульська та Козацька ренесансова сюїти для скрипки і ф-но; а також вокальних – незакінчена «Пісня Давида» для хору й оркестру (1926); Чотири солоспіви на українські народні мотиви (1931).



Та не лише власні персональні враження і переживання автора стають екзистенційними ключами до відкриття світові звукової правди про Україну. Знаменними для появи цього твору є й інші конкретні факти. Військова хуртовина національно-визвольних змагань занесла Р. Придаткевича до Одеси, де він в період Української Народної Республіки за рекомендацією К. Стеценка працював у Інституті народної освіти та Одеському українському театральному інституті ім. М. Кропивницького впродовж 1920–1921 років. На той час засновником та директором цього навчального закладу був видатний історик та запеклий театрал Михайло Слабченко, авторитет якого як творця першої в світі економічної історії і високоосвіченого інтелігента був незаперечним. Очевидні тісні взаємозв'язки між видатним скрипалем та видатним істориком. Та після поразки національного змагу, Р. Придаткевич у січні 1922 року разом з дружиною-одеситкою Лідією виїхав до Відня, далі – у 1923-му емігрує до США, звідки вже ніколи не повернеться, забираючи з собою пам'ять про найдорожчих людей.

Особливої уваги в контексті цього дослідження заслуговують постаті Михайла і Тараса Слабченків, чия доля стала показовою для репресій, яких зазнавали українці на підрадянській окупації. Так, Михайло Слабченко був не лише видатним істориком – родоначальником і творцем економічної історії (в 1920–1929 рр. – професор Одеського інституту народної освіти та інших вищих закладів, з 1926 р. – керівник Одеської філії кафедри історії України в Харкові, в 1929 р. був обраний академіком Всеукраїнської Академії Наук (ВУАН), але й активним культурно-громадським діячем. Запеклий театрал – ще в 1919–1922-х рр. він стає організатором і першим директором Одеського українського театального інституту ім. М. Кропивницького. Особливий пієтет до постаті М. Кропивницького мав і його син, також історик – Тарас Слабченко². В наступному – 1929 році – академіка Михайла Слабченка і його сина Тараса було заарештовано і засуджено. Батько відбував заслання на Соловках до 1936 року. Тарас на три роки був позбавлений волі. Але 27 жовтня 1937 р. військова колегія Верховного суду СРСР засудила Тараса до страти, і він був розстріляний у тюрмі НКВС. За матеріалами Інституту національної пам'яті – 27 жовтня 1937 року Тараса Слабченка заарештували вдруге, а наступного дня – розстріляли. Подальша доля друга Р. Придаткевича – Михайла Слабченка – глибоко трагічна³. І аж через 20 років –

² Серед праць Тараса Слабченка, присвячених корифею української сцени: «З листування М. Кропивницького» (1927), «Автобіографія М. Кропивницького» («За сто літ», ч. 1, 1927), дослідження «Театр Старицького в Одесі 1883–1985», видане в «Записках Одеського наукового товариства» у 1928 р. За: Заруба В. Історик держави і права України академік М. Є. Слабченко (1882–1952) : монографія. Дніпропетровськ : ПП «Ліра ЛІГД», 2004, 456 с.

³ Того ж року, після розстрілу сина, повторно заарештували і батька та засудили до 10 років заслання до Сибіру, Башкирії, Астрахані. Під час німецько-радянської війни загинули дружина історика та молодший син. Тільки через десять років, голодного 1947 року, Михайло Слабченко дістав дозвіл на повернення до України. Оселився в Первомайську на Миколаївщині. Не маючи змоги ні займатися наукою, ні викладати в університетах, став шкільним вчителем – викладав дітям німецьку мову. Через рік вдалося влаштуватися на посаду інспектора міського відділу народної освіти. Але настали часи «ждановщини». У серпні



23 березня 1959 року злочинний вирок проти сина академіка Михайла Слабченка – Тараса, було скасовано радянським судом, а справу закрито за відсутністю складу злочину.

Тоді ж, у 1937 р., ця страшна звістка про розстріл молодого Т. Слабченка сколихнула українську науково-культурну громадськість, долетівши й за океан. Ймовірно тому, саме цей рік стає остаточним рубежем у завершенні симфонії, адже однією з її знакових тем стала пісня на слова Якова Щоголіва «Сідлай коня вороного, ой, брате козаче», написана академіком М. Слабченком, якому залишили життя, обірвавши життя його сина – багатообіцяючого молодого вченого. Симптоматично, що свою першу симфонію Р. Придаткевич присвятив М. Слабченкові (в оригіналі рукопису – «To memory of prof. M. Slabchenko»). Ось як пише про це В. Витвицький: «Історія і навіть передісторія першої симфонії Придаткевича доволі незвичайна. Думка написати симфонію народилася була в нього ще після першої світової війни. Тоді, точніше 1920 року, він як старшина Української галицької армії перебував в Одесі, де познайомився і заприязнився з Михайлом Слабченком, відомим ученим і автором праць з історії України 17 і 18 століть. Обоє їх зблизило замилювання до музики. При якійсь нагоді Слабченко наспівав був своєму другові свою власну мелодію до вірша Якова Щоголева. Це піддало Придаткевичеві думку вжити цю мелодію як одну з основних тем першої симфонії. На заголовній сторінці симфонії видніє присвята: «Пам'яті проф. Михайла Єлисеєвича Слабченка»⁴.

Таким чином постає ще одна особистісна лінія, виявляючи глибоко трагедійний підтекст цього твору, за звуковими обріями якого – мільйони невинних жертв українців. Саме ця драматична лінія викликає дещо інші – експресіоністично-екзистенційні мотиви щодо концепції симфонії, пов'язані з постромантичним, радше, сецесійно-трагедійним модусом. Зрештою, тут постає своєрідна інтертекстуальна вісь, пов'язана з образом друга, який є по-суті другим alter ego – навіть специфічним уособленням множинного alter ego est amicus (друг – це друге «Я»), адже скільки побратимів, скільки споріднених душ полягло у боротьбі за Україну – таку далеку й недосяжну для митця. Підтвердженням цього побратимства може слугувати і текст вірша Я. Щоголіва, покладеного М. Слабченком на музику:

1949-го на міській учительській конференції тодішній секретар Первомайського міськкому КП(б)У Іван Ємець у своїй промові назвав академіка «фашистом і політичним трупом». Слабченка звільнили з роботи і більше нікуди не брали. Останні роки провів у злиднях, практично жебракував, з'являлися думки про самогубство. Помер 27 листопада 1952 року. За однією з версій – замерз у кімнаті комуналки в Первомайську. За іншою – помер на вулиці, біля переходу через колії на станції Голтва, втративши свідомість від виснаження. У свідоцтві про смерть стояло «рак шлунку» [<https://uinp.gov.ua/istorychnyy-kalendar/lypen/21/1882-narodyvsya-akademik-myhaylo-slabchenko-istoryk-zhertva-stalinskyh-represiy>]

⁴Витвицький В. Роман Придаткевич. *Витвицький В. Музичними шляхами: спогади*. Мюнхен : Сучасність, 1989. С. 173–177.



*Сідлай коня вороного,
Ой, брате-козаче!
По нас в світі широкому
Ніхто не заплаче, –
Хіба воля, стара няня,
Та серце-рушниця;
Хіба коник-братко милий,
Та шабля-сестриця.
Ой, брязнемо кишенею
З грішми золотими,
Де й візьметься родинонька,
Сестри й побратими.
Ой, ляжемо від турчина
На полі, як треба, –*

*Одно тільки й побаче нас
Сонечко із неба.
Стане жалібно кувати
Зозуленька вранці;
Стануть вити-голосити
Вовки-сироманці.
Доле ж моя, доле моя,
Тяжко в світі жити;
А ще ж таки не хочеться
Рученьки зложити...
Туман з поля підійметься
Й сонечко прогляне;
Минується негодонька
Й доленька настане.*

Тут і символічний образ коника вороного⁵ (згадаймо – Р. Придаткевич служив у кінноті і немає сумнівів у тому, що був добрим вершником), і звернення до брата-козака, і військова атрибутика, і символи зозулі та вовків-сіроманців, і провіщення важкої долі-негодоньки, і типова для українського ментального світогляду – оптимістична, вітаїстична віра у настання кращої долі.

Г. Карась пише про цей твір наступне: «Симфонія продовжує загальну лінію національного напрямку в музиці, започаткованого і розвинутого М. Лисенком, а в симфонічній музиці вона перекликається з ідеями Симфонії М. Калачевського і Другої симфонії Л. Ревуцького, а також з симфоніями Яна Сібеліуса. Вона свідчить про поєднання традиційності вислову з розширенням сфери програмності та збагаченням гармонії і фактури. Джерела музичного тематизму симфонії походять з фольклору та авторської пісні»⁶.

Роздумуючи над стильовим вирішенням цього монументального 4-часового колосу, відкривається значно ширше асоціативне поле і стосовно концептуальності та ідейно-образної змістовості Першої симфонії Р. Придаткевича, і специфіки та оригінальності композиторського письма. Безперечно, що цей твір є новим кроком у поступі українського симфонізму, однак, навіть якщо розглядати його під призмою національного напрямку в музиці, то постає кілька

⁵ Вороний кінь в народній етимології уособлює нічне зоряне небо, що є царством душ померлих. Зрештою, «епітет вороний настільки узвичаївся у епічних текстах, що він не сприймається як барва, а є невід'ємною частиною народнопоетичного зоо-образу. І хоча дослідження символіки чорного кольору (вороний – це чорний із синюватим полиском) в українському народному мисленні має переважно негативне символічне навантаження, вороний кінь – це один із найпрекрасніших позитивних образів українського фольклору. Вороний кінь – супутник та вірний друг козака, мудрий порадник, свідок всіх його почуттів і переживань» – за: Снегірьова Л. «Зооморфний символ коня в українських історичних піснях» <https://er.nau.edu.ua/bitstream/NAU/>; Гайдук С. Українська романтична поезія: символіка образу коня. *Studia Ukrainica Posnaniensia*, vol. VIII/1: 2020, pp. 243–251.

⁶ Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття: монографія. Івано-Франківськ: Тіповіт, 2012. С. 615.



паритетних ліній його комплементарної цілісності, аніж переважаюча опора на цитацію українських первістків чи гравітацію до етнографізму. Насамперед, з огляду на витоки формування музично-естетичного світогляду, що проходив під знаменником відповідних композиторських шкіл та безпосередніх впливів того-часної доби розвитку музичної культури.

В першу чергу, це вплив С. Людкевича, у якого студіював композитор у Львові. Загально відомо, що симфонізм, як і зрештою, стилістика С. Людкевича вцілому, виходила з постромантичних тенденцій і у великій мірі взурувалася на вагнерівську пізньоромантичну музичну мову, яка вплинула на численних послідовників та апологетів, стаючи свого роду знаменником австро-німецької традиції першої половини ХХ століття (за С. Павлишин, Л. Кияновською та ін.). Виходячи з віденської школи А. Цемлінського (учня Р. Вагнера і Р. Фукса; а також – вчителя з контрапункту А. Шенберга) С. Людкевич органічно перейняв принципи «густого» симфонічного письма, співмірного з австрійською сецесією, відтак, її спадкоємцем – експресіонізмом, виразова сфера яких тяжіє до гіпертрофованого музичного вислову у багатьох аспектах музичної мови (передусім гармонічного, оркестрово-тембрального, поліфонічного мислення) А. Брукнера, Г. Малера, Р. Штрауса, Г. Вольфа, М. Регера та ін., що почасти становило симбіоз та продовження вагнерівсько-брамсівських тенденцій. Вочевидь, що Р. Придаткевич взурувався на принципи Ст. Людкевича і тому, В. Витвицький сміливо та з повною аргументацією визначає стиль Р. Придаткевича як постромантичний. Однак, підкріплення обраного типу мислення композитор знайшов і в подальших європейських студіях, які проходив у час розквіту постромантизму, сецесії та експресіонізму у Відні та Берліні.

Паралельно з удосконаленням скрипкової майстерності у маститих чеських педагогів (О. Шевчік, Ю. Сверстка, продовжуючи лінію львівських скрипалів Є. Щедрович-Ганкевичевої та Є. Перфецького, які належали до чеської школи) Р. Придаткевич займається композицією у класах Йозефа Маркса і Ріхарда Штерна у Віденській музичній академії. Обидва – яскраві представники постромантизму. Й. Маркс синтезував експресіонізм Г. Вольфа з імпресіонізмом К. Дебюссі, приправивши їх густим пізньоромантичним поліфонізмом М. Регера⁷ – саме такий стильовий «конгломерат» добре відчутний у складній полістилістичній манері Р. Придаткевича. Натомість Р. Штерн – учень Р. Фукса⁸ (у якого студіював і Ян Сібеліус, що, ймовірно, наштовхнуло В. Витвицького на порів-

⁷ Слід зазначити, що чимало скрипкових творів М. Регера входили у концертний скрипковий репертуар Р. Придаткевича.

⁸ Якщо говорити про вплив Р. Фукса на австро-німецьку, а ширше – навіть на різні національні школи, то фуксіанцями в повному розумінні стильових пріоритетів були його численні учні, серед яких Г. Малер (2 симфонію якого було визнано прямим наслідуванням почерку Р. Фукса), Дж. Енеску, Ян Сібеліус, Г. Вольф, Ф. Шрекер, А. Цемлінський – вчитель Ст. Людкевича, Р. Штерн – вчитель Р. Придаткевича, Е. Корнгольд, і знаменитий соратник Й. Брамса, універсальний інтелектуал світового значення Е. Мандичевський (вчитель Б. Кудрика) – чи не єдиний серед митців українського походження визнаний європейськими дослідниками як яскравий постромантик і сецесіоніст.



няння двох типів фінського та українського симфонізму подібного порядку), розвинув і підкріпив у Р. Придаткевича стилеві напрямні, закладені Ст. Людкевичем. Р. Штерн – блискучий педагог, плідний композитор, близький друг Г. Малера, сподвижник творчості Р. Штрауса, А. Шенберга, А. Берга, Е. Корнгольда – залишався у композиції пізнім романтиком. Левина частка його творів ще ніколи не була виконана, однак, порівнюючи партитури симфоній обидвох композиторів (Р. Штерна і Р. Придаткевича), можемо знайти чимало спільного, зокрема, в оркестровому письмі. Видається доречним в даному контексті співставити і долі творчого спадку обидвох митців.

Як і Р. Придаткевич, Р. Штерн з політичних причин змушений був емігрувати в США, де в Академії Куртіса його учнем став Л. Бернстайн, проте, перше виконання декількох композицій з більше як 300 творів митця, відбулося лише в 2005 році. «Деякі з його творів – просто казкові. Хоча композиції віденського періоду – важкі і “темні” – ймовірно, через постійну загрозу нацизму, від розгулу якого постраждали мільйони євреїв та “темного” часу міжвоєнних лихоліть. І хоч Р. Штерн писав у класичній традиції, яку він успадкував, але своїм власним голосом. Іноді його твори асоціювалися і нагадували світ Р. Шумана та Й. Брамса. А будучи промоутером і виконавцем та дослідником-аналітиком творів авангардних композиторів А. Веберна і А. Берга у Відні, музикант, яку створював Р. Штерн, була все ж пізньоромантичного кшталту, нагадуючи Р. Штрауса, проте, більш ліричною» – зазначає виконавець і дослідник творчості Р. Штерна Е. Кох. Він вважає, що «цю творчість варто зберегти й почути – не лише тому, що це “просто хороша музика”, а й тому, що нацисти хотіли його придушити. У випадку Р. Штерна це спрацювало, оскільки про нього не чули десятиліттями»⁹. І чи не ці слова ми можемо сказати про багатьох українських композиторів та митців, голос і творчість яких хотіли придушити комуністи? – і на материковій Україні з трагедіями і геноцидами у XX-му столітті, і тих, хто жив і творив за кордоном. Здавалося, що у багатьох випадках це «спрацювало», бо опинилися на довгі роки й десятиліття в невідомості і забутті. Та напровагу цим антилюдським/антигуманним «бажанням» ідентичних в своїй суті тоталітарних систем, своєрідним імперативом можуть зазвучати слова С. Павлишин про відновлення «спаленої» музики В. Барвінського: «Божа справедливість межує з чудом»¹⁰. І це – чудо воскресіння після довгих років заборон і забуття. І чи ж не переживав і не відчував тоді ще молодий, геніально обдарований український скрипаль і композитор Р. Придаткевич, як і його вчитель Р. Штерн, всієї важкості і темряви, яка тоді западала і над Європою, і над Україною?

В час Першої світової війни він потрапляє до австрійського війська, згодом вступає до лав Української Галицької армії, та фігурує згодом не лише як

⁹ За статтею Amy Lilly. Two Performances Highlight a Nearly Forgotten Viennese Composer With Vermont Ties. URL: <https://www.sevendaysvt.com/arts-culture/two-performances-highlight-a-nearly-forgotten-viennese-composer-with-vermont-ties-on-his-150th-birthday-40731178>.

¹⁰ Павлишин С. Василь Барвінський (1888–1963). *Наше життя*. 1998, №12.



військовий, але і як скрипаль¹¹. У 1922 р. повертається до Відня, невдовзі їде в Берлін, де бере уроки у світової слави скрипаля К. Флеша та його асистента Р. Гарцера, а також у Г. Готтесмана. Композицію ж Р. Придаткевич у музичній академії Берліна вивчав у проф. Вальтера Гмайндля – відданого учня Ф. Шрекера – відвертого експресіоніста з пізньоромантичними вкрапленнями і еклектичною експансивною музичною мовою. В. Гмайндль у цей час разом з учнями працював над виконанням, публікацією та редакціями творів Ф. Шрекера, знайомство з партитурами якого, очевидно, знайшло відгомін у композиторському письмі українця. Та найбільш потужні знання і вміння у сфері тембралістики та оркестровки композитор Р. Придаткевич здобув у класі іменитого світового вченого, який разом з К. Заксом створив фундаментальну класифікаційну теорію в організації – професора Е. М. фон Горнбостеля¹².

Прослідковуючи дискурс композиторських шкіл, адептом яких був Р. Придаткевич, постає відчутна приналежність митця до постромантичної та сецесійної лінії (Ст. Людкевич, Р. Штраус, Г. Малер через віденську школу Й. Маркса та Р. Штерна) зі специфікою німецьких пре-експресіоністичних тенденцій (М. Рeger, Ф. Шрекер). Не випадково симфонізм Р. Придаткевича тяжіє до гіпертрофованих форм та визових засобів, вибір яких цілком відповідав образам та ідеям його першого повномасштабного симфонічного полотна. Зрештою, сецесійно-експресіоністичний тип вислову був характерним для багатьох галицьких митців межі XIX–XX ст., символічно зникаючись з європейською песимістично-драматичною розпачливою депресією, викликаною насамперед передвоєнними та воєнними подіями Першої світової. Вона гостро відчувається хоча б у творчості І. Франка (який свого часу благословив 6-річного вундеркінда Р. Придаткевича на велике майбутнє, залишаючись художнім авторитетом для музиканта впродовж цілого життя), репрезентуючи специфічну галицьку сецесійність, навіяну львівському Каменяреві з віденських орбіт Гуго фон Гофманстала та малерівсько-штраусівським духом з тенденцією до полістилістичного еклектизму.

Для українців – трагічні змаги за незалежність та, попри неймовірної сили опір, гнітючі поразки – спричинилися до появи мистецького угруповання «Стрілецької музи», одним з художніх виразів якої стала психологічна загострено-надрична, перед лицем і викликом смерті, тематика (В. Вишиваний, Н. Нижанківський, на творчість якого також взорувався і Р. Придаткевич, присвятивши

¹¹ Але замість зброї в його руках була скрипка, із якою він виступав перед вояками як у польових умовах, так і в престижних залах великих міст. Так, у газеті «Шлях», що виходила у Вінниці, згадується, що 15 жовтня 1919 року Р. Придаткевич виступав із концертом у міському театрі. Період визвольних змагань закінчився для скрипаля в Одесі, де він навіть устиг попрацювати в музичному відділі Інституту народної освіти та театрі імені І. Тобілевича. В 1922 році подається на захід і через Кам'янець-Подільський, Чернівці, Ужгород та Прагу повертається до Відня, де вдосконалює мистецтво гри на скрипці та композиції.

¹² Залишився великим прихильником обидвох німецьких музикологів, посилаючись на їх роботи у своїх наукових пошуках, які також інспірували Р. Придаткевича у власній творчості (Авторська передмова до III симфонії).



останньому низку споминів¹³). Безперечно, що одним з найяскравіших представників «Стрілецької музи» є Михайло Гайворонський – великий друг і соратник Р. Придаткевича, а співпраця обидвох мистців принесла вагомі здобутки на терені розвитку української музики в діаспорі. Чимало статей та артикулів присвятив Р. Придаткевич М. Гайворонському¹⁴ – а інтонами його знаменитих стрілецьких пісень становлять ще одну інтертекстуальну площину, яка пронизує тематизм симфонії поряд зі «знаками» інших композиторів, чиє авторство фактично онородилося і перейшло в статус пісень літературного походження, глибоко входячи і зрощуючись з українським фольклором. І чи не важитимуть на користь інтертекстуалізму цитації гімну України авторства о. М. Вербицького чи «Червоної калини» С. Чарнецького, інтонації яких час од часу зринають у цьому масштабному полотні. Зрештою, порушуючи цю проблематику, виникає риторичне питання – а чи опора та цитування народних пісень, кожна з яких несе в собі значно глибший знаково-семантичний та символічно-метафоричний потенціал, аніж будь-яка індивідуальна композиторська тема, має право удостоїтися інтертекстуального виміру інтерпретації, будучи виразником світоглядно-ментальних смислових та звукових ідентифікацій українства відносно глобальної картини етнологічних світових просторів (тим більше на перетині таких двох рівнолеглих автономно-іманентних магістральних потоків як світська та автентична культура)?

Відповідь на це питання дає сам композитор, для якого «Україна була підставою мистецького розвитку». Звідси – одна з вихідних позицій стильового мислення Р. Придаткевича полягає у своєрідному типі фольклоризму. Р. Савицький відзначає «глибоко закорінений український елемент у психіці цього композитора і як у багатьох творах він користується українською тематикою, у найширшому розумінні цього поняття. У творах Придаткевича бачимо з одної сторони найвартісніші музичні елементи з релігійного, історичного й побутового життя українського народу, а з другої сторони чуємо, як ці прості, ляпідарні теми в робітні модерного мистця перетоплюються й оживають якимсь новим життям, яке на перший погляд може видаватися життям чужим, або незвичайним у відношенні до простоти і безпосередності самої тематики. Та при уважнішому слуханні й спостеріганні ми переконуємося, що цим простим темам в новій одежі таки «до лиця» і що більше – ми відчуваємо, що навіть скомпліковану модерну фактуру Придаткевич уміє надхнути характеристичним українським духом»¹⁵. Сам композитор

¹³ Придаткевич Р. Спомини про Нестора Нижанківського. *Свобода*, 1954 за 27, 30, 31 березня.

¹⁴ Свято української музики [М. Гайворонський]. *Свобода* (Нью-Йорк). 1930, 14.03.; Спомин про Михайла Гайворонського. *Календар УНС* за 1957 рік. Джерзі Ситі, 1957; Спогади про Українську Консерваторію і наше музичне життя в Нью Йорку в рр. 1923–1938. *Пропам'ятна книга Українського музичного інституту в Америці з нагоди п'ятиліття його існування, 1952–57* / ред. Р. Савицький. Філадельфія, 1958; 3 музики. Нововидані опрацювання українських народних пісень для мішаного хору Михайла Гайворонського. *Свобода*, 1934. 31.07; Концерт молодечої оркестри М. Гайворонського. *Свобода*, 1931, 20.05; Михайло О. Гайворонський (Спомин – до 20-ої річниці). *Вісті*. Міннаполіс, 1969, Ч. 3.

¹⁵ Савицький Р. Роман Придаткевич. *Київ* (Філадельфія). 1954, Ч. 3, С. 126–127.



визначає питому зрошеність з народною українською музикою як вихідний ґрунт свого мистецького формування: «Я перейняв від батька всі йому відомі пісні галицького Поділля – Збаражчини, Тернопільщини, Бережанщини і з усіх-усюд [...], пізнав міщанську і селянську ношу і народну творчість»¹⁶.

А однак, робота з фольклорними первістками постає в творах митця у дуже широкому контексті, кореспондуючи зі стильовими тенденціями модерної доби. У композитора практично відсутні широкорозспівні великі тематичні утворення, натомість, він переважно спирається на компактні, ядерно-згущені інтонами, мотиви, іноді буквально «тематичні зблиски», синтагми (цей тип інтонаційно-тематичного мислення співмірний з І. Стравинським), які виступають у функції семантичного знаку, концентрованого символу, що покликані до розбудови асоціативних рядів інтертекстуального порядку. Такий мінімалістично-концентрований ракурс бачення інтонаційно-мелодичного чинника автентичних першоджерел (зрештою, ідентично вирішується і оригінальний авторський тематизм) поширюється і на ладо-гармонічний, метро-ритмічний, тембральний аспекти. Композитор, неначе вихоплює найхарактерніші деталі, інтенсифікуючи їх на рівні семантичних знаків. Мікротематизм, який гравітує до мінімалістичного вебернівського ущільнення задля досягнення щойнайбільшої експресивності вислову, постає у Р. Придаткевича у множинних інваріантах, які суміщаються, накладаються, одночасно співіснуючи у кількох ландшафтних площинах, створюючи складний, гіпер-насичений багатокомпонентний акустично-перцептивний простір, масштабування якого іноді доходить до гіперболізованих розмірів, що відповідає постромантичній гіпертрофії. Тембрально-фактурна перезагущеність оркестрового письма відповідна щодо сецесійно-експресіоністичних «перенавантажень», характерних для А. Брукнера, Г. Малера, Р. Штрауса.

З іншого боку – у музиці Р. Придаткевича чимало сторінок надзвичайно вишуканої та оригінальної звукописної пейзажистики імпресіоністичного плану. Природа – як мегатекст української культури в цілому – займає у мистецькому світогляді композитора особливо важливе місце. Звуковий потенціал природного довкілля ставав для композитора-емігранта нехай віртуальною, та все ж можливістю спілкування з рідною землею. Однак, це не туманно-символістичний дебюссівський, дещо споглядально-відсторонений імпресіонізм, а живий, пульсуючий у реальному відчутті сковородинівської «сродності людині всього живого» – український імпресіонізм, речниками якого були і К. Стеценко, і В. Барвінський. Багатство оркестровки у цих симфонічних сценах природи – вражаюче, хоч іноді межує з натуралізмом чи буквальною звукозображальністю. Варто зазначити, що Р. Придаткевич, вочевидь, спираючись на широкозакроєні традиції минулого європейської культури, активно поглинає та втілює і найсучасніші тенденції свого часу. Так, чимало аналогій виникає в інструментальній площині українського композитора з письмом А. Русселя (симбіоз імпресіоністичного,

¹⁶ Придаткевич Р. Д-р Лука Мишуга і українська музика в Америці. *Лука Мишуга* : зб. / зредaguaвав А. Драган. Джерзі Сіті-Нью Йорк, 1973. С. 173.



експресіоністичного та фольклорного начал), зрілого А. Онеггера (апофеотичні піднесення та літургійно-хоральні ідіоми), і, очевидно, з новітньою американською школою.

На момент завершення Першої симфонії сповнилося 15 років перебування Р. Придаткевича у США. За цей час український композитор пройшов музичний вишкіл в Колумбійському університеті у Сета Деніелса Бінгмана (Seth D. Bingham) – фундаментального поліфоніста, автора духовної та органної музики; Рігінальда О. Морріса (Riginald O. Morris) – британського композитора постромантика і блискучого теоретика у школі Куртіса. Врешті, від 1933 року займався з Паоло Галліко (Paolo Gallico) – італійським піаністом і композитором, учнем А. Брукнера і сподвижником Г. Малера, який неодноразово виступав як концертмейстер з українським скрипалем. Примітно, що в програмах їх виступів є чимало творів американських композиторів, знаковою серед яких є і одна з скрипкових Сонат Ч. Айвза. Хоч музика останнього, особливо симфонічна, ще не отримала широкого розголосу в 30–40-х роках, та «повітря культури» американського континенту вдихав і український митець. Особливо Р. Придаткевич переймався розбудовою акустичної просторовості (у випадку цієї симфонії – задля звукової візуалізації далекої України) – однією з визначальних у творчості американця. Вважаємо за доцільне навести кілька характерних ознак музичних новаторств Ч. Айвза, у яких добре впізнаваними будуть і аналогічні пошуки Р. Придаткевича. Скористаємося стильовими вимірами творчості Ч. Айвза, поданими у монографіях С. Павлишин¹⁷.

Американський композитор, який завершив творчий шлях ще у 1927 році, апробував у своїй творчості чимало модерністських засобів (кластери, площинна поліфонія, політональність, поліритмія, тембральна комбінаторика, алеаторні моменти та ін.). Типовим є рясне цитування американського фольклору, міських пісень, військових маршів та сигналів (батько був диригентом військового оркестру, звідки у Айвза особливе замилювання до музики, виконуваної на повітрі – до відчуття просторовості та відтворення реальних звукових картин), історичних пісень військового часу, гімнів, зразків духовної музики. Композитор іноді приховує цитати, які можна розгледіти тільки при читанні партитури, часто наперед дає лише уривки пісень, формуючи згодом з них власні теми. Використання різних акустично-просторових ефектів та звукозображальність породжують і появу нових соноростичних звучань. Характерним є нахил до деталізованої програмності, часто конкретизованої текстом, при цьому деякі твори супроводжуються авторськими поясненнями-трактатами¹⁸. Розлогі та розпливчасті стадіальні форми єднаються з монументальними гіпер-звуковими перенасиченими партитурами. Американський дослідник Алан Річ підкреслює, що «емоційно-

¹⁷ Павлишин С. Чалз Айвз. Київ: Муз. Україна, 1973, 184 с.; Особливості новаторства американської музики другої половини XX ст. *Syntagmaton*. Львів: Сполом, 2000. Американська музика. Львів: БаК, 2007.

¹⁸ Саме такий трактат з посиланням на літературу та нотними прикладами Р. Придаткевич напише згодом до своєї Третьої американської симфонії.



образний світ музикант розуміє як систему опозицій: сила/слабкість, складність/простота, більшість/меншість, музика/звук, суть/манера. Справжнє мистецтво потребує значних інтелектуальних і професійних зусиль. Знаменитим є Айвзове прохання до переписувача, який намагався «підчистити» гармонію: «Не намагайтесь зробити все “мило”. Всі неправильні ноти – правильні. В естетичній системі сила духу знаходить вираження через скomплікованість музичної мови, щільність фактури, дисонантність гармонії, складність виконання»¹⁹. І якщо Р. Придаткевич не виявив радикального гігантизму, типового для американської культури (за С. Павлишин), то чимало позицій, речником яких був саме Ч. Айвз побачимо в симфонізмі українського композитора.

Вже перша частина симфонії «3 гір та рівнин» (*Andante/Allegro con spirito*) демонструє множинність тематичних зерен, які підкреслюють бажання всеохопності у спробі звукописати крайобраз певної території – України, маркуючи місцевість своєї Батьківщини горами й рівнинами, однак, в сумовитому *h-moll* – основна тональність симфонії. Так, вже у вступному *Andante* на арену вступають декілька елементів: 1) *коливний рух тріолей* паралельними чистими квартами (“e-a” / “cis-fis”) на *pp* у засурдинених других скрипок, який пульсує по звуках мінорної домінанти (d4/3). На його тлі перші скрипки *divisi* проводять 2) дещо ритмічно видозмінений початковий *наспівний мотив* Першої фортепіанної Прелюдії В. Барвінського (“e-d-e-h”) з характерним великосекундовим рухом та стрибком униз на кварту. При цьому останній звук доспівають віолончелі, а другі скрипки дають відповідь-продовження теми: “h-a-e” – навпаки, з прикінцевим висхідним стрибком на квінту “a-e”. Однак цей пісенний мотив проводиться паралельними малими септімами, підкреслюючи фонову дисонантність (ці елементи проходять на *pp* з делікатною підтримкою кларнетових педалей). Яскравим соло у тремтливий фон вступає третій елемент – 3) півтактове *соло флейти* зі стрімким низхідним імпровізаційним пасажем, що нагадує пастуші сопілкові награвання, викликаючи аналогії з початком «Святої Весни» І. Стравинського. Далі з'являється ще один яскравий 4) елемент – *поклик трембіт* («тема трембіт» за В. Витвицьким). Валторнова півтактова мікротема, яка наближена до автентичного сигналу, який починає архаїчна початкова кварта дозволяє віднести цей тип сигналу до квартових сигнально-закличних награвань, що найчастіше відтворюють/передають повідомлення-заклику до початку конкретної дії²⁰. Трембіта – глибоко сакральний інструмент, звучання якого не стільки впи-

¹⁹ Rich A. American Pioneers: Ives to Cage and Beyond (20th Century Composers). Phaidon Press, 2008. P. 50

²⁰ Про давність інтонацій з «квартовою будовою» та їх зв'язок з архаїкою пише М. Хай. Трембітні й рогові сигнали тяжіють до рецитаційно-декламаційного викладу в повільно-помірних темпах, натомість сопілково-мелодичні (мотив флейти) уповільнені й ясно розцвічені мелізматикою. Фактично – перед нами мікроформатний сигнал середнього ступеню розгорненості, найбільш наближений за структурою до трембітних «умерських» сигналів, при виконанні яких типовими є артикуляційні особливості: загострений тип звукоутворення (кожен звук сигналу композитор відділяє і підкреслює акцентуацією) – раптова й первісна атака звуку, що відіграє роль своєрідного раптового поштовху (перший звук симфонії задає



сується в пейзажну колористику, як виявляє глибокі ментальні споконвічні первні та слугує винятковим знаком у найважливіших моментах буття народу. Роль і сенс цього інструменту надважливі в етнічній свідомості²¹.

Однак, є суттєва різниця між пастушими, колядницькими, весільними чи похоронними («умерськими») трембітними сигналами. На користь останнього свідчить відповідна ангемітонна побудова, що починається з архаїчної кварта, великими секундами піднімається на два шаблі догори, після чого «розвертається» на терцію вниз і низхідною квінтою немов «припечатується» додолу, до землі, розтягаючи-затримуючи останній звук. Цей трагічний семизвучний сигнал (I-IV-V-VI-IV-V-I) реверберує у гобоїв та контрабасу (соло) на утриманій квінті низьких струнних. З нього композитор виокремлює кінцеву низхідну квінту, але подає її вже як характерну синкопу, що відлунує у фаготів та валторн на *pp*. *Поклик трембіт* зринає знову у цілісності на початку 1 цифри. Його проводять валторни з засурдиненими трубами, які знаменують нову фазу розвитку Вступу. Розлоге *Andante* попереджує основне *Allegro con spirito* на 22 такти, та якщо врахувати метричний хронотоп (композитор пропонує наступну метричну періодичність, поступово укорочуючи розлогий метр 6/4, натомість до початку 1 частини симфонії зберігає 4/4:

6/4-6/4-6/4-3/4-3/4-4/4-6/4-6/4-4/4-3/4-3/4-6/4-4/4-4/4-4/4-----

Як бачимо, що лише у 22-х тактовому Вступі зосередилося чимало ідей-первістків симфонії, до яких Р. Придаткевич включає щоразу нові або на матеріалі попередніх синтагми-згустки, з яких пророщуватиме розвиток звукової матерії. Композитор тонко переплітає інваріанти мікротем, накладає (перегукуван-ня пташино-сопілкових мотивів між дерев'яними співіснує з покликом *трембіт*, який у композитора набирає значення поліфонічної одиниці), модифікує у нові утворення. Так з'являється ще один сигнальний мотив 5) – *фанфарний заклик сурм*, який проводять труби (це фактично розвернений елемент *сигналу трембіт* на висхідну синкоповану кварту), яку переймають валторни. Цей мотив поступово набирає щораз більше динамічних обертів та збільшує звукову масу (труби, валторни, гобої). Так трембітання «зрощується» з сурмами, а мілітарний компонент отримує щораз більший і глибший розвиток.

соло валторни), за яким неминуче гряде ціла злива так само гостро і артикуляційно чітко «вимовлюваних» звуків, що формують структурно дрібніші, неначе комплементарно-заповнюючі комплекси побудови. [...] Стилістика «умерських» трембітань тяжіє до «тривожних» награвань, основною ознакою є низхідний (відхід в землю) рух та уповільнена трагедійно-екзальтована манера. За: Хай М. Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція) : монографія. Київ ; Дрогобич : Коло, 2007. С. 343, 357.

²¹ Подібний, майже ідентичний поклик трембіт у сцені тривоги про трагічну смерть Марічки використав згодом С. Параджанов у своїх «Тінях забутих предків» за М. Коцюбинським, відповідно – М. Скорик у музиці до кінофільму, «Гуцульському триптиху», «Карпатському концерті», що стало одним з найпотужніших знаків неофольклоризму, символізуючи ментальний код карпатського етносу. А проте, можемо стверджувати, що піонером у симфонічній українській музиці в цьому аспекті є Р. Придаткевич.



Безумовно, що варіантно-поліфонічний спосіб підходу до розбудови концепції першої частини (композитор використовує фугу у розробці) надає цьому quasi сонатному allegro інтенсивності динамічного дихання, збуджуючи драматургічний хронотоп цілого. Епізод за епізодом розгортається досить напружений перебіг подій (композиційно дану частину можна потрактувати і як низку напружених епізодів, що, безумовно апелює до поємності, радше, рапсодичності, яка в більший мірі гравітує до епіки). Ці епізоди не завжди рівноцінні за розмірами, спостерігається тенденція до ущільнення, згортання хронотопу, що відповідає прискоренню в часі та згущенню енергії, яка, за винятком незначних зупинок, щораз більше розкручує драматичну вісь. Відчуття імпровізаційної плинності, природньої наративності (але ж на якому емоційному загостренні та душевному піднесенні!) виходить і з мінливо-хисткої, гіпертрофовано-ускладненої тонально-гармонічної сфери. Вона у Р. Придаткевича з одного боку тяжіє до емансипації дисонансності, важких гармонічних конструктів ускладненої хроматики, нічим не обмежених для митця модернової доби, з іншого – вияснює через неофольклорні примітиви прозору, однак специфічно-неповторну ладову барвистість звукової народної аури.

Така послідовність – спроба вивести специфічну сонатність з вільним неупередженим трактуванням форми, як самодостатнього організму, структура якого є наслідком глибинного семіозису, пророщеного конкретно-образним та глибинними семантично-символічними ідеями та смислами: Вступ (або Експозиція 1): Епізод 1 – *Andante* (ц. 0-5) *h-moll*; Експозиція (Експозиція 2): Епізод 2 – *Allegro con spirito* (ц. 6-9) до solo гобоя; Епізод 3 – перша хвиля сходження (ц. 10-12) *D-dur*; ц. 11 – пісня М. Слабченка; Розробка 1: Епізод 4 – *Poco meno mosso* – друга хвиля сходження (ц. 13–16) *fis-moll/Des-dur/h-moll/B/b*; Розробка 2: Епізод 5 – *Andante* (ц. 17-18) *fis-moll/A-dur*; Епізод 6 – *Poco piu mosso* (ц. 19) *a-moll*; Пенпуза 1 (не-справжня): (Епізод 7 – *Piu mosso (quasi allegro con spirito)* (ц. 20) *d-moll/F-dur*; Епізод 8 – *Allegro giusto* (ц. 21–26); Епізод 9 – (ц. 27–28) *B-dur*; Епізод 10 – *Andante* (ц. 29); Пенпуза: Епізод 11 – *Allegro moderato* (ц. 30–32) *H-dur*; Епізод 12 – *Tempo primo, Allegro con spirito* (ц. 33) *C-dur*; Епізод 13 – *Meno mosso* (ц. 34) *h-moll*; Епізод 14 – *Andante* (ц. 35) *h-moll*; Кода-ностлюдія: Епізод 15 – *Sostenuto* (ц. 36) *h-moll*.

Динамічні картини, що мозаїчно перемежуються, напливаючи одна на одну – цей принцип драматургії співвідносний не стільки з кінематографічним типом змін відрубних кадрів, як з візуалізацією легендарної оповіді, ймовірно, учасника самих подій. Попри широкозакреслений спектр образів епічного плану, тут виступають і лірико-пісенні мотиви (особливо болючими постають малосекундові інтонації *sospirato* перед початком 5 цифри), а кожна фаза розвитку намагається вийти на рівень драматургічної кульмінації, проте, змінюється напливами щоразу нових ідіом, які прагнуть до динамічно загострених підйомів. В певному сенсі, конструкція цілого нагадує радше думні уступи, які з величезною пристрасстю і вчуленням оповідає-демонструє рапсод чи кобзар – співець свого народу чи може воїн-вершник, якого кінь проносить Україною?.. Асоціативне поле щодо відчитання такого своєрідного симфонічного полотна відкрите.



Більш інтенсифікована та увиразнена в мелодично-інтонаційному плані друга частина «Ідилія» (*Sostenuto con poco molto*), побудована на двох взаємопропорційних началах: пісенно-гімнічній темі, зітканій з елементів коляд, кантів, лірико-драматичних поспівок та рушійної фанфарної закличної поспівки. Немовби перебуваючи на різних полюсах, вони цілеспрямовано рухаються знову ж таки в напрямку постійного динамічного наростання на тлі довгих тремолоючих фонових ланцюгів, що створюють враження алеаторних площин. Ці рухомі остінатні пласти стримують прагнення в здобутті динамічних вершин, постійно перемодельовуючи гармонічні вісі хитаннями між мажором та мінором, надаючи ладової невизначеності та нестійкості, плинності, то колоризуючи, то навпаки – драматизуючи фоновий тематизм, розріджуючи або згущуючи його. І лише мелодичні інтенсиви особливо з хоральними елементами, які прозирають в цьому дещо хаотичному русі загальної звукової маси, гравітують до більш реального слухового осягнення звукової матерії.

З одного боку традиційно, з іншого доволі специфічно вирішена і третя частина симфонії – Скерцо («Юність») – об'ємна широкомасштабна композиція, побудована на алюзіях рондальності, де ознаками рефрену наділяються веснянково-закличні та дитячі в своїй гамоподібній простоті поспівки, гра світлотінями яких нагадує наївний натуралістичний аспект гіндемівської «нової простоти». Проте, у цьому скерцозному *Vivace* стрімкі перебіги невеличких гамоподібних «наївних» поспівок (виникають асоціації з косенківськими дитячими п'єсами та танцювально-інструментальною музикою бароко – особливо сопілкові віватні трелі), цих вітаїстичних паростків, вкотре не знаходять розв'язання. І лише кінцевий хорал, попереджений поліфонічним сплавом ліричних інтонацій, що викликають фугатні бахівські алюзії, звучить на *ff* як передфінальна фанфара.

Останню частину «Здійснення» – як фінальний драматургічний вузол, в якому автор виеднує найтиповіші сегменти збірної тематизму попередніх частин, можна б назвати загалом стрілецькою епопеею. Адже в основі фіналу – ціла галерея стрілецьких пісень²², елементи яких стають ґрунтом до розбудови колосального варіаційного циклу з рисами сонатності. Зрештою, тут беззастережно можна говорити про багаторівневість форми, оскільки яскраві риси варіаційності поєднані з елементами істотного поліплощинного мислення. Особливо яскравими є кілька рівночасних площин: а) солов'їних співів-щебетань – високі дерев'яні духові, б) тематичні первістки поважних героїчних шляхетних інтонацій у міді (іноді дерево+мідь+струнні, причому, формування і зародження нових тематичних первістків проходить у всіх оркестрових групах рівносильно, однаке з великою винахідливістю, щоразу по-новому); в) ігрово-танцювальні масиви; г) типова лірична сфера струнних виступає у Р. Придаткевича в доволі специфічному виді – вони радше доспівають, вторять централізованій тембральній зоні

²² Мимоволі виникають аналогії зі «Стрілецькою рапсодією» С. Людкевича та монументальними фортепіанними циклами В. Барвінського – «Українською сюїтою», фортепіанною Сонатою.



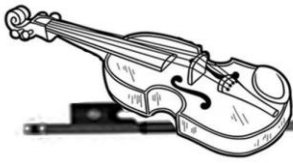
духових, проте, у віртуозному вагнерівському аспекті – складних поєднаннях *divisi*, де поряд з мелодизованими багатоголосними (хорально-підголоскового типу) лініями постійно присутня самодостатня площина тремолоючого фону, невизначеного в своїй мало не алеаторній вимірності.

Однак цей фон перекидається у різні групи, задіюючи специфічні темброві поєднання, доводячи свою всюдисутність, неначе створює впродовж симфонії образ звукової магми, з якої народжуються і в якій перебувають інтонаційні зерна. Ймовірно, вирішення проблеми звукової мільйоноголосої магми композитор відчув крізь призму дев'ятої Бетговена, брамсівський тип розосередженого тематизму чи абстрагованих тембральних площин І. Стравінського, проте власне таке «розсіяння» перспективи зі збереженням тематичних зблисків-опор дає незвичайний симбіоз новаторсько-авангардного тембрально-площинного мислення з традиційністю мелодико-інтонаційного примату, причому кожен з вищеназваних аспектів почувається в музиці Р. Придаткевича рівноправним і рівнозначним. Тут можна говорити про нове бачення просторовості та експерименти в полі т. зв. «звукового ландшафту», об'єм якого досягається не лише лінійним наповненням а багатовекторністю та навмисною різноспрямованою, розфокусованістю оптичних вісей яких-би то не було звукових опор (інтонаційно-мелодичних, ладово-гармонічних, ритмічних, тембральних). Безумовно, що здобуваючи європейський композиторський вишкіл в австро-німецькій аурі, Р. Придаткевич був добре обізнаний та ймовірно розділяв пошуки П. Гіндеміта, нововіденців, нову естетику Ф. Бузоні, американця Ч. Айвза, постімпресіоністичної французької школи, адже входив і відчував «повітря культури» нової модерної епохи ХХ ст., не цураючись однак свого національного першоджерела.

Отож такими, малотиповими для мелодійного відчуття українського музичного менталітету засобами Р. Придаткевич вирішує своє симфонічне полотно. Однак, уже в сфері посторомантичної гіперхроматизованої вертикалі, по-суті за один крок до емансипованого дисонансу, який врешті своїм узвичаєнням перетворюється на типове світовідчуття, підміняючи консонантну якість – і як свого роду дисонанси на тлі постійно змінного і всюдисутнього фону зринають мелодичні проблески-поспівки: то окликів, то стогонів, то зітхань, а іноді й усічені «обрубки» тем. Цей шлях до мінімалістичних тенденцій виглядає дещо дивним у гіпермасштабному симфонічному колосі, проте, сама техніка мінімалістичного мислення уже має місце, второване не лише знаковою творчістю А. Веберна, в більшій мірі тут відчутна співмірність з І. Стравінським з його дискретним мікропоспівковим тематизмом.

Динаміка загального розгортання фіналу таким своєрідним варіантно-варіаційним стадіальним методом²³ приходить до грандіозної картини битви, яку, затягуючи у все тісніший вузол, автор виводить через величну кількатемну фугу

²³ не позбавленим між іншим і ефектів візуальної картинності пейзажистики (солов'їні щебетання) та баталістики (відгомони барабанного дробу, мілітарні ефекти – трелі, посвисти куль у низхідних гліссандо скрипок, «розширені» тирати – удари шабел), які викликають сюжетні асоціації з битвою, враховуючи суто військову етимологію стрілецьких пісень.



(подібно до фінальних фуг у сюїті чи сонатах В. Барвінського, у симфонізм – Л. ван Бетговен, Ф. Бузоні, П. Гіндеміт, А. Онеггер), де найбільш «видимою» заголовною темою можна вважати поспівку з гімну українців «Ой, у лузі червона калина», яку композитор модифікує в гіперекспресивні інваріанти, ламаючи, хроматизуючи, навіть спотворюючи, однак, залишаючи на рівні первинного семантичного значення. Відчуття мускульної енергії важкої борні триває до знемоги, а намагання вистояти у важких контрапунктичних переплетеннях та постійно «давлячого» фону, який згущується, неначе стягає все довкіл себе в облогу, викликає підключення потужної групи ударних – автор використовує досить масштабну групу (різні види литавр, там-там, барабани, тамбурин, кастаньєти, трикутник, дзвіночки і дзвони, фортепіано в якості дзвонів, ксилофон), які в маркантному хаосі різноакцентних долей практично кожного інструменту приходять до однозначно алеаторних комплексів включно з хроматизованими свистами та трелями від різних звуків у струнних та дерева (цифри 35–36). Вибір таких засобів покликаний відтворити жахіття війни, в той час як в аугментації, у відвертій тембровій фоніці міді (без сурдин), видозмінена покалічена тема здійснюється немов востаннє. Автор перериває герць в зоні найгострішого динамічного піку, оголюючи на остінатних ударах там-таму з рефлексивними, немов конвульсивними переборами литавр, квартетним соло низького дерева (кларнет, бас-кларнет і два фаготи). Це 3-тактовий хорал, побудований на низхідних малосенkundових сповзаннях, увінчаний натуральним тритоном (зменшена квінта “*h-f*”) що застигає до вичерпання у ферматі на *divisi* контрабасів у контроктаві (цифра 36).

Після цієї фатальної паузи починається розділ *Grave al fresco* (37 цифра). У своїй лінійній, навіть лінійній простоті оголена правда вив'язує заглушені поминальні хорали низького дерева і міді *con sordino* на жалібних модифікаціях теми «червоної калини». Кожен інструмент проводить свою партію, поступово захоплюючи все нові інструменти, композитор позбавляє супровідний «фон» його існування. Він зберігався на початку розділу в точковому – піщікатному, по-моцартівськи лякрімозному супроводі без сильної долі, а його тембральне вирішення – стакатто флейт та засурдинених труб, співвіднесених з чергуваннями тремолоючого дрижання *arco* (смичком) та *pizzicato* (щипком пальців) у струнних. Хорал вичерпується на *p* фрулятними глісандо дерева та свистом вітру струнних. Останніми включаються в цей плач крайні регістри партитури – флейти та віолончелі з контрабасами. Тут Р. Придаткевич виступає як надзвичайний поліфоніст, єднаючи різномірні елементи тематичних варіантів «калини» в колосальне, сповнене сили лінійно-комплементарної щільності звукове полотно плачу – густе і безпросвітне – в буквальному розумінні. Адже за винятком окремих ударних, тут задіяний весь оркестр, кожна група наділена «власною зоною сліз», яка поступово в сильній «чоловічій зоні» тембрів – низьке дерево і мідь на *f* – переростає в хорал опору. Набираючи щораз більшої інтенсивності, він немов розгублюється у знов відгомінно-фонових фактурних переграх-переключках різних груп, залишаючи семантично-пісенним знаком секундові ходи терцевими вторами. Таке затишшя на *ppp* розгортає несподіваний пасторальний епізод, що створює алю-



зію до початку симфонії. Ритмічна свобода і вільне перекидання мікропоспівок в різні регістри та імпровізаційні елементи пастуших награвань – безперечно тут виступає семантика «Святої Весни» І. Стравінського, яка, проте, не довго втримується у своїй первозданній чистоті пташиних щебетів та шелестінні трав.

Останнім ривком, заключним фінальним, кодовим епізодом стає марш, який знову ініціюють бас-кларнети та фаготи. Мірно і неспішно композитор розгортає цю, неначе, ходу історії. Набираючи все більше сил, вбираючи все більше тематичних зерен, які розсіваються по широкому поліплощинному полі звукової території, заповнюючи семантичний простір багатоголоссям ідей, тембрів, характерів, пульсів, уникаючи унісону як такого (одиночно зустрічаються октавні дублювання) Р. Придаткевич відтворює картину безворотного вселенського походу. В ньому, як у сплаві розмаїття голосів, досягається епічна і етична суть свободи, визволення, сповідуючи велику правду життя, на яке заслуговує всесотворення, втім – кожен народ, як і людина, мають право на свободу. В мажорному ключі (*H-dur*) автор «розпрямляє, піднімає зажурені віти похилої калини», в такий, дивно буквальний спосіб модифікуючи цю знакову тему-символ, вселяє незбориму віру в майбутнє визволення. Та це визволення можливе лише тоді, коли людство зрозуміє, що їх калина, сакура, лотос чи едельвейс квітватимуть під одним для всього людства сонцем – любові, правди і добра. Такий високий етос та звуковий образ світу, запропонований Р. Придаткевичем у його Першій симфонії засвідчує цей твір як одне з важливих епохальних полотен українського симфонізму.

Занесений силою долі далеко від України, композитор не замикається в рамках жалісної ностальгії, натомість, попри всі незгоди і випробування, карання та поневіряння, беззастережно висловлює віру в майбутнє свого народу і висловлює щире захоплення та любов до рідної землі. Може й справді – з такої далекої перспективи, з-за океану можна досягнути, зрозуміти і відчутти всю глибину і значимість поняття «Батьківщина». Можна, долаючи відстані і кордони, віднайти і оцінити суть свого національного «Я». Невипадково, перефразовуючи відомий вислів про те, що «велике бачиться на відстані», в цьому аспекті скажемо: «велике бачиться при розставанні», а це вже далеко виходить за межі національного і стосується глибинних струн людського буття в цілому. Тим і цінне для нас повернення в лоно рідної культури поки що далекої та невідомої музики діаспори. Адже можна жити на своїй землі безрідним чужинцем і зайдою-яничаром, та глибокий сенс є і в тому, щоб знайти і відчутти в собі свою землю і народ, бути українцем, де б ти не був. По-суті, розглядаючи такий вимір симфонізму в українській музиці, виходимо на рівень міжнаціонального, міжетнічного, в більшій мірі – глобального бачення національного питання.

В цілому музична мова симфонії, її виразально-знаковий спектр споріднений і з постромантично-сецесійними тенденціями, заразом він апелює до ліризації звукового простору романтично-піднесеного типу, зближається з багатьма сучасними модерновими віяннями, не позбавлений імпресіоністично-символічної звукописної акварельності, пронизаної, однак, сонячністю вітаїстичного



українського світовідчуття. Багатство ж асоціацій нео-векторів – від Й. С. Баха, Л. ван Бетговена, Й. Брамса, А. Брукнера, Г. Малера, М. Рegera до І. Стравінського, крізь призму сучасних віянь і потреб модерної культури (П. Гіндеміт, А. Онеггер, Ф. Бузоні, Ч. Айвз) – виявляє Р. Придаткевича як майстра великого синтезу (що стало однією з істотних ознак музики ХХ століття). І навіть якщо окреслити стилістичну манеру митця у цій симфонії, то можна визначити її як «ферментуючу», однак, підпорядковану насущним духовним потребам свого народу. Такі ж ідеї національної музичної свідомості живили творчість українських апологетів композитора – С. Людкевича, В. Барвінського, Н. Нижанківського та його сучасників – представників «Стрілецької музи», зокрема, М. Гайворонського та заокеанних земляків – Л. Ревуцького і Б. Лятошинського. Віртуозне, гіпернасичене оркестрове письмо та глибинність, значущість поставлених ідей – визволення – не дивлячись на всю складність, навіть переобтяженість та багатозначність, надає цьому творові внутрішньої сили та оптимістичної вісі. Безперечно, що це новий вимір симфонічного прочитання національної ідеї в окресленому жанрі. Якщо ж звертатися до поняття патріотичної симфонії (а саме в діаспорі найбільш яскраво змогли виявитися ідеї справжнього патріотизму). Згадаймо, що два великі українські симфоністи – Л. Ревуцький та Б. Лятошинський в першій половині ХХ століття також ставили чоло, опір тотальній системі поневолення, головною ж ідеєю Р. Придаткевича стають неприминальні цінності – неминучого визволення і як його наслідку – досягнення омріяної свободи, майбутнього, життя.

Як зазначає Г. Карась «про визнання симфонічної музики Романа Придаткевича свідчить виконання першої частини “З гір та рівнин” першої симфонії “Визволення” оркестром під керуванням видатного диригента Леопольда Стоковського у Денвері, (Колорадо, 30 січня 1951), що є особливим фактом в історії української музики, яка й дотепер дуже рідко виконується чужинцями – майстрами світового рівня»²⁴. Небувалою нагодою називає цю подію В. Витвицький. «Першу частину симфонії взяв до виконання визначний диригент Леопольд Стоковський. Він включив її в програму свого концерту з симфонічною оркестрою в Денвері 7 січня 1951 року. Виконання було першорядне, а пресові відгуки дуже прихильні. Сам композитор з своєю дружиною був присутній на концерті і на післяконцертній зустрічі з диригентом та провідними виконавцями. У листі з 2 лютого 1951 року Придаткевич писав, що під час цієї зустрічі: «Стоковський виголосив тост в мою честь, називаючи мене великим композитором, чим я був дуже переполошений»²⁵. Додамо, що в першому відділі симфонічної програми поряд з першою частиною Симфонії Р. Придаткевича прозвучали Токата і фуга ре-мінор Й. С. Баха, Фінальна сцена з опери «Валькірія» Р. Вагнера, «Затонулий собор» К. Дебюссі в оркестровці Л. Стоковського – дуже потужне товариство для твору Р. Придаткевича.

²⁴ Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття : монографія. Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. С. 615.

²⁵ Витвицький В. Перша симфонія Р. Придаткевича. *Музикознавчі праці. Публіцистика*. Львів, 2003, С.158–162.



Принагідно зауважимо, американські диригенти виконували чимало творів композитора. Доречно згадати і про виконання «Української оркестрової сюїти» оркестром Говарда Гансона (Howard Hanson) з Rochester Symphony Orchestra (1939), Вальтера Пула (Walter Poole) з Detroit Symphony Orchestra, Вальтера Зюсскінда (Walter Susskind) з Toronto Symphony Orchestra. 3 Симфонія «West Kentucky», виконана оркестром Murray State College, Murray, Kentucky, під диригуванням Ричарда Форелла (1961), 1 частину 4 Симфонії «Про Гетьмана Мазепу» виконав у Рочестері диригент Фред Феннел 1959 року. Важливо, що Р. Придаткевич був Членом Союзу Композиторів Америки»²⁶.

Цей твір зазвучав вперше в Україні під орудою славетного диригента сучасності – Теодора Кучара – внука композитора. Вочевидь, наслідуючи трактовку знаменитого Л. Стоковського Т. Кучар виконав першу частину симфонії на Міжнародному музичному фестивалі «Київська весна» під ніком – Симфонічна поема «З вершин та рівнин» з Національним симфонічним оркестром України. Прем'єра відбулася в Україні 22 травня 2019 року у Колонному залі ім. М. В. Лисенка²⁷. Завдяки Т. Кучару в Україну потрапили і рукописи композитора, музика якого неодмінно повинна зазвучати.

Паралельно над повним чотиричастинним колосом працював Й. Созанський, який «своїм завданням дослідника, а рівночасно диригента-виконавця вважав за необхідне зарепрезентувати на Батьківщині це цікаве симфонічне полотно. Однак, необхідно було провести ґрунтовну роботу з редагування партитури, а також здійснити докладний аналіз цього поки-що невідомого в Україні твору. Симфонія, зокрема, її перша частина, спочатку була апробована студентським симфонічним оркестром Чернівецького музичного коледжу, яким керував Й. Созанський. Згодом – з успіхом була виконана Чернівецьким симфонічним оркестром у Чернівецькій філармонії в циклі програм «Відродження українських симфоній» у концерті до Дня Покрови Пресвятої Богородиці та Українського Козацтва 11 жовтня 2019 року. Так відбулася під батuitoю Й. Созанського світова прем'єра повного 4-частинного симфонічного циклу під оригінальною назвою Р. Придаткевича «Легенда про Свободу»²⁸. Як одне з симфонічних полотен, увійшла в репертуар оркестру та виконувалася в різних концертних програмах, а також гастрольних поїздках.

Луганський симфонічний оркестр, артисти якого через війну покинули свої домівки та оселилися у Львові, де продовжують працювати як концертна одиниця у Львівському органному залі, ще в Луганську заграли Першу Симфонію Р. Придаткевича під керівництвом молодого диригента Богдана Івахіва. Ця

²⁶ Книга мистців і діячів української культури – учасників Першої зустрічі українських митців Америки й Канади з громадянством у днях 3-5 липня 1954 / Упор.: Бажанський М., Курдик А., Олександров Б., Гаркушенко Н. Торонто, 1954. С.197.

²⁷ URL: <https://nsou.com.ua/tvory-ukrainskykh-kompozytoriv-z-2019-roku>.

²⁸ У Чернівцях вперше прозвучить симфонія «Легенда про свободу». *Молодий буковинець*, 05.10. 2019. URL: https://molbuk.ua/chernovtsy_news/183189-u-chernivcyakh-vpershe-v-ukrayini-prozvuchyt-symfoniya-legenda-pro-svobodu.html.



подія відбулася на Всеукраїнському онлайн-фестивалі камерної та симфонічної музики «Травневі музичні зустрічі – XXV», який проводила Кіровоградська обласна філармонія у 2021 році. Запис симфонії вміщено на платформі ютуб, і треба сказати, що Б. Івахів блискуче упорався з надскладним завданням. Цей диригент заслуговує особливої уваги, адже в контексті всього написаного про симфонію Р. Придаткевича та безпосередньо змісту і суті цієї музики, неможливо оминати факту, що, опинившись близько до фронту, Б. Івахів вирішує вступити до лав ЗСУ. Він почав служити у легендарному полку «ССО Азов», а в березні 2022 отримав серйозне поранення. Перебуває на реабілітації, а у інтерв'ю газети «Трибун» Богдан Івахів, висловив думки, які мабуть свого часу належали і молодому геніальному скрипалеві Роману Придаткевичу, який пішов, не вагаючись, до війська, щоб захистити свою рідну Україну. Це відбулося більше 100 років тому. А зараз, диригент, який виконав цю знакову для українства симфонію та став на захист Вітчизни, сказав: «в найближчому майбутньому відновити здоров'я та продовжити виконувати ту справу, яку я робив останній рік. В перспективі планую вижити, щоб повернутися до того, про що я мріяв все своє життя, – займатися музикою»²⁹. І цей приклад вселяє віру, що Визволення України, оспіване Р. Придаткевичем у його монументальній «Легенді про Свободу» настане для нашої землі неминуче. Підкреслю при тому, що актуалізація цього симфонічного полотна в сьогоднішній драматичній ситуації, у воєнний час, коли українці виборюють своє право на життя і свободу, здатна і повинна виконати свою високу патріотичну місію. Народжена Україною, написана далеко за її межами, «Легенда про Свободу» Романа Придаткевича повертається, і в цьому є щось містично-надприродне, щоб зазвучати, жити, бути на рідній землі.

Отож, входячи в період розуміння історії української культури як діяльності «світового українства», як ніколи, в сучасний момент, ми відчуваємо інтенсивність взаємодії діаспорного та вітчизняного симфонізму, усвідомлюємо нерозривність та доцільність єдиного історичного процесу. Адже, будь-який документ чи твір української еміграції – це автентичне джерело української історії – її минулого, її сучасного, її майбутнього. Повернення ж творчості композиторів-емігрантів дозволить відновити історичну справедливість, збагатити українську духовну скарбницю, інтегрувати надбання української діаспори в розвиток загально-української культури та національної ідеї.

²⁹ URL: <https://tribun.com.ua/uk/102444-luganska-filarmonija-ljubov-z-pershogo-pogljadu-z-pershogo-zvuku-dirigent-bogdan-ivaxi>.



РОЗДІЛ 6

<https://doi.org/10.5281/zenodo.16752836>

Лілія Назар-Шевчук,

кандидатка мистецтвознавства, докторка філософії Ph.D.,

доцентка кафедри історії музики

Львівської національної музичної академії імені М. Лисенка

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8541-4805>

АМЕРИКАНСЬКИЙ СВІТ ОЧИМА УКРАЇНЦЯ: ТРЕТЯ СИМФОНІЯ РОМАНА ПРИДАТКЕВИЧА «WEST KENTUCKY»

В доробку композиторів української діаспори не часто зустрічаються теми, пов'язані з іншонаціональними культурами, однак, перебуваючи в еміграції, деякі з них зверталися до музики тих країн, які ставали для них «другою батьківщиною», симптоматично асимілюючи та адаптуючи довілля звукового світу розмаїтих геокультурних зон у своїх творах. Найяскравіше даний процес репрезентований у вокальній, хоровій чи вокально-оркестровій музиці, що виходило з того словесно-мовного мистецького середовища, в якому творили українські митці¹. Проте, значно менше подібних зразків знаходимо в інструментальній українській музиці, зокрема, у її симфонічній ділянці.

Можна назвати небагато творів, пов'язаних з утіленням у звуковому вимірі крайобразів «далеких країн», в яких жили і творили українські композитори. Наприклад, симфонічні опуси Ю. Фіяли (симфонічна сюїта «Монреаль»), С. Туркевич-Лукіянович («Space-Symphony»), В. Балея («Dreamtime»), Ю. Олійника («Американський концерт» для бандури з оркестром). Безперечно, що для визначення такого типу композицій необхідною є програмна орієнтація, яка б локалізувала той чи інший національний контент. З одного боку тут виринає проблема екзотизму, з іншого – певна спорідненість та співдія з відповідним музичним середовищем, що дає дуже своєрідні, іноді навіть непередбачувані результати. Одним з найяскравіших творів такого типу саме в симфонічній музиці українського зарубіжжя постає Третя симфонія Романа Придаткевича, центральним образом якої стала одна з унікальних географічних областей Північної Америки – штат США West Kentucky. Тут довгий час у містечку Овенсборо, де Р. Придат-

¹ Такий ракурс проблеми вокальної музики композиторів українського зарубіжжя відтворює «зворотню перспективу» інтернаціональних векторів національних культур. Так, активно представлена французька поезія у творчості Ф. Якименка, М. Кузана, німецькомовна – у С. Мандичевського, С. Борткевича, англomовні опуси С. Туркевич-Лукіянович, А. Рудницького, Р. Придаткевича, В. Грудина, Дж. Сембрата, Х. Кузьмич та інших. Ще цікавішими постають вокально-симфонічні полотна, наприклад, «Панегірик пам'яті президента Джона Кеннеді» або кантата «Канадське кредо» (написана з нагоди 100-річчя Канади) Ю. Фіяли чи кантата «Для любові до людини» на власний текст французькою мовою на замовлення уряду Франції М. Кузана.



кевич придбав будинок, проживав композитор, маючи змогу насолодитися та пізнати красу і природу цього краю, який став для митця другою Батьківщиною.

Незаперечно цінним матеріалом щодо розгляду цієї симфонії є авторська Передмова, викладена на кількох сторінках машинопису англійською мовою, яку, очевидно, Р. Придаткевич готував до публікації з партитурою твору, однак, він не був виданий. Проте, думки, які митець висловлює у цій розлогій Інтродукції, дозволяють не лише окреслити саме симфонічне полотно та його певні аспекти, але й ширше зрозуміти світоглядні засади композитора, його бачення розв'язання теми імміграції та способів кореспонденції з іншонаціональними культурами. Подаємо цей унікальний текст, який стане своєрідним дороговказом при розгляді Третьої симфонії «West Kentukcy»²:

INTRODUCTION (ВСТУП)

[Page I]

У випадку власного твору композитор не є компетентним суддею його цінності. Йому залишається лише сподіватися, що музика виражає його ідеї та варта того, щоб її слухали. Смиренно пропонуючи свій нинішній твір, цей композитор відчуває, що він повинен стояти сам по собі. Хоча він за походженням українець, він намагався висловити свою інтерпретацію індіанізму, як він пережив це у західній частині Штату Kentukcy, спираючись на американські ідіоми та американські теми.

Щоб композитора називали «американцем», він повинен або народитися та вирости в Америці, або розглядатися відповідно до більш широкого розуміння:

«Будь-яка людина, яка народилася в Сполучених Штатах чи приїхала з-за кордону, яка намагається висловити у своїй музиці те, що вона відчуває як дух країни, використовуючи матеріали, які здебільшого є місцевими, є справжнім американським композитором»³.

² Необхідним є зумовлення окремих деталей щодо цього тексту. Здійснення автором статті українського перекладу не становило надто особливих труднощів, оскільки композитор був блискуче освіченим музикологом, спираючись на широкий спектр наукової та музикознавчої літератури, список якої Р. Придаткевич розміщує наприкінці цієї Інтродукції, рівно ж як окремі цитати в самому тексті. Весь авторський текст, використаний у статті включно з посиланнями у виносках та списком літератури, подається курсивом (похилим шрифтом) без посилань. Власні назви подаються мовою оригіналу (англ.). При подачі короткого аналітичного розгляду-пояснення симфонії автор користується, вочевидь, і нотними прикладами, які були виписані окремо, а в тексті зазначені як Fig.1 в дужках (Fig.10, Fig.7, Fig.3 – тощо). Хоча нотні зразки не збереглися, та дотримуючись автентичного першоджерела видається доцільним зберегти текст повністю (ймовірно, що і нотні взірці ще знайдуться серед рукописів митця), який багато що прояснює щодо концепції симфонії, розуміння її стилістичних особливостей, а також бачення композитором складної міжнаціональної проблематики. Також для зручності та ймовірного цитування або посилань було пронумеровано список позицій у Бібліографії, хоч в оригіналі Р. Придаткевич подає їх без нумерації, розділяючи на цитовану літературу та консультативні (основоположні) роботи, на які спирався автор.

³ McKinney G., Anderson W. Discovering Music. Third Edition. New York : American Book Company. 1952. P. 356.



Цей композитор, проживши двадцять дев'ять років в Америці, сім з них у West Kentukcy, сформував свої музичні техніки, ідеї та інтуїцію, і отримав тут більшу частину своєї музичної освіти як американський композитор. У процесі американізації він, безсумнівно, розвинув американські риси.

[Page II]

Риси, які знайшли в його українському походженні багатий ґрунт і поживу, і процвітаючи там, де і як він розвивався, як і піонери, які розчищали пустелю, він створив для себе американський дім.

Хто такі американці? Деякі вчені називають усіх американців, крім корінних індіанців, іммігрантами. Протягом трьох століть американської історії іммігрант вважався позитивним додатком до американської спільноти.

«Америка – це земля лише одного народу, який зібрався з багатьох країн. Хтось прийшов із любов'ю до грошей, а хтось із любов'ю до свободи – усі прийшли з дарами й поклали їх на вітар Америки.

Усі принесли свою музику – панахиду, танець і пісню про вітрила, гордий марш і релігійні співи. Усі принесли музику та свої інструменти для створення музики, ті численні діти арфи та лютні.

Ми дали клятву, що світ матиме шанс дізнатися, скільки добра можна зібрати з усіх країн і наскільки міцна сила, наскільки мудрим, яким святковим є його врожай, яким міцним і надійним є життя людей, коли вони єдині»⁴.

На думку Дональда Н. Фергюсона, «справжню силу впливу їхніх європейських учених і митців на сферу музики зараз неможливо виміряти... Культурний метаболізм – це дуже складний процес»⁵.

Цей композитор пишається, що був зазначений як американський скрипаль іноземного походження в розділі «Подарунки іммігрантів» в Буклеті Americans All Immigrants All, підготовленого Федеральним радіо та Навчальним комітетом у співпраці з Управлінням освіти США.

[Page III]

Він також пишається тим, що жителі West Kentukcy сприйняли його як рівноправного співгромадянина. На написання цієї симфонії його надихнуло проживання серед цих доброзичливих і добрих людей Murray, округу Kalloway. Поділившись з їхніми проблемами, радощами, печалями, їхніми піснями, їхнім сонячним світлом у розчищеній пустині, захоплюючись добром і цілісністю веселих і милих душ цих людей, він палко сподівається, що прогрес сучасної механізації (будується атомна станція в межах п'ятдесят миль) не повернуть цей шматочок очищеної, освітленої сонцем землі, назад у темну пустелю.

З цього склалася музична ідея. Центральною темою всієї роботи є другий (побічний) мотив першої частини (Fig. 5–8), який не лише повторюється (Fig. 24–27),

⁴ Jons J. Morris. Americans All – Immigrants All. Waschington, Unaited State Office of Education, 1938. P. 113–114.

⁵ Ferguson Donald Nivilson. A History of Musical Thought. Appleton-Century-Crofts, New York : 1948. P. 599.



але й використовується як ремінісценція у другій частині (вісім тактів після Fig. 10) і третьої частини (три такти перед Fig. 27). Ця тема вільно заснована на народній мелодії, почутої у Murray.

Побічна (друга) тема другої частини заснована на мотиві «скрипки», який також чув у Murray під час прогулянок композитора вулицями міста, і який він вільно використовував лише як пропозицію до народного танцю. Структура першої частини Сонатне Allegro, складається з експозиції тем, розділу розвитку (Fig. 9) з фугато (Fig. 15), повторним експонуванням (Fig. 21) і кодою (Fig. 28).

[Page IV]

Друга частина складається з трьох частин, також називається Першим Рондо⁶. Головна тема починається з Fig. 1, а допоміжна (контрастна) тема (Fig. 4) служить середньою частиною. Третя частина – танець у сонатній формі. Головна (Fig. 3) і побічна партії (Fig. 16) починаються з танцювальної мелодії та використовують другу (контрастну) тему (шість тактів перед Fig. 9 і Fig. 19). Існує короткий розвиток (Fig. 12) і кода (Fig. 22), яка підсумовує тематичний матеріал, використаний у всіх частинах, і завершує твір. Перед третьою частиною є короткий вступ, заснований на синкопованому мотиві, який також використовується в усіх трьох частинах.

Хоча цей композитор виражає себе в модифікованих звичайних формах, використовуючи кульмінації, ефект є навмисним: він відчуває, що для виявлення нюансів і відтінків, які характеризують американізм, йому потрібні більше сильних застановлень і контрастів у матеріалі разом із модифікованими, традиційними формами, які вказують на незмінні якості людей і землі.

Подібно до Мендельсона, який сказав, що «думки, які висловлюють хороші композиції, є надто розпливчасті, щоб вмістити їх у словах, але надто визначені», цей композитор вважає, що структурна основа прийнятих музичних форм допомагає висловити «надто визначене» і забезпечує органічну єдність.

[Page V]

Хоча він не має наміру передавати якусь історію, він використав ці модифіковані звичайні форми як об'єднуючий компонент для об'ємного твору⁷. Кульмінації також мають функціональне використання для підтримки інтересу слухача та допомоги у підготовці основних моментів симфонії. Такий технічний прийом, притаманний західній музиці, пояснює її відмінність від екзотичної музики, яка має свою красу та інтерпретаторів.

Цю симфонію можна виконати приблизно за двадцять хвилин, хоча її точну тривалість і темп можна більш ефективно встановити після першого виконання. Щодо реального виконання, то композитор не любить самовпевненості. Якщо його було вишановано виконанням, він нагадував би диригентові, що будь-які вказівки в партитурі не слід сприймати буквально. Виконавець, природно, намагатиметься зробити музику переконливою та матеріалізувати магію створених ідей таким чином, щоб виконання дійшло до слухача.

⁶ Goetschius Persy. The Larges Form of Musical Composition. New York : G. Schirmer, 1915. P. 94.

⁷ Einstein Alfred. Music in the Romantic Era. New York : W. W. Norton & Company, 1947. P. 6.



Не надто турбуючись про деталі, виконавець повинен відчувати себе свободним і вільним, щоб висловити особливо ті емоції та психічні явища, які не записані в партитурі, але на які було зроблено натяки в підсвідомості композитора, щоб бути відтвореними та зазвучати, сублімованими диригентом.

Нехай музиканти із задоволенням грають на своїх інструментах, нехай слухачі духовно діляться співом і звуками, що доносяться з нині розчищеної землі, осіяної сонячним світлом людського тепла та людської гідності. Диригент же, як головний виконавець, може відтворити музику та відкрити їй шлях із пустелі.

[Page VI]

Залишається найвеселіше завдання. Цей композитор хоче висловити свою вдячність усім громадянам Murray, Kentucky, а також своїм друзям і колегам серед викладачів Murray State College (Державного коледжу Мюррей), чийх імен занадто багато, щоб згадувати, але чий дружній усмішки та співчутливі слова підтримки дали йому відчуття причетності. Серед тих, кому він хотів би висловити особливу вдячність, д-р Prise Doyle (Прайс Дойл), завідувачеві кафедри музики Murray State College, і д-р Ralph Woods (Ральф Вудс), президентові Murray State College, за створювану та дружню атмосферу в кампусі та в аудиторії.

Крім того, він із великим задоволенням висловлює свою вдячність Leopold Stokowsky (Леопольду Стоковському) за його особисту та письмову підтримку у створенні американської симфонії «West Kentucky». Він хоче подякувати доктору Alice Tyler (Еліс Тайлер) за її надихаючі лекції з соціальної та культурної історії Америки та за її книгу «Freedom's Ferment» («Бродіння свободи»), яка дала йому глибше розуміння та тривогу любов до його усиновленої країни.

Щиро дякуємо також д-ру Paul Oberg (Пауль Оберг) за його негайну підтримку цієї нової симфонії та за його допомогу в музикознавчих проблемах; професору Karl George (Карл Джордж) за дружню критику та допомогу під час фактичної композиції, особливо у другій і третій частинах; професору Paul Fetler (Пауль Фетлер) за допомогу у формуванні матеріалу першої частини та цінні підказки для єдності всього твору; своєму хорошому другу професору David Howans (Девід Гованс) за його час і працю в коректурі та перевірці оркестровки роботи;

[Page VII]

і, нарешті, доктору та Mrs. Edwin Larson (Едвін Ларсон) за ретельний пошук слів, які допомогли передати наміри та ідеї композитора витонченою та точною прозою.

[Page VIII]

Bibliography

1. Einstein Alfred. *Music in the Romantic Era*. New York: W. W. Norton & Company, 1947, 384 p.
2. Ferguson Donald N. *A History of Musical Thought*. Appleton-Century-Crofts, New York: 1948, 647 p.
3. Goetschius Persy. *The Large Form of Musical Composition*. New York: G.Schirmer, 1915.
4. Jons J. Morris. *Americans All – Immigrants All*. Washington, United State Office of Education, 1938, p.113–114.



5. McKinney G., Anderson W. *Discovering Music. Third Edition.* New York: American Book Company. 1952.

Works Consulted

1. Abbott Edith. *Historical Aspects of the Immigration Problem.* Chicago University of Chicago Press, 1926, 881 p.

2. Barwinsky W. «Music». *Istoria Ukrayinskoy Kultury*, Lwiw: Wydannya Ivana Tyktora, 1937, p. 734.

3. «Ukranian Music». *Ukrainska zahalna Encyklopedia*, Kolomyia, Leipzig: Ridna Shkola, Coop., 1935.

4. Daniel Oliver. «Alan Hovhaness» *Bulletin American Composers Alliance*, № 2 (October 1952).

5. Goetschius Persy. *The Homophonic Form of Musical Compositions.* New York: Schirmer, Inc., 1924.

6. Haivoronskyi Mykhailo. «Nasha muzyka v Amerytsi», *Yuvileina knyha of Ukrainian National Assotiation.* Jersey Siti: Svoboda Presa, 1936. p. 434-633.

7. Hornbostel E. M. von. *Music of the Orient.* London: The Partophone Company, Ltd., 1934.

8. Howard John Taske. *Our American Music.* New York: Thomas Crowell Co., 1930.

9. Howard John Taske. *Our Contemporary Composers. American Music in the twentieth century.* New York: Thomas Y. Crowell Co., 1942.

10. Lang Poul Henry. *Music in Western Civilization.* New York: W. W. Horton & C., 1941.

11. Sachs Curt. *Our Musical Heritage.* New York: Prentice-Hall, Inc. 1948.

12. Torph Willard. Merle Curti, Baker Carlos. *American Issues. The social record.* Chicago: Publisher. Lippincott, 1941.

13. Tylor Alice Felt. *Freedom's Ferment: phases of American social history.* Minneapolis University of Minnesota Press, 1944.

Для музики другої половини ХХ століття – такі розлогі коментарі та пояснення щодо ідей, композиційної структури чи стильових особливостей та ще й нотними взірцями стали доволі поширеним явищем. В західно-європейській культурі своєрідним винятком були інтродукції Р. Вагнера до окремих опер. В американській музиці одним з перших почав ініціювати подібного типу передмови Ч. Айвз. Ця ж Передмова частинно відкриває спосіб мислення композитора і пояснює стосунок (насамперед – мистецький) людини, яка опинилася в умовах чужинської культури іншої країни, відкриваючи способи бачення та сприйняття і усвідомлення себе (не вимірюючи ступеню асиміляції чи ідентифікації) в нових умовах буття. Повернення ж музики, яка народилася за межами материкової України, цього та інших композиторів на рідні українські терени можна розглядати у певному сенсі як репатріацію мистецьких артефактів, створених в іншій країні, що надала притулок сотням тисяч емігрантів. Вони, залучаючись в культурну орбіту нової країни, виповнюють собою численні ряди іммігрантів, становлячи частину великих міграційних рухів. Однак, стосовно саме цієї симфонії



Р. Придаткевича, виникає необхідність її усвідомлення як твору, наділеного амбівалентними властивостями. З одного боку – це внесок в американську музику композитора-іммігранта (того, що приїхав в іншу країну та пише про неї); з іншого – як здобуток національної культури українського композитора-емігранта (того, що покинув свою країну та пам'ятає про неї). І хоч в Передмові композитор не згадує українських ідіом у своїй симфонії, вказуючи передусім на теми американського походження (не конкретизуючи їх), проте, певні «українізми» занадто добре відчутні у її звуковому вимірі. Так, Третя симфонія «West Kentucky» Р. Придаткевича може розглядатися в розрізі імміграційно-еміграційного дуумвірату, між складовими якого стираються демаркаційні лінії⁸. Відтак, спотегіємо і відповідно активне зацікавлення композитора даною проблематикою, зокрема, вказаними в авторській Інтродукції роботами Е. Ебботт «Історичні аспекти проблеми імміграції» (1926), У. Торфа, К. Мерле, К. Бейкера «Американські питання. Соціальний записки» (1941), Е. Тайлер «Бродіння свободи: фази американської соціальної історії» (1944). Як бачимо, Р. Придаткевич виділяє останнього автора і навіть висловлює подяку *«доктору Alice Tyler (Еліс Тайлер) за її надихаючі лекції з соціальної та культурної історії Америки та за її книгу «Freedom's Ferment» («Бродіння свободи»), яка дала йому глибше розуміння та тривку любов до його усиновленої країни»*⁹.

Зрештою, американська музична культура, що починає своє формування як національна одиниця в першій третині ХХ ст., базувалася на різномірних європейських традиціях, привнесених потоками іммігрантів з багатьох країн: англосаксонського, французького, австро-німецького, італійського, чеського та інших геокультурних ареалів, співіснування яких становило строкатий конгломерат. Поступово, взаємопроникаючи та відбираючи найбільш відповідні до нової суспільно-державної формації елементи¹⁰, американська музика витворювала власне обличчя. Така ферментація відбору, прирощення, синтезу та врешті, появи новостворень стосувалася всіх рівнів музичної культури – від найнижчого посполитого, побутового середовища до високопрофесійних академічних зразків. Цей базовий рівень музичної культури Нового Світу С. Павлишин окреслює як європейсько-американський¹¹.

Тут варто додати, що саме український первень, привнесений нашими митцями-емігрантами, якраз і належатиме до цього базового широкозакроєного русла європейської традиції американської культури, куди *«усі принесли свою*

⁸ Міграційні процеси в сучасному світі: світовий, регіональний та національний виміри. Понятійний апарат, концептуальні підходи, теорія та практика. Енциклопедія. (за ред. Ю. Римаренка), Київ: «Довіра», 1998

⁹ Тут і далі – цитати з авторської Інтродукції до III Симфонії подаватимуться в лапках і курсивом.

¹⁰ Таким зразком може слугувати прирощення-американізація «Щедрика» в обробці М. Леонтовича, завезеного Українською Республіканською Капелою О. Кошиця та ународовленою англomовним середовищем завдяки поетичній інтерпретації – Carol of the Bells українця П. Вільговського.

¹¹ Павлишин С. Американська музика. Львів: БаК, 2007. С.20.



музику» (Р. Придаткевич – за Джонсом Дж. Моррісом). Відтак, українські композитори, як і представники інших національностей, могли творити співвідносно власних етимологічних ментальних пріоритетів, адже демократизм та навіть ліберальність американського суспільства, симптоматично – мистецтва, культивований дух свободи відкривали широку площину для вільного неупередженого розвитку в лоні нової культури з опорою та збереженням іманентних, власних етнонаціональних первнів. Таким прикладом міг слугувати для композитора українського походження вірменин, який утвердився в музичній культурі США як один з яскравих її представників – Алан Хованесс, матеріал про якого Р. Придаткевич вміщує у бібліографії Інтродукції.

Це дозволяє провести певні аналогії між вірменським та українським композиторами, які об'єднані під знаменником американської музики. Р. Придаткевич, посилаючись на постать А. Хованесса монографічно, фактично обирає її як відповідну щодо власних творчих та світоглядних інтенцій¹². Найвірогідніше, що порівняння обидвох митців – А. Хованесса та Р. Придаткевича – зародилося у славнозвісного диригента Л. Стоковського, якому український композитор *«із великим задоволенням висловлює свою вдячність Leopold Stokowsky (Леопольду Стоковському) за його особисту та письмову підтримку у створенні американської симфонії та, зокрема, «West Kentucky»*¹³. Адже, ще в 1942 р. Л. Стоков-

¹² Алан Хованесс (1911–2001) – американський композитор вірменського походження, творчість якого сягає більш як 434 опусів практично у всіх існуючих жанрах з винятковим доробком – 67 симфоній. Народжений у США у ортодоксальній вірменській родині, А. Хованесс, komponує з 7-ми років, гру на фортепіано проходить у Т. Лешетицького, навчається у Фінляндії в Я. Сібеліуса (був хрещеним батьком доньки фінського композитора), коротко-часно у Б. Мартіну, які спрямували талант митця у русло національних традицій. Консультується з А. Коплендом та Л. Бернштайном, останній же обізвав першу «Симфонію вигнання» Хованесса «дешевою музикою вірменського гетто», і митець в розчаруванні знищує майже всі твори у 1943 р. Однак, занурення в духовну музику Комітаса і Акопяна (Хованесс впродовж десятиліть був незмінним органістом вірменських апостольських церков Св. Якова у США), заглиблення в народну та церковну традиції Вірменії допомагають виробити власний, індивідуальний стиль, збагачений поєднанням європейської культури з елементами східної. У 1950–60-х рр. подорожує Далеким Сходом, вивчає музику Китаю, Кореї, Японії, Індії та ін. активно впроваджує у твори екзотичний інструментарій та нові ладо-ритмічні системи. Ним захоплювалися Дж. Кейдж (разом з яким виступає проти знищення китів, вперше використовує в оркестровій партитурі записаний на плівку голос кита у творі *And God Created Great Whales*) та знаменита танцівниця Марта Грехем, для якої пише ряд балетів. Хованесс вважається передвісником американського мінімалізму, його впливу зазнали С. Райх, Т. Райлі, Ф. Гласс. Відмовляючись від традиційних форм, композитор спирається на модальні давні вірменські лади та розмаїття східних систем, репетитивну остінатність невеликих сегментів, повторюваність на засадах контрольованої алеаторики, автор техніки *senza menzura*. Релігійно-містичні споглядання, хоральні містичні просвітлення та апофеози зближують його музику з пізніми творами А. Пярта, Г. Гурецького, Дж. Тавернера. Більшість композицій мають широкий спектр програмності, охоплюючи чимале коло розмаїтих культур, що є свідченням транскультуралізму, однак, незвичайно вираженого, дискретного, сповненого високої духовності та людяності, незмінну ж основу його музики складає глибинна опора на рідну вірменську музику.

¹³ Наразі не маємо в доступі листування чи інших документів щодо спілкування Р. Придаткевича з Л. Стоковським щодо *«письмової підтримки»* останнього. Однак, чи не у всіх



ський прем'єрує Першу «Симфонію Вигнання» А. Хованесса, і не зважаючи на гостру критику, намагається виїняти композитора з «вірменського гетто», повертаючись до його творчості та гаряче підтримуючи митця (у 1956 р. вперше виконує 2 симфонію «Таємнича Гора», яка отримала величезну популярність, в 1963 р. – 15 симфонію «Срібна Проща»).

Цей приклад більш як красномовний щодо відкритості та підтримки Л. Стоковським композиторів різних іммігранських національних середовищ. Невипадково, дороговказом для розуміння мистецтва музики стала його знаменита популярна книжка «Music for All of Us» (Музика для всіх нас) 1943 року, в якій, підтримуючи найрізноманітніші музичні напрямки, надає цьому мистецтву статусу «універсальної мови людства». І чи не перегукуються з цими постулатами Л. Стоковського бажання Р. Придаткевича знайти в музиці і «вказати на незмінні якості людей і землі». Можливо, з огляду на пізніші захоплення вірменина екзотичними темами, Р. Придаткевич мав на увазі А. Хованесса, говорячи про «екзотичну музику, яка має свою красу та інтерпретаторів», та в більшій мірі – йдеться про складність себе реалізації митця – представника іншої, далекої і маловідомої для Америки культури. Адаптація ж до нових умов буття в статусі культурних іммігрантів – була однією з найскладніших проблем американської музики, яка приймала в своє лоно безліч національних потоків різних і не лише європейських країн, але й інших континентів.

Згодом, ближче до середини ХХ століття в лоно американської академічної культури потужною хвилею включається площина афро-американської музики, творцями якої були все ті ж, але присилувані іммігранти, що з часом втратили локальні геоетнічні орієнтири та можливість будь-яких контактів з рідною землею. Тривалий рабовласницький статус чорношкірого населення спричинився до другорядності, андеграундності цього музичного напрямку на тлі загальномистецького простору США. Він довгий час залишався на маргінезі та

джерелах вказується на винятковий факт виконання першої частини української Симфонії «Легенда про свободу» Л. Стоковським у Денвері, штат Колорадо, 30 січня 1951 року (А. Рудницький, В. Витвицький, З. Лисько, Р. Савицький та ін.). В. Витвицький пише, що «ще в 30-х роках Р. Придаткевич вислав Л. Стоковському свою “Українську сюїту” для малого оркестру, яку Стоковський мав у плані включити в репертуар оркестру, складеного з самих молодих виконавців. Оркестр діяв недовго і не дав можливості цей план зреалізувати» [Витвицький В. Перша симфонія Р. Придаткевича. Музикознавчі праці. Публіцистика. Львів, 2003. С. 161] Ближче знайомство обидвох митців ймовірно відбулося під час спільної праці у 30-х роках у Нью-Йоркському симфонічному оркестрі, Приятельські стосунки між диригентом та концертмейстером – першою скрипкою оркестру, вплинули на українського митця. Натомість Л. Стоковський захопився одним з вокальних творів – «Місячний посланець» або «Гуцульська колядка» для сопрано, скрипки і фортепіано і дав цьому творові високу оцінку. Опісля, зацікавившись партитурою першої частини симфонії «З гір та рівнин», диригент, виявив ентузіазм і взяв її до виконання. Ймовірно, що колосальні розмахи всієї симфонії – 4 монументальні частини, тривалість яких виходить за межі 45 хвилин – була коштовною для оплати репетицій оркестру, зрештою, композитор на той час не мав надрукованої партитури, а розписування партій затягнулося на роки, що так і не дозволило авторові почути повністю свій твір за життя.



нехтувався композиторами, а «правопорушниками» щодо входження музики негритянського гетто у простір академічної музичної культури можна вважати окрім інших, насамперед А. Копленда та Дж. Гершвіна¹⁴. Фактично, новоприбулий у 1939 р. до США І. Стравинський у своєму «Ебеновому концерті» для кларнету і джаз-бенду (1945), віддає з глибоким відчуттям трагедійно-ностальгічного модусу, данину цій музиці. Як один з базових рівнів, оригінальність якого безсумнівно визначив вже в середині ХХ ст. своєрідність обличчя американської музики, С. Павлишин, згідно з багатьма дослідниками (за Р. Придаткевичем, це – *D. Ferguson, Jons J. Morris, G. McKinney, W. Anderson, H. J. Taske, P. Lang, C. Sachs ma in.*), подає як афро-американську складову.

Ще більшої зневаги та ігнорації зазнала музика автохтонного населення континенту – індіанців, звернення до якої в композиторських опусах було вкрай рідкісним та дуже узагальненим, і лише розвиток етномузикології та бартоківські методи, які почали засвоюватися американцями у 30–40х роках ХХ ст., почали викликати дуже поступовий інтерес та увагу до музичної культури американських індіанців. Так, до США виїжджають від нападів німецького нацизму видатні етномузикологи Б. Барток, К. Закс, Е. М. фон Горнбостель¹⁵, чия наукова

¹⁴ Своєрідний контент музики чорношкірого населення довгий час ігнорувався білим населенням Америки, і знайшов більш широке визнання спочатку поза її межами, насамперед – в Європі. Завезений (неначе репатрійований) назад на американський континент авторитетними європейськими музикантами, він виходить з зони андеграунду, формуючи потужний та суттєво значимий рівень американської музики.

¹⁵ Якщо Б. Барток був близький у своїх поглядах і надзвичайно шанував українських композиторів, а передусім – видатних етномузикологів світового рівня, зокрема, Ф. Колессу, а саме в нього починав теоретично-композиторські студії Р. Придаткевич. Хоч після еміграції за океан він не контактував надто активно з земляками (за З. Лиськом), а от у Е.М.фон Горнбостеля – легендарного вченого-універсаліста (про нього – згодом) український композитор займався в Берліні, вже в активній фазі композиторського становлення. Не випадково у бібліографії до Передмови він вказує імена двох вчених, працями яких послуговується: трактування орієнталізму та історичний процес розвитку музики крізь призму одного з найпотужніших вчених-музикологів ХХ ст. Курта Закса (*Sachs Curt. Our Musical Heritage. New York: Prentice-Hall, Inc. 1948*), який саме в 20-х рр. разом з Е. М. фон Горнбостелем створили універсальну органологічну систему класифікації всіх світових інструментів, спираючись на музику найрізноманітніших племен, етносів та народів практично всіх континентів. Цикли записів склали основу чи не першого в світі фонограм-архіву неєвропейської музики в Берліні, свідком формування якого беззаперечно був і Р. Придаткевич, який спирається на це видання платівок (*Hornbostel E. M. von. Music of the Orient. London: The Partophone Company, Ltd., 1934*), адже в ньому уміщені і зразки музики індіанців Північної Америки, яку викладач Р. Придаткевича досліджував ще у 1904 р. у США. Імена цих двох вчених були чи найавторитетнішими і для ще одного українського етномузиколога світового значення – Володимира Гошовського, який, окрім фундаментальних наукових праць та досліджень, першим в світі перевів нотний запис народних пісень на комп'ютерну мову. Саме ці платівки вчений привіз в останні роки життя до Львова, де демонстрував їх на зібраннях у Спілці композиторів студентів-теоретиків та композиторів, які організовувала проф. С. Павлишин (серед слухачів були Ю. Ланюк, Б. Сюта, Р. Мисько-Пасічник, М. Головерса-Новакович, Л. Шевчук-Назар та ін.). Очевидно, що Р. Придаткевич пишався знайомством з цими титанами, оскільки їх авторитет в світовій науці є надзвичайно вагомим, а засвоєння молодим українським



діяльність та інтерес до автохтонних етнокультур міжконтинентального порядку уже здобули світове визнання. Відкриття і засвоєння цього рівня – індіано-американського, якраз і відбувалося на очах українського композитора-іммігранта Р. Придаткевича. Будучи представником власної – української музичної культури, як композитор, Р. Придаткевич перебуває в консеквентному колі національно згуртованої діаспори, про що свідчать програмні назви його численних композицій. Однак, будучи відкритим до сучасних світових тенденцій, далекі не обмежує себе у виборі тих чи інших модернових технік та засобів, які щоразу апробує в широкому контекстуальному полі оригінального трактування своїх звукових полотен. Тим-то специфіку стилістики періоду адаптації митця до Нового Світу можна вимірювати крізь призму українсько-європейської атрибутики. Зрештою, новоприбулі українські митці-іммігранти не стільки виявляли прагнення до асиміляції та злиття з новою культурою, як усвідомлювали, нехай на далекій георафічній відстані в чужинецькій стороні, місію збереження та примноження власної мистецької національної маєтності. Українські митці, гуртуючись, вели по-суті існування в паралельних світах. Зовнішньому: співдіючи з новими умовами і правилами життя в іншій державі, яким треба було підкорятися, щоб вижити та у внутрішньому: віртуальному просторі утримання і збереження своєї ідентичності, свого національного “Я”¹⁶. І це було первинним, адже виявляло протест, опір, противагу трагічним подіям на материковій Україні – розстрілам Леонтовича, Чупринки, Зерова, голодоморам, гулагам, сандормахам. Фактично, рідна українська культура, як і весь український народ опинилися, успадковуючи підневільний статус з російського чи австро-угорського імперського самодержав’я, в ще страшнішому гетто більшовизму, в тотальній резервації політичного, економічного, мовного терору. А вихід з цієї резервації, з цієї тюрми, з цього полону триває ось уже кілька століть, рясно скроплюючись українською кров’ю у великих терпіннях і великих битвах, одна з яких розгорнулася на початку третього тисячоліття, захоплюючи у свій вир все світове українство. Держави-колонізатори теж проходять не менш складний шлях визволення від панівних амбіцій, тому нічого дивного, що американська музика так довго, практично до Другої світової війни, виробляла-формувала своє іманентне звукове обличчя.

А проте, навіть концепція знаменитої симфонії №9 «З Нового Світу» А. Дворжака¹⁷, відома з органічного поєднання цих трьох складових (євро-

композитором їх вчень, згодом посиланням на їх праці в Інтродукції до симфонії *West Kentucky* – засвідчує глибину інтелектуальної-наукової спроможності митця.

¹⁶ Ця проблематика детально обговорюється у роботах, присвячених українській діаспорі та еміграції, стосовно ж музичної – колосальна картина культурно-мистецького буття українців за межами рідної землі подається у фундаментальній монографії Г. Карась: Карась Г. В. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття : монографія. Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012.

¹⁷ У 1892–1895 рр. А. Дворжак перебуває у США, де очолює Національну консерваторію Нью-Йорку. Знайомство з одним з перших афроамериканських композиторів, тоді ще студентом – Гарі Берлі відкрило перед ним світ спірічуелсу. Плекаючи національну позицію власного народу, А. Дворжак зацікавився і музикою автохтонного населення індіанців, про



американської, афро-американської та індіано-американської ліній), не стала прикладом для американських композиторів та ще довго трактувався як один з вимірів екзотизму. Як зазначав негритянський композитор Р. Детт, говорячи про значення симфонії А. Дворжака, яка «вперше довела, що негритянські наспіви (додамо – індіанські) мають симфонічну цінність [...]». Це був вибух бомби в американській свідомості... але так само як одна «ластівка не робить сонця», симфонія Дворжака не створила нової композиторської школи»¹⁸. Хоча, на думку американських істориків музики¹⁹, А. Дворжак суттєво прискорив появу нового національного стилю, торуючи шляхи до появи синтетично-асимілятивного, але своєрідного феномену – американської музики.

«Я переконаний, – писав А. Дворжак, – що майбутня музика цієї країни має ґрунтуватися на тому, що називається негритянськими мелодіями. Вони можуть стати основою серйозної та оригінальної композиційної школи, яка буде розвиватися в Сполучених Штатах. Ці красиві та різноманітні теми є ґрунтом. Це народні пісні Америки, і ваші композитори повинні звертатися до них»²⁰. З іншого боку – його увага до музики індіанського населення, загнаного в резервації, була виявом сміливого демократизму на противагу пануючим в Америці смакам та вподобанням, зрештою, навіть політично-суспільним пріоритетам.

Що ж до трактування автентичних першоджерел, то Дворжакова позиція вповні відповідала ідейно-естетичним нормам і української національної композиторської школи, особливо, галицької²¹. Цікаво, що А. Дворжак своєю симфо-

буття яких дізнався, зокрема, крізь призму американської літератури – Г. Лонгфелло, на сюжет його «Пісні про Гайявату» А. Дворжак мав навіть намір створити оперу. Симфонія № 9 «З Нового Світу» 1893 року органічно поєднала чеські (перебування у великій чеській діаспорній громаді емігрантів у Спілсвілі в штаті Айова продемонструвало принцип збереження національних традицій материкової культури та їх видозміни в нових умовах, що відобразилося у його струнних квартетах, скрипковій сонатині, Квінтеті, де з чеськими поєднуються і афро-американські спірічуелси та індіанські мотиви.

¹⁸ Павлишин С. Американська музика. Львів: БаК, 2007. С.45.

¹⁹ Beckerman M. B. *New Worlds of Dvorak: Serching in America for the Composer's Inner Life*. W. W. Norton & Company, 2003. 241 p.

²⁰ Clapham. J. *The Evolution of Dvorak's Symphony «From the New World»*. The Musical Quarterly. Oxford University Press, 1958. Horowitz J. *New World Symphony and Discord: In the Gilded Age, a Czech visionary saw America's musical future in 'negro melodies'*. Chronicle of Higher Education, January 11, 2008, The Chronicle Review, p. B18.

²¹ Слід згадати і про галицьку пражську школу, яку В. Барвінський, Н. Нижанківський, С. Туркевич-Лукіянович, М. Колесса, Р. Сімович здобували через учня А. Дворжака – В. Новака. Р. Придаткевич відбирав традиції чеської національної школи і через своїх скрипкових наставників – Ю. Сверстку та О. Шевчіка – батька сучасної скрипкової педагогіки, друга А. Дворжака, професора Празької консерваторії та багатьох європейських і американських навчальних закладів, який часто гастролював і жив в Україні, грав у ансамблях з М. Лисенком; викладав у Харківському та Київському музичних училищах. Окрім дидактичних «Школи скрипкової техніки», «Школи смичкової техніки» та ін. був автором творів для скрипки («Чеські танці та наспіви»). В додатку – Концерт для скрипки з оркестром А. Дворжака op. 53 a-moll – один з найпопулярніших та найяскравіших творів у виконавському репертуарі Р. Придаткевича.



нією викликав чимало прецедентів та збурих свого часу американські музичні кола (навіть були розроблені спеціальні бюлетені-опитувальники). У висловах А. Дворжака щодо симфонії закодексовані напрямні, якими, вочевидь, користувався і Р. Придаткевич:

«Я [...] уважно вивчив певну кількість індіанських мелодій, які дав мені друг, і повністю проїнявся їхніми якостями – власне, їхнім духом. Саме цей дух я намагався відтворити у своїй новій симфонії, я фактично не використовував жодної з мелодій. Я просто написав оригінальні теми, що втілюють особливості індіанської музики, і, використовуючи ці наспіви як теми, розвинув їх з усіма засобами сучасних ритмів, гармонії, контрапункту та оркестрового колориту. [...] Тепер я виявив, що народна музика негрів і індіанців практично ідентичні. [...] Музика цих двох рас викликає і велику подібність з музикою Шотландії»²². У цих словах прозирають ідеї порівняльного музикознавства, що стане у XX ст. фундаментальною науковою віссю не лише етномузикології, але складе важливе підґрунтя для дослідження глобальних полі- та транскультурних процесів.

Які ж підходи та концепцію обирає Р. Придаткевич? *«Смиренно пропонує свій нинішній твір, цей композитор відчуває, що він повинен стояти сам по собі. Хоча він за походженням українець, він намагався висловити свою інтерпретацію індіанізму, як він пережив це у західній частині штату Кентуксу, спираючись на американські ідіоми та американські теми»* – починає свою Інтродукцію до Симфонії автор. Здавалось би, що опора на автентичні джерела чи то індіанських мотивів чи побутової музики білого населення – справа нескладна. Зрештою, А. Дворжаку вистарчило лише року, щоб блискавично зродити симфонію, оперту на абсолютно новій – екзотичній і незнаній для нього культурі корінного населення та загалом звукового світу Америки. Р. Придаткевич зазначає, що він *«проживши двадцять дев'ять років в Америці, сім з них у West Kentukсу, сформував свої музичні техніки, ідеї та інтуїцію, і отримав тут більшу частину своєї музичної освіти як американський композитор. У процесі американізації він, безсумнівно, розвинув американські риси. Риси, які знайшли в його українському походженні багатий ґрунт і поживу, і процвітаючи там, де і як він розвивався, як і піонери, які розчищали пустелю, він створив для себе американо-український дім»*. Так, за словами авторами перед нами постає феномен зрощеного, симбіотичного стилю, який можна трактувати уже як певний біном²³, в якому нероздільно співіснують український та американський первні.

²² Dvořák on his New World. In: New York Herald. 15. Dezember 1893; за Clapham. J. The Evolution of Dvorak's Symphony «From the New World». The Musical Quarterly. Oxford University Press, 1958. P. 201. Honolka Kurt. Dvořák. London : Haus Publishing, 2004. 165 p.

²³ Цей термін запозичений зі сфери математики (неподільний двочлен) та лінгвістики (ідіоматичні парні словосполучення) запозичила до гуманітаристики культуролог та письменниця О. Пахльовська у своїй праці «Біном «Україна – діаспора» сьогодні: криза і перспектива». Київ : Видавничий Дім «КМ Academia»; Всеукраїнське товариство «Просвіта» ім. Т. Г. Шевченка, 2002. 50 с. Передрук: Вісник Української всесвітньої координаційної ради. 2002. № 6–7, 9–12.



Щодо останнього, то варто додати, що крім замішаного на трьох генеральних опорах (європейської, африканської та індіанської культурах, які сумарно витворили американську музику) впродовж нелегкого історичного розвитку, сповненого злетів і падінь, часів випробувань і піднесень, сформувалися і розвинулися специфічні жанрові різновиди, відбулося переосмислення та оновлення чи й модифікація існуючих, які маркуються уже як типово американські музичні артефакти. Серед таких можна назвати духовні пісні, псалми та гімни, які створювалися переважно у сфері посполитого середовища серед місіонерів та білих поселенців, згодом, підкріпившись негритянськими елементами (наприклад, поділ хору на закликаючий та відповідаючий сегменти чи ритмічна специфіка, способи звуковидобування тощо), набрали масового поширення і популярності. Народні різнонаціональні пісенно-танцювальні первістки (ірландського, чеського, німецького чи інших етнічних груп, які заселили Америку) спорадично єдналися з афроамериканськими елементами, «загострюючись» у музичних характеристиках патріотичних гімнів та пісень особливо періоду громадянської війни, згодом – у шкільних, робітничих піснях тощо. Цей сплав, в якому майже неможливо визначити етимологічні похідні, проявився у госпелсах, релігійних баладах, духовних піснях та пуританських гімнах, патріотичних маршових піснях у супроводі військових оркестрів, а також у популярних видовищних жанрах – менестрельному театрі (у виставах яких проходить формування від акомпанементу гітари чи банджо – до джазових оркестрів). Популярна музика фактично «викувала» американський стиль, натомість в сфері академічної музики – строкатість, еклектизм, комерціалізація, гігантоманія, гіпертрофована видовищність, легка розважальність, нехтування і резигнація власне американськими народними джерелами в широкому розумінні –почасти наклали свій відбиток на розвиток професійної культури і композиторської творчості, яка страждала від появи часто химерних сполук в намаганні відтворити пан-європейські космополітичні стандарти. Своєрідним автономним американським явищем стане і мюзикл.

Та справжнім композиторським феноменом першої половини ХХ ст., в якому зібралися та органічно поєдналися найкращі видові риси традицій американської музики стала творчість Чарлза Айвза, яка відкривала і небувалі новаторські експериментальні можливості. Значимість цієї масштабної постаті для розвитку американської музичної культури надважливе, адже широта його музичного мислення та велетенська амплітуда жанрово-тематичного кола образів та ідей об'єднали широченний, епічного розмаху спектр буття американців, уособлюючи національний звуковий вимір їх світобачення²⁴. Провідними ідеологами, які сформували та філософсько узагальнили ментально-світоглядні

²⁴ Зазначимо, що популярність і осмислення фундаментального значення творчості Ч. Айвза прийшло лише в 40-50х роках ХХ ст., проте, його скрипкові сонати входили в репертуар українського скрипаля Р. Придаткевича, що засвідчує останнього як відкритого до сучасних музичних явищ митця, і не лише у виконавському, але й композиторському аспекті, тому низка аналогій щодо певних аспектів айвзівського письма виникатиме і з Третьою симфонією Р. Придаткевича.



засади американської культури були для Ч. Айвза Р. Емерсон – один з найвидатніших мислителів і письменників США, лідер трансценденталістського руху початку ХХ ст. та екологістської філософії; Г. Торо та В. Вітмен, які у своїх творах «Природа», «Життя в лісі» та «Листя трави» сповідували ідеї єдності людини з природою. У музиці Ч. Айвза – це насамперед досягнення виняткового відчуття просторовості, надання перцептивному об'єму атмосферності, звукописності, що часто пов'язані з образами природи, світу, всесенної, яких митець досягає за допомогою оновлення та розширення тембрально-оркестрової палітри та акустичних експериментів. Цікаво, що Р. Придаткевич, формуючи програму своєї симфонії підкреслює і типові для Ч. Айвза світоглядні константи громадянської відповідальності, любові до ближнього та довкілля, вбираючи у образну сферу своїх полотен цілу гаму – від тривіальних, найпростіших побутових та найприродніших звичаєвих – до екологічно значимих. Так, Р. Придаткевич *«пишеться тим, що жителі West Kentukcy сприйняли його як рівноправного співгромадянина. На написання цієї симфонії його надихнуло проживання серед цих доброзичливих і добрих людей Murray, округу Kalloway. Поділившись з їхніми проблемами, radoщами, печалями, їхніми піснями, їхнім сонячним світлом у розчищеній пустелі, захоплюючись добром і цілісністю веселих і милих душ цих людей, він палко сподівається, що прогрес сучасної механізації (будується атомна станція в межах п'ятидесяти миль) не повернуть цей шматочок очищеної, освітленої сонцем землі, назад у темну пустелю. З цього склалася музична ідея»*.

Які ж засоби, техніки чи принципи, окрім вказівок, радше, натяків, які зустрічаємо у тексті Інтродукції (*«модифікація традиційних форм, трактування їх як «зовнішніх» об'єднуючих чинників, для підтвердження чого обрана цитата Ф. Мендельсона, «награвання скрипки чи народна мелодія, почуті в Murrey, теми чи мотиви танцювального характеру»*), що, далєбі, не вичерпує доволі складного і насиченого, подекуди й скомплікованого світу цієї симфонії) використовує автор? І тут варто ще раз «пірнути» у процеси розвитку та розбудови американської музики. Адже шукаючи та встановлюючи «американізми» у творі, який композитор пише на американську тему і трактує себе як американського композитора українського походження, розуміємо, що вони криються не лише у цитованому чи вільно трактованому мотивно-тематичному матеріалі. Найважливішими будуть підходи не лише до симфонізму, а значно ширше – розуміння магістральних шляхів та векторів американської композиторської школи.

С. Павлишин, спираючись на широке коло науковців, дослідників історії американської музики, насамперед, найбільш авторитетного – Віргіла Томсона, робота якого постала у 1971 р. (при тому, базовими для В. Томсона і для Р. Придаткевича стають дослідження Джона Говарда, на які композитор посилається у Інтродукції²⁵) визначає три концептуальні шляхи розвитку музики Нового Світу:

²⁵ Howard John Tasker. *Our American Music*. New York: Thomas Crowell Co., 1930; Howard John Tasker. *Our Contemporary Composers. American Music in the twentieth century*. New York : Thomas Y. Crowell Co., 1942. Цьому автору належить і пізніше видання «Коротка історія



1) акцептація і копіювання європейських методів з певним відсотком втрати індивідуальності, своєрідності, консервативності у стилістиці та традиціоналізмі, наслідуванні-епігонстві; 2) робота без жодних правил та упереджень, застосовуючи всі матеріали та техніки у будь-якому контексті, тобто відкритість, свобода вибору, синтез, що почасти переростали у строкату полістилістику та еkleктизм, хоч іноді змішання різних чи навіть протилежних явищ приводили до появи неординарних вирішень та становлення індивідуальних композиторських почерків; 3) творення дискретних новаторських методів і власних експериментальних систем, часто радикальних у авангардній сутності, які були суголосними тяжінню до винахідництва та сміливим пошукам нового.

Не слід забувати і про певні типологічні риси, що виробилися в американській музиці – природність і простота висловлювання, видовищність та ефектність, бажання постійного оновлення і оригінальності. Провідними ж для визначення національного обличчя стають патріотичні теми, оспівування рідної землі, які будуть тісно пов'язані з народною музикою та відповідно гімнами американських піонерів чи піснями військово-визвольних подій; побутова складова, яка виявилася у тісному зрощенні популярної та академічної музики. І якщо Ч. Айвз з одного боку виявляє тривку опору на первнях американського світовідчуття, то в силу радикальності музичної мови належав до «Американської п'ятірки» авангардистів (У. Ріггер, Г. Коуелл, К. Раггс, Дж. Беккер). Супутньо у першій половині ХХ століття в США розвивається і творчість більш виважених у традиційній манері, однак з яскравим індивідуальним письмом композиторів (А. Копленд, С. Барбер, Дж. Гершвін та ін.). Р. Придаткевич, який виступає з американською темою своєї «West Kentukcy», уникає крайнощів, залишаючись у «золотій середині» поміж надмірним традиціоналізмом та радикальним авангардизмом. І хоч *«композитор виражає себе в модифікованих звичайних формах, використовуючи кульмінації, ефект є навмисним: він відчуває, що для виявлення нюансів і відтінків, які характеризують американізм, йому потрібно більше сильних застановлень і контрастів у матеріалі разом із модифікованими традиційними формами, які вказують на незмінні якості людей і землі»*.

І саме земля, розкішна природа краю West Kentukcy, яка і дала назву симфонії, є найбільш інтегруючим чинником щодо віднайдення рівноваги між материнською та усиновленою Вітчизною, засвідчуючи пошуки цих *«незмінних якостей людей і землі»*. Крайобрази цього штату надивовижу нагадують і рідні вкраїнські ландшафти: оточений з обидвох боків великими ріками Місісіпі та Огайо, посередині якого проходить центральна річка Кентаккі, протікаючи поміж давніх Аппалачських гір (які своєю пологістю чимось нагадують українські Карпати), а золотисті поля пшениці, соняшників чи кукурудзи межують з розкішними зеленими луками, на яких випасають корів та особливо коней. Діброви Кентаккі всіяні луговими травами, особливо великі площі вкриті білозіром або



тризубцем – злаковими травами з сизим відливом, що надало епітету – «блюгра-совий край», а етимологія назви штату найвірогідніше пов'язана з індіанським словами «луг» або «земля батьків». Загадковість і давність гір, вкритих густими лісами з печерами (Мамотова печера одна з найбільших у світі) та струмками і водоспадами, подібність ферм до українських хуторів та сіл, широта засіяних піль – все це знайшло відгук у творчій уяві митця, і, очевидно, спонукало його скористатися принципами надзвичайно витонченої, делікатної манери звукопису. При цьому Р. Придаткевич не розгортає об'ємних картин пейзажистики роман-тично-піднесеного кшталту у когнітивно-стадіальних перебігах чи користується довготривалими статичними зонами споглядання імпресіоністичного плану. Навпаки, немов у плинному калейдоскопі (динаміка хронотопу пульсації звукової матерії може бути більш або менш інтенсивною), вихоплює з загального простору (який постійно присутній у фоново-площинній акустичній вертикалі) той чи інший елемент, те чи інше враження або замилювання. Всі частини симфонії про-низані високим пієтетичним захопленням красою природи, радістю буття.

Так, однією зі сталих площин симфонії стають ніби-то традиційні і віддавна знайомі музичному мистецтву звукові імітації пташиних співів. Однак, Р. Придаткевичу вдається майже буквально відтворити цей образний вектор, до-сягаючи враження живого звучання (наприклад, переспіви флейт-рісоло у II час-тині), що мимоволі виникають аналогії з О. Мессіаном, який фактично записи співів птахів зробив безпосереднім джерелом музичного матеріалу, транскри-буючи та переводячи звуки природи у людський мистецький вимір²⁶. Тенденція ж до комунікації з живою природою, її натуральним звучанням, яке впроваджу-валося в композиторську музичну тканину пов'язана не стільки з натуралізмом, як з втіленням філософсько-світоглядних ідей екологічного порядку, які у XX ст. виникли внаслідок протесту супроти техногенних катастроф та нищення при-роди. Адже Р. Придаткевич *«палко сподівається, що прогрес сучасної механізації (будується атомна станція в межах п'ятдесят миль) не повернуть цей шма-точок очищеної, освітленої сонцем землі, назад у темну пустелю»*, що випе-реджує появу актуалізованої на межі XX–XXI ст. екомузики, відповідно – може слугувати яскравим прикладом для розгляду в науковій площині екому-зикології²⁷.

²⁶ Природний інтер'єр, відтворюваний О. Мессіаном єднав разом із пташиними голосами широкий спектр звуків довкілля. Він часто максимально зменшує роль струнних (що спостерігається і у Р. Придаткевича), натомість – передає пальму першості духовим і великій кількості ударних, особливо ідіофонам – вібрафонам, дзвонам – інструментам з тривалим резонансом. Намагаючись передати силу, поезію, ірреальність природи, композитор досягав засобами оркестру дивних і грандіозних шумів у природі – водоспадів, гірських річок, шелесту лісу. Такі ж тенденції та пошуки виявляв і Ч. Айвз.

²⁷ Екомузикологія – це галузь науки, яка досліджує зв'язок між музикою або звуком та природним середовищем, поєднує різні академічні дисципліни: музикознавство, біологію, екологію, антропологію з метою вивчення звукотворення у природі та відтворення природи у культурних артефактах (зокрема, як звуки, створені в природному середовищі, використо-вуються в музичних композиціях) та висловлюють занепокоєння щодо екологічних загроз.



Спроби заглибитися у первинні витoki звучання цієї землі приводять композитора до пошуків на етимологічно-первинному рівні, що виявляється у використанні невеликих примітивних моделей наївних поспівок, інтоном, синтагм, в яких відчувається первісний, архаїчний дух, наївна вісь тубільної культури корінних народів – індіанських племен. Автор не дає точних цитат, зате чітко декларує у Інтродукції намагання *«висловити свою інтерпретацію індіанізму, як він пережив це у західній частині Штату Кентуксу, спираючись на американські ідіоми та американські теми»*. Цей пласт «індіанізмів» є, радше, збірним, художньо узагальненим образом, розпорошеним, всюдисутнім у цілому симфонічному полотні. Чимало тем характеризуються вузьким амбітусом, остінатною повторністю мікро-мотивів (аналогії з первісними заклинаннями), ангемітонною ладовістю, прадавніми ковзними та малоступеневими ладами, специфічними формульними ритмоструктурами, що надає їм виняткового архаїчного забарвлення. Варто зауважити, що Р. Придаткевич, звертаючись до цієї сфери безсумнівно спирався на прогресивні наукові здобутки та дослідження своїх наставників – Е. М. Фон Горнбостеля та К. Закса²⁸. Останній займався вивченням праджерел музичної культури та виводив, зокрема, первісну музику з теорії логогенічної та патогенічної первинної основи, які панували в первісних суспільствах, переростаючи та синтезуючись з плином часу в мелогенічний вимір. Відтак, первісні форми музики при всій розмаїтості, мають і спільні риси та точки

Екомузикологія розглядає музичні (в тому числі – композиторські твори) та звукові питання: текстові, виконавські, пов'язані з екологією та природними середовищами» за А. С. Алленом та К. Дейвом [Dawe K. Allen A. S., *Current Directions in Ecomusicology: Music, Culture, Nature*. New York: Routledge, 2016]). Екомузикологія стала одним з потужних наукових напрямків ХХІ століття, тісно пов'язаних з етномузикологією. Ідею звуку чи музики, яка створює або захоплює певну атмосферу обґрунтував канадський композитор Мюррей Р. Шафер у концепції екології звукового ландшафту наприкінці 1970-х рр. М. Шафер використовував цей термін, щоб охопити величезне акустичне середовище, яке складається з усіх різноманітних звуків, які чує людське вухо. Звуковий пейзаж може включати, наприклад, усі чутні звуки в певній ділянці землі, такі як гірський хребет, ліс чи поле [Schafer Murray R. *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester, Vermont: Destiny Books, 1994]. Цікаво, що ідеї М. Шафера визрівали у Рочестері, де працював і захищав докторат Р. Придаткевич.

28 Курт Закс (*Curt Sachs*; 1881–1959) – німецько-американський музиколог, етномузиколог, видатний дослідник історії музики від первісних часів, а також історії танцю та музичних інструментів – один з фундаторів сучасної органології та інструментознавства. Автор класифікаційної системи всіх музичних інструментів, яку розробив спільно з Горнбостелем – вчителем Р. Придаткевича. Його лекції з історії музики в Берлінському університеті відкривали досі небували горизонти. Як єврей, зазнав утисків від нацистів, у 1937 р. емігрує до США, де викладає у Філадельфійському, згодом Колумбійському університетах. Його дослідження спиралися на документальні матеріали. Праці К. Закса перекладені багатьма мовами: *Die Musikinstrumente Indiens und Indonesiens*. Berlin, 1913; *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*. Leipzig, 1920; 2/1930; *Die modernen Musikinstrumente*. Berlin, 1923; *Eine Weltgeschichte des Tanzes*. Berlin, 1933; *The History of Musical Instruments*. N Y, 1940. (1968); *The Rise of Music in the Ancient World, East and West*. N Y, 1943; *Rhythm and Tempo: a Study in Music History*. New York, 1953. Одна з них – *Our Musical Heritage*. New York: Prentice-Hall, Inc. 1948 вказується Р. Придаткевичем у списку літератури в Інтродукції.



дотику, які і дозволяють здійснювати «перегук» у випадку цієї симфонії між українськими та американськими первістками.

Однаке, відома і героїчна стійкість мешканців цього штату у часи громадянської війни. Територія Кентаккі опинилася в осерді військових подій, розгорненого партизанського руху; тут зродилося чимало патріотичних пісень, маршів, зрештою, цей штат є батьківщиною Авраама Лінкольна. Ця лінія була особливо близькою для Р. Придаткевича, втілена у його грандіозній українській Першій симфонії. Тим-то відлуння бойових кличів чи відповідних танцювальних мотивів (зокрема, мужніх чоловічих танців), сподвижних пунктирних маршових ритмів – ще один вагомий пласт симфонії. Адже композитор намагається не лише відтворити звуковий ландшафт цього краю, але й передати його бачення в історичній проекції.

Allegro moderato відкривається рішучим кличем-сигналом на *f* – це активна тріольна секундова фігура шістнадцятих з низхідним ходом на терцію, останній звук якої «зависає» в затриманні. Її проводять валторни з кларнетами, яким блискавично вторують альти і скрипки на тлі трелей флейт, що разом з ударами литавр і низькими струнними творять живий, рухливий фон. Фактично кожна інструментальна партія наділяється власною агогічно-динамічною барвою, так що майже паралельно співіснують: *f*, *mf*, *mp*, *p*, *pp*, що надає загальному звучанню просторово-акустичної перспективи, немов відкриваючи неозорий краєвид. Цікавим є алеаторне нагромадження проведень цього мотиву. Лише впродовж перших 5-ти тактів він, розкиданий по всій оркестровій площині, проходить щонайменше десять разів, різнобійно накладаючись на свої ж інваріанти-мікромоделі. Така поліфонічна згущеність та інтенсивність викладу передбачає активну динаміку розгортання цілого.

В цій загальній звуковій масі формуються, неначе майбутні зародки-зерна, епізодично проявляючись, невеликі поспівки, які згодом «опинятимуться в ближньому кадрі», а першим яскравим інтенсивом постане валторнова тема, зіткана з невеликих ангемітонних мотивів з характерними синкопованими затриманнями (цифра 5), яку огортатимуть щоразу нові переспіви-підголоски у різних групах, а й сама тема (знову ж таки – у початковому та відразу модифікованому виді), мандруючи широкими просторами оркестрового амбітусу, набиратиме щоразу нових якостей. На основі пра-мотивів звучить і виразна у своїй примітивно-наївній якості з остінатною опорою на утриманому звуці тема у струнних (цифра 11), яка миттєво перехоплюється іншими мотивами, кожен з яких розгортає власну площину, радше, поле подій. Крізь цю комплементарно зрошену поліплощинну фактуру прорізаються і тривожні фанфарні сигнали – і на їх остаточний заклик необхідно дати лапідарну і однозначну відповідь.

Нею стає велетенське фугато, напружена тема якого знову ж таки сформована неначе з окремих коротких інтоном, головною ознакою яких стає синкопа та маркантне підкреслення кожного звуку з виразним прикінцевим драматичним стрибком на м. 9. Тут в гру вступає хроматизація та густий, гіпер-насичений поліфонізм, з утриманими та змінними протискладненнями, переплетеннями



контрапунктичних ліній, стретами, загалом резонуючи до фундаментальних, потужної сили оркестрових фуг, доводячи спроможність вихідного матеріалу первісних пра-мотивів не лише до симфонізму, але й до такої динамічно-активної сфери як поліфонія²⁹. Автор доводить це фугато, врешті, роздроблюючи, ділячи на мікромотиви її тематичний матеріал, до драматичної кульмінації, де волаючі сигнали набирають загрозливих обрисів у тромбонів та туби на тлі барабанного дробу. Означуючи репризну зону початковим мотивом симфонії (цифра 21), автор не зменшує динамічної сили обертів, інтенсифікуючи практично кожне її зерно, доводячи до їх до апофеотичного піднесеного стану, особливо підкресленого осяйною мідною групою, дзвонами, водоспадами струнних, вивершуючи цю епопею на *ff* короткими імперативними сигналами рогів, що імітують правічний поклик до життя, до його утвердження.

В намаганні охопити та передати таку строкату, епічно розлогу картину величі та краси краю West Kentucky, композитор шукає об'єднуючі чинники, якими стають кілька сталих лейт-зерен. Характерним є синкопований (остінатно «протуптаний») мотив, який подекуди асоціюється з українськими колодийковими елементами). Проте, у другій частині симфонії *Andante poco sostenuto*, цей мотив стає основою для сталого утриманого фону. На приглушено-віддаленій дистанції - *pp* у засурдинених струнних з ефектом *sul ponticello*, автор імітує гру примітивних народних скрипок. Це можливий натяк на примітивні індіанські скрипки апачів, з якими скрипаль-Придаткевич міг познайомитися через каталог К. Закса та Е. М. Фон Гонбостеля³⁰, адже останній був безпосереднім вчителем

²⁹ Таке видимо-відчутне використання поліфонічного імпульсу (ортодоксальний початок та подальше вільне розгортання) створює враження «цитування певної форми» – неокласичного, радше, необарокового ходу у стилістиці Р. Придаткевича. На користь цього твердження виступить кілька чинників: європейська школа та навчання в американського органіста і поліфоніста в Колумбійському університеті С. Бінгмана, співпраця з П. Галліко – учнем А. Брукнера; редакторська робота зі скрипковими творами доби бароко (С. Бібера, А. Кореллі, А. Вівальді, Й. С. Баха та ін.), наукова діяльність – докторська дисертація «Бахові Пасіони та їх музично-історичний підклад» (захищена в 1952 у Рочестерському університеті), зрештою, безпосередня виконавська практика Р. Придаткевича, в концертному репертуарі якого широко представлений бароковий репертуар, та й у композиторській творчості: «Козацька ренесансова сюїта» чи 2 Соната (Прелюдія, Хорал, Фуга) для скрипки 1946 р.

³⁰ Еріх Мориц фон Горнбостель (1877–1935) – австрійський етномузиколог, засновник порівняльної музикології. Головне досягнення – система класифікації музичних інструментів у співавторстві з К. Заксом (1914). Відомий як батько «Берлінської школи етномузикології» спільно з К. Штумпфом. У 1906 р. в Америці вивчав музику та психологію народу Пауні – корінних американців штату Оклахома. Записи і дослідження автентичної музики Тунісу, жителів островів Південного моря стали великим внеском у створений ним Berlin Phonogramm-Archiv як центральне сховище неєвропейської музики. Горнбостель був фахівцем з азійської, африканської та музики інших континентів. Розробив систему, що поєднує в собі концепції акустики, психології та фізіології для вивчення цих етно-культур; встановив порівняльне музикознавство як наукову дисципліну. Разом з Абрахамом опублікував серію есе про неєвропейську музику (включаючи індіанську, японську, турецьку, індійську) і сформулював метод транскрибування музики із записів. Серед учнів – Дж. Герцог, М. Колінський, Г. Коуелл, Ф. Бозе, В. Віора, М. Шнайдер, Г. Хікамн; друзі: К. Лахманн, К. Закс, Я. Кунст,



Р. Придаткевича в Берліні ще в Європі, а скрипку апачів композитор міг почути і в Америці. Перегукування посрібок фаготу з вібрафоном і флейтами, «піщікатний» характер «притупуючих» синкоп на остінатно-бурдонному двоголосі у струнних творять фон, на якому автор живописує щоразу нові картини, моделюючи їх з попередніх та нових первістків. Мікро-хорали духових, висхідні глісандо струнних та дерева, звучать неначе подуви вітру, що приносить нові теми.

Виразно проходить відкритим звуком (*senza sordino*) у скрипок тема пісенного характеру з підголосками й терцевими вторами, нагадуючи романсову українську лірику. Кілька разів секвентно проводиться ця чудова лірична посрібка. Вона знову змінюється пташиними щебетами флейт, приходячи в зону танцювальності (цифра 4), де ще більше підкреслюється за рахунок подвійних глісуючих аподжіатур у скрипок імітація прийомів традиційної гри (при цьому важко відрізнити, чи це імітація апалачських скрипок чи троїстих музик з квінтовою грою «на міру»). Композитор поступово розганяє-розкручує темпову і динамічну спіраль, пропонуючи різні варіанти (створюється враження варіацій-імпровазацій народних музикантів) мотивів, які єднаються з шумом водоспадів, звуками лісу, шелестінням дерев.

У розділі *Allegro moderato* (цифра 4) зринають віддалені звуки рогів, натомість скрипки на фоні поліфонізованої фактури духових продовжують свою імпровазацію, а оркестр, досягаючи туттійного звучання, яке, щоправда, зіткане по вертикалі з різнорідних мотивів, висвітлює, вихоплює в кадр той чи інший ракурс, з одного боку – фокусуючи увагу на ньому, з іншого – розосереджує увагу на розмаїтті поліплощинного ландшафту. Неоромантично та пристрасно звучить пісенна тема, набираючи експресивного виразу (*espressivo*) у цифрі 8. Спостерігаємо колосальну філігранну роботу автора у передачі цього розмаїття світу West Kentakcy, який вимальовується і в наближеній, і у віддаленій перспективі – то стихаючи, то, навпаки, розносячись яскравими потужними голосами. Лише окремі відривисті інтонації, немов зусібіч огортають цілість різними пташиними голосами (стаккатні мотиви у валторн, трелі у флейт, дзижчання у тромбонів, дослівне «пташине пікання» по три ноти 16-тими у флейт-ріццо, «зозулині кукування» у кларнетів) викликають неймовірне відчуття перебування у діалозі з первозданною природою.

Калейдоскоп вражень ще більше інтенсифікується та розширюється у третій частині *Andante*, а її характерною рисою стає не лише ритмічне, а й дина-

Б. Барток, З. Кодай, І. Крон (трое останніх мали тісні зв'язки з Ф. Колессою, в якого вчився Р. Придаткевич). Горнбостель очолив власну «Берлінську школу» етномузикології, яка мала великий вплив у Європі та Америці. Аналізував та порівнював музичні строї та системи різних культурно-етнічних груп, як суттєвий елемент у визначенні характеру їхньої музики. Стверджував, що музика повинна стати частиною більш загальних антропологічних досліджень, гештальт-психології. Горнбостель зробив внесок у теорію бінаурального слуху (двома вухами), запропонував теорію міжслухової різниці в часі, розробив пристрої локалізації звуку (для визначення напрямків руху артилерії, літаків, підводних човнів тощо) для німецьких військових зусиль під час Першої світової війни. Учасник розробки прослуховувального пристрою Wertbostel.



мічне, темпове *accelerando*³¹. Тематичні згустки, зближуючи, миттєво змінюються, набігаючи, накладаючись один на одного, чи навпаки – перериваються, розтягаючись в часі, поступаючись місцем іншим, зміщуючись між собою, синтезуючись, споріднюючись, то знову контрастно розділяються, згадуючи та яскраво демонструючи власну іманентну суть. Швидкоплинність часу, динаміка, то пос сучасного життя в його постійному прискоренні та змінності – хоч і без яскравих знаків урбанізму, все ж вгадується в напористому пульсі фіналу. Однак тематична децентралізація цілого компенсується почерговими хвилями серії динамічних сплесків-кульмінацій, значення яких композитор підкреслює в Інтродукції, кожен з яких визначає власні мотивно-тематичні пріоритети, «налягаючи» на той чи інший мотив. Майже кінематографічна зміна кадрів, більших чи менших фрагментів дозволяє провести аналогії з принципами кіномузики, зрештою, у цій симфонії вчувається подекуди і разучий блиск голівудського розмаху. Р. Придаткевич, спираючись на сталі мотивно-тематичні архетипи практично уникає повторності, пропонуючи слухачеві все нові інваріанти мотивів. Постійно чергуються і об'єми звукової матерії: то більш щільні, іноді перенасичені, то більш розріджені, що утримуються за допомогою інтонаційних, ритмічних, тембральних чи інших опор³². З іншого боку – варіантні остінатні повторення-заклинання чи танцювальні примітиви змінюються сугестивними застановленнями-враженнями, поміж яких час від часу зближують тематичні зерна, що в цілому превалює оперування розосередженим мікро-тематизмом. Така деталізована мікро-строкатість дещо «губиться» в масштабуванні на об'ємну симфонічну концепцію, хоч на противагу дієвості динамічно-драматичного розгортання виступає прагнення досягнути епічної всеохопності на мікро-/мезо-/макро-рівнях. Ймовірно, що сам триб американського життя, його технократизація, яка безупинно наступала в прогресії свого цивілізаційного глобального прискорення, надали симфонії і схвильованого, тривожного модусу (наприклад, грізні знаки тромбонів чи жалібні хорали валторн).

Шість років не дожив композитор до однієї з найстрашніших техногенних катастроф – Чорнобильської трагедії, яка розгорнулася на його рідній Україні, проти якої Р. Придаткевич застерігає людство на Американському континенті, на його усиновленій Батьківщині. Проте, ця тема не має територіальної вимірності, адже стосується вселюдства та його життя на планеті. Симфонія написана і

³¹ Так, темпове крещендо з певними часовими переважно прикінцевими «відтяжками» підрозділів можна прослідкувати як одну з драматургічних вісей фіналу: *andante/accelerando* – *вступ*; *a tempo/poco a poco accelerando* (цифра 1), *a tempo/poco a poco ritenuto/calando* (ц.2), *allegro poco vivace* (ц.3-7), *poco meno mosso espressivo / rit.* (ц.8-11), *a tempo grazioso / allargando* (ц.12-15), *a tempo leggero* (ц.16-18), *poco meno mosso / poco rit.* (ц.19-21), *a tempo / quazi andante* (ц.22-24), *allegro poco vivace / allegro moderato / maestoso* (ц.25-26), *allegro vivace / accelerando / poco a poco allargando* (ц.27).

³² Така вільна композиційна стадіальність характерна для багатьох композиторів ХХ ст., І. Стравинського, П. Гіндемита та ін., покриваючись зовні рондальністю, сонатністю, варіаційністю, творячи насправді багатокомпонентні форми другого, навіть третього порядків. Не випадково Р. Придаткевич підкреслює перманентність використовуваних у симфонії форм.



виконана в 1961 році – за 25 років до чорнобильської катастрофи – закладала авторську ідею збереження землі та її природи, людей, що живуть на ній, а занепокоєння композитора стосовно атомної станції, яку будували у West Kentucky – виявилось гірким передбаченням щодо зірки полин, яка так боляче зранила українську землю... Чи висловлювали композитори у своїй творчості протигагу небезпечній атомній енергетиці, розуміючи загрози радіоактивного забруднення? Думається, що Р. Придаткевич – один з перших, хто піднімає цю болючу тему в музичному мистецтві, зрештою один з його вокальних циклів «Атомове століття», удостоєний премії К. Шова в 1978 році в США, підтверджує, що ця ідея хвилювала композитора³³. Очевидно, що вихід у сферу екомузики в широкому розумінні цього поняття був одним з пріоритетних у світогляді митця. І як тут не співвіднести філософію «зеленої анархії» американців з мегатекстом української культури – природою – одним з її найпотужніших архетипів. А бажання передати її багатство та розмаїття і викликало відповідно широкий спектр звукової колористики.

Збірний тематизм симфонії, який в загальному працює на «обертоніях» пра-інтонацій, позначений різноманітними способами та варіантами «підсвічування» тематичних первістків. Попри ладово-інтонаційне, гармонічне, ритмічне моделювання, особливо вагомим стає тембральний фактор у «West Kentucky» Р. Придаткевича. Ніби-то не виходячи за межі традиційного трактування симфонічного оркестрового звучання, композитор досягає цікавих результатів. Не вживаючи радикальних екстраординарних засобів, маючи до диспозиції «пересічний матеріал», автор вміло і тонко елімінує нове бачення перцептивного простору та акустичної перспективи, наділяючи звуковий ландшафт симфонії дуже чуйним та водночас глибоким проникненням в живий світ природного довкілля, намагаючись крізь призму звукописної складової передати не лише сонорні враження від природного середовища гео-культурної, відповідно – гео-етнічної території своєї усиновленої Батьківщини, але й виведати на рівні сталих архетипів ті спільнолюдські риси, які могли відлунювати в його українській душі.

Звісно ж, що це більш видимі або й приховані аналогії, що криються у первістках *nativ-music* індіанського походження (ладо-інтонаційного, метроритмічного чи формотворчого факторів) з відповідними давніми архаїчними прамотивами українського ареалу (ідентичність примітивних танцювальних ритмоформул чи архаїчних поспівок, як і первісних інструментів за К. Заксом, лежать в основі пра-культури цілого людства). Особлива роль належатиме тембрально-сонорній площині, де автентичне традиційне музикування покладатиметься на

³³ Саме в 60-ті роки ХХ ст. тема глобальних катастроф та екологічних загроз починає активно пульсувати в мистецтві: у 1961 – з'являється анти-ядерний «Трен за жертвами Хіросіми» молодого К. Пендерецького, боротьба проти знищення китів у музиці А. Хованесса і Дж. Кейджа і Дж. Крама тощо. І хоч ще завчасу до «Рудого лісу», та у музиці Є. Станковича, М. Скорика уже прозирають ідеї захисту природи. Зрештою, в 1964 заговорить на повний голос українське «поетичне кіно», звуковим епіцентром планетарної системи якого буде голос природи у знакових «Тінях забутих предків» С. Параджанова.



спільну звукову ідіоматику при всіх відмінностях та оригінальності кожного. Насамперед, це звучання духових інструментів, тембральні барви яких постають у комплементарній єдності з тематично-образною та семантично-звуковою сутністю вокального чи інструментального начал. Так, звучання яворівських дерев'яних музичних іграшок, поміж яких ріс композитор, а також велетенська кількість українського традиційного інструментарію – від свищиків, зозульок (які й були покликані не стільки до імітації, як до співжиття з флорою і фауною людей, як органічної частки природного середовища), фрілок, сопілок, теленок до рогів і трембіт відкрили українцєві численні асоціативні сонорні ряди аналогів відносно автохтонної традиції Нового Світу. Манера ж звуковидобування апробувалася композитором за рахунок агогічно-виразової комбінаторики звучань чи не всіх інструментів і засурдинених, і з відкритим звуком, що суміщається подекуди навіть в унісонних викладах. Це відкривало нову перспективу, нагадуючи і про специфіку афро-американського кола, де в новосформованих акустичних умовах джазових оркестрів практика вживання великої кількості різнояких сурдин у міді та дерева стала однією з показових видових рис. У Р. Придаткевича такі поєднання (одночасні або почергові) не лише відтворюють пейзажну сонцесайність насамперед брасу, але й натякають на відповідні характерні американізми³⁴.

Постійні *divisi* майже усіх оркестрових груп та інструментів дозволяють значно розширити і збагатити звуковий потенціал, наприклад, натуралістичні пташині переливи досягаються ансамблевою грою між флейтами та флейтами-пікколо, а гліссандуючі послідовності мікстів різних інструментів чи їх алеаторні поєднання якраз і відповідають за вітер, шум водоспадів чи шелест лісу тощо. Імітація ж гри народних інструментів – ще одна вагома риса симфонії. Амплітуда динамічних спектрів кожної групи та інструменту – від *pp* до *ff*, причому у всеможливих комбінаціях вертикалі – вражає своєю філігранністю. Не менш віртуозною є і штрихово-агогічна складова, яка знову ж таки виявляється у цікавих оригінальних мікстах (наприклад, одночасна або почергова гра скрипок *arco* і *pizzicato*, причому зміни можуть відбуватися навіть по половині такту). Кожен інструмент чи група наділені композитором і виходом на «авансцену», і здатні творити «тінь» чи «напівтінь» відповідного звукового кадру.

Епічна ж концепція цієї симфонії полягає не лише в тому, що музика є універсальною мовою за Л. Стоковським, але є ще й колосальним засобом трансферу, адже здатна в стисненому енергетичному часі не лише перелетіти історією, але й охопити своїм багатоголосим оком величезну територію – як конкретно-приявну, обрану художньою уявою митця, запрограмованої американської West Kentаксу, але й далекої недосяжно-віртуальної для композитора України³⁵. Не

³⁴ В повнокровному оркестрі цієї симфонії вчуваються і ознаки адаптації нового типу симфонічного «філадельфійського оркестру» – візитної картки Л. Стоковського з подвоєним складом духових та особливою до них увагою.

³⁵ Зазначимо, що композитор майже паралельно працював над третьою, американською та четвертою «Великі роковини Гетьмана Мазепи» (в 1959 році першу її частину виконав Фред Феннел у Рочестері) симфоніями.



випадково у списку літератури Інтродукції разом з авторитетними світовими джерелами фігурують і матеріали українських музикантів: стражденного материкового В. Барвінського, американського іммігранта М. Гайворонського, енциклопедична стаття про українську музичну культуру. Свідомий цінності та неповторності рідної української музики, органічним представником якої він є, Р. Придаткевич вирішує свою симфонію на схрещенні у мистецькому музичному вимірі двох його батьківщин – материнської та усиновленої, в чому і полягає її винятковість, яка підкреслюється у випадку цього твору словами композитора про те, *«що він повинен стояти сам по собі»*. Таким чином, цей твір постає оригінальною композицією і в площині українського симфонізму, рівно ж – і американського³⁶. Цьому сприяє і специфіка музичної мови Р. Придаткевича. За словами З. Лиська *«його досить відважні і барвисті гармонії, уміння і спосіб поліфонічного думання, різноманітне оркестрове звучання, опанування ним великих форм є складовими того своєрідного стилю, що ставить музиканта в ряд найновіших українських композиторів»*³⁷. Паралельно, Р. Придаткевич користувався чималою повагою і у гроні американських митців: був прийнятий у Спілку композиторів США; мав нагороди та премії на американських конкурсах; його симфонічні полотна звучали під керівництвом багатьох американських диригентів – Леопольда Стоковського, Говарда Гансона, Вальтера Пула, Фреда Феннела та ін.

Симфонія була закінчена у 1961 році та виконана під батutoю Річарда Форрелла (керівника музичного факультету Мюррейського коледжу, якому і присвячена), симфонічним оркестром Murray State College, де від 1946 року композитор працював професором скрипки. Партитура потрапила в Україну завдяки внукові Р. Придаткевича – всесвітньовідомому диригентові Р. Кучарові. Її українська прем'єра відбулася 29 вересня 2020 року у Львівському Органному залі у масштабному проєкті з повернення української класики *«Симфонічні прем'єри»*. Під керівництвом Івана Остаповича твір було виконано Українським Фестивальним оркестром (УФО) щойно через 60 літ з часу його американської прем'єри. Вочевидь, що виконавці вповні скористалися настановами Р. Придаткевича з Інтродукції, намагаючись *«зробити музику переконливою та матеріалізувати магію створених ідей таким чином, щоб виконання дійшло до слухача. Не надто турбуючись про деталі, виконавець повинен відчувати себе свободним і вільним, щоб висловити особливо ті емоції та психічні явища, які не записані в партитурі, але на які було зроблено натяки в підсвідомості композитора, щоб бути відтвореними та зазвучати, сублімованими диригентом. Нехай музиканти із задоволенням грають на своїх інструментах, щоб духовно поділитися зі*

³⁶ Специфіка ж теоретичного дослідження еміграційно-імміграційного біному (в музиці української діаспори яскравими прикладами може слугувати творчість українсько-французького композитора М. Кузана чи представників молодшої українсько-американської генерації, наприклад В. Балея) ще потребує свого дослідження, а одним зі знакових явищ в цьому контексті безперечно стане Третя симфонія West Kentucky Р. Придаткевича.

³⁷ Лисько З. Роман Придаткевич. *Український самостійник*. Мюнхен, 1953, липень. Передрук: *Музика*. Київ, 1995. № 4. С. 22.



слухачами співом і звуками, які доносяться з нині розчищеної землі, осіяної сонячним світлом людського тепла та людської гідності».

І власне ідея про цінність буття, любов до землі і людей у будь-якій точці планети, природи, віра у життя – ось головні константи цього симфонічного полотна, оптативна вісь концепції якого торкається вселюдських глобальних проблем, зокрема, збереження та плекання довкілля, відповідальності людини за все-сотворення. Шлях, який прокладає ця симфонія, пролягає до встановлення взаємозв'язків між мистецтвом та формуванням екологічної свідомості, в перспективі – до еко-арту, енвайронменту (environmental art). А оптативно-сподвижний, вітаїстичний, сонцесейний, вселяючий надію модус цієї музики – один з ключів до скульптурування відновлення енергії. Адже музика – надпотужний інструмент, здатний вплинути на психо-емоційну складову людини, допомогти їй самосвідомленню у світі. Третя симфонія Романа Придаткевича – винятковий твір українсько-американського симфонізму – відкриває нові горизонти та засвідчує митця як художника-гуманіста, мистецька філософія якого сповідує найвищі цінності життя.



РОЗДІЛ 7

<https://doi.org/10.5281/zenodo.16752863>

Назарій Пилатюк,

*кандидат мистецтвознавства, професор кафедри
скрипки Львівської національної музичної академії імені М. Лисенка,
Народний артист України,
соліст Національного будинку органної і камерної музики України*
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2804-4403>

СКРИПКОВА ТВОРЧІСТЬ РОМАНА ПРИДАТКЕВИЧА: ПЕРШЕ НАБЛИЖЕННЯ

«Скрипкова музика і скрипкове виконавство одна з найменше управлених ділянок нашої музичної культури. Явище це доволі дивне, коли взяти до уваги, що скрипка втішається у нас широкою популярністю і навіть належить до складу т. зв. народних інструментів. Згадаймо, що наприклад фортепіан розвинув у нас багату, високоякісну літературу і ряд таких же виконавців – піаністів. Навіть такому малопоширеному інструментові, як віолончеля щастило у нас декуди більше ніж скрипці. Правда, в останніх роках виявлялись наші молодші скрипаки-виконавці, та воєнна завірюха не дала їм змоги вповні розвинутися. Ці факти треба пригадати, щоби як слід здати собі справу зі значіння нашого композитора і скрипака Романа Придаткевича» – писав Василь Витвицький у 1950 році¹.

Звісно, що в контексті розвитку скрипкової української музики були періоди і піднесення, і спадів, проте, дійсно, у першій половині XX століття і виконавська, і композиторська творчість у царині скрипкової музики не була настільки активізована, порівняно з другою половиною XX століття та сучасним етапом.

«Як першорядний скрипаль, що досконало знає всі таємниці цього інструменту, Придаткевич найкраще зумів здійснити свої творчі стремління й ідеали у своїх скрипкових творах. В українській музичній літературі вони мають особливу вартість вповні професійно, досконало технічно написаних творів, просякнутих суто-українським характером і стилем. На сьогодні, це найкращі скрипкові твори в українській музичній літературі й вони поруч з оркестровими творами Придаткевича гідно репрезентують цього видатного композитора. Як скрипаль-віртуоз, він в українському музичному вільному світі – найвидатніший і безконкурентний»² – ці слова, сказані Антоном Рудницьким більш як пів-століття тому і досі заставляють задуматися та відкрити практично не лише невідому сторінку скрипкової творчості Р. Придаткевича, а й загалом – його постать як виконавця. Адже, нарешті в Україну потрапила частина творчого спадку компо-

¹ Витвицький В. Роман Придаткевич. З приводу концерту в Детройті. *Свобода*. 1950. 6 грудня, Ч. 283.

² Рудницький А. Українська музика. Мюнхен : «Дніпрова хвиля», 1963. С. 179.



зитором завдяки його онукові – відомому диригентові світового масштабу – Теодорові Кучарові. Серед цих нот – і окремі вибрані скрипкові композиції Р. Придаткевича, які дозволяють бодай частково окреслити стилістику та творчу манеру насамперед скрипкового письма.

Розглядаючи скрипкові твори, написані скрипалем-виконавцем у гру входитьимуть щонайменше кілька позицій, з огляду на які – тісний взаємозв'язок виконавсько-композиторської діяльності відіграватиме чи не найважливішу роль. Це насамперед чинники, які стосуються безпосередньої співдії з відповідним інструментом: скрипкова школа, виконавські пріоритети, концертна практика. З іншого боку – це чинники, які сформували та були дотичними до композиторського почерку митця: відповідність щодо тих чи інших стилєвих тенденцій і минулого (в сенсі продовження традицій та репрезентації певних композиторських шкіл), і безпосередньої кореспонденції з сучасними музичними напрямками першої половини ХХ століття. Безперечно, важливим постане і питання національного у цьому виді композиторської діяльності, оскільки Р. Придаткевич – попри те, що левина частка його творчого життя пройшла за межами України в далекій Америці і до сьогодні є практично маловідомою на теренах материкової Вітчизни – визначав себе як представника української культури, розбудовуючи її своєю виконавською, композиторською, громадською діяльністю в умовах американської музичної культури. Таким чином – постає унікальний симбіоз мистецької силуети: глибоке укорінення в розмаїття джерел української музики природньо єднається з потужними європейськими виконавсько-композиторськими школами та їх традиціями, що органічно переплавляються з сучасними американськими музичними тенденціями, в колі яких проходило творче буття, становлення та розквіт виконавської і композиторської діяльності Р. Придаткевича.

Що ж до діяльності Р. Придаткевича-скрипаля, то і до сьогодні залишається ще чимало «білих плям», нез'ясованих до кінця фактів, подій, стосовно життєтворчості митця, проте – чергова спроба наблизитися до відкриття його скрипкової музики має незаперечну актуальність, продовжуючи кілька попередніх наукових та науково-популярних розвідок³.

Так, серед перших вчителів скрипки, у яких Р. Придаткевичу пощастило навчатися були А. Должицький⁴, Є. Щедрович-Ганкевич та Є. Перфецький. До того, як він почав займатися під проводом цих потужних львівських педагогів, його заняття та освоєння основ виконавської вправності були доволі хаотичними

³ До скрипкової творчості Р. Придаткевича зверталася у оглядовій статті Б. Сорводі (Сорводі Б. Скрипаль Роман Придаткевич (1985–1980). *Українська музика*. 2013. № 1 (7). С. 123–128, Ю. Волошук (Волошук Ю. І. Скрипкове виконавське мистецтво Східної Галичини другої половини ХІХ – першої третини ХХ століття: національні традиції та поліетнічні культурні взаємини : монографія. Івано-Франківськ: Вид-во Прикарпат. нац. ун-ту ім. В. Стефаника, 2022).

⁴ Це ім'я польського скрипаля і диригента зустрічається в окремих матеріалах, проте, найімовірніше, що Р. Придаткевич займався у А. Должицького недовго, оскільки перебування останнього у Львові було дуже короткотривалим (після навчання в Берліні, він повертається до Львова і перебуває тут з 1912 до 1915 рр.).



і несистемними, проте, поступивши у молодші класи Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка, Р. Придаткевич починає ревно займатися і відразу робить чималі успіхи. Першою, знаковою для молодого скрипаля постаттю стала іменита скрипалька-віртуозка, родом з Катеринославщини – Єлизавета Щедрович⁵, яка від 1908 р. була викладачкою скрипки у Вищому Музичному інституті ім. М. Лисенка. І саме в її клас потрапив подаючий надії, 11-річний Роман Придаткевич. Можна сказати, що саме заняття з Є. Щедрович-Ганкевич стали вирішальним пунктом для професійного становлення і подальшого зростання митця. Скрипаль згодом присвятить в пам'ять вчительки одну зі своїх статей в американській «Свободі» від 1957 року. Скрипка Страдіварі, з якою концертувала Є. Щедрович і яку на заняттях чув молодий скрипаль, тріада синтезу шкіл Ауера-Шевчіка-Щедрович вочевидь зробили непереборне враження та вплив на підлітка. Однак, багатообіцяюча співпраця обірвалася передчасною смертю Є. Щедрович в 1909 році у Відні.

Так Р. Придаткевич опиняється в класі Євгена Перфецького⁶, який перейняв учнів Є. Щедрович у 1909 році. З цим педагогом молодий скрипаль цілеспрямовано рухається щораз вище виконавською траєкторією, збагачуючи свій репертуар та удосконалюючи технічну вправність. До цього часу належать і перші публічні виступи Р. Придаткевича. Зазначимо, що Є. Перфецький вважав

5 Єлизавета Щедрович (1885–1909) родом з Олександрівська на Катеринославщині (з 1921 р. – м. Запоріжжя). Велика любов до музики визначила все її життя, а заможні батьки забезпечили доньці відповідну освіту. Після навчання в Одеській Імператорській музичній школі, потім у Петербурзькій консерваторії в класі Л. Ауера, на завершення батьки подарували молодій скрипальці справжній скарб – скрипку Страдіварі. З цим інструментом вона їде до Праги, а вершиною удосконалення музичної освіти Є. Щедрович стало навчання у відомого чеського майстра О. Шевчіка впродовж 1902–1903 рр. З 1904 р. почалася активна концертна діяльність скрипальки, яка виступала в Німеччині, Австрії, Росії, Моравії, Чехії, Україні тощо. Творче життя Є. Щедрович було успішним, їй пророкували блискучу музичну кар'єру, завдяки високій техніці та надзвичайній музикальності. Після одруження та приїзду до Львова, вона викладала у Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка, виступала в різних музичних імпрезах, написала кілька п'єс на гуцульські теми і велику композицію «Верховина». Її цінували не тільки як скрипальку-віртуоза, але й як композиторку. За висловом рецензентів, вона «Божою іскрою заховала у звуки скрипки свою ніжну і глибоку душу» [Соневицька Н. Єлизавета Щедрович-Ганкевич: забуті постаті. *Наше життя*. 2012. Грудень, С. 8–9]. На жаль, музика життя самої Елі-Єлизавети замовкла дуже рано: через хворобу вона померла у двадцятисемирічному віці. Чоловік з донькою поховали її в рідному місті Запоріжжі. Композиторський доробок скрипальки був переданий С. Людкевичу. Є. Щедрович-Ганкевич була непересічною особистістю, однією з тих, хто запалив вогник української музичної культури на скрипковому європейському видноколі.

⁶ Перфецький Євген (1882–1936) – уродженець Коломиї. З раннього віку навчався гри на скрипці: в музичній школі імені С. Монюшка в Коломиї (викладачі А. Вронський, Й. Шнабль), консерваторії у Відні (професор Ю. Ствертка), яку закінчив у 1906 р. Від 1908 р. починає працювати у Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка у Львові як скрипаль-виконавець, а з наступного року як педагог класу скрипки, до кінця життя був його професором. Його методика викладання відрізнялася системністю освоєння різноманітних технік, а також введенням творів сучасних композиторів. Під час перебування у Відні в 1914–1915 рр. вдосконалював майстерність у проф. О. Шевчіка.



Р. Придаткевича одним з найпотужніших учнів, який був предметом особливих гордощів педагога.

Новий етап становлення скрипаля припадає на 1913–1915 роки, коли Р. Придаткевич поступає у Віденську консерваторію, де займається у О. Шевчіка (вчителя Є. Щедрович) та Ю. Ствертки (учителя Є. Перфецького), продовжуючи удосконалення скрипкової гри у іменитих європейських асів.

Патріархом скрипкової педагогіки межі XIX–XX століть був Отакар Шевчік⁷, до якого Р. Придаткевичу пощастило потрапити у час віденського періоду знаменитого педагога. Як представник однієї з найпотужніших інструментальних європейських шкіл, О. Шевчік був незвичайно національно вмотивованим і сформована ним віртуозна чеська скрипкова школа в особах віртуозів Я. Кубеліка, Й. Коціяна та ін., лише підкреслювала бачення і спосіб формування власне національних виконавських шкіл. А композиторські опуси О. Шевчіка засвідчують його чуйне відношення до рідного фольклору. Так, «Шість чеських танців і пісень» ор. 10 для скрипки і фортепіано (1898–1903), виданих в Ляйпцигу, присвячені, радше, написані для концертних виступів Я. Кубеліка. Сьомий Чеський танець ор. 10а – присвячено Й. Коціяну. Засновані на народних і популярних піснях Чехії, вони підкреслюють тенденції до вивчення і впровадження в скрипкову практику і характерних національних виконавських прийомів. Широкопрофільність школи О. Шевчіка не лише базувалася на освоєнні класичного чи романтичного репертуару, натомість його співпраця з таким модерністом як Е. Ізаї, відкривала дорогу учням і до сучасної, модернової музики. Виявляючи нахил до композиції, молодий український скрипаль взурався не лише на широкозакреслений простір композиторської європейської парадигми, але і на приклад своїх безпосередніх скрипкових педагогів (Є. Щедрович, О. Шевчіка).

І якщо О. Шевчік був уже в поважному віці та в zenіті слави, то ще один педагог у Віденській консерваторії Юліуш Ствертка⁸ – був лише на 8 років старшим від українського учня. Представник австрійської музичної родини, гру на скрипці освоїв під началом З. Бахріха та Я. Грюна у Відні, був приватним учнем Йозефа Йоахіма, з яким займався у Берліні. Й. Йоахім влаштовував публічні концерти Ю. Ствертки у Лондоні. Попри активну концертну – сольну, камерну та оркестрову діяльність (Г. Малер вважав його незамінним концертмейстером у

⁷ Отакар Шевчік (1852–1934) – легендарний чеський педагог і виконавець, з класу якого вийшла ціла плеяда світових іменитостей. Після студій у Празькій консерваторії у А. Бенневіца, О. Шевчік розпочинає кар'єру скрипаля і викладача у Зальцбурзькому “Моцартеумі”. Географія діяльності О. Шевчіка вражаюча. Відзначимо, що крім Відня, Праги та інших європейських столиць, він у 1875–1892 роках викладає та концертує в Україні (Київ, Харків, Одеса), грав у квартеті з М. Лисенком, чотири рази відвідував США (з 1922 до 1932 рр.) тощо. У 1909 році став директором кафедри скрипки у Віденській музичній академії (до 1918 року).

⁸ Ствертка Юліуш (Stwertka Julius; 1872–1942) – уродженець Відня. Вся багаточисленна родина музикантів була знищена нацистами, Юліуш загинув у концтаборі Терезієнштатт. Там він ще грав у квартеті «Ledeč» заснованим Егоном Ледечем, згодом після того як в таборах було засновано так звані концерти-дозвілля з осені 1942 року Ю. Ствертка був учасником цих «концертів», та до кінця року скрипаля не стало.



своїх оркестрових виступах, був також учасником знаменитого квартету Розе), Ю. Ствертка славився як винятковий педагог, адже був продовжувачем школи Й. Йоахіма. Таким чином, Р. Придаткевич, отримавши «заряд» від Є. Перфецького, має можливість перейняти австрійську європейську школу з «першоджерела», звісно, пірнаючи в багатий і різномірний світ музичного Відня.

З початком Першої світової війни плани багатьох музикантів кардинально змінилися, потрапляючи у вихор військових подій, а згодом – у наступні лихоліття, які припадають на 20-ті роки ХХ століття. Р. Придаткевич був мобілізований спочатку до австрійського війська, згодом стає учасником діючої армії УГА, і доля заносить його до Одеси. Однак, наступ большевиків викликає величезні еміграційні потоки з Наддніпрянської України. Р. Придаткевич повертається до Львова, а у 20-х рр. Знову їде в Європу, де його подальші скрипкові студії пролягають між Віднем і Берліном.

Наступним педагогом – радше консультантом для українського скрипаля уже з чималим концертним досвідом, стає всього молодший на рік від Р. Придаткевича австрійський скрипаль, альтист, диригент і камераліст Гуго Готтесманн – учень та асистент О. Шевчіка⁹. Обидвох музикантів зближав і військовий досвід (Готтесманн мав високі нагороди за участь в Першій світовій), а згодом – після приходу Третього Рейху в 1933 році його кар'єра диригента та скрипаля у Відні була перервана і він емігрував до США. Г. Готтесманн навчався у Віденському університеті музики та сценічних мистецтв не лише по класу скрипки у О. Шевчіка, але і у композитора Р. Штора, в класі якого по композиції займався і Р. Придаткевич. Всі троє митців згодом опинилися в еміграції, і чи відбувалися контакти між ними – ще належить встановити.

А проте, ще однією знаковою постаттю в скрипковому мистецтві, з якою зблизився Р. Придаткевич, був легендарний угорський скрипаль і педагог Карл Флеш – творець знаменитої «Scale System», що стала основоположною методологічною базою скрипкової педагогіки, її компендіумом ХХ ст.¹⁰. Серед його фундаментальних теоретичних робіт – «Мистецтво гри на скрипці» («Die Kunst des Violin-Spiels», 1923), в якій аргументував виконавське мистецтво скрипаля як

⁹ Готтесманн Гуго (Hugo Gottsmann; 1896–1970) – австрійський композитор і скрипаль, який закінчив у 1916 р. Віденський університет і був першим номінантом «Staatspreis». Він дебютував під батutoю О. Недбала у 1919 р. концертами Моцарта, Брамса та спеціально для нього написаною Фантазією Г. Каудером. Концертмейстер багатьох віденських оркестрів, Г. Готтесманн працював з А. Бушем, В. Фуртвенглером, Р. Штраусом, Б. Вальтером. Був першовиконавцем творів К. Шимановського, П. Владігєрова.

¹⁰ Флеш Карл (1873–1944) – угорський скрипаль, який почав грати на скрипці у віці семи років, а у 10 років став учнем Я. Грюна у Відні. У 17 років він вступає у Паризьку консерваторію до класу М. Марсіка, вбираючи та адаптуючи австрійсько-німецьку та франко-бельгійські школи. З 1903 року К. Флеш активно концертує та займається педагогікою, викладаючи в Бухаресті (1897–1902), Амстердамі (1903–1908), з 1908 року у Відні та Берліні (1929–1934), Філадельфії (1924–1928), з 1934 року – в Лондоні. Він був відомий своїми сольними виступами в дуже широкому репертуарі (від барокової музики до найсучасніших композицій).



художнє явище, а не лише віртуозну гру. Слава К. Флеша досягала в 20-х роках неймовірного апогею, і не дивно, що Р. Придаткевич у 1922 році вдається до Берліна, де поповнює ряди його знаменитих учнів¹¹. Вочевидь, що виконавський рівень українця відповідав високим вимогам класу К. Флеша, а до виконавського стилю скрипаля додається відповідно угорська та французька традиція виконавства, сповідувана К. Флешем. Таким чином Р. Придаткевич увібрав та засвоїв широку панораму скрипкових європейських шкіл (чеську, угорську, австрійсько-німецьку, франко-бельгійську традиції), що дозволяло вибудувати неординарні трактування виконавського репертуару, звісно, вплинуло на композиторську скрипкову творчість, стоячи біля витоків формування і української скрипкової школи. Він продовжив контакти та співпрацю з К. Флешем і за океаном, після еміграції до США у 1923 році, де останній викладав у Філадельфії впродовж 1924–1928 років.

Зрештою, виконавська концертна діяльність скрипаля засвідчувала чималий досвід та успіх чи не всіх його виступів, починаючи з дитячого віку. Від студентських років Р. Придаткевич виступав із сольними концертами у Львові, Одесі, Відні (у 1914 році – з віолончелістом Б. Бережницьким та скрипалем Р. Криштальським), Берліні. По дорозі в Галичину з Одеси у 1922 році давав концерти у Кам'янці-Подільському, Хмельницькому. Так, у газеті «Шлях», що виходила у Вінниці, згадується, що 15 жовтня 1919 р. Р. Придаткевич виступав із концертом у міському театрі. В одному з листів до В. Витвицького, скрипаль згадує, що «ще 17-літнім юнаком мав змогу грати у присутності Франка. Це було у Львові 1912 року, коли чвірка юних виконавців грала струнний квартет Гайдна. «Ми грали Гайдна як не на бажання Франка, то на Людкевича, який знав, що Франко має до Гайдна спеціальний сентимент» (лист з 7 грудня 1967)»¹².

Однією з перших презентацій після приїзду до США Р. Придаткевича стає виступ у радіо-програмі станції WJZ (Радіо-Корпорація Америки) у лютому 1924 року, що принесло йому ширший розголос і багато листів з признанням і подякою. З його участю відбувся концерт-академія на шану загиблого поета Г. Чупринки. «Українська громада оцінила цей концерт, як першу професійну імпрезу з доброю програмою. Р. Придаткевича стали запрошувати, як соліста до співучасті в українських національних святах. Скрипкова українська література тоді ще була при зародку і найбільшою турботою молодого скрипаля був досить обмежений скрипковий український репертуар. Це, однак, сприяло формуванню

¹¹ Серед його учнів були Ч. Баркель, Е. Буланже, Ф. Галімір, Б. Гімпель, І. Гендель, Й. Хасід, А. Муді, А. Лещинський, Р. Однопософф, Е. Розенбліт, М. Росталь, Г. Шерінг, А. Тем'янка, Й. Вольфсталь – виходець з львівської родини музикантів. Усі вони здобули значну популярність як виконавці та педагоги. До цього славетного ряду скрипалів долучається і українець Р. Придаткевич.

¹² Витвицький В. Роман Придаткевич. *Витвицький В. Музичними шляхами. Спогади.* Мюнхен : Сучасність, 1989. С. 173–177.



його, як композитора, змушувало творити новий репертуар» – писав В. Витвицький¹³.

Преса прихильно зустріла появу скрипаля. У «Свободі» від 31 березня 1924 року зазначалося: «Кульмінаційною точкою вечора, під артистичним поглядом, був безперечно виступ артиста-скрипаля п. Придаткевича. Автор цих рядків чув і подивляв перші артистичні продукції цього музика ще до війни. Мав потім нагоду бачити його так само енергійного, ідейного та службовитого старшину Української Армії... Це з Божої ласки мистець. Він віддав весь свій гонорар за цей виступ на Наукове Товариство ім. Т. Шевченка у Львові»¹⁴. Влітку того ж 1924 року «Фріц Райнер, відомий музик в Сінсінаті Огайо, запрошує Р. Придаткевича стати членом симфонічної оркестри, але артист минув ту спокусливу нагоду. Сам він у спогадах пише так: «Це напевно забезпечило б мене матеріально на майбутнє, однак напевно ж і задержало б мій розвиток, як композитора і соліста»¹⁵.

Невдовзі заходами спеціально скликаного Комітету українських товариств, який реалізував фінансування, відбувся 27 квітня 1930 року власний концерт Р. Придаткевича у Тавн Гол у Нью-Йорку під орудою концертного бюро Віри Бул-Гол. Концерт приніс артистові повний успіх, американська преса одноставно вихваляла «музикальність, щирість таланту... технічну досконалість і вправність виконання скорих пасажів» та відзначала, що скрипаль «викликав прихильне вражіння своїм неефектованим стилем, добрим смаком, вірним відтворенням тексту і класичним виконанням». Українська преса залюбки передруковувала ці відгуки. Але для Р. Придаткевича найбільш цінним у тих відгуках було те, що дехто з рецензентів звернув увагу на його власні твори в українському дусі, які «Нью-Йорк Таймс» назвав «високовартісними», а «Нью-Йорк Штатс-цайтунг» – «ефектовними та мистецьки побудованими композиціями»¹⁶. В журналі «Америка» за 1 травня 1930 року М. Зазуляк (хорист метрополітальної опери та дописувач газети «Америка») робить висновок з американської преси: «З критики виходить загалом, що Р. Придаткевича музичний світ сприймає як артиста в повному розумінні слова і тим приймає його в почот жерців світового мистецтва»¹⁷.

Дирекція Віри Бул-Гол, після вдалого дебюту Р. Придаткевича, почала більш активно дбати про виступи скрипаля, влаштовуючи їх в університетах, клубах, ангажуючи до різноманітних імпрез. Рівночасно агенція запропонувала митцеві заснувати Українське Тріо, добравши собі добру співачку та піаністку. В роки депресії в США, така група добре підготованих артистів, яка виконувала б

¹³ Витвицький В. Роман Придаткевич. *Витвицький В. Музичними шляхами. Спогади*. Мюнхен : Сучасність, 1989. С. 175.

¹⁴ *Свобода* від 31 березня 1924.

¹⁵ Костюк О. Мистець в дії (3 нагоди 70-ліття від дня народження Романа Придаткевича). *Віснi*. 1953. Ч. 2 (13). С. 3–9.

¹⁶ *Ibidem*. С.4.

¹⁷ *Ibidem*. С.5.



і твори пов'язані зі специфікою рідного краю, мала б більші можливості, ніж виступи одного соліста. Розуміючи це, Р. Придаткевич недовзі заснував таке тріо в складі: сопрано – Марія Гребенецька, скрипка – Роман Придаткевич, піаністка – Олесь Корчак. Тріо працювало над репертуаром під орудою Р. Придаткевича і в листопаді 1931 року відбувся перший концерт у Тавн Голл у Нью Йорку. Це був виступ першої професійної української музичної групи в Америці, про що згодом детально писав сам її організатор у статті «Мистецькі групи. Українське тріо в Америці»¹⁸. За словами О. Костюк «діяльність Тріо, завдяки енергії і творчій насназі Р. Придаткевича мала добрий мистецький успіх, але терпіло від матеріальних нестатків, бо українська аудиторія була нечисельна, та й безробіття давалося взнаки. Тріо мало моральну й матеріальну підтримку від американсько-українського товариства «Об'єднання Українських Організацій в Америці»¹⁹.

Після перших концертів Тріо стали запрошувати на більші американські сцени, а в пресі щоразу з'являлися схвальні рецензії. Завдяки кипучій енергії скрипаля та при дружньому сприянні палких діячів мистецтва своїх і американських, Р. Придаткевич оголошує на початку 1934 року організацію «Товариства Приятелів Української Музики». За словами З. Лиська «до цього товариства, крім українців, належала також низка відомих американських музик, як Валтер Дамрош²⁰, Паольо Галліко²¹, Ліліян Літлегейлз, Грейс Макфарленд й інші»²². Зазначимо, що Р. Придаткевич особливо зблизився і був одним з учнів по композиції у П. Галліко, з яким мав численні виступи у ансамблях як з піаністом. Так, перша Соната для скрипки і фортепіано Fis-dur Р. Придаткевича була присвячена і

¹⁸ Придаткевич Р. Мистецькі групи. Українське тріо в Америці. *Вісн.* ч. 2 (13). червень 1965, С. 17–19; Мистецькі групи. Товариство приятелів української музики. *Вісн.*, ч.4 (11), грудень 1964, С. 16–19.

¹⁹ Костюк О. Мистець в дії (3 нагоди 70-ліття від дня народження Романа Придаткевича). *Вісн.* 1953. Ч. 2 (13). С. 3–9.

²⁰ Дамрош Валтер (Walter Damrosch, 1862–1950) – видатний американський музичний діяч та диригент. Патріарх американської диригентської школи, директор Нью-Йоркського симфонічного оркестру (1885–1928). Будучи вихідцем з родини емігрантів пруського походження відстоював права музикантів-емігрантів, залучаючи їх до роботи в різних оркестрах (за що був навіть оштрафований), підтримував емігрантські мистецькі організації. Прем'єрував твори А. Копланда, Дж. Гершвіна, Я. Сібеліуса та багатьох інших. В. Дамрош був ініціатором створення знаменитого Карнегі-хол. Палкий пропагандист творчості Р. Вагнера, Ф. Ліста, з яким заприятелював під час європейських гастролей (1886). Заснував Damrosch Opera Company, був піонером у виконанні музики на радіо, просвітницьких та дитячих музичних програм, став одним із головних популяризаторів класичної музики в США. В. Дамрош був музичним директором Національної телерадіомовної компанії, у 1928–1942 роках вів у мережі «Годину оцінки музики». Саме завдяки йому українська музика звучала в американському ефірі. Знайомство і контакти Р. Придаткевича з такою видатною і значимою особистістю як В. Дамрош, однозначно сприяло поширенню та підняттю статусу української музики в американському світі.

²¹ Паоло Галліко (Paolo Gallico; 1868–1955) – американський піаніст і композитор італійського походження.

²² Лисько З. Роман Придаткевич – визначний український композитор-скрипак. *Український самостійник* (Мюнхен). 1953, 26 лип. Ч. 30 (184). С. 3.



прем'єрована разом з П. Галліко. Цей американський композитор, піаніст і культурний діяч відіграв велику роль у підтримці української музики. Випускник Віденської консерваторії по класу фортепіано Ю. Епштейна та композиції А. Брукнера. Після успішних гастролей Європою, П. Галліко емігрує до США, де одними зі знакових стають його виступи як соліста-піаніста в Карнегі-хол під батуту Г. Малера. Автор чималої кількості різножанрових творів²³, саме П. Галліко стає одним з найавторитетніших наставників Р. Придаткевича в плані композиції, а спільні виступи обидвох музикантів лише підкреслюють повагу та визнання таланту українського скрипаля і композитора досвідченим і відомим американським майстром.

«Товариство Приятелів Української Музики» давало щомісяця концерти (8 концертів на сезон) української американської музики, з безпосередньою участю самого Р. Придаткевича. Програми склалися з сольових творів, тріо і квіртетів сучасних передових українських композиторів, Л. Ревуцького, Б. Лятошинського, Ф. Якименка, В. Барвінського, П. Козицького, Б. Кудрика і багато інших. Крім чисто музичного, ці систематичні серії концертів, мали також значення поважної, культурної пропаганди українського мистецтва на американському ґрунті»²⁴. За час своєї активної фази діяльності – більше як півтора року – це Товариство дало 14 репрезентативних вечорів, в тому 10 великих концертів, з незмінним артистичним успіхом, хоч нелегкими матеріальними проблемами. В рецензіях, поруч із захопленими відгуками про вправність артистів і перфектність програми, відзначалося визначну вмільість Р. Придаткевича-композитора, віртуоза-скрипаля, інтерпретатора і неперевершеного організатора.

Проте, як зазначає О. Костюк, «влітку 1935 р. Р. Придаткевич бере відпустку в «Товаристві Приятелів Української Музики» через перевантаженість: працював концертмейстером симфонічного оркестру в Бронксі, провадив педагогічну працю по класу скрипки в Community School of Music in New York, College of Music у Філадельфійській Академії; давав концерти з учнівськими ансамблями; виступав у власних концертах і на запрошення в американських ансамблях; komponував власні твори; удосконалював свою музичну освіту. У своєму постійному бажанні якнайбільше показати світові українську музику, він двічі об'їхав з власними концертами Канаду (1943 року було дано 23 концерти, впродовж 1947 року – 14 концертів), а у 1930–1933 рр. концертував у багатьох американських

²³ За ораторію «Апокаліпсис» для шести солістів, хору і оркестру був нагороджений премією Національної федерації музичних клубів (1921). Серед інших творів: опера «Арлекін» (1926), Всесвітня рапсодія (Rhapsodie Mondiale; 1927) і «Монтерейська рапсодія» (1929) для оркестру, що, вочевидь мали вплив згодом на написання Р. Придаткевичем його двох Українських рапсодій для скрипки і фортепіано. Серед камерних творів – це Септет для фортепіано, валторни, струнного квартету і контральта (1924), фортепіанний квінтет, численні фортепіанні п'єси. Під редакцією П. Галліко видавалися в США фортепіанні твори Ф. Ліста, Е. Гріга та ін.

²⁴ Лисько З. Роман Придаткевич – визначний український композитор-скрипак. *Український самостійник* (Мюнхен). 1953, 26 лип. Ч. 30 (184). С. 3.



коледжах, університетах та різних організаціях, а також у 1945–1946 рр. військовими шпиталями виздоровленців (Бюро UCO Camp Schows)»²⁵.

Проте, Р. Придаткевич, завдяки своєму високому професіоналізму, щораз більше включається у загальне музичне життя США. «Перфектність виконання музичних творів забезпечує йому працю концертмайстра в кількох оркестрах, включно з New York City Orchestra (1937–1940), а у 1944–1945 рр. він є концертмейстером і заступником диригента в Gilbert and Sullivan Opera Co. Рівночасно їздить по Америці і дає власні концерти з українською програмою для українців в Балтиморі, Вашингтоні й Сан-Франціско»²⁶. Щодо виконавської діяльності, то треба відзначити, що працюючи професором скрипки і історії музики (1946–1965 рр.) в американському університеті Murray State College, штату Kentucky, Р. Придаткевич давав щорічні публічні сольні концерти, був учасником чи не всіх музичних фестивалів та імпрез, особливо пропагуючи українські твори. У 1970 році разом з донькою-піаністкою Ганною скрипаль вирушив у турне Європою. В англomовній пресі його названо «місіонером справжньої музики», а «Free Press» у Вінніпегу назвала його програму «історією України»²⁷.

А й справді, у широкому діапазоні репертуару скрипаля одне з чільних місць посідали твори українських композиторів, великим пропагандистом яких був Р. Придаткевич, адже вбачав свою місію українського митця насамперед у поширенні національного скрипкового контенту. Сюди слід віднести не лише сольні твори, але й чималу кількість камерно-інструментальних композицій, в презентації яких Р. Придаткевич виступав як блискучий ансамбліст. Його «програми склалися з сольових творів, тріо і квартетів сучасних передових українських композиторів, Л. Ревуцького, Б. Лятошинського, Ф. Якименка, В. Барвінського, П. Козицького, Б. Кудрика і багато інших. Крім чисто музичного, ці систематичні серії концертів, мали також значення поважної, культурної пропаганди українського мистецтва на американському ґрунті» – зазначав З. Лисько²⁸. Помимо переліку українських композиторів, музику яких виконував Р. Придаткевич, вдалося частково виявити, які ж саме твори були у репертуарі скрипаля. Насамперед, це галицька скрипкова музика. Так, він прем'єрував Сонату для скрипки і фортепіано, написану і надіслану Б. Кудриком на оголошений конкурс у США в 1932 році, де їй було присуджене перше місце в номінації інструментальної музики. Очевидно, що особливо улюбленою композицією, яка користувалася успіхом була «Сумна пісня» («Chanson e triste») для скрипки і фортепіано В. Барвінського та ймовірно опрацювання для скрипки інших творів композитора. Сюди ж належать і більшість скрипкових композицій М. Гайворонського (4-хвилинна скрипкова Сюїта у формі старовинних танців, Прелюд c-moll, Сонатіна).

²⁵ Костюк О. Мистець в дії (3 нагоди 70-ліття від дня народження Р. Придаткевича). *Вісті*. 1953. Ч. 2 (13). С. 7.

²⁶ Ibidem. С. 7.

²⁷ Ibidem, С. 8.

²⁸ Лисько З. Роман Придаткевич – визначний український композитор-скрипак. *Український самостійник* (Мюнхен). 1953, 26 лип. Ч. 30 (184). С. 3.



Окрему ділянку становлять скрипкові аранжування Р. Придаткевича, наприклад, творів Ф. Колесси, Д. Січинського, С. Людкевича та ін. Наприклад, цикл з шістьох частин опертих на українських народних піснях (в тому числі чотири за М. Лисенком, О. Кошицем, М. Гайворонським і М. Вериківським). Також в репертуарі скрипаля були твори М. Коляди, В. Косенка, Б. Лятошинського, Л. Ревуцького, Ф. Якименка, зокрема, його пориваючий «Danse», М. Вериківського, М. Фоменка та ін.

Спектр творів зарубіжних композиторів – незвичайно широкий. Вдалося встановити, що в концертних програмах Р. Придаткевича був шалено популярний в США Концерт Ф. Мендельсона, а одним з найяскравіших – концерт А. Дворжака для скрипки з оркестром, яким митець вражав американську публіку. Починаючи від доби бароко Г. Бібера, А. Кореллі, А. Вівальді, Й. С. Баха, у репертуарі скрипаля представлені класичні і романтичні твори: В.-А. Моцарта, Л. ван Бетговена (Р. Придаткевич виконував у одному зі своїх тематичних циклів всі десять Сонат Бетговена), Ф. Шуберта, Й. Брамса до композиторів ХХ століття. Так, з сучасної музики Р. Придаткевич включав у свої програми твори Е. Блоха («Baal Shem»), особливо приваблювали поліфонізовані опуси М. Рegera, Й. Сіндінга. В американському «Музичному кур'єрі» за 1941 рік читаємо наступний відгук про концерт Р. Придаткевича, в якому було виконані: «Прелюдія та fuga Р. Роджера мі мінор для скрипки соло. У авторській Сонаті чудовий дует продемонстрували піаніст і скрипаль. Пан Придаткевич демонструє чудову технічну майстерність. Далі звучали скрипковий концерт ля мінор А. Дворжака, «Мелодія» Е. Блоха, жартівливий «Бурлеск» Гаррі Берлі («Imps» Burleigh's)²⁹, «Танець» Ф. Якименка та частини сюїти Гавот і Рондо М. Гайворонського³⁰.

Загалом, скрипаль складав свої програми з урахуванням європейських, американських та українських творів, зрештою, американський контент був обов'язковим для публічних виступів у США, натомість українські твори також були невід'ємними чи не у всіх концертах. Це давало можливість музикантові ознайомитися і з американською музикою. Наприклад, крім творів Р. Роджера чи Г. Берлі, Р. Придаткевич виконував скрипкову Сонату Ч. Айвза. Так, «крім двох американських творів він відіграє свою пісню про Чабана, танок Якименка і українську народню емігрантську пісню про щасливу Америку в укладі Барвінського/Придаткевича» – зазначалося в оголошенні про майбутній концерт скрипаля у «Свободі»³¹.

Відомості про репертуар скрипаля знаходимо і у статті В. Витвицького, який зазначає, що «постійні студії і пошуки на полі музикознавства мали безсумнівний вплив на Романа Придаткевича-скрипаля. Вони поширювали його

²⁹ Гаррі Берлі – один з перших темношкірих американських композиторів, який познайомив А. Дворжака з негритянськими спірічуелсами. Йому належить «Шість плантаційних мелодій» (1901) та «Southland Sketches» (1916) для скрипки та фортепіано, які були в репертуарі Р. Придаткевича.

³⁰ Р. Р. MUSICAL COURIER. December 1, 1941.

³¹ [Б. а.]. 3 української музики. *Свобода*. 1942, 23 груд., Ч. 26.



музичний світогляд, були помічні при виборі виконуваних творів та їх стилевої інтерпретації. Не багато скрипалів хотіли б і могли б на протязі трьох місяців влаштувати цикл концертів з виконанням десятих скрипкових сонат Бетговена. А саме такий цикл концертів відбувся на переломі 1951–1952 років у виконанні Придаткевича з його дочкою Ганною при фортепіані. У своєму репертуарі він мав численні твори українських композиторів, включаючи сюди й шість сонат для скрипки й фортепіана. Виступав з концертами в цілому присвяченими слов'янській музиці, іншим разом жидівській. У колі його постійного зацікавлення була новітня музика. Під час своєї європейської концертної подорожі 1970 року (скрипалеві було 75) він виконував твори таких композиторів, як Чарлз Айвз (соната), Макс Регер (прелюд і fuga, сольо для скрипки), Ернест Блох («Або-даг»). З цієї подорожі він привіз цілий ряд похвальних рецензій музичних критиків, здобутих у Лондоні, Відні, Берліні та інших містах»³².

Характеристику виконавському стилеві Р. Придаткевича надавали В. Витвицький, З. Лисько, американські критики. Так, про концерт у Детройті В. Витвицький писав наступне: «Програма його концерту є чимсь більшим, ніж просто рядом виконуваних творів. Вона вияв мистецького світогляду Р. Придаткевича, його «це граю і це визнаю». В ній зовсім відсутній пописовий елемент, яким так часто грішать скрипкові виконавці. У першій половині концерту були твори трьох композиторів: Й. С. Баха (fuga), Ф. Мендельсона (концерт e-moll) і Е. Бльоха («Baal Shem»). Кожному з цих авторів, що походять з трьох різних діб 18, 19 і 20 століття – було у виконанні Придаткевича віддане усе питоме їх стилеві і характерові. Особливо ж популярний Мендельсонівський концерт був виконаний зі справжньою професорською прецизністю, а водночас з теплотою – і хотілось би сказати – українською задушевністю»³³. А Роман Савицький підкреслював, що «як активний виконавець-скрипак, Придаткевич визначається солідною технікою, великою емоційністю інтерпретації і репертуаром, що не обмежується тільки до українських, чи своїх власних творів»³⁴. Олександр Кошиць з приводу концерту 9 листопада 1941 року у Нью-Йорку писав, що «скрипак виявив гарну техніку, чистоту виконання (подвійні ноти), щирість та теплоту в інтерпретації ліричних моментів й симпатичний, хоч і невеликий, тон. Такі речі, як жартівливий «Imps» Бурлея, чаруюча «Chanson tviste» Барвінського, пориваюча «Danse» Якименка, зворушуюча «Homeless Cossack», та наївна «Sopilka» Придаткевича були виконані блискуче, з нервою, та викликали у публіки цілком заслужену овацію. Поспіху сприяла участь асистент-артиста, маестра Паольо Галліко»³⁵. З. Лисько відзначав, що «добірна американська аудиторія і фахова критика захоплювалася його знаме-

³² Витвицький В. Роман Придаткевич. *Витвицький В. Музичними шляхами. Спогади.* Мюнхен : Сучасність, 1989. С. 173–177.

³³ Витвицький В. Роман Придаткевич. З приводу концерту в Детройті. *Свобода.* 1950. 6 грудня, Ч. 283. С. 3.

³⁴ Савицький Р. Роман Придаткевич. *Київ* (Філадельфія). 1954. Ч. 3. С. 126–127.

³⁵ Кошиць О. Концерт Р. Придаткевича (3 музики). *Свобода*, 1941, 19 лист., Ч. 268.



нитою технікою, подиву гідною чистотою інтонації, чудовим тоном і виконавським темпераментом»³⁶.

Серед американських критиків виконавський рівень Р. Придаткевича також знаходив позитивну і високу оцінку. «Стиль гри пана Придаткевича є, по суті, відвертим, і оскільки його інтерпретації відзначаються неабиякою великою образною чи емоційною якістю, перша й остання частини Концерту Дворжака були для нього більш близьким матеріалом, ніж розділ Адажіо. З тієї ж причини в наступній групі «Танець Акіменка», зіграний з великою часткою різкості та блиску, а *Imps* Берлі були ефективніше спроектовані, ніж тихіші п'єси Блока та Барвінського»³⁷. Зрештою, дослідження американської та європейської преси відносно виступів українського скрипаля ще попереду. Зазначимо при тому, що не менш цікавим та об'ємним був і репертуар Р. Придаткевича-ансамбіста. Його постійна участь, організація ансамблів різних складів спричинилася і до актуалізації чималої кількості камерно-інструментальних творів особливо українських композиторів. На окрему увагу заслуговує і редакторська праця над багатьма скрипковими творами барокових композиторів Г. Бібера, А. Кореллі, А. Вівальді, Й. С. Баха та ін.

Щодо інструментів, на яких грав Р. Придаткевич, то відповідну інформацію знаходимо у статті Б. Сорводі. «Будучи учнем Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка, із заробітків за приватні лекції Придаткевич купив у місцевого майстра скрипку роботи Густава Бернадела, зроблену в Парижі близько 1860 р. Пізніше цей майстер настояв, щоб він змінив цю добру скрипку на інструмент його власної роботи, який виявився невдалим. У вересні 1965 року Придаткевич придбав старовинну скрипку роботи Франческо Руджері у фірми Ремберта Вурліцера в Нью-Йорку, з якою вже не розлучався»³⁸. Цей інструмент допоміг придбати Лука Мишуга, про що зазначав сам Р. Придаткевич у статтях «Проблеми скрипкової науки»³⁹, в артикулі у книзі про Луку Мишугу⁴⁰.

«Другу половину діяльності присвячує Придаткевич композиції і в цій ділянці домігся також визначних успіхів, головнo в скрипковій творчості. Звичайно, і перед тим ми мали скрипкову літературу. Проте своїми формами і технічною фактурою вона була порівнююче скромна. Аж віртуоз-скрипак Придаткевич дав з технічно-інструментального і композиційного погляду справді повновартісні речі. В кожному його такті відчувається майстер скрипкового мистецтва, що як слід уміє використати технічні можливості свого інструменту. Але Придаткевич не однобічний; його фортеп'янові партії також опрацьовані добре і звучать

³⁶ Лисько З. Роман Придаткевич – визначний український композитор-скрипак. *Український самостійник* (Мюнхен). 1953, 26 лип. Ч. 30 (184). С. 3.

³⁷ З музики. *Свобода*, 1941, 31 грудня, Ч. 302.

³⁸ Сорводі Б. Скрипаль Роман Придаткевич (1985–1980). *Українська музика*. 2013, №1 (7). С. 124.

³⁹ Придаткевич Р. Проблеми скрипкової науки. *Вісті*. Рік IV, ч. 4 (15), грудень 1965. С. 23–24.

⁴⁰ Придаткевич Р. Д-р Лука Мишуга і українська музика в Америці. *Лука Мишуга* : зб. / зредaguaвав А. Драган. Джерзі Сіті-Нью Йорк, 1973. С. 173.



повно» – зазначав З. Лисько⁴¹. Серед відомих на сьогодні скрипкових композицій митця назвемо (за А. Рудницьким) наступні (в хронологічному порядку):

«Пісня без слів» (мелодія) для скрипки і фортепіано (виконана 1911 року);
Перша Сюїта для скрипки і фортепіано;

Три твори на основі народніх пісень для скрипки і фортепіано («З буйним вітром», «Янічок», «Козачок») – видані у 1929 році у видавництві Едварда Шуберта й Ко. в Нью Йорку, Ляйпцигу й Сіднею. У «Свободі» було вміщено рецензію на ці твори М. Гайворонського (за О. Костюк); 1930 р. і видані вид. «Edward Schubert Co», Нью Йорк, Ляйпціг (за З. Лиськом).

«Подільська Сюїта» для скрипки і фортепіано;
«Гуцульська Сюїта» для скрипки і фортепіано (1932–1947);

«Козацька Ренесансова Сюїта» для скрипки і фортепіано;

Перша Соната для скрипки і фортепіано Fis-dur (1938–1940);

Перша Українська Рапсодія («Кобзарська») для скрипки і фортепіано (або оркестру) в трьох частинах: 1 ч. Дума, 2 ч. Козацька пісня, 3 ч. Танок. 1942 року (за О. Костюк);

Друга Українська Рапсодія для скрипки і фортепіано («Весільна») 1947 року;

Друга Соната для скрипки і фортепіано (Прелюд, Хорал, Фуга);

«Сюїта для донечки» для скрипки і фортепіано;

Третя Соната для скрипки і фортепіано (незакінчена).

Проте, серед скрипкових нот композитора, частина яких врешті потрапила в Україну, представлені й інші композиції, зокрема, низка скрипкових дуетів та чимало окремих скрипкових мініатюр, наприклад, «Пісня чабана» для скрипки і фортепіано (Рукопис); «Коломийка» на основі мелодій Ф. Колесси та М. Гайворонського для скрипки і фортепіано (Рукопис); «Невістонька» для скрипки соло (Рукопис), опрацювання для скрипки з фортепіано «Романсу» М. Калачевського ор. 6 №1 (Рукопис). Очевидно, з дидактичною метою були створено низку скрипкових дуетів на основі народніх пісень, яка була опрацьована разом з М. Гайворонським для 2-х скрипок, а також для скрипки з альтом (фортепіанна партія зберігається у першому виданні скрипкових аранжувань М. Гайворонського «Українські народні пісні для скрипки і фортепіано», видані Ukrainian Music Edition, New York, 1927). Цей збірник включає 34 обробки, з яких Р. Придаткевич обирає окремі номери для скрипкових дуетів: №1 «На городі калинонька», №2 «Ой, під гаєм, гаєм», №6 «Гей там на горі Січ іде», №10 «Їхав козак за Дунай», №13. «Чи це тії черевички», №23 «Гуляв чумак», №14 «Стоїть гора високая», №24 «Гей, не дивуйте, добрії люде».

Загалом жанрова палітра скрипкової музики Р. Придаткевича орієнтується на твори середньої форми, які розраховані на віртуозне концертне виконання. Композитор звертається до жанру сюїти – це 5 сюїт, чотири з яких, крім першої,

⁴¹ Лисько З. Роман Придаткевич – визначний український композитор-скрипак. *Український самостійник* (Мюнхен). 1953, 26 лип. Ч. 30 (184). С. 3.



мають програмні назви. Цікаво, що перебуваючи в еміграції, митець виявляє глибоке зацікавлення українським фольклором, причому, різного регіонального походження, а локалізуючись на відповідних народних первістках, автор часто конкретизує жанрово-фольклорну програмність. Так, друга сюїта під назвою «Подільська Сюїта» № 2 побудована на автентичних пісенно-танцювальних зразках Поділля. Третя – «Гуцульська Сюїта» № 3 для скрипки і фортепіано (1932–1947) взорується на фольклорні первістки Карпатського регіону. Четверта сюїта має назву «Козацька ренесансова сюїта» № 4 для скрипки і фортепіано і своїм тематизмом виходить з давньої традиції часів козаччини, виявляючи в такий національно зорієнтований спосіб втілення неокласицизму. Остання – «Сюїта для донечки» №5 гравітує до відповідного образного кола. Та, наразі, ноти жодної з сюїт не були оприлюднені і їх перебування виясняється.

З двох Рапсодій – Перша Українська Рапсодія («Кобзарська») для скрипки і фортепіано (або оркестру) в трьох частинах: 1 ч. Дума, 2 ч. Козацька пісня, 3 ч. Танок та Друга Українська Рапсодія для скрипки і фортепіано («Весільна») 1947 року – наразі доступною є лише Перша Рапсодія.

У скрипкових мініатюрах Р. Придаткевич постає як майстер яскравих характеристичних композицій (це три твори на основі народних пісень для скрипки і фортепіано – «З буйним вітром», «Янічок», «Козачок»; «Пісня чабана»; «Коломийка» на основі мелодій Ф. Колесси та М. Гайворонського для скрипки і фортепіано; «Невістонька»). Переважно всі вони написані з використанням автентичних джерел. Однак, метод опрацювання та творчого переосмислення композитором цих автентичних первістків тяжіє до бартоківської манери кореспонденції з фольклорними першоджерелами.

Композитор фактично уникає прямого цитування, радше, використовує окремі елементи, мотиви, поспівки, розбудовуючи на їх основі яскраві авторські композиції. Для кожної п'єси він обирає найбільш адекватний щодо образно-картинного змісту тип висловлювання, надаючи відповідну інтонаційно-мелодичну, ладо-гармонічну, метро-ритмічну, агогічно-динамічну та технічно-виконавську оправу. Зазначимо і наявність свobodного, імпровізаційного типу розгортання, що гравітує до вживлення народних виконавських прийомів та способів мислення. Тут відчутно проявилися і риси традиційної виконавської етимології. Так, скрипкове народне мистецтво є одним з найпоширеніших в інструментальній музиці українців, що витворило не лише специфічну жанрову систему, але й певні усталені, хоч і локально розмаїті та іманентні, виконавські стилі. Дослідники української інструментальної музики М. Хай, І. Мацієвський, Я. Павлів⁴² доволі детально описують характерні народні прийоми гри на скрипці, які

⁴² Мацієвський І. Музичні інструменти гуцулів. Київ: Нова Книга, 2012. 464 с.; Хай М. Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція). Київ ; Дрогобич, 2007; Хай М. Традиційна інструментальна музика українців. Жанрова класифікація й сучасні жанрово-стильові трансформації. *Проблеми етномузикології*. Вип. 2. Київ, 2004. С. 92–109; Хай М. Українська інструментальна музика усної традиції. Дрогобич, 2011; Павлів Я. Гуцульські народні скрипалі та їхня музика : дис... Львів, 2023. 421 с.



спостерігаємо і у мініатюрах та більших композиціях Р. Придаткевича. До них належать рясна мелізматика (аподжіатури найрізноманітнішого типу, морденти, форшлагги; ковзні гліссандо та хроматизовані пасажі різної складності, поєднання або швидкісні зміни різних штрихів, наприклад, чергування *arco* і *pizzicato*, розмаїття поєднання натуральних і штучних флажолетів, утримання остінатних повторних фігур з їх постійним варіюванням, бурдонне дво-триголосся тощо). Всі ці та багато інших народних «спецефектів» Р. Придаткевич як практик-скрипаль органічно впроваджує у музичну тканину своїх творів. Звісно, що таке розширення та введення відповідних елементів у виконавський арсенал підкреслювали і національний контент його скрипкових композицій, рівно ж – сонорно-звукозображальні ефекти, наприклад, імітація сопілкових награвань («Сопілка») чи звучань інших дерев'яних аерофонів особливо карпатського регіону – флюєри, теленки, трембіти («Пісня чабана», «З буйним вітром») чи інших інструментів – басолі («Коломийка», «Аркан») надає нового, свіжого звукового обличчя українській скрипковій музиці. Принагідно зазначимо, що в опублікованих зразках композитор запропонував практично у кожній п'єсі по два паралельних скрипкових варіанти *Ossia*, очевидно, розраховуючи на різну технічну підготовку виконавців, а складність та насиченість другого варіанту засвідчує ці твори як оригінальні віртуозні скрипкові композиції концертного плану.

Очевидно, що інтенсивної характеристичності п'єсам Р. Придаткевича додаватимуть і специфічні ладові та метро-ритмічні особливості. Так, одним з найбільш характерних прийомів стає гра міноро-мажору і навпаки: «З буйним вітром», «Янічок» – ладові коливання ре-мінору/Ре-мажору в поєднанні з фігійським та гармонічним мінором (понижений II та підвищений VII; «Пісня чабана» – понижений II та підвищений III, що постійно чергуються, надаючи ефекту ладового блимання; «Коломийка» – лідійський (підвищений IV в мажорі та підвищений II); «Невістонька» – підвищені III, IV, VII в мінорі тощо. До цього слід додати і вплив нового модерністичного бачення ладо-гармонічної розбудови творів, яке відрізняється плинною змінністю, розширенням діатоніки та подекуди густою хроматикою, що часто працює на рівні картинності, надаючи оригінального колоритного забарвлення, а також – підкреслює імпровізаційність, відтворюючи природність народних награвань.

Не менш цікавими є і ритмічні особливості цих мініатюр, адже, спираючись на автентичні першоджерела, композитор виявляє і розпрацьовує моделі кожного первістка. Наприклад, підкреслена акцентність моторики у «Козачку», «Аркані», «Коломийці» з особливими формами синкопованості в останній. Натомість, ритмічні заповільнення і прискорення, ефекти *rubato* або блискавичні зміни темпів спостерігаються у «Невістоньці», «З буйним вітром», «Пісні чабана». Застосовує автор і ритмічні остінато, які з одного боку були характерним явищем для народного музикування, особливо у сфері супровідної музики до танцю, з іншого – імітація звучання народних ансамблів чи капел в поєднанні з комплексом інших виразових засобів надає не лише фольклористичного забарвлення, але і активно кореспондує з модерністичними тенденціями сучасного письма (Б. Бар-



ток, І. Стравинський, В. Барвінський). Так, розмаїття ритмічних остінато яскраво представлені в «Коломийці».

Концентрованість форми у мініатюрах також виявляється по-різному. У танцювальних зразках автор втілює чергування колінних змін з рондальними переграми-епізодами («Козацький танець»). Карпатська пісня «Янічок» тяжіє до варіативної куплетності, однак, з яскравим імпровізаційно-моторним епізодом по центру форми. А у іншій карпатській пісні «З буйним вітром» Р. Придаткевич застосовує оригінальну форму з заставкою та кінцівкою, побудованих на пісенному первістку, розбудовуючи вцілому вільну імпровізаційну конструкцію. При цьому слід додати, що яскраво проявляється і специфічний тип розповідності-наративності, на який спирається композитор, адже якраз для скрипкової музики було характерним сольне виконання імпровізованих інструментальних розповідей. Яскравим прикладом може слугувати «Пісня чабана», яка постає як мікропоема вільної побудови з калейдроскопічною зміною картинних епізодів. Такого ж баладно-розповідного типу вибудовується наскрізна форма «Невістоньки».

«В мініатюрах, особливо на українські теми («Homeless Cossack», «Arkan», «Sopilka» і др.) приємно було спостерігати архітектурну стрункість, ясність малюнку й чудову кольоритність. Ці речі показують, оскільки наші народні мотиви є вдячним матеріалом для опрацювання, як вони благородно звучать і скільки скільки цінного можуть дати творчій уяві компоніста, Придаткевич зробив цінний вклад в українську скрипкову літературу і за це треба йому дякувати» – писав О. Кошиць⁴³. Додамо, що в контексті скрипкової музики першої половини ХХ століття п'єси Р. Придаткевича співмірні з пошуками таких фольклорно зорієнтованих композиторів як Б. Барток, Дж. Енеску, в національному ж контексті – С. Людкевичем, В. Барвінським, В. Безкоровайним, М. Гайворонським, які згодом розвине і продовжить у своїй творчості М. Скорик.

Торкаючись великих творів для скрипки – Сонат, Сюїт, Рапсодій, зазначимо, що це розгорнені монументальні полотна, які відрізняються дуже складним сучасним композиторським письмом і вимагають окремих фундаментальних досліджень. Так, Перша Соната Fis-dur у трьох частинах (*Moderato* – I частина; *Grave* – II частина; *Allegro ritmato con slancio* – III частина), присвячена видатному піаністу і композитору, який і прем'єрував цей твір з автором – Паоло Галліко. Тут спостерігається не стільки кореспонденція з народно-пісенним контентом (хоч і він відчутний деякою мірою), як активна апробація та вживлення найновіших модернових технік та мистецько-естетичних напрямів: символізму, імпресіонізму, сецесії, неоромантизму та ін. Що стосується «Української рапсодії», то цей об'ємний твір заслуговує як і Соната на окреме дослідження, зрештою, рамки статті не дозволяють на детальний аналіз цих складних масштабних композицій.

Загалом же можемо стверджувати, що нововідкрита скрипкова творчість Романа Придаткевича однозначно є непересічною сторінкою у розвитку національної скрипкової музики і вповні заслуговує на поширення та впровадження в концертний репертуар українських виконавців.

⁴³ Кошиць О. Концерт Р. Придаткевича (3 музики). *Свобода*, 1941, 19 лист., Ч. 268.



РОЗДІЛ 8

<https://doi.org/10.5281/zenodo.16752875>

Оксана Письменна,

*кандидатка мистецтвознавства,
професорка кафедри теорії музики, завідувачка кафедри теорії музики
Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*
ORCID ID: <http://orcid.org/0000-0003-0899-8613>

Олена Сич,

музикознавиця

ОРИГІНАЛЬНІСТЬ ТА МОДЕРН: МУЗИЧНА КОНЦЕПЦІЯ СТРУННОГО КВАРТЕТУ РОМАНА ПРИДАТКЕВИЧА

На мистецькій мапі України досі багато білих плям. Низка талановитих музикантів і їхні твори залишаються невідомими або забутими, а музикознавці ще не дослідили їх належним чином. Ці композиції майже не виконуються і рідко звучать на концертах. До таких митців належить і Роман Придаткевич – представник галицької скрипкової школи початку XX століття.

Окреслюючи ключові етапи життя митця, варто згадати його місце народження, освіту та діяльність за межами України.

Роман Придаткевич народився у 1895 році в Живці, поблизу Кракова. З раннього дитинства захоплювався музикою – уже в чотири роки почав грати на скрипці. Професійну освіту здобув у провідних європейських навчальних закладах Львова, Відня та Берліна. У 1923 році, переїхавши до Сполучених Штатів Америки, Роман Придаткевич продовжив музичну освіту. Він вивчав композицію в Колумбійському університеті під керівництвом Сета Бінгема, згодом навчався у Реджинальда Оуена Морріса, а в 1933–1941 роках – у Паоло Галліко. Паралельно, у другій половині 1920-х років, він удосконалював свою скрипкову майстерність у тих же педагогів – Гарцера і Флеша, які на той час також переїхали до Америки. У 1953 році композитор здобув науковий ступінь «Master of Arts» з музикології.

Концертну діяльність він розпочав ще у студентські роки, виступаючи з сольними концертами у Львові (1908, 1911, 1917, 1923), а також в Одесі, Відні (1914) та Берліні.

Роман Придаткевич був членом Наукового Товариства ім. Шевченка та низки професійних американських музикологічних і композиторських організацій і товариств [2, с.178–180].

Всі ці факти з його життя свідчать про здобуття високої професійної музичної освіти. Необхідно відзначити його громадську діяльність та універсальність особистості. Музична діяльність композитора різновекторна. Поруч із постійни-



ми виступами, як скрипаль (починаючи з 1917 року) він був, завідувачем Музичного Відділу в Інституті Народної Освіти і в Театральному Інституті ім. Тобілевича в Одесі (1920–1922), директором Української Консерваторії в Нью-Йорку (1924–1930), концертмейстером різних оркестрів (New York City Orchestra, 1937–1940), організатором і членом Українського Тріо, керівником інструментальної частини фільму «Маруся» (1938), концертмейстером і заступником диригента Gilbert and Sullivan Opera Co. (1944 –1945), врешті професором Murray State College, Kentucky (від 1946 року) – музикологія і скрипка [3].

Творчий доробок Придаткевича чималий і різноманітний, за малими винятками, він інструментальний. Перу митця належать твори різних жанрів: дуети, сюїти, сонати, рапсодії, обробки народних пісень. Серед його струнних творів вирізняється Струнний квартет. Як скрипаль-віртуоз, учасник та організатор низки творчих камерно-інструментальних колективів, прагнучи втілити творчі задуми, професійні знання майстерність у своїх скрипкових творах оригінальних та перекладених, редагуваннях численних скрипкових творів давніших майстрів.

Дата написання Струнного квартету у розвідках, присвячених його життєвому та творчому шляху не вказана. Але, оскільки в переліку творчого доробку митця, поданого А. Рудницьким він розміщений між композиціями, датованими 1934–1937 р.р. та 1940–1942 р.р., можемо допустити, що цей Струнний квартет був укладений митцем у 1938–1939 р.р. [2].

У музикознавчих працях, зокрема у дослідженні «Українська музика. Історично-критичний огляд», Антін Рудницький, високо оцінюючи музичну майстерність та риси новаторських стильових проявів у музично-виражальних засобах Романа Придаткевича, писав: «Своєю музичною мовою Придаткевич безперечно належить до поступової групи сучасних українських композиторів: вона далека від трафарету, оригінальна й сміливо новочасна. Його творам властива дбайлива форма й докладне випрацювання подробиць, – прикмети варті особливого відзначення». Згідно з його власними словами¹, він добивається у своїй музиці передусім «... українського кольориту і в деяких своїх творах його добився...». Тому він зараховує себе до «національно-української школи», тобто тієї, яка своїм ідеалом ставить собі мистецьку сполуку української народної пісні з складними засобами сучасної музики» [2, с. 179].

Квартет для двох скрипок, альту і віолончелі у трьох частинах, це єдиний твір композитора, написаний для такого складу². Цикл побудований за принципом контрасту (темпового, образного, ритмічного, фактурного) на зразок класичних тричастинних циклів. Об'єднання здійснюється через впровадження міцних інтонаційних зв'язків, цитування тем, їхніх елементів і мотивів із перших

¹ Лист з 21 березня 1945 року до А. Рудницького

² 30 грудня 2020 року у великій сесійній залі Львівської Міської Ради прозвучав Струнний квартет Романа Придаткевича у виконанні молодих перспективних львівських музикантів, це: Тарас Зданюк – перша скрипка, Сілвіка Фудела – друга скрипка, Олег Сомик – альт, Дмитро Ніколаєв – віолончель. Організаторами виступили: Галицьке Музичне товариство, Львівський будинок органної та камерної музики (Львівський органний зал) та Collegium Management.



двох частин у третій. Остання виступає логічним підсумком усього циклу, органічно поєднуючи калейдоскоп образів попередніх частин. Таке аркоподібне використання тематичного матеріалу виступає фактором єдності циклу.

I частина *Con moto moderato*. Перша енергійно-стрімка схвильована частина написана у сонатній формі з кодою. Рішучий настрій окреслений в Г.п. експозиції, яка укладена у формі періоду з двох речень повторно-варіантної будови ($a+a_1$). У першому реченні продовженням енергійної стрімки (стрибок на ч. 8, діапазон 1,5 октав) першої фрази (1–2,5 т.т.) слугує наспівна романсова інтонація з варіантним розвитком (3–6 т.т.). Але загальні обриси ядра першої фрази – « $a^1-b^1-f^1-f^2$ » і можуть слугувати основою, з якої виростає романсова тема « $(cis^2) - d^2 - b^2 - fis^2 - a^2 - g^2$ ». Експонована початкова трихордно-тетрахордна поспівка стає основою для розвитку цілої частини. Ця тема доручена I скрипці (перше речення), згодом переходить у партію віолончелі (друге речення), що створює діалог між інструментами (Приклад 1).



Приклад 1. Роман Придаткевич. Струнний квартет ч. I. 1–7 т.т.

Темброві характеристики скрипки, віолончелі створюють контраст між проведеннями теми в реченнях. У партії скрипки тема звучить енергійно та про-



зоро, у віолончелі ж вона отримує більше насичення та драматичність. Характер схвильованості теми додають стрибки на широкі інтервали в мелодії, часті метроритмічні зміни та використання пунктирів. Цікавим є тональне терцієве їх співвідношення в побудові Г.п. Шлях розвитку – в паралельний мінор та його мажорну домінанту: початок в B-dur-i, далі перехід у g-moll і завершення в D-dur-i. Укладені ці тональності у тризвук (g-b-d), створюють чітку опору на терцію тризвуку – звук b, тобто основну тональність.

Загальну стійкість, яка є між першим і другим реченням, порушує двотактова зв'язка, яка є тонально нестійкою (7-8 т.). Це тріольний низхідний рух в І і ІІ скрипок (7 т.), що плавно перетікає в партію ІІ скрипки і альту (8 т.). Загалом, розвиток тематичного матеріалу ґрунтується на чергуванні відтинків побудов «стійкості» – «нестійкості».

Подальше проведення теми у нижньому регістрі віолончелі, стає більш насиченим тембрально. Поліпластовість самостійних горизонтальних ліній, іноді рідко із терцієвою второю, створює політональні поєднання збільшуючи тривожну напруженість звучання. Тема викладена з незначними змінами у B-dur-i, водночас у партії скрипки яскраво відчутний F-dur. Розширення діапазону та модуляція в тональність Fis-dur (16–19 т.) на матеріалі зв'язки (7–8 т.т.) у дещо зростаючому нервовому напруженні завершують експозиційно-розвиткову Г.п.

У доволі розгорнутій С.п. використаний вінутрітактовий ритмічний малюнок з Г.п. (4 т.), який доручено ІІ скрипці та альту з додаванням комплементарного руху віолончелі на фоні альтерованих пасажів І скрипки. У всіх інструментів варіантний розвиток тематичного матеріалу досягається використанням прийому *diminucii* – скороченням ритмічних тривалостей (Приклад 2).



Приклад 2. Роман Придаткевич. Струнний квартет ч.І. 20-23 т.т.

Тоніки низки модуляцій через тональності Fis-dur – B-dur – G-dur – Des-dur, утворюють великий зменшений септакорд g-b-des-fis (з опорою на fis). Певним образним контрастом до попередньої побудови виступає легко схвильована із елементами танцювальності П.п., проводиться у F-dur/f-moll. Грайливий образ теми експонує І-ша скрипка у двох з'єднаних трихордах – $f^2-b^2-c^3+g^2-a^2-f^2$ з мет-



роритмічною повтореною організацією – дві шістнадцятки-вісімка та з подальшим розгортанням. Ця тема, подекуди із вичленуванням тематичного ядра та з метро-ритмічними зсувами, імітаційно проходить у чотирьох інструментів впродовж всієї партії. Таким чином в П.п. поєднуються два образи-настрої грайливості та танцювальності, які поступово переростають у драматичну напруженість.

Зростання напруги досягає своєї кульмінації у тритактовому переході зв'язці між П.п – З.п. із ладотональними змінами: c-moll – F-dur – f-moll – C-dur – fis-moll – Fis-dur (у далекі тональності із тритоновим співвідношенням) та у початковому викладі заключної (37–42/43 т.т.). Доповнюють динамізацію викладу авторські рекомендації *espress.molto*, *cresc.*, *mf-mp-f*, які періодично повторюються впродовж партії, доходячи до місцевої кульмінації із дисонантним звучанням вертикалі (Приклад 3).



Приклад 3. Роман Придаткевич. Струнний квартет ч. I. 42–44 т.т.

Тлом для З.п. після Fis-dur-у та B-dur-у (42–43т.т.) служать тоніко-домінантові звороти f-moll-і із завершенням у F-dur-і. В її основі ритмізовані групи та низхідний тріольний рух, що використовувався у зв'язці між реченнями Г.п. (7–8 т.). Однак тут він більш розвинений та тонально стійкий, але з перемінними ладо-тональними опорами: b-moll, f-moll, b-moll, f-moll, F-dur (Приклад 4).

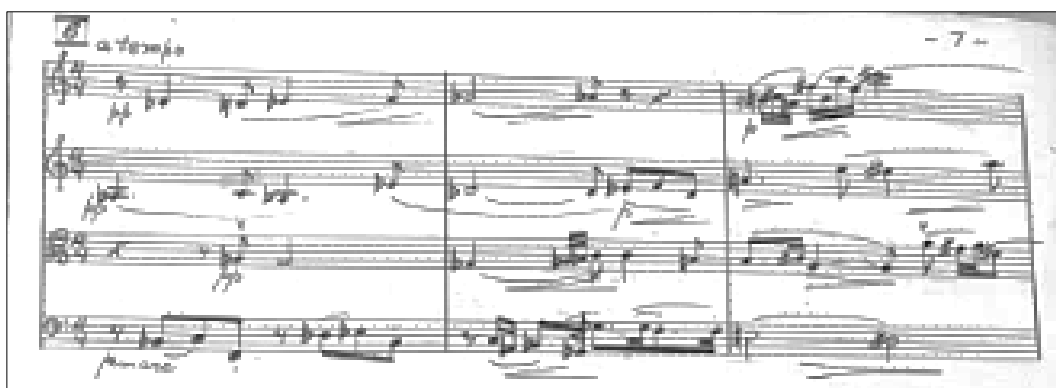


Приклад 4. Роман Придаткевич. Струнний квартет ч. I. 49–52 т.т.



У **Розробці** композитор використовує переважно матеріал Г. та П. партій у прямому русі та оберненні, а також у варіантному та імітаційному розвитку. Використано усі прийоми, які уже були задекларовані у експозиції першої частини. Розробку поділяємо на три розділи: 1 – розробка матеріалу Г.п, 2 – розробка П.п., 3 – динамізація розробкового матеріалу Г.п. і П.п та перехід до репризи.

Перший розділ: спочатку у віолончелі, а потім і в інших інструментах проходить мотив вичленований з Г.п., а саме перший затактовий трихорд (в експозиції виконувала I скрипка, 1-т.). Драматизму і напруги додає те, що цей мотив проводиться віолончелями у збільшенні (augmentacii), восьмими тривалостями (Приклад 5).



Приклад 5. Роман Придаткевич. Струнний квартет ч. I. Розробка 53–55 т.т.

Ще один яскравий елемент, який неодноразово повторюється – це тетрахордовий мотив із висхідним октавним стрибком (взятий з Г.п. експозиції, в партії II-ої скрипки – 3 т.: «с¹ – h – cis¹ – d¹ – b – b¹»). Викладається він спершу в II-ій скрипці, а потім і у всіх інших інструментах в оригіналі та в оберненні.

В першому розділі розвиток тематичного матеріалу варіантно, секвенційно, із вичленуванням окремих мотивів (в оригіналі та оберненні) проводиться в тональностях F-dur – B-dur – h-moll – Fis-dur – dis-moll – h-moll, що створює ніби фази розвитку, щораз із різним забарвленням із мінімальними змінами та зрушеннями. Завершується перша хвиля розробки однотактною зв'язкою, в основі якої тріольний рух, який вже неодноразово зустрічався.

Далі слідує другий розділ розробки: варіант теми П.п. в оберненні, яку експонує спершу альт та віолончель (68–72 т.). У ній спостерігаємо неспівпадання подекуди метричної та ритмічної пульсації. Зв'язка-перехід між другим та третім розділами вносить різкий динамічний контраст. Подрібнення тривалостей загострює напругу, яка посилюється низхідним хроматичним пунктирним рухом в партії віолончелі (77–79 т.т.).

У третьому розділі трихордні та тетрахордні поспівки іноді подані в октавному дублюванні I-ї та II-ї скрипок, тлом для яких служать хвилеподібні арпеджовані тріольні переливи у віолончелей, що подрібнюються в 87–88 т.т. та варіантно повторювані ритмізовані тетрахорди у альтів.



Саме цей розділ вважаємо кульмінаційним в розробці. Елементи тем проводяться стретно, що ще більше додає напруги та тривожності Тональний план третього розділу – D-dur – Cis-dur – Es-dur. Завершується розробка чотири-тактовим переходом-зв'язкою до репризи, в основі якого трихордовий рух Г.п. (спершу четвертними тривалостями, далі дробиться до восьмих та шістнадцятих).

Схема 1. Тут позначені частини форми, тематичний матеріал, структура та тональний план I частини квартету Р. Придаткевича:

Експозиція				Розробка	Реприза			Кода
1-52 т.				53-98 т.	99-130 т.			131-158 т.
ГП	СП	ПП	ЗП		ГП	ПП	ЗП	
1-19	20-27	28-42	43-52		99-110	111-119	120-130	
a+a ₁	b	C	d	a2+e+c1+f+g	a3+a4	c ₁	d ₁	h+i+j
8+11	8	15	10	16+6+6+18	6+6	9	10	10+8+10
B, g, D; F, B, F, Fis	Fis, B.	F, Es, G, dis, Fis.	b, f, b, f, F.	B, h, Fis, dis, (cis), b, D, Cis.	B; Cis.	Es, Ges, Es, As, B.	B, gis.	g, G, Fis, B.

Скорочена реприза (B-dur) зазнає тональних та структурних змін. Перший елемент теми Г.п. у I-ї скрипки «a¹–b¹–f¹–f²» переноситься на октаву вгору (друга–третя октави), а романсова наспівна тема отримує варіантне тло у партіях II скрипки та альту. Посилюється значимість двотактового доповнення (7–8 т.т. з експозиції; тут 105–110 т.т.), яке відіграє роль зв'язки між Г.п та П.п. Нестримні мелодичні хвилі переливаються від дуету скрипок до скрипки і альту, подібно як і в експозиції. Стретним проведенням тематичного ядра завершується репризне проведення Г.п. (Cis-dur, 109 –110 т.т.).

У дещо трансформованій П.п. змінюється порядок вступу голосів (тема доручена віолончелі та альту), насичений тембр інструментів затилює грайливо-танцювальне забарвлення побудови, вносячи нові настроєві барви, що доповнюється тьмяними у Es-dur та Ges-dur. Значні зміни відбуваються в ритміці та мелодиці. Бемольний тональний ряд доповнюється As-dur-ом та завершенням побудови в B-dur-і. Лаконічна двотактова зв'язка-перехід (120–121 т.т.) приводить до З.п. I, як було в експозиції, – на кінець зв'язки і початку З.п. припадає місцева кульмінація. Скорочена енергійна З.п. (gis-moll) на тоніко-домінантових зворотах завершується дуєтом-діалогом I–II скрипок та альту з віолончеллю та чергуванні вичленованого елементу П.п. (безупинного тріольного руху). Вона водночас слугує переходом до коди.

У коді виокремлюємо три хвилі розвитку: 1 – гра арпеджійованих зустрічних, паралельних, комплементарних хвиль: g-moll та G-dur; 2 – поліпластовість, яка ґрунтується на вертикальному поєднанні тетрахордних побудов у математичному зростанні ритмічних тривалостей: шістнадцяті у I скрипки, вісімки – у



II скрипки та альту, четвертні та половинні – у віолончелі; 3 – вичленування елементів з першої та другої хвиль (арпеджіато на тлі синкопованих половинних). Впродовж майже усієї коди (2–3 хвили) композитор використав геміоли (у другій хвилі – 141–148 т.т. – дводольний мотив у тридольному метрі, що посилює напруження у в. коді. Тлом слугує органний тонічний пункт спочатку в тональності f-moll (141–146 т.), згодом у Fis-dur-i (147–148 т.т.), що потребує подальшого розвитку. Основою третьої хвилі служить витриманий у віолончелі тонічний органний пункт основної тональності B-dur, на тлі якого у поєднанні із гамоподібним низхідним рухом у скрипок звучать арпеджійовані хвилі у альту. Завершується кода чотирикратним проведеннями низхідних секундових «зітхань» (VI^{b1} – V).

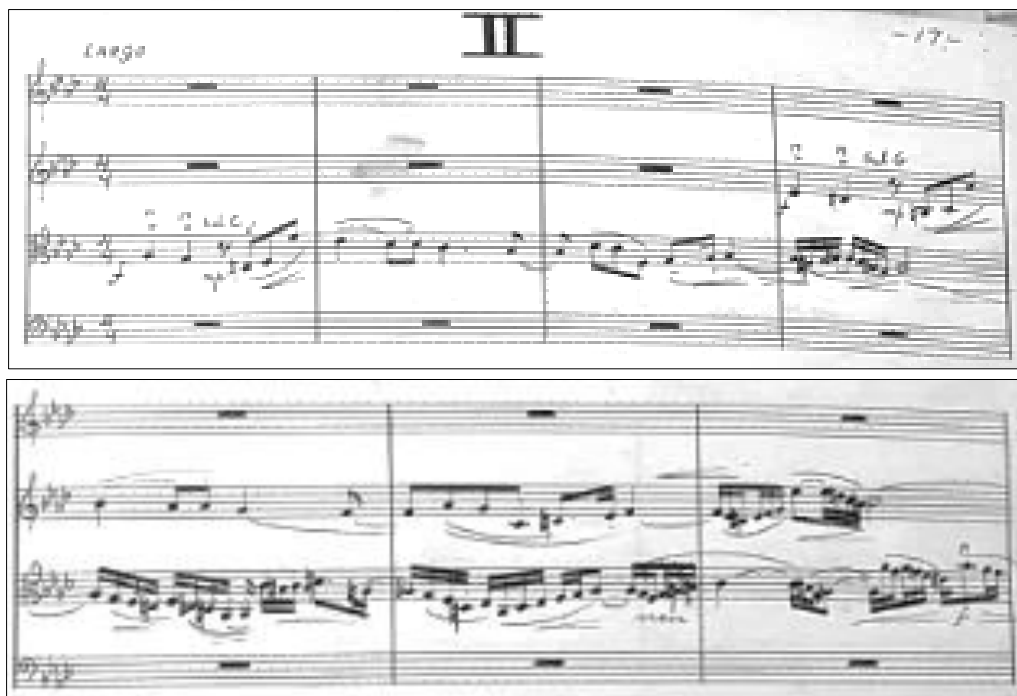
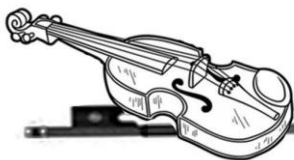
У коді, яка побудована на окремих елементах із експозиції та новому тематичному матеріалі композитор використав усі елементи та принципи розвитку, застосовані у першій частині: варіантність, вузькообсягові лади, геміольну метроритмічну організацію.

Отже, використання вузькообсягових тем із чітко визначеною метроритмічною організацією, їх варіантного проведення, нанизування функціонально й структурно тотожних лаконічних відтинків побудов свідчить про наявність у музичній мові композитора певних елементів техніки мінімалізму, яка передбачає повторення ритмічних та інтонаційних моделей із незначними змінами або перестановками.

Ладово-тональна варіативність, її часта пульсація, дисонантні поліпластові поєднання з чітко окресленими каденційними співзвуччями, горизонталі з елементами імітаційних проведень і варіантного розвитку, вузько-обсягові лади, тощо, формують витончене фактурне плетиво чотирьох голосів-партій, що вписується в контекст модерністських тенденцій.

II частина, Largo. Чотириголосна фуга складається з експозиційної, середньої, заключної частин та коди. Однотональна тритактова тема фуги, рішуча за своїм характером, впродовж наступних проведень зазнає різних перетворень: звучить у збільшенні, зменшенні, оберненні. Перше проведення доручене альту в тональності f-moll. Акцентування перших нот і відділення їх паузою створює враження «вигуків» з подальшим розвитком у другому мотиві теми. Відчутні тут ритмо-інтонаційні зв'язки з Г.п. I частини, а саме рух на секунду та октаву, що слідує одразу після «вигуків». Схвильованість та напружений стан, який виражався стрибками на септиму в Г.п. I-ої частини, тут відображена октавними стрибками, пунктирним ритмом та штрихами (Приклад 6).

II скрипка експонує друге проведення теми, відповідь реальна, тема звучить у c-moll. Протискладення, яке викладене здебільшого шістнадцятими тривалостями (4–6 т.т.) укладене на новому матеріалі, однак тут присутні октавні стрибки і пунктирний ритм, які запозичені з теми, а також використані метроритмічні трихорди із П.п. I частини.



Приклад 6. Роман Придаткевич. Струнний квартет ч. II. 1–7 т.т.

Після одного такту інтермедії (7-ий т.) віолончелі доручене третє проведення теми в основній тональності (f-moll), тема скорочена. Друге неутримане протискладнення дещо схоже з першим (пунктирний ритм), однак тут з'являється тріольний рух, меншому використано стрибків: воно більш плавне. Після третього проведення теми з 10 такту починається друга тритактова інтермедія (11–13 т.т.), яка містить стрибки на широкі інтервали та пунктирний ритм (побудована на матеріалі теми). Яскраво виділяється в партії альту синкопований рух (10–11 т.), що додає мелодиці рішучості.

Четверте проведення теми доручене I скрипці в тональності c-moll, після якого модулюючий перехід приводить у D-dur (Приклад 7).



Приклад 7. Роман Придаткевич. Струнний квартет ч. II. 13–15 т.т.



Третя інтермедія з 19-го такту ґрунтується на темі П.п. з I-ої частини квартету (28 т.), що проводиться почергово у всіх інструментів, крім альту. Також в інтермедії зустрічаються елементи з теми фуги – стрибки на широкі інтервали та пунктирний ритм. Цікаво, що перші «вигуки», що були викладені чвертями в темі, тут подрібнюються і проводяться восьмими акцентованими тривалостями обрамленими паузами (20-21 т. т.). Тональний план інтермедії – D-dur – e-moll – a-moll – c-moll.

Після третьої інтермедії композитор вводить три додаткових проведення теми. Перше додаткове проведення експонує віолончель (f-moll), друге – II скрипка (c-moll), третє – I скрипка (c-moll). В основі протискладнення для додаткових проведенень теми лежить тема П.п. з I частини квартету (Схема 2).

Violino I															T	c	-
Violino				T	c	-	зв.	п		I					п		
Viola	T	f-	-	п				п		I					п		
Violoncel								T	F	I					П		
Такти	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	

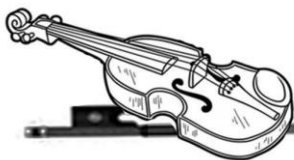
Продовження Схеми 2:

I															T ^{3M}	c-moll			
I												T	C						
I																			
I										T	f								
17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36

Схема 2. Роман Придаткевич. Струнний квартет. ч. II. Фуга.
Експозиційна частина. 1–36 т.т.

Третє проведення викладено у зменшенні з незначними змінами в мелодії та доповненням, що приводить до середньої частини фуги.

За емоційно образним змістом у середній частині фуги виокремлюємо дві масштабні фази розвитку. Перша – 17-тактова інтермедія у поєднанні з багатократними стретними проведеннями теми, друга фаза розвивається аналогічно, лише із зміненими пропорціями (9-тактова інтермедія та багаторазові проведення теми). Відкривається перша частина масштабною енергійною та дещо містичною за характером побудовою. Перший елемент інтермедії створений рухом шістнадцятих альтерованих тривалостей у всіх партіях, які укладені в мажоромінору систему та переходом першого елемента з a-moll в G-dur. У другому елементі на перший план виходить дует скрипок (I і II), що ведуть мелодичну лінію на тлі дуету альту та віолончелі, як виконують роль акомпанементу. Схвильованості мелодії в партії альту додають тріольні репетиційні арпеджіо. Партія віолончелі теж побудована на арпеджований рух на піцикато, з якого виділяється бас – звук «с» (фігураційний органний пункт). В третьому елементі тріольний



рух доручений партії I скрипки, а згодом – II скрипки. Неспівпадіння метричної та ритмічної акцентуації створює синкопований рух, що загострює і посилює схвильованість, неспокій, тривожність. Завершення у H-dur-і служить плавним переходом до насичених стретних проведень теми.

Наростання драматизму відбувається у цій побудові (54–61 т.т.) не лише через багатократне введення стрет у далеких тональностях, але й через насичену роботу із темою. Спершу тему у збільшенні (H-dur) проводить альт, до нього стретно долучається II скрипка (fis-moll). Далі, знову ж, у збільшенні тему проводить віолончель (Cis-dur), на неї накладається скорочена обернена тема в партії I скрипки (Fis-dur) (Схема 2.1).

Violino I	I I I I I I						I	Fis	-				
Violino II	I I I I I I	T	Fis	-									
Viola	I I I I I I	T ³⁰	H	-	-								
Violoncel	I I I I I I			T ³⁰	Cis	-	-	--					
Такти	37-----53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	

Схема 2.1. Роман Придаткевич. Струнний квартет. ч. II. Фуга.

Середня частина (перша фаза). 37–64 т.т.

Друга фаза розвитку середньої частини, після тритактової зв'язки, розпочинається нетривалою дев'ятитактовою інтермедією (тут використаний змінений тетрахорд теми П.п. з I частини; хвилеподібний розвиток), яка переходить у найдраматичнішу у фузі кульмінаційну побудову. У ній Р. Придаткевич проводить 14 стретних накладань теми у дуже нетривалому часовому проміжку побудови у 81–89 т.т. – це лише дев'ять тактів (Приклад 8).



Приклад 8. Роман Придаткевич. Струнний квартет. ч. II. Фуга.

Середня частина (друга фаза). 81–83 т.т.

Драматизм досягається шляхом введення регістрового і тембрового контрасту та використання політональності, – теми проводяться у збільшенні, зменшенні та в оберненні в тональностях c-moll, As-dur, f-moll, b-moll, es-moll, Des-dur, as-moll (Схема 2.2.):



VI	III	T	B	--						I_{3M}	c-F		T^{30}	Es	-	-				
V-II	III				T	C	-				I_{3M}	bT	Es	-		T	As	-		
V-Ia	III		T	F	-					T	es	-	T	As	-	-		T	Es	
V-c	III	T^{30}	As	-												T^{30}	Des	-		
Tt.	65-73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	

Схема 2.2. Роман Придаткевич. Струнний квартет. ч. II. Фуга.
Середня частина (друга фаза). 65–91т.т.

Після напруженої кульмінації розгортається заключна частина, сповнена драматизму: на тлі домінантового, ніби застиглого у просторі, органного пункту у віолончелі востаннє стретно проводиться тема у проникливому дуєті скрипок.

II				T	Des															
II				T_{3M}	c															
II																				
II																				
92	93	94	95	96	97	98	99	100	101	102	103	104	105	106	107	108				

Схема 2.3. Роман Придаткевич. Струнний квартет. ч. II. Фуга. Реприза 92–108т.т.

Драматичність досягається тут накладанням модулюючого проведення теми у I скрипки (Des-dur – As-dur) та проведення в зменшенні у II скрипки (b-moll). Знову повертається емоція схвилюваності у партії альту і віолончелі (коливання арпеджіо). Завершується фуга дуєтом II скрипки і альту (низхідним рухом) на тлі тонічного подвійного октавного пункту в партіях I скрипки та віолончелі у F-dur. Завершення у однойменному мажорі не випадкове. По-перше, він відіграє роль домінанти до майбутнього B-dur-у, що є основною тональністю III частини квартету. По-друге, таке звершення передбачає емоційне забарвлення та образний зміст майбутнього фіналу.

Отже, компоновання чотириголосної фуги та робота з темою – виклад у прямому русі, в оберненні, зменшенні та збільшенні, багатократні стретні проведення із складними політональними поєднаннями свідчать про досконале володіння композитором техніки поліфонічного письма та новаційним підходом.

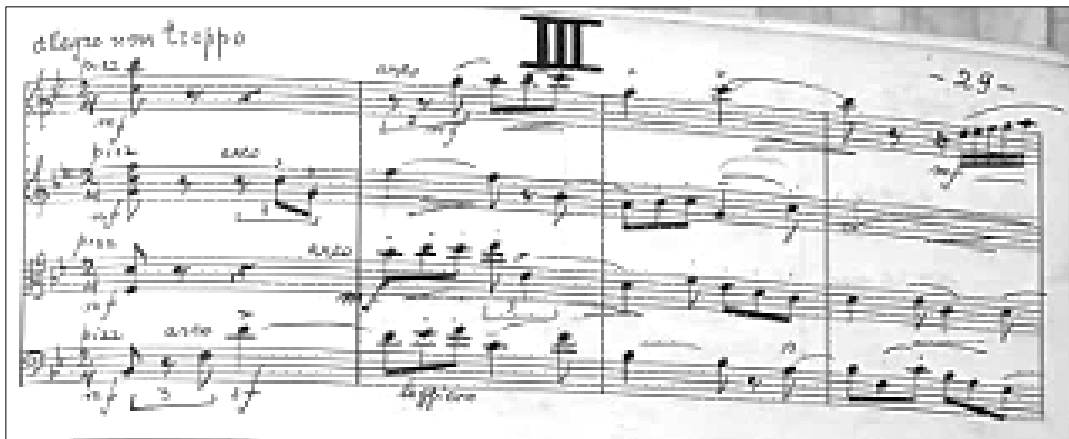
III частина. Allegro non troppo. Фінальна, третя частина є підсумком виразного, енергійно-рухливого образу, насиченого драматичним напруженням і витонченою грацією танцювальності. Він розгортається у мінливих контрастах, чергуючись із багатобарвними відтінками ліричних станів – від ніжної задумливості до пристрасної схвилюваності.

Написана у вільній неперіодичній формі з елементами рондо та концертної форм. Складається ця частина з 11 розділів і коди.

Перший розділ A (R) відіграє роль грайливого граціозного рефрену із ясно відчутною метро-ритмічною вальсовою організацією. Розпочинається він рішучим акордом у всіх інструментів на піццикато в тональності B-dur. Цікавим є те, що при будові акорду присутня вертикалізація пентатонічного звукоряду –



b-c-d-f-g-b, причому вертикальне поєднання звуків укладається послідовність із чистих кварт (Приклад 8, т.1). Далі повторюваною пульсацією впродовж усієї частини у партіях різних інструментів звучить тріольний рух та четвєртна з восьмою, який у розмірі 2/4 перетворюється на тридольну вальсову пульсацію, ніби 6/8 (Приклад 9, 3–5 т.т.).



Приклад 9. Роман Придаткевич. Струнний квартет. Ч. III, 1–4 т.т.

Переходи цієї теми від одного інструменту до іншого створюють витончене мереживо переплетень партій, подекуди їх паралельний, зустрічний чи розхідний рух м'якими консонансами. Однак, згодом на перший план виходить тема у I скрипки, яка завдяки гамоподібним пасажам шістнадцятими тривалостями стає більш витонченою та грайливою (4, 6, 14 т.т.). Важлива роль відводиться динамічним відтінкам: різкі *sf* змінюються на *p*. Необхідно відзначити гру ладотональними барвами: у другому реченні (11–16 тт.) виділяється низхідна мелодична лінія у віолончелі, яка завершується переходом у b-moll.

Плавний перехід Рефрену в наступний епізод (В, 27–63т.т.) не вносить образного контрасту: граціозна танцювальність чергується із ліричною настроєвістю, дещо відстороненою споглядальністю (зміна тональності – E-dur та поява поліметрії). Відбувається неспівпадіння дводольних метричних акцентів у мелодичних лініях I-ої, II-ої скрипок та віолончелі із тріольним рухом альта. Неперіодична метро-ритмічна організація (змінюється розмір з 2/4 на 3/4 і навпаки) додає динамічності розвитку розділу. Надзвичайно ніжна мелодика віолончелі створює в епізоді ліричний умиротворений настрій.

Наступна хвиля розвитку В (d) збагачується альтерацією мелодики, енгармонічною заміною тонів та ладовою невизначеністю, які згодом приводять до H-dur. Заключна побудова виділяється хвилеподібним розширенням діапазону звучання інструментів та переходами в далекі тональності, що створює першу кульмінацію III частини квартету, після якої (за відсутності другого проведення R) слідує епізод С, *Poco meno mosso* (Приклад 10).



Приклад 10. Роман Придаткевич. Струнний квартет. Ч. III, 64–67 т.т.

Темброві «перегуки» (спочатку в II скрипки, далі в альт, I скрипки) що переливаються багатобарвною палітрою звуків на тлі хвилюючих терцієвих коливань у різних інструментів трепетними шістнадцятими, витворюють вишукане, мереживне звукове плетиво, сповнене гармонійної витонченості й динамічного мерехтіння.

Ці фактурні переплетення (64–85 т.т.) плавно розвиваючись, переходять з F-dur у E-dur, A-dur (1 хвиля), далі (2 хвиля : C-dur, F-dur, d-moll, g-moll, Es-dur). Наступна лірична побудова(h), відіграє роль зв'язки-переходу. Низхідний рух мелодики, пунктирний ритм, хроматизація та інтонації зітхань, поява штриху *marcato* приводять до рефрену.

Таке витончене, мереживне фактурне плетиво (64–85 т.т.), мов хвилі світла і тіні, плавно розгортається, переливаючись барвами гармонічних змін: F-dur, E-dur та A-dur (1 хвиля). Друга хвиля у варіантному розвитку відтіняється C-dur-ом, F-dur-ом, d-moll-ем, g-moll-ем та завершальним Es-dur-ом. Наступна лірична побудова (h) постає ніжним містком-зв'язкою, що веде слухача у простір рефрену. Низхідний рух мелодики, тремтливий пунктирний ритм, хроматичні переливи та інтонації зітхань, виразний штрих *marcato* підкреслюють рухливу танцювальність, готуючи повернення головної теми – рефрену.

У варіантному проведенні рефрену A₁(R) – Темпо I мо (94–115 т.т.) композитор з незначними мікроссувами усієї побудови завершує її фактурним плетивом трьох інструментів на тлі витриманого органного пункту на домінанті до тональності B-dur у партії віолончелі на внутрітактових синкопах (Схема 3).

A (R) <i>Allegro non troppo</i>	B (I еп.)	C (II еп.) <i>Poco meno mosso</i>	A ₁ (R)
1-26 т.т.	27 – 63 т.т.	64 – 93 т.т.	94 – 115 т.т.
a+a ₁ +b	c + d + c ₁ + e	g + g ₁ + h	a ₁ + a ₂
10+10+6	10+11+8+8	14 + 8 + 8	12 + 10
B, F, es B, b	E, H, D, Fis, B, as, cis, B, es	F, E, A, C, F, d, g, Es, G, e, Fis	B, es, Fis, D, B

Схема 3. Перші два рефрени та два спарені епізоди (*Allegro non troppo*, 1-115 т.т.)

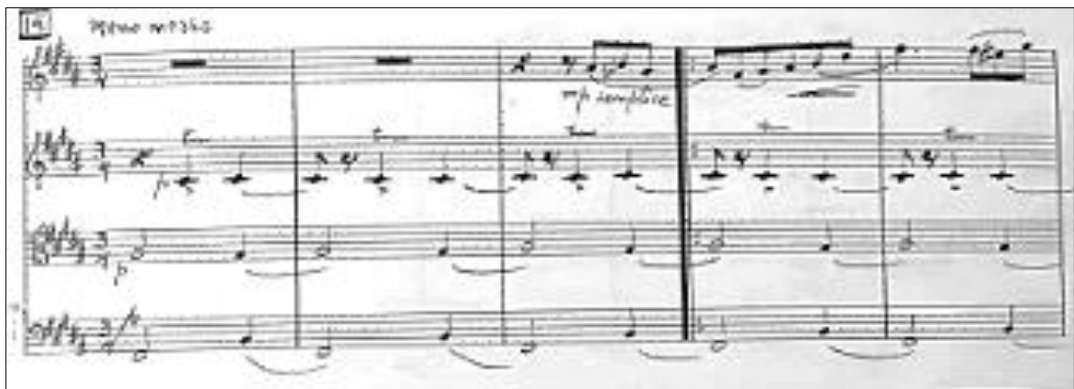


Наступні низки побудов можна окреслити як ліричну четверту фінальну частину з переходом *attaca*).

Якщо ж вважати цю побудову продовженням третьої, то це епізод D. У ньому кардинально змінюється темп (*meno mosso*), характер, образний зміст. Він розпочинається в далекій тональності Fis-dur.

Цей розлогий, доволі масштабний епізод (10 тактів у середині побудови відзначені знаками повторення – 1 та 2 вольти) постає справжнім ліричним центром частини. Яскравим контрастом до рефренів та двох попередніх епізодів виділяється його наспівність, світлий настрій, глибина ліризму, трепетна душевна щирість.

Побудова розгортається у повільному темпі. Наспівна хвилеподібна мелодія у партії I скрипки розвивається на тлі витриманих повторюваних внутрітактових та міжтактових синкопованих фігур у II скрипці на D-i по Fis-dur-i (Приклад 11).



Приклад 11. Роман Придаткевич. Струнний квартет. Ч. III, 64–67 т.т.

Ніжні, мерехтливі трелі II скрипки огортають музику повітряною легкістю, наче подих вітру або ледь чутний передзвін.

Альт і віолончель виконують роль гармонічного тла, побудовані на коливанні, ніби погойдування на звуках gis-a (альт) та h-fis (віолончель). Таким чином відбувається напластування тональностей A-dur (альт) і H-dur (віолончель). Повторений двічі перший період епізоду D створює контраст співставлення до основної тематики III частини квартету. Тонально ускладнений другий період виступає зв'язкою до наступного не менш контрастного матеріалу (gis-moll, a-moll). В основі третього періоду звучить тема фуги з II частини квартету. Проводиться вона стретно: партія II скрипки (fis-moll, 136 т.), віолончель (cis-moll, друга доля 136 т.), I скрипка (gis-moll, 137 т.). Одже, три одночасних проведення теми в різних тональностях свідчать про майстерне введення у поліпластову фактуру традиційної поліфонічної техніки розвитку.

Повернення ніжного образу із першого періоду епізоду D (i_2) з варіантними змінами доручено I скрипці на фоні трелей у II скрипки, коливань h-fis у



віолончелі та хвилеподібних арпеджіо альту. Розширення діапазону мелодичної лінії на тлі подрібнених та хроматизованих тривалостей акомпанементу приводять до другої кульмінації III частини квартету. На вершині кульмінації вкраплюється скорочена тема рефрену (A₂-R, 154–161 т.т.; C-dur, – Es-dur).

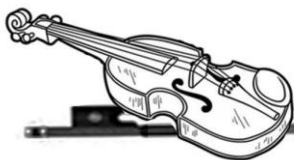
Наступний епізод C₁ – ґрунтується на матеріалі частини C, з більшою насиченістю фактури, хроматизацією та частою зміною тональностей, зі збереженням переливань мелодичної лінії від одного до іншого інструменту на фоні терційних коливань.

Після чергового (четвертого) варіантного проведення теми рефрену (A₃) з незначними змінами (Es-dur – as-moll та E-dur; 188–201 т.т.) повертається скорочений епізод B₁ із вицленуванням метро-ритмічної організації матеріалу першого періоду епізоду B (чергування D-dur і Fis-dur; 202–209 т.т.).

Образним та тематичним контрастом виступає останній епізод частини E. Своєрідною аркою, нагадуванням настроєвої та образної палітри є звернення до матеріалу П.п. з I частини квартету, який доручено II скрипці (тональність Es-dur) в діалозі із збереженою метро-ритмічною організацією епізоду B в партії I скрипки. Частково введені інтонаційні ходи, із Г.п. I частини квартету (октавні стрибки, синкопи).

Цементуючим фактором у завершальній III-ій частині, як і в цілому циклі, є введення теми фуги із II частини. Перше проведення теми доручено альту в E-dur (224 т.), стретно до нього тему проводить I скрипка в A-dur (третя доля 224 т.). З 226 такту тема звучить в скороченні у альту в h-moll, одночасно з ним проводить тему і II скрипка у fis-moll. З третьої долі 226 такту тему веде I скрипка в h-moll, в кінці якої відбувається енгармонічна заміна, щоби в наступній темі рефрену мелодія плавно перейшла в B-dur (Приклад 12).





Приклад 12. Роман Придаткевич. Струнний квартет. Ч. III, 223–226т.т.

П'яте останнє повернення теми рефрену насичене хроматичними пасажами тридцять другими тривалостями в партії віолончелі, що додає витонченості та водночас динаміки розвитку. Саме на цей рефрен припадає третя кульмінація III частини квартету. Після неї хвилеподібний низхідний рух мелодії підводить до коди, яка підсумовує матеріал III частини та усього циклу. Характерне поліритмічне та поліметричне напластування по вертикалі та, відповідно, чергування по горизонталі (дводольність та тридольність), опорою на пунктирний та синкопований ритм, контрастом динаміки та витонченістю трихордових мелодичних інтонацій і вишукано прозорий фактурний виклад коди підводить до логічного завершення твору з утвердженням основного B-dur-у (Схема 3.1).

D (III еп.) meno mosso	A ₂ (R)	C ₁ (IV еп.)	A ₃ (R)
116-153 т.т.	154 – 161 т.т.	162 – 181 т.т.	188 – 201 т.т.
i+i1+j+i2	a ₃	g ₂ + g ₃ + h ₁	a ₄
13+6+6+12	8	14 + 6 + 6	14
Fis,cis,H,gis,a,fis,gis.Fis	C, Es	d, g, A, D, B, g, c, C, a, H, g	Es, as, E

B ₁ (V еп.)	E(VI еп.)	A ₄ (R)	Coda
202 – 209 т.т.	210 – 237 т.т.	228 – 241 т.т.	242 – 258 т.т.
c ₂	k + l + j ₁	a ₅	M
8	8 + 6 + 4	14	17
E, D, Fis, D, Fis	B, Es, E, C, e, E, A, fis, h	B, A, g, B	B

Схема 3.1. Це – 5-11-а побудови III частини квартету (III–VI епізоди та 2-4-ий R).

Можна трактувати як другий ліричний масштабний розділ:

Комплексний аналіз III-ї частини квартету, як і всього циклу, демонструє використання композитором усієї палітри тональностей класичної мажоро-мінорної системи та застосування розширеної тональності. Переважає варіантна та секвентна робота з вузько-обсяговими ладами. Коло тональностей різного нахилу налічує 24, які можна розмістити по півтонах (B, b, H, h, C, c, cis, D, d, Es,



es, E, e, F, Fis, fis, G, g, gis, as, A, a. Теми, їх варіантний розвиток, вичленування окремих мотивів звучать в усіх можливих тональностях.

Висновки. Отже, ладово-тональна перемінність, часта її пульсація, дисонантні поліпластові поєднання із ясно окресленими каденційними співзвуччями, поліпластові горизонтальні лінії із фрагментами їх імітаційних проведень та варіантного розвитку свідчать про новаторський підхід Романа Придаткевича до виражальних музичних засобів. Слід відзначити, що поліпластове поєднання горизонталі супроводиться геміольною метроритмічною організацією.

Вузькообсягові лади, їх вичленування та варіантне проведення створюють вишукане фактурне плетиво чотирьох голосів-партій, яке можна розглядати у площині модерністських тенденцій.

Використання лаконічних вузькообсягових тем із визначеною метроритмічною організацією, їх варіантного проведення дозволяє виявити у музичній мові митця окремі прояви техніки мінімалізму, яка, передбачає нанизування функціонально і структурно тотожних відтинків, повтори ритмічних та інтонаційних моделей із незначними змінами і перестановками.

Митець по новому застосовує засобами музичної виражальності, досконало оволодівши техніками роботи з музичним матеріалом створює талановитий новаторський масштабний циклічний твір. Єдність циклу досягається вдалим вплетенням елементів тем I та II частин квартету у III частину, що додає завершеності та витонченої калейдоскопічності цьому струнному квартету.

Досконало володіючи традиційними формами, по-новаторськи трактуючи їх, Роман Придаткевич створив талановиту масштабну циклічну композицію, яку займає достойне місце у розвитку камерно-інструментального жанру в Українському та світовому музичному мистецтві.

Антін Рудницький, окреслюючи творчу постать композитора писав «Як першорядний скрипаль, що досконало знає всі таємниці цього інструменту, Придаткевич найкраще зумів здійснити свої творчі стремління й ідеали у своїх скрипкових творах. ... На сьогодні, це найкращі скрипкові твори в українській музичній літературі й вони поруч з оркестровими творами Придаткевича гідно репрезентують цього видатного композитора. Як скрипаль-віртуоз, він в українському музичному вільному світі – найвидатніший і безконкурентний» [2, с. 179].

Список використаної літератури

1. Закопець Р. Л. Вплив чеської педагогіки на становлення скрипкової школи в Галичині. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Сер. Мистецтвознавство*. Тернопіль : ТНПУ, 2012. Вип. 3. С. 102–108.
2. Рудницький А. Українська музика. Історично-критичний огляд. Мюнхен : Дніпрова хвиля, 1963. С. 178–180.
3. Roman Prydatkevych, violinist and composer. (1980, November 30). *The Ukrainian Weekly*. (27). pp. 4;11. URL: <https://musical-world.com.ua/en/artists/prydatkevich-roman/>.



РОЗДІЛ 9

<https://doi.org/10.5281/zenodo.16752879>

Лілія Назар-Шевчук,

*кандидатка мистецтвознавства, докторка філософії Ph.D.,
доцентка кафедри історії музики
Львівської національної музичної академії імені М. Лисенка*
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8541-4805>

Ольга Яловенко,

*аспірантка, Львівська національна
музична академія імені М. В. Лисенка*
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9376-5173>

МИСТЕЦЬКІ ПІСНІ РОМАНА ПРИДАТКЕВИЧА

У контексті вокальних жанрів, апробованих композиторами української діаспори впродовж XX-го століття було репрезентоване колосальне розмаїття не лише жанрових різновидів, але й чимало нових, подекуди неможливих для реалізації на материковій Україні тематично-образних, ідейних концепцій. Практично, не існує жодного композитора-діаспорянина, який би не звертався до вокальної музики, етимологічно спорідненої з поетично-літературним словом, яке й несло в своїй первинній іпостасі насамперед ідеї національної тожсамості, рівно ж – безмежний світ всеможливих словообразів, які магією свого різноманіття притягали композиторські інтенції звукових втілень. Не став винятком серед численних митців, творча доля яких пролягла за межами рідної землі, і Роман Придаткевич. Він, хоч і визначився як неперевершений скрипаль-виконавець та творець насамперед великої кількості різножанрових інструментальних композицій, сягаючи звершень у царині симфонізму, дав і низку оригінальних та вельми промовистих творів у вокальній музиці. Так, А. Рудницький вважає їх винятками у наскрізь інструментальному доробку композитора. «Ці винятки – пише А. Рудницький – чотири сольоспіви (на народні мотиви): “Гуцульська колядка”, “Перепілка”, “Чайка”, “Ой, ходила дівчинонька” (1931); сольоспіви до слів Пачовського (зі “Слова о полку Ігоревім”); цикл сольоспівів “Атомовий вік” (1959); два сольоспіви до текстів св. Франциска Асизького»¹. Проте, Г. Карась уточнює інформацію про вищезгадані обробки народних пісень як оригінальні «тріо» для голосу, скрипки і фортепіано, які виконувалися в першому концерті *Товариства Приятелів Української Музики* 22 березня 1934 р. у Нью-Йорку². Щодо цих вокально-скрипково-фортеп'янових композицій, то внук композитора – знаменитий диригент Теодор Кучар згадує, що чимала кількість саме такого типу творів

¹ Рудницький А. Українська музика. Мюнхен: Дніпрова хвиля, 1963. 406 с.

² Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі XX століття: монографія. Івано-Франківськ : Типовіт, 2012. 1164 с.



була написана Р. Придаткевичем у 30–40-х роках і була пов'язана з концертно-гастрольними поїздками по США українського вокально-інструментального тріо. З переданих нещодавно архівів композитора в Україну, ініційованих Теодором Кучаром, мистецькі пісні Романа Придаткевича поповнюють новим і свіжим словом скарбницю української вокальної музики. Додамо, що окрім вищевказаних композицій, які фігурують в кількох виданнях лексиконів та енциклопедій³, у переданих рукописах фігурують два романси (мікро-цикл) на слова Олександра Неприцького-Грановського ор. 35 (1976); П'ять романсів на слова Ганни Черінь ор. 31 (1972–1973 рр), ряд солоспівів, зокрема, «Молитва» на слова св. Франциска Асизького, солоспів до поеми Олександра Олеся «Рідне слово», романс з переспіву Василя Пачовського зі «Слова о Полку Ігоря» ор. 18, окремі вокальні композиції на англійські тексти. В українському музикознавчому просторі дані композиції наразі не досліджувалися.

Так, своєрідними та оригінальними постають мистецькі пісні до різноманітних авторських текстів Романа Придаткевича. Опусом 18⁴ позначені два варіанти на тексти переспіву ще досьогодні не вповні визнаного і гідно пошанованого молодомузівця – поета-державника, прозаїка, драматурга, видатного мислителя, історіософа українства Василя Пачовського⁵. Р. Придаткевич обирає переспів поета зі «Слова о Полку Ігоря». Вони представлені у рукописах під назвами «Зілля Євшан» (редакція 1974) та «Рідний край» (очевидно, перший варіант). Палкий драматичний монолог позначається експансивним типом вислову, адже біль за долю рідної землі, висловлений в тексті В. Пачовського пронизує весь твір:

³ Муха А. Композитори України та української діаспори: довідник. Київ: Музична Україна, 2004. 352 с.; Українські композитори : біобібліографічний довідник / упор. М. Дитиняк. Едмонтон, Альберта (Канада), 1986; Sonevtskyi I., Palidvor-Sonevyska N. Dictionary of Ukrainian composers. New-York, 1993; Lviv, 1997 (reprint).

⁴ Дещо проблематичним є визначення часу написання солоспіву, адже Р. Придаткевич далеко не всі твори позначав опусом, тому періодизація, зокрема, вокальної творчості можлива за вказаними (але далеко не у всіх творах) прикінцевими датами написання. В цьому випадку – її немає у першому варіанті «Рідний край», наприкінці ж другого – «Зілля Євшан» автор зазначив 22.II.74.

⁵ Див. найбільш примітні роботи про В. Пачовського В. Барки (Барка В. Лірик-мислитель: передрук з часопису «Українські вісті» 9 квітня 1967 р. Українське слово : у 4 кн. Кн. 2: хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. Київ : Аконті, 2001, С. 208–213), М. Ільницького (Ільницький М. Молодомузівці лишилися молодими : до 120-річчя з дня народження В. Пачовського. *Новини Закарпаття*. 1998. 13 січня. № 5 (1410)); Л. Луціва (Луців Л. Василь Пачовський. Найбільший ворог Московщини в новітній українській літературі. Наші дні. Львів, 1942. Ч. 7. С. 2); Є. Нахліка (Нахлік Є. Василь Пачовський про всесвітню місію українського духу. *Український світ*. 1995. № 1–2. С. 31); В. Шаяна (Шаян В. Василь Пачовський – віщун історії: коротка характеристика у 25-ліття з дня його смерті. *Визвольний шлях*. 1967. № 4. С. 431–437); Ю. Шевельова (Шевельов Ю. Василь Пачовський. *Нова Україна*. 1943. 28 січня. № 21. С. 3; Шевельов Ю. Дорогою відрядження : публіцистичні та наукові тексти 1941–1943 рр. (харківський період). Харківське історико-філологічне товариство, 2014. С. 100–102).



*«Вже невесела встала година,
Уже пустиня силу прикрила,
Обида крильми стиснула в море,
Горе з землі б'є як кров із ран.
Українська земле за красзором,
Зціли нам душу зіллям Євшан!
Там на Каялі тьма світ спинила,
Уже на хвалу знялась наруга,
Уже неволя тріснула об волю,
Уже Див ночі впав на наш лан.
Українська земле за красзором,
Зціли нам душу зіллям Євшан!»*

Оригінальною у цьому випадку є спроба автора відтворити хоча б алюзорно відчуття тих давніх подій легендарної минувшини доби Київської України-Руси, часто пов'язаних з тенденціями неовізантизму в українському модерні, що було одним зі знакових елементів творчості національних неокласиків. Так, Р. Придаткевич імітує арпеджіато, що нагадує гру на гуслах, викликаючи асоціації з давніми співцями-боянами, трактуючи даний сегмент як основний, базовий, що утримується, очевидно, модифікуючись, впродовж усього першого варіанту («Рідний край»), розгортаючи на його тлі промовисту вокальну речитацію. Ймовірно, в уяві композитора обрані засоби мали б відтворювати характер і спосіб виконання «пісні автора «Слова о Полку Ігоря»» – такий підзаголовок має власне цей перший варіант.

Щодо другого – «Зілля Євшан», то Р. Придаткевич, розгортає більш широку симфонізовану картину драматичного становища рідної землі, зберігаючи лише початок і завершення першого варіанту. Відходячи від віртуальної «стилістики Бояна», композитор розгортає в центрі композиції сповнену важких хроматичних перебігів, фактурних зривів і аномалій, спалахів динамічних амплітуд, метроритмічних вибухів та агогічних зривів достоту симфонічного розмаху «трагедійну ніч», немов намагається відтворити так глибоко відчуту трагедію «Сну української ночі» – епохальної фантазмагоричної епопеї В. Пачовського. Так композитор органічно єднає далеке минуле з сучасністю, актуалізуючи проблематику поневолення України. Варто зазначити, що захоплення українським Середньовіччям (грандіозна діяльність хорового твариства «Боян», мистецьке угруповання «Митуса», адаптація і опора на давні традиції середньовічної доби – ніколи не втрачали актуальності, перебуваючи в полі зору багатьох українських митців), до якого якнайактивніше спричинився В. Пачовський (три випуски «Дзвонів слави Князям», переклад «Повісті временних літ» etc.) знайшло і своє музичне втілення у сфері мистецької пісні, зокрема, у творчості Р. Придаткевича. Зрештою, звернення до текстів цього поета засвідчує і відповідну державницько-патріотичну позицію композитора і чи не під впливом робіт В. Пачовського у Р. Придаткевича виникла ідея написання останньої четвертої симфонії «Іван Мазепа»?



Підтвердженням цьому є також і адаптація текстів Олександра Неприцького-Грановського⁶. Звертаючись до творчості цього незаслужено призабутого поета, Р. Придаткевич обирає два вірші, створюючи своєрідний диптих-мікроцикл для високого голосу та фортепіано ор.35, що включають №1 «Поклик» («An Appeal») та №2 «Літні пастелі». Обидва датовані 1976 роком.

Гострополітичний, памфлетно-піднесений, водночас глибоко драматичний «Поклик», звернений насамперед до нових поколінь:

«Гукайте їх! Вони прийшли до нас з-під рідних стріх, від них чекали запалу і втіх. Вітали їх, достатками ділились, та десь вони так скоро загубились. Гукайте їх!»

⁶ Грановський Олександр Анастасійович (також Грановський-Неприцький, псевдонім – *Олександр Авратинський* (1887–1976) – український американський науковець, зоолог-ентомолог, публіцист і поет. Дійсний член НТШ та УВАН, голова Організації державного відродження України. «Без вільної України не може бути вільної Європи, а без вільної Європи не може бути ні сталого спокою, ні економічного добробуту в цілій світі» – ці слова О. Грановського надзвичайно актуальні сьогодні. Народився на Тернопільщині в родині коваля. Закінчив комерційний інститут у Києві (1910), працював експедитором «Південноросійського видавництва», бухгалтером, а також у товаристві «Просвіта». Був знайомий із Оленою Пчілкою, Є. Чикаленком, Лесею Українкою, Михайлом Грушевським Олександром Олесем. У 15 років став членом РУПу. Перевозив з Галичини нелегальну літературу і поширював її у Східній Україні. У 1913 через політичне переслідування царською владою емігрував на Захід і після тривалих поневірянь осів у США. Тут він працював у золотій копальні, воював добровольцем в американській армії. Закінчив вищий Агрономічний коледж у м. Форт-Коллінз (1918), навчався у Сорбонському університеті у 1919 (Париж). З 1920 р. Працював асистентом на Агрономічній станції штату Колорадо (1917–1918), вчителем біології у гімназіях (1919–1922), інструктором-ентомологом Вісконсинського університету (1922–1926). В останньому він здобув ступінь магістра наук (1923), а через два роки після того захистив докторську дисертацію. Впродовж 1926–1930 рр. був асистентом-професором цього університету, ставши у США першим українцем, який отримав ступінь доктора філософії і звання професора біології Міннесотського університету. Тут він викладав новий на той час курс «Перенесення рослинних хвороб комахами», а економічну зоологію, загальну ентомологію та низку інших дисциплін. У Мінеаполісі ж він організував чималий український відділ при університетській бібліотеці. Олександр Грановський був активним громадським діячем: 1945 року у складі американської делегації брав участь в установчій конференції ООН, співпрацював з ЮНЕСКО, був обраний до Політичної Ради Українського Конгресового Комітету Америки. Олександр Неприцький почав віршувати ще під час навчання у школі, друкувався у часописах «Рідний край», «Молода Україна», «Рада», «Українська хата». Він є автором віршів для молоді, поетичних збірок, які було видано у Києві – «Пелюстки надій» (1910), «Намистечко сліз» (1911), «Акорди» (1914), та у США – «Іскри віри» (1954), «Осінні узорі» (1957), «Гімни сонцю» (1958), «Сни зруйнованого замку» (1964). Крім того, його перу належать публіцистичні і політичні праці «Проблема незалежної України» (1940), «Вільна Україна необхідна для постійного миру» (1945), «На шляху до державності» (1965). Писав він також оповідання, дорожні нотатки про відвідання урочищ Козацьких Могили, Берестечка, Львова, Бродів, статті-огляди художніх виставок, зібрав величезну колекцію українських писанок. Слід зауважити, що до творчості О. Неприцького-Грановського активно звертався ще один український діаспорянин-модерніст, щоправда, східного геокультурного напрямку – Павло Сениця.



Гукайте їх! Прекрасних, добрих, рідних, навіть злих, людей землі освічених, простих. Життям новим, щоб марно не розбились, бо вже багато й так з нас розгубилось. Гукайте їх!

Гукайте їх! Нова доба очікує від всіх для Батьківщини праці, щоб на сміх собі і людську шкоду не ділились. І щоб в житті без сліду не згубились! Гукайте їх!»

Композитор дуже вдало обіграє поетичний текст, роблячи опору власне на вигук, який починає і завершує кожен куплет вірша. Тут лейтмотивна роль надається насамперед вербальному чиннику, оскільки сам вигук проходить суттєві стадії видозмін, приймаючи форми кончеїної ствердної необхідності і часткової невпевненості (1 вигук – низхідна в.6 з секундовим передніманням [d-e-g-g]), прохання з інтонацією питання (2 вигук – низхідний трихорд з нижньою апподжіатурою [fis-e-cis-d]), відвертого закликy (3 вигук – висхідний трихорд зі ствердною долішньою квінтою [d-e-fis-h]), згуку-відлуння (4 вигук – дві висхідні секунди на відстані квати з ремаркою *allargando* та ферматному другому звуці [e-f-c-d]), палкого звернення-благання (5 вигук – малосекундове обігрування з елементами *sospirato* [fis-g-fis-fis-e]), ще щільнішого, суттєвішого закликy, подібного до третього (6 вигук – згушення висхідного трихорду з долішньою квартою [cis-d-e-h]), прикінцеве повторення останнього рядка тексту дозволяє у фіналі на ще два вигуки, які отримують значення драматично-розпачливого звернення (7 вигук – широкий виразний хід догори на м.7 з низхідним мінорним трихордом [a-g²-fis-e]), і врешті – імперативу (8 вигук – верхній висхідний трихорд мажорного тризвуку – оптативний *anabasis* зі ствердною квінтою на тонічному звуці, імплементований з бетховенської теми радості [fis-g-a-a-d]). Між розвитком цієї мікро-ідеї, концептуального зерна всієї композиції, текст куплетів фактично розспівується автором, переходячи складними гармонічними, хроматизованими перебігами з початкового d-moll через низку тональностей: h-moll, a-moll, C-dur, c-moll, D-dur, h-moll, утверджуючись врешті у вимірі мажорної пікардійської терції – в знаковому сподвижницькому D-dur.

Незвичайні звукові «Літні пастелі» О. Неприцького-Грановського викликають і відповідні засоби музичної виразності, адже, щоб охопити перцептивний простір, відтворити звукову атмосферу селянської праці (шелест шовкової трави під косами, бриніння роси, «чуть: мантачки точать коси», «в старі дзвони дзвонять дзвонарі», «в полі точиться луна», «з поля йдучи, хор співає», «як на свято дзвони грають», «ладять плуга косарі, ще й підкривують коня», «б'ють в ковадла ковалі») – здавалось би, що перед композитором відкривається велетенське поля для використання безлічі звукозображальних ефектів. А проте, Р. Придаткевич, хоч і зарепрезентував себе як виняткового звукописця-імпресіоніста, йде в цій мистецькій пісні шляхом доволі дискретної економії засобів і лише мінімальними штрихами неначе натякає на те чи інше звукове явище, присутнє в поезії. Такий алюзорно-синестетичний підхід тяжіє, радше, до тогочасного американського мінімалізму, який якраз починає набирати обертів у 60–70-х роках минулого століття. Ніби навмисно спрощені мелодичні поспівки, на яких побудо-



вана вокальна партія, гравітують до народно-пісенних примітивів традиційної української музики. Зрештою, зіткана з невеличких мікроелементів, конструктивна модель пісні вкладається у три 12-ти тактові куплети з 8-тактовими приспівками, при закінченні яких є характерне ферматне розтягнення передостанніх звуків, що імітують просторову далечинь, відлуння голосу у великоукраїнському архаїчному гетерофонному співі (ознаки якого витворюються у співдії з інструментальною партією). Плинна змінність власне фортепіанної партії, її невимушене розгортання з дуже тонкими і філігранно відточеними деталями, які викликають відчуття плинності, рухомості, атмосферності та постійної мінливості, що при збереженні сталих явищ в природі, як і людському житті ніколи не дублюються, а неповторність кожної миті несе в собі виняткову красу живого пульсуючого світу. Тонка гра діатоніки з хроматикою, використання та впровадження різних типів багатоголосся та щоразу нових фактурних вирішень, багатство представлених типів голосоведень, ладово-гармонічне розмаїття, виразне агогічне нюансування, що відштовхується передусім від народної традиції, свідчить на користь неофольклоризму, хоч активно кореспондує і з мінімалізмом, і з «новою простотою» своєрідного етно-наївного типу.

Однак, відчуття віддаленості, алюзорності, що виходили в певному сенсі з надзвичайно дискретної і неначе вкритої, дещо «заретушованої» манери вислову (навіть динамічна шкала солоспіву з тонкими приливами і відливами практично не виходить за межі *mp*) передає на психоемоційному рівні внутрішню розірваність з рідним світом, його природою, людьми, звичаями, всією повнотою *Natur und Mensch* України. На це працюють і мікроструктурні згустки-зблиски мінімалістично ущільнених звукових ядер-ідіом, і фактично відзвуки-відгомони семантичних знаків-кодів, зафіксованих у поетичному тексті, асоціативний ряд кожного з яких немов відлунує в музичній матерії, долинаючи чи то десь з пам'яті, чи то з-за велетенської відстані неозорих океанів. Так «просвічують» у здавалось би невибагливій картинці «Літніх пастелей» – лише відтінки основних кольорів: невагомих, з низькою насиченістю, крихких, ніби присипаних білою пудрою, припорошених, затуманених, віддалених від справжньої барви. Що дозволяє на припущення і прочитання глибинного гіпертексту пісні, а саме – образу відірваності від омріяної і такої недосяжної рідної землі. П'ять романсів на слова Ганни Черинь⁷ ор. 31 є прикладом співпраці діаспорного композитора та діаспор-

⁷ Ганна Черинь (справжнє ім'я – Галина Грибінська) 1924 – українська поетка, що народилася на Київщині. З дитинства писала вірші; навчання на філологічному факультеті Київського університету перервала друга світова війна, під час якої опинилася в Німеччині в таборах для «переміщених осіб». Перебуваючи на примусових роботах, друкувала свої поезії, серед яких – перша збірка «Крещендо» (1949). та «Німецькі сонети» («Координати», т. 2). З 1950 року переїхала до США, де закінчила факультет лінгвістики у Чиказькому університеті, згодом отримала спеціальність бібліотекаря. Очолила при бібліотеці Чиказького університету відділ обміну з закордонними бібліотеками, зібрала велику колекцію україністики, намагалась встановити обмін книжками з українськими бібліотеками. Влітку 1993 року відвідала Київ і була прийнята до НСПУ (національна спілка письменників України). Є автором чис-



ної поетки. Відомо, що творчість поетів-емігрантів як і композиторів українського зарубіжжя не мала доступу на поневолену Батьківщину, залишаючись частково поза межами національних процесів, які втім зазнавали чималого спотворення в лабетах тоталітарної системи.

Розвиток в умовах вільного світу, проте, в середовищі чужинецьких культур, з одного боку дозволяв на свободу та неупередженість творчості, з іншого – був отіненим невимовним жалем, тугою за рідною землею. Саме однією з чільних тем поезії набагато молодшої від Р. Придаткевича Ганни Черінь була жагуча та досить експансивно висловлена ностальгія, проте, часто пересіяна нотами сподвижництва та романтичної експресії. У цикл, створений впродовж 1972–1973 років увійшли: № 1 «Тривога» («The Dismay») – 1972; № 2 «Надхнення» («Inspiration») – 1973 (з поетичного циклу «Вагонетки»⁸); з циклу «Травневі мрії»: № 3 «Щастя» («Happiness») – 1973; № 4 «Вишні» («Cherries») – 1973; № 5 «Мікрофон» («The Microphone») з «Вагонеток» – 1972.

Оригінальними музичними засобами Р. Придаткевич вирішує вірш «Тривога», який є по-суті емігрантським посланням до далекої недосяжної неньки-України, своєрідною молитвою за неї:

*Давно листа з моєї України
Від матінки єдиної нема ...
Думками перенизую причини,
Питаю тишу, хоч вона німа ...
Недужа неня може – хто ж допоможе?
Одна дочка ... між нами – океан.*

лених поетичних збірок, роману у віршах, подорожніх нарисів, критичних статей, творів для дітей тощо (за матеріалами Біляїв В. На неокраїнім крилі... Донецьк : Східний видавничий дім, 2003. 348 с.; Українська діаспора: літературні постаті, твори, біобібліографічні відомості. Донецьк : Східний видавничий дім, 2012. 516 с.

⁸ Поетичний цикл «Вагонетки» Г. Черінь окреслила як незвичайний у передмові до видання 1969 року. «Перш за все про назву. Це не ті вагонетки, що ними вивозять вугілля із шахт; так названа ця група віршів, що були написані в вагоні поїзду під час моєї подорожі на літературно-мистецький ярмарок весною 1969 року. Разом уся ця збірка була написана за яких 35 годин, цебто за півтори доби. ... Ніколи я за один раз стільки віршів не написала і, мабуть, ніколи більше не напишу. Як тільки поїзд виїхав із Чикагського депа, рука якось сама вхопила олівець, мене охопило дивне почуття (змальоване у вірші «Надхнення»), і я вже не переставала писати, поки поїзд не спинився біля перону в Нью-Йорку. Інші поспішали вийти, а я дописувала останній вірш і трохи жаліла, що вже кінець мандрівці. За ці кілька годин я встигла побувати не тільки там, де віз мене поїзд, а й у всіх кінцях землі і неба, куди носила мене жорстока, ненаситна жар-птиця Надхнення. Я побувала на Україні, в думках відвідала свою маму, розмовляла з давніми знайомими; думала про тих, що чекають на мене в Нью-Йорку (вірші: «Тривога»; «Спізнання»; «Щастя зустрічі»), і про тих, кого залишила вдома (вірші, присвячені моєму чоловікові); крізь щільно зачинені вікна не тільки бачила зелені танці щойно розвигнаного дерева, а й чула пахощі квітів і трав; спостерігала співмандрівників («Мандрівниця»; «Непарні») і, нарешті, мріяла і уявляла себе ким завгодно й де завгодно» – писала авторка (Ганна Черінь. Авгонетки. Поезії. Чикаго-Нью-Йорк, 1969. 75 с.).



Не океан нас роз'єднав, – вороже
 Насильство, лицемір'я і обман.
 Якби не те, я б зараз полетіла
 На крилах мрій, на крилах літака,
 Любов'ю, вдячністю б її зігріла,
 Підтримала б її моя рука ... –
 Листи перегортаю – й не засну ...
 І проганяю думку навісну,
 Що може відцвіли в її садочку вишні,
 І з цвітом тим пішла вона в простори вічні .
 Молюсь, благаю правди я від Бога,
 Що рівновагою тримає світ:
 Вона усе дала – і не взяла нічого
 На втіху золотих осінніх літ
 Нехай для неї ще дзвенять пісень джерела,
 Хай небо захистить її шатром-спокою,
 Хай буде чудо, щоб вона ніколи не померла
 Й дочку не залишила сиротою.

У прочитанні поезій Ганни Черінь композитор не ощаджує себе у виразових засобах, використовуючи широку палітру у розбудові багатокомпонентного, вирішеного з симфонічним розмахом поемного типу полотна. Поєднуючи елементи високого гатунку оперної вокалізації, подекуди кантиленну наспівність з елементами популярних інтонацій, доходючи до майже театральної монологічності, сповненої драматичного пафосу, Р. Придаткевич локалізує особливу увагу на промовистості кожної фрази, слова, розгортаючи цю болочу поему у задіянні межових можливостей голосового потенціалу з широкозакроєною та віртуозною фортепіанною партією. Складність та навіть гіпертрофія гармонічної мови та дещо переобтяженої фактури зближається до сецесійно-експресіоністичного типу вислову, властивого для Х. Вольфа, Г. Малера чи Р. Штрауса (зрештою, як професійний композитор – Р. Придаткевич був представником насамперед австро-німецької, а вже згодом – американської школи).

Ще більш фантазійно-хімерним та побудованим за принципами свободного розгортання є солоспів до вірша «Натхнення», в якому поетеса описала в метафоричній формі не лише один з найзагадковіших процесів людської творчості, але й вивела ті фундаментальні первні, які інспірують її поезію:

«Налетіло на мене надхнення, Як велика розбурхана птиця, Міцнокрила, швидка, вогненна, Невгамовна, як хижа чортиця. З підвіконня скинула вазу Так, що в іскри розбився кришталь – І ні трохи не стало жаль, Навіть легше зробилось відразу, Не побачила в смітті рожі, Що були, виявляється, итучними – Роздивися на огорожі, Де стогнуть в Сибіру замучені, Кинь цяцькованих слів самоцвіти, Ось про них пиши, не про квіти! Ті Сибірські неписані міти Твій обов'язок – оживити! Птиця сонце крильми закрила, На сумління впала, як брила, Світлий день обернула в нічку, Серце моє запаливши, як свічку. Соловейком мені співала, Мрії кидала в серце



гарячі, Гострим кігтем і дзьобом терзала За кожного слова невдачі. Не давала ні їсти, ні пити, Ні коханого мого любити, Виривала із рук хліба кусень, Віддавала голодним, калікам, І вела на потоп, в землетруси, Хоч ніхто нас туди не кликав Серце рвала мені по шматочку, Віддавала старцям на сорочку. Доти мучила птиця горем, Аж зробилося серце морем, Розхвильованим гнівом суворим. Накликала думок чорні хмари Їй розганяла страхів отари, Пісню щастя в бою співала, Від знемоги заснуть не давала І, узявши на крила могутні, Понесла в століття майбутні, В безлюдь пустки і в натовпи люду, Де я ще не була – й не буду. А як вицухло у серці море Тихим спокоєм непокори, Запаливши крилом зірницю, Відлетіла буремна птиця...»

Сильне та натхненне поетичне слово Ганни Черінь здатне запалити, надихнути, врешті, виявити сенсовність та призначення митця. Очевидно, звертаючись до даного тексту, композитор ідентифікує власне життєве та мистецьке кредо. Крізь призму звукової матерії Р. Придаткевич втілює складну поліпльщинну драматургічну модель, запропоновану поетесою. Найбільш вражаючими у цьому монолозі стають не лише вишукані та примхливо мінливі гармонічні барви, але колосальне метро-ритмічне багатство та достоту неймовірна фантазія у розбудові фоново-фактурного плану, підкреслена цікавими сонорними ефектами. Свобода імпровізаційного викладу у невловимості вільного плину самого тексту передбачає відтворення неординарності ситуації, вільний політ людської думки і фантазії.

У цикл також увійшли два романси на вірші зі збірки «Травневі мрії». Це «Щастя», що асоціюється з пухнастим жовтим беззахисним курчатком, яке просить проса, однак “лиш не простого, а золотого, рясного... Того, що розсипане в синьому небі зерном дозрілих сузір...». Дитинність, візії, сповнених казковим зачаруванням світом, викликають звукові асоціації з дитячими забавлянками, колисковими, примовками тощо. Як тут не згадати рідні для Р. Придаткевича яворівські іграшки, поміж якими проходило його дитинство! Так, у цій мистецькій пісні висхідне спрямування має переважна більшість мелодичних ходів та гармонічних інтервальних або акордових послідовностей, рівно ж як і тональний план, що проходить рядом дієзних тональностей від *fis-moll* через *h-moll* і *G-dur* до світляного шестизначного *Fis-dur*.

У стилі типового ліричного солоспіву – любовної пісні – вирішені «Вишні» (цей текст Ганни Черінь однозначно можна віднести до пісенних) з характерними ознаками і українського пісенного контенту 60-х років, який збагатив національну та світову культуру справжніми шедеврами, і з мюзикловими штрихами, які створюють в сумі вишукану композицію. Велетенська амплітуда національної пісенної традиції, сповненої натхненням сумовитим висловом та винятковим мелодизмом якнайяскравіше виявилася у даній композиції Р. Придаткевича, продовжуючи лінію неперевершеної краси української авторської пісні, а співність поетичних рядків Ганни Черінь вочевидь викликали у композитора відповідні аналогії, які він з успіхом та великим смаком втілює у цьому романсі:



*«Не в'януть спогади колишні.
Вони зі мною, де не йду...
І досягають чорні вишині,
Як мрії в серці і в саду...»*

Привернув увагу Р. Придаткевича іронічно-саркастичний вірш поетеси «Мікрофон», присвячений поетові Миколі Понеділкові, ймовірно «списаний» зі справжніх подій. Опір прагматизму, байдужості, відстороненості сучасної людини, втраті емпатії і співчуття-співпереживання – ось головна тема пронизливо гострих та в певному сенсі нещадних поетичних рядків.

*«Поет читав про шум далеких піль, Про серця біль і про глибокі рани. Слова
ридали і в ціль не влучали, Бо люди серця вимкнули екрани. Поет читав про ріки
голубі, До помсти кликав юне покоління. Свою він душу віддавав юрбі, А їй байдуже,
море по коліна., І раптом зіпсувався мікрофон: Почувся скрип, шипіння, дикий
скрегіт. І залю сколихнув, немов циклон, Вдоволений, щасливий, щирий регіт. Поет
читав уривчасто й поспішно Свій вірш замучений, скалічений уцент. І сколихнувся
оплесків фермент, Бо це було так весело, так смішно».*

Автор протиставляє у творі кілька образних сфер, які ілюструються насамперед фортепіанною партією, адже вокальна лінія побудована практично в речитативно-розповідній манері, дещо мелодизуючись на словах тексту, пов'язаного з образом поета, якого композитор відтворює мелодійним плавним рухом голосів та консонантною гармонією. Натомість «виключені екрани людських сердець» постають через рівномірний біт та спрощені гармонії, що нагадують попсову примітивну естраду, немов протиставляючи два різні світи. Не бракує у солоспіві і звукозображальних ефектів (скрегіт мікрофону, сміх). Вцілому, дана композиція не стільки сатирична, як навіть трагічна, оскільки проводить лінію антиномічного розмежування між сердечно-емоційним відношенням до світу та збайдужілим споживацько-прагматичним.

Так, лише у п'яти мистецьких піснях на слова Ганни Черінь Роман Придаткевич вибудував оригінальну концепційну модель, пропонуючи разом з поетесою своєрідну звукову «картину світу», в якій автор віддає перевагу людяності, любові, натхненню, виявляючи при тім і тривогу за майбутнє.

Засобом наймогутнішого порятунку та захисту Роман Придаткевич обирає молитву. Духовна вокальна, в тім хорова лірика є однією з видових, ментальних ознак українства. І якщо її голос замовк на материковій Україні під чоботом атеїстичної радянщини, то люди вільного світу не мусіли критися зі своєю вірою та переконаннями. Композитор звертається до тексту широковідомої «Молитви про мир» св. Франциска Асизького, яку трактує як духовний гімн-заповіт. Розгортаючи музичний розвиток у фортепіанній партії, звукописуючи-відчитуючи постулати тексту, Р. Придаткевич використовує у вокальній партії техніку псалмодування, яку подекуди підкреслює хоральними гармоніями, хоч вцілому інструментальна фактура дуже трепетна, пульсуюча, сповнена тонких нюансів,



неначе передає стан людського серця і душі, які реагують на істинність слів, актуальність яких є позачасовою:

«Господи, вчини мене зняряддям Твого миру: Щоб я міг сіяти любов там, де панує ненависть, Прощення – там, де панує кривда, Віру – там, де панує сумнів, Надію – там, де панує відчай, Радість – там, де панує смуток, Світло – там, де панує темрява. Дай мені, Господи: Втішати – а не чекати утішення, Розуміти – а не чекати розуміння, Любити – а не чекати любові. Бо даючи – отримуємо, Прощаючи – зазнаємо прощення; Помираючи – воскресемо до життя вічного».

На жаль, другої пісні на слова св. Франциска, на які вказують окремі джерела наразі не виявлено. Рівно ж, як англомовний цикл «Атомовий вік», саме до нього ймовірно ввійшли романси «The Creative Thrill» – «Творче хвилювання» (1960); «Immortality» – «Безсмертя»; «A Thread» – «Нитка» (1963); «Sphericity» – «Сферичність», були передані в Україну без підписаних текстів. З огляду на музичну тканину можна стверджувати, що вони відрізняються більш прозорою фактурою, чітко регламентованими мелодичними лініями та метро-ритмікою, цікавою, подекуди з джазовими елементами, та неперевантаженою гармонією, вірогідно, що їх призначення було більш популярне, естрадне.

Без дати та опусу представлено солоспів до поеми неперевершеного українського лірика О. Олеся «Рідне слово» («Mother Tongue») – ще один, сповнений розлого наспівно-аріозного мелодизму, апофеотичний гімн рідній мові, який композитор вирішує як тріо, додаючи до складної, широкозакроеної поліпльовинної партії фортепіано голос рідної скрипки. Високе піднесення драматичного модусу з достоту симфонічним розмахом, насиченість та розмаїття фактурних перебігів, суцвіття множинності знаково-семантичних кодів різної етимології, поемна конструкція вільного розгортання, широта всезростаючої динамічної амплітуди вказують на прогресуючу відкритість форми, що цілком відповідає урочисто-прославній ідеї: «О, Слово, будь мечем моїм. Ні! Сонцем стань, вгорі спинися, осяй мій край і розлетися дощами судними над ним!».

Ця, як і інші мистецькі пісні Романа Придаткевича – високохудожні та високопрофесійні оригінальні полотна, гідні стати окрасою українського вокального репертуару, увійти в скарбницю національної пісенної маєстності та репрезентувати її на світових теренах. Але першочерговим завданням є не лише промоція і виконання, насамперед – це видання нот не лише вокальної, а всієї багатожанрової палітри композиторської творчості мистця, що є головною запорукою її відродження.



РОЗДІЛ 10

<https://doi.org/10.5281/zenodo.16752910>

Ольга Яловенко,
аспірантка, Львівська національна
музична академія імені М. В. Лисенка
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9376-5173>

**ВОКАЛЬНІ ТРІО ДЛЯ ГОЛОСУ, СКРИПКИ І ФОРТЕПІАНО
НА ТЕМИ УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ
РОМАНА ПРИДАТКЕВИЧА¹**

У статті розглядаються нововіднайдені вокальні композиції для голосу, скрипки і фортепіано на теми українських народних пісень Романа Придаткевича. Блискучий скрипаль-виконавець, композитор, науковець, громадський діяч, Р. Придаткевич є представником мистецької української діаспори США. Серед його численних композицій (симфонічних, камерно-інструментальних, скрипкових тощо) є чимало вокальних творів. Особливу сторінку становлять у творчій спадщині оригінальні тріо на теми українських народних пісень для голосу, скрипки і фортепіано. У даному циклі композицій спостерігається широкий спектр гравітації до різних модернових напрямків: постромантизму, символізму, імпресіонізму, сецесії, частково експресіонізму, мінімалізму, які виявляються на різних рівнях формотворення. Робота з первинними автентичними джерелами, їх глибинна трансформація та переосмислення вказують рівень неофольклористичного підходу. Щодо концептуально-драматургічної побудови, то в даних творах превалюють принципи вільного імпровізаційно-варіативного та поемного розгортання. Свіжість та оригінальність гармонічних, метро-ритмічних, агогічних вирішень, співмірних з багатовіковою народно-пісенною традицією в поєднанні з модерновими засобами дозволили створити високохудожні мистецькі полотна. У аспекті розширення ансамблю за рахунок скрипкової, віртуозно-насиченої та драматургічно значимої партії, автор суттєво збагачує виразово-кolorистичний комплекс традиційної мистецької пісні для голосу з фортепіано, переводячи формат даного жанру у сферу вокально-інструментального тріо.

Ключові слова: вокальна музика композиторів української діаспори, сольні обробки народних пісень, Роман Придаткевич, тріо для голосу, скрипки і фортепіано, український модернізм.

Yalovenko Olga

Vocal trios for voice, violin and piano on the themes of Ukrainian folk songs by Roman Prydatkevich

The article examines newly discovered vocal compositions for voice, violin and piano on the themes of Ukrainian folk songs by Roman Prydatkevich. A brilliant violinist-performer, composer, scientist, public figure, R. Prydatkevich is a representative of the artistic Ukrainian diaspora in the USA. Among his numerous compositions (symphonic, chamber-instrumental, violin etc.) there are many vocal works. Original trios on the themes of Ukrainian folk songs for voice, violin and piano

¹ Друкується за: Яловенко О. Вокальні тріо для голосу, скрипки і фортепіано на теми українських народних пісень Романа Придаткевича. *Українська музика*. 2024. Ч. 1(48). С. 174–185.



constitute a special page in the creative heritage. In this cycle of compositions, a wide spectrum of gravitation to various modern directions is observed: post-romanticism, symbolism, impressionism, secessionism, expressionism, which are manifested at different levels of form formation. Working with primary authentic sources, their deep transformation and reinterpretation show the level of a neo-folkloristic approach. As for the conceptual and dramaturgical construction, the principles of free improvisational-variational and poem- development prevail in these works. Freshness and originality of harmonic, metro-rhythmic, agogic solutions commensurate with centuries-old folk song tradition in combination with modern means will allow to create highly artistic canvases. In the aspect of expanding the ensemble at the expense of the violin's virtuoso-saturated and dramatically significant part, the author significantly enriches the expressive and colorful complex of the traditional art song for voice with piano, transferring the format of this genre to the sphere of vocal-instrumental trios.

Key words: vocal music by composers of the Ukrainian diaspora, solo arrangements of folk songs, Roman Prydatkevych, vocal-instrumental trio for voice, violin and piano, Ukrainian modernism.

Вступ. У контексті вокальних жанрів, апробованих композиторами української діаспори впродовж ХХ-го століття було репрезентоване колосальне розмаїття не лише жанрових різновидів, але й чимало нових, подекуди неможливих для реалізації на материковій Україні тематично-образних, ідейних концепцій. Практично, не існує жодного композитора-діаспорянина, який би не звертався до вокальної музики, етимологічно спорідненої з поетично-літературним словом, яке й несло в своїй первинній іпостасі насамперед ідеї національної тожсамості, рівно ж – безмежний світ всеможливих словообразів, які магією свого різноманіття притягають композиторські інтенції звукових втілень. Не став винятком серед численних митців, творча доля яких пролягла за межами рідної землі, і Роман Придаткевич. Він, хоч і визначився як неперевершений скрипаль-виконавець та творець насамперед великої кількості різножанрових інструментальних композицій, сягаючи звершень у царині симфонізму, дав і низку оригінальних та вельми промовистих творів у вокальній музиці. Так, А. Рудницький вважає їх винятками у наскрізь інструментальному доробку композитора. «Ці винятки – пише А. Рудницький – чотири сольоспіви (на народні мотиви): «Гуцульська колядка», «Перепілка», «Чайка», «Ой, ходила дівчинонька» (1931); сольоспіви до слів Пачовського (зі «Слова о полку Ігоревім»); цикл сольоспівів «Атомовий вік» (1959); два сольоспіви до текстів св. Франциска Асизького» [10, с. 178]. Проте, Г. Карась уточнює інформацію про вищезгадані обробки народних пісень як оригінальні «тріо» для голосу, скрипки і фортепіано, які виконувалися в першому концерті Товариства Приятелів Української Музики 22 березня 1934 р. у Нью-Йорку [5]. Щодо цих вокально-скрипково-фортеп'янових композицій, то внук композитора – знаменитий диригент Теодор Кухар згадує, що чимала кількість саме такого типу творів була написана Р. Придаткевичем у 30–40-х роках і була пов'язана з концертно-гастрольними поїздками по США українського вокально-інструментального тріо. З переданих нещодавно архівів композитора в Україну, ініційованих Теодором Кухаром, вокальна творчість Романа Придаткевича поповнює новим і свіжим словом скарбницю української вокальної музики. Додамо, що окрім



вищевказаних композицій, які фігурують в кількох виданнях лексиконів та енциклопедій², у переданих рукописах фігурують два романси (мікро-цикл) на слова О. Неприцького-Грановського ор. 35 (1976); П'ять романсів на слова Ганни Черинь ор. 31 (1972–1973 рр.), ряд солоспівів, зокрема, «Молитва» на слова св. Франциска Асизького, солоспів до поеми О. Олеся «Рідне слово», романс з переспіву В. Пачовського зі «Слова о Полку Ігоря» ор. 18, окремі вокальні композиції на англійські тексти. В українському музикознавчому просторі дані композиції наразі не досліджувалися. Тому **метою** даної статті є проведення аналітичних спостережень над циклом обробок народних пісень, або, як їх називає А. Рудницький – сольоспівів на народні мотиви 1931 року («Гуцульська колядка», «Перепілка», «Чайка», «Ой, ходила дівчинонька»). Зважаючи на підпис в рукописі: “Songs for Soprano, Violin and Piano based on Ukrainian Folks Tunes” – «Пісні для сопрано, скрипки і фортепіано на основі українських народних мелодій» можемо припускати, що відносно цих вокальних композицій доречно вживати не стільки термін обробок, як, радше, самостійних авторських композицій на фольклорній основі з цікавим та неординарним оперуванням національними первістками у високохудожньому жанрі мистецької пісні.

Матеріалом для дослідження слугували нотні рукописи Р. Придаткевича з особистого родинного архіву Теодора Кухара³. Опорним музикознавчим контентом наразі маловивченої композиторської творчості мистця стали роботи, присвячені музиці композиторів українського зарубіжжя і, зокрема, Р. Придаткевичу – А. Рудницького [10], В. Витвицького, П. Печеніги-Углицького [11], Г. Карась [5] та ін. Щодо жанрово-стильової етимології розвитку української вокальної музики першої половини XX століття (в тому – її діаспорної площини), авторка спиралася на праці Т. Булат [2], Б. Фільц [12], О. Басси [1], останніх досліджень на тему теоретичних засад жанру вокальної обробки народних пісень О. Коновалової [6] та проблем неофольклоризму О. Дерев'янченко [3], відповідними дослідженнями даного жанру у творчості материкових галицьких композиторів: Л. Назар [8, 9], А. Мурзіної [7], І. Зінків, О. Шевчук [4] та ін.

Основний зміст. «Своєю музичною мовою Придаткевич безперечно належить до поступової групи сучасних українських композиторів: вона далека від трафарету, оригінальна й сміливо новочасна. Його творам властива дбайлива форма й докладне випрацювання подробиць, – прикмети варті особливого

² Муха А. Композитори України та української діаспори. Довідник. Київ : Музична Україна, 2004, 352 с.; Українські композитори. Біобібліографічний довідник. / упор. М. Дитиняк. Едмонтон, Альберта (Канада), 1986; Sonevtskyi I., Palidvor-Sonevyska N. Dictionary of Ukrainian composers. New-York, 1993; Lviv, 1997 (reprint).

³ «Songs for Soprano, Violin and Piano based on Ukrainian Folks Tunes» (1931): 1) «Гуцульська колядка» («Moon Messenger» – «Місячний посланець») Рукопис. 6 стор. 2) «Маленька перепілка» (“Little Quail”). Рукопис. 4 стор. 3) «Чайка» на основі подільського варіанту історичної пісні «Ой, горе тій чайці, часнці-небозі», складеної гетьманом Іваном Мазепою («The seagull» based on the Podil version of the historical song «Oh, woe to that seagull, seagulls of heaven», composed by hetman Ivan Mazepa) Рукопис. 4 стор. 4) «Ой, ходила дівчина бережком» («Oh, a girl was walking along the shore») Рукопис. 4 стор.



відзначення. Згідно з його власними словами, він добивається у своїй музиці передусім «... українського кольориту» і в деяких своїх творах його добився. Тому він зараховує себе до «національно-української школи», тобто тієї, яка своїм ідеалом ставить собі мистецьку сполуку української народної пісні з складними засобами сучасної музики» – писав про Р. Придаткевича А. Рудницький [10, с. 179]. Отже, тепер перед дослідниками постає відповідне завдання – відкрити та осмислити, провести аналітичні студії та надати музикознавчу оцінку чималій вокальній творчості Романа Придаткевича.

Так, в першій композиції «Гуцульська колядка» Роман Придаткевич спирається на гуцульську жеканку з характерним приспівом «Гей, дай Боже!», етимологію якої важко встановити, оскільки автор дає кілька супутніх назв: «Місяць та зірка» (гуцульська колядка) – в художньому перекладі з англійської мови – «Moon Messenger» – «Місячний посланець». Композитор вибудовує наскрізне, майже поемного типу полотно, розвиток якого підпорядкований образно-художнім перебігам тексту: «1. Ішов перейшов місяць по небі / *Гей дай Боже!* / 2. За ним зіронька рідна сестриця / *Гей дай Боже!* / 3. Постій, погоди, місяцю-брате / *Гей дай Боже!* / 4. Ой, не погоджу, не маю часу / *Гей дай Боже!* / 5. Ой, іду-іду від Бога в послах / *Гей дай Боже!* / 6. Від Бога в послах до господаря / *Гей дай Боже!* / 7. Тай на здоровля, нам пишний каже / *Гей дай Боже!* / 8. Не сам собою, а з родиною / *Гей дай Боже!* / 9. В городі зілля, в хаті весілля / *Гей дай Боже!*».

Невеликий інструментальний вступ фортепіано на утриманих акордах з характерними відзвонами квартових ангемітонних паралелізмів у третій-четвертій октаві, що обігрують пентатонну послідовність творять один зі знаків фантастичного місячного сяйва, яке отримає лейтмотивну функцію, однак змінну та модифіковану в процесі розвитку. Мікромотив – неначе приміряння до струни «соль» (sul G) – з низхідною тиратою у партії скрипки і є мотивом приспіву «Гей, дай Боже!», що попереджує наступний фортепіанний хід місячних акордів-променів, його можна назвати «лейтмотивом Місяця». Сама ж колядка починається у партії сопрано, яка дублюється в унісон на октаву догори партією скрипки, наближаючись до архаїчного гетерофонного типу автентики. Тип інтонаційно-мелодичної будови, ускладнений за рахунок розспівуваних складів, з елементами ковзного ладу (спуск тридцятьдругими на кварту вниз), витриманий в натуральному мінорі. Амбітус мелодичного розгону доволі об'ємний, адже обіймає ундециму, що є не цілком властивим для автентичних колядкових зразків, а свідчить, радше, про авторське переінтонування народних мотивів. Автентичності колориту «підіграє» і змінна метрика: 4/4, 4/4, 4/4 – інструментальний вступ; 3/4, 3/4, 2/4 – вокальна партія, на утриману останню ноту якої накладається у партії фортепіано лейтмотив Місяця.

Нова фаза розвитку настає зі словами «За ним зіронька рідна сестриця», яка викликає зміну фактури у фортепіано, де місячні паралелізми змінюються делікатними блиманнями-коливаннями мелодизованих переборів сексто-квінтовими та квінто-терцевими інтервальними поєднаннями у третій-четвертій октаві, відтворюючи новий образ – Зірки – більш мелодійно-ліризований, що позначилося і



на зміні мелодичної лінії та перенесенні в інший ладо-тональний вимір: з d-moll в F-dur. Скрипка надалі вторить голосу в октаву, і лише приспів знову повертається до паралелізмів та проведення укороченого місячного лейтмотиву. Звернення Зірки до Місяця: «Постій, погоди, місяцю-брате!» знову набирає нових відтінків і барв – початковим звуком вокальної партії стає «f» другої октави (перша і друга фраза проходили від d2 та c2), а партія скрипки отримує власну характерну двоголосу тему, що разом з солюючим голосом творить відчуття хорової фактури (скрипка виступає у якості поважно-розважливих хорових голосів – рух четвортинками, імітуючи на початку зворотню низхідну інтерваліку «золотого ходу валторн» – в.3/ч.5/м.6/м.7/м.7/ – і продовжуючись висхідним рядом інтервалів: в.6/в.6/ч.4/ в.3/ч.5/ч.5/м.6). У партії ж фортепіано наступають нові фактурно-гармонічні видозміни: на висхідному гамоподібному ході глибоких, пульсуючих за рахунок укороченої пунктирності (вісімки з крапками і тридцять другі) у контр- та великій октавах лівої руки на р; натомість у правій руці «зблискують» мікрофігурації з тріoley тридцять других у третій октаві. Таке фактурне вирішення надає особливості атмосферності і просторовості цьому незвичайному зимовому пейзажу. Варто підкреслити і витончене ладове нюансування, зокрема, у основному F-dur з'являються понижені «es» (VII), «des» (VI) – ознаки мелодичного мажору, а також гра високим і натуральним IV – «h»/ «b». Зміщується і метричний модус з 3/4-3/4-2/4-4/4 на 3/4-3/4-4/4, який зберігатиметься впродовж двох наступних фраз-відповідей Місяця: «Ой, не погоджу, не маю часу / Гей дай Боже! / Ой, іду-іду від Бога в послах / Гей дай Боже!». Варто зазначити, що композитор змінює мелодично-інтонаційну лінію кожної фрази, творячи щоразу нові варіантні побудови, що в цілому надає відчуття вільної, навіть фантазійної імпровізаційності. Безперечно, що нові текстологічні обставини знову інспірують автора до зміни фактурного ландшафту: скрипка перебирає на себе пунктирний рух, який згодом розгортається в самостійну мелодичну лінію підголоскового типу; баси у фортепіано проводять висхідну лінію розкладеними по тріолях октавами зі зміною позиційності першої долі, яка коливається між великою та контроктавами, а щоразу нові фігуративні варіанти стають все більш складними і насиченими.

Остання фраза Місяця, яка локалізує вектор руху, напрям послання («Від Бога в послах до господаря») приводить до зміни метрики з квадратності на 6/8 і 3/4, а також суттєво зміщує тональні опори, символізуючи цілеспрямований хід з ангемітонно натуральної ладової сфери «чистого» небозводу у людський земний світ, преходячи тональними зрушеннями через акордову послідовність, видозмінюючи основний F-dur на однойменний мінор f-moll, рухаючись бемольним рядом акордів: Es-dur, As-dur, F-dur, b-moll, As-dur, Es-dur, As-dur, Es-dur, c-moll, f-moll, c-moll, Es-dur, As-dur. Гра між As і Es, що триває впродовж цієї фрази, на приспіві «Гей, дай Боже» знову зрушується через Des-dur, b-moll, C-dur, приходячи в a-moll, в якому побудована доволі велика інструментальна інтерлюдія, що стає по суті вододілом форми і триває впродовж восьми тактів.

Ця перегра демонструє інтонаційні елементи попередніх мотивів, особливо ж відчутні відгомони лейтмотиву Місяця, які асоціюються з віртуозними низхід-



ними пасажами паралельними секстами (тріолі вісімками), згодом натуральними квартами і квінтами (шістнадцятими), котрі обігруються у щораз більшому прискоренні (тридцять другими) вже у партії фортепіано, залишаючи скрипці простір до вільної імпровізації з унікальним двооктавним спуском по натуральному звукоряду шістдесят четвертими, «приземляючись» у основний звук тонального центру «а». І хоч ладова нестійкість та колорування, які майже постійно супроводжували розвиток цілого знову проявляються у грі мажоро-мінору, медіантових переливах, накладаннях акордів, наприклад, a-moll / d-moll, a-moll / C-dur, G-dur / C-dur, тощо. Зазначимо, що окрім виразних пасажів, автор використовує і хроматично збагачені двоголосні коливання у партії скрипки, і варіантні елементи статичного лейтмотиву Місяця, і глибокі утримані баси з октавними відгомонами у високих регістрах партії фортепіано, творячи складну, проте, дуже багату і насичену різнорідними фрагментами яскраву, сповнену барв та сяйва картину. Неначе перегукуючись з початком твору, його зачином в динаміці *f* та урочистому *Maestoso*, цей розділ стає свого роду кульмінаційною зоною, доводячи динаміку до *ff*. Технічно вибагливі партії скрипки і фортепіано, немов змагаються у спроможності передати незвичайну чудодійність моменту – сходження небесних благословінь та віншувань, які і становитимуть три останні фрази монологу Місяця.

Осягаючи нову тонікальну опору – «а», композитор, проте проводить тему вокальної партії від «соль» другої октави, за кожним разом підвищуюючи теситурний бар'єр, ускладнюючи вокальну лінію віртуозно-імпровізаційними видозмінами, додаючи мікро-трелі, морденти, форшлаги, тирати, розспівуючи склади, вживаючи висхідні та низхідні апподжіатури тощо. Гармонічна вертикаль у вимірі функційності демонструє очевидну свободу, яка хоч і зберігає певні опори, все ж у більшій мірі підлягає лінійним інтоаційно-ладовим перебігам, що сумарно надає унікального симбіозу звуковій матерії твору. Так, друга вокальна половина композиції, яка в предикті інструментальної перегри отримала орієнтири на a-moll з поступовим накладанням d-moll, C-dur, h-moll, C-dur, розв'язуються в стійкий G-dur з початком віншування: «Тай на здоров'я, нам пишний каже / *Гей дай Боже!*» (7 фраза). Однак, вже наприкінці такту відбувається відхилення в a-moll, згодом перехід у e-moll, далі послідовність C, d, e, F, C-dur приводить до початкового F-dur, який накладається на d-moll, предиспонує до біладовості, яка спостерігається в поліакордах фінальної фази розвитку. Обидві інструментальні партії – скрипки і фортепіано і надалі набирають нових фактурних видозмін, а розгін скрипкового взнесення – фігуративного висхідного підйому сягає чотирьох октав від «соль» малої до «ля» третьої октави, а примітні трелі надають скрипковій лінії особливої трепетності і піднесеності.

Фінальним меседжем Місяця стають слова 9 фрази – «В городі зілля, в хаті весілля», які проходять на аугментації, адже розширюється хронотоп пульсації, дихання музичної матерії, яке немов зупиняється в утриманих арпеджіованих арфоподібних акордах, що неначе в апофеозі підтримують останню фразу жеканки «Гей дай Боже!», яка розливається аж на п'ять тактів, на фоні якої скрипка проводить початкову тему колядки, передаючи у заключних тактах інструментального



заключення естафету фортепіанній партії, де тричі щораз повільніше проходять елементи модифікованого лейтмотиву Місяця, який врешті розчиняється на рр у своїх небесних чертогах.

Підводячи підсумки аналітичних спостережень над гуцульською колядкою «Місяць і зірка» Романа Придаткевича, можна констатувати кілька яскравих інновацій, якими автор оперує у вирішенні даного вокально-інструментального ансамблю. На перший погляд, присутність народнопісенного зразка апелює до жанрового визначення композиції як обробки народної пісні, проте, взятий за основу автентичний первісток дійсно слугує лише відправною точкою, базовим елементом до створення розгорненого драматургічно вивершеного полотна, в якому композитор виказує небувалу артистично-художню інтенцію. З огляду на архітектонічно-композиційну структуру – постає складна тричастинна побудова зі вступом і закінченням.

Перший її розділ має три фази:

1) експозиція образів Місяця і Зірки [1. *Ішов перейшов місяць по небі / Гей дай Боже! / 2. За ним зіронька рідна сестриця / Гей дай Боже!»*];

2) діалог Зірки і Місяця [3. *Постій, погоди, місяцю-брате / Гей дай Боже! / 4. Ой, не погоджу, не маю часу / Гей дай Боже!*], який плавно переходить в

3) монолог Місяця [5. *Ой, іду-іду від Бога в послах / Гей дай Боже! / 6. Від Бога в послах до господаря / Гей дай Боже!*].

Середній розділ – інструментальна інтерлюдія, побудована та симбіозі лейтінтонацій Місяця та народнопісенних мотивів, який є по суті колористично-звукописною картиною.

Третя частина – віншування Місяця [7. *Тай на здоровля, нам пишний каже / Гей дай Боже! / 8. Не сам собою, а з родиною / Гей дай Боже! / 9. В городі зілля, в хаті весілля / Гей дай Боже!*].

З огляду на комплекс виразових засобів, драматургічне вирішення та стильові орієнтири композитора, цей твір вповні заслуговує жанрового визначення в дусі поеми чи навіть фантазії. Щодо останньої, то гравітування до жанрової етимології саме фантазії пояснюється містичним ірреальним змістом подій та образів колядки, яку Р. Придаткевич наділяє незвичайною глибиною, проникливістю та яскравістю прочитання. Очевидними є риси поемності, що прослідковуються в даному творі, адже наскрізний розвиток підкреслює свободу викладу та континуальність концепції. Застосування лейтмотиву Місяця засвідчує тяжіння композитора не лише до персоніфікації образів колядки, їх оживлення та навіть активної співдії (діалог Зірки і Місяця), але й до симфонізації, яка виявляється у послідовній логіці формотворчої процесуальності, динаміки розгортання драматургічної концепції, конструктивно-архітектонічної побудови, що в більшій мірі гравітує до картинно-жанрового симфонізму містично-символістичного типу на фольклорній основі. Домінантність же релігійно-обрядової засадничості етимологічного першоджерела дозволяє припускати іманентний тип програмності сакрально-містичного порядку. Таким чином спостерігається багатовекторність у вирішенні концепту даної композиції.



Ще більш скомплікованими та різнорідними є естетично-стильові орієнтири Р. Придаткевича, які прослідковуються у цьому творі. Насамперед, це неофольклорні риси, адже тема народної гуцульської колядки як основоположний матеріал не підлягає сумнівам щодо причислення композиції і до жанру обробки, проте, настільки оригінальної та самочинної, що в більшій мірі співвідносно з технікою цитації народнопісенного джерела лише у формі прапервістка, музичного зерна, звукової ідеї. Повна відмова від традиційної монотонії та повторності інтонаційно-мелодичної формули, ба, навіть морфологічно-синтаксичної будови чи ладових устоїв, заміщується у композитора вільним гіпер-імпровізаційним реструктуруванням вихідних даних. Такий принцип мислення, що виходить далеко за межі типового для роботи з фольклорними джерелами варіантно-варіаційного розвитку, радше співвідносний з далеко завчасними методами нової фольклорної хвилі, глибинних модифікацій, конструктивізмом та мікроструктурним моделюванням (за О. Дерев'янченко). Адже практично суттєві зміни щотри-чотири такти семантики кола виразових засобів на всіх рівнях припускають ймовірність можливих візій та прозрінь композитора. З іншого боку – вільний потік звукового матеріалу, зорганізованого та інтерпольованого текстовою складовою, дає по суті вільний тип композиції, що гравітує з одного боку до динамічного розгортання картинності (з огляду на присутність яскравих звукозображальних моментів), з іншого – передбачає тенденції, характерні не стільки для естетичних засад, як в більшій мірі для техніки конструювання «потoku свідомості»⁴ – неупередженого, вільного потоку звукової матерії. Проте, у Придаткевича символічно-семантичними «психічними обертонами» стають не стільки індивідуальні показники, як означеність обертонів загальної – збірної психіки народу, пов'язаної з етноментальним відчуттям значимості ідеї колядковості як такої в межах надпотужного архаїчного праначала у своїй сутнісній глибині обрядового кола зимового циклу. За кожним разом колядковий сегмент набирає інших, ширших значень: то відлунюючи давніми первісними мотивами «краю, забутого Богом і людьми» (як називав Гуцулю М. Коцюбинський у своїх «Тінях забутих предків»), то змінюючи чоловіче маскулінне начало на ліризовану іпостась жіночого, то йдучи другою, то переносячись у сферу гуртового народнього співу, то зближаючись з ірмолоюною паралітургійною колядковістю, то приймаючи вид високоартистичного майже світського вислову, то гравітуючи до хорального, маестозного славословія. Таким чином автор намагається виеднати у даному творі (за жанровою етимологією композиції – у високохудожній мис тецькій пісні) не лише геном того чи іншого автентичного зразка у багатовекторних проєкціях, а вийти на обшари глибинного

⁴ Термін В. Джеймса виник під впливом ідей філософії А. Бергсона, який у своїй «Творчій еволюції» проводив паралелі між нескінченним творчим потоком природи та художньою творчістю. Більшість митців-модерністів прагнули перетворити «потік свідомості» на універсальний засіб художнього зображення, наприклад, у творах ірландського письменника Дж. Джойса (знаменитий «Улісс» якого був опублікований ще у 1904 році), адекватними відповідниками відтворення «потіку свідомості» в українській літературі знаходимо в новелах Михайла Коцюбинського та Миколи Хвильового.



асоціативного ряду поняття колядковості та втілення його сакраментальної значимості в бутті українського етносу.

При цьому – присутність надзвичайно витонченої колористики, звукописної барвистості, засвідчує імперсіоністичні риси письма композитора, а глибина сенсів та значень, семантична наповненість та оперування певними звуковими знаками визначає і символістичний контент даного твору. Не бракує у Придаткевича і сецесійної вибагливості, навіть певної химерності (героями подій стаю абсолютно фантастичні образи – персоніфіковані Місяць і Зірка), подекуди перевантаженості, радше, перенасиченості у розкішній і пребагатій хоча б фактурній чи ладо-гармонічній грі, навіть певною мірою згущеності викладу та концентрованості, щоправда, на рівні мікроструктур, нагадуючи візуальні ерзаці тої ж питомиї гуцульської сецесії. Як безпосередній речник та представник модерністичної епохи першої половини ХХ ст., композитор виявляє і тенденції до мінімалізму: зміна щокілька тактів семантичних кодів нагадує подекуди роботу з патернами, адже при всіх, навіть різючих видозмінах, композитор не уникає так званих «зв'язкових» елементів, які, фактично лише імітують варіантність, однак, створюють ефект тяглості, надаючи драматургічної однолитості твору.

Не менш складними та вишуканими є три інші мистецькі пісні на народні мотиви. У другому творі «Маленька перепілка», в основі якого автентична веснянка з елементами типових закличок, відтворюється радісна життєдайна картина веснянкових обрядодійств. Так, початком вокальної партії стає вигук «Перепілко!» з позначкою *largamente* та ферматою на останньому складі, який видовжується ще й ковзним спуском, ніби імітуючи ефект луни, що розноситься в просторі від гукання, змінюючись на чітко регламентовану метро-ритмічну складочислову формулу, характерну для пісень веснянкового циклу: 4,4,3. Однак, перший 4-складник «розтягнений» і за рахунок метрики – $5/4$, при цьому 2 наступні фази йдуть на $2/4$. Порівняно з попередньою колядкою, композитор дотримується тут куплетної структури у вокальній партії, неначе імітує справжні народні співи та обряди⁵. Однак, багатство, вишуканість інструментальних партій скрипки і фортепіано творять неймовірно барвистий ландшафт. В обидвох партіях розігрується замалим чи не змагання у імпровізаційній манері, особливо ж виразними стають атмосферні переливи арпеджіато у фортепіано, натомість скрипка щораз більше заглиблюється у простір «щебетання птаства», оперуючи подвійними трелями на секстах, які, періодично динамічно віддаляються, то знову зближаються, демонструючи картину живої пульсуючої природи, яка пронизана гомонінням пробуджених вітальних сил: дзюрчанням струмків, дзінких

⁵ Якщо у «Гуцульській колядці» композитор виявляв дуже вільне, творче переосмислення народного першоджерела – подібним методом користується С. Людкевич (за О. Мурзіною), напротивагу В. Барвінському, який трактував його як недоторкану модель, дивовижно колоризуючи весь довколишній звуковий ареал (за Л. Назар), то Р. Придаткевич наближається до більш «свобідних» принципів С. Людкевича в плані роботи з автентичним матеріалом, хоч ладо-гармонічна, тембральна колористика стає однією з рівноправних і значимих вісей у даних творах.



дитячих голосів, подувів вітру тощо. Цікаво, що у партіях скрипки і фортепіано вчуваються елементи традиційного інструментального музикування, а сонорні ефекти та звуконаслідування апелюють не лише весняного дитячого ареалу (зо-зульки, свищики, тріскачки тощо), але й гри невеликої капели, наприклад, троїстих музик. Таким чином, вокально-інструментальне тріо набирає оркестрово-хорового розмаху адже веснянкові ігри та гуканки переважно базувалися на гуртовому співі, а скрипка і фортепіано виповнюють картинно-зображальний контент, підсилений розмаїттям фактурно-тембральних інваріантів. Цементуючим началом твору тут виступає сама веснянка, яку автор, хоч і частково варіює в інтонаційно-мелодичному плані, проте, дотримується ладо-гармонічної, метроритмічної та композиційно-структурної моделі, яка, щоразу по-іншому, немов писанка, розмальовується інструментальними партіями. Багатство кольорів та візерунків виказують потужну творчу інтенцію автора, який з великим натхненням і талантом передав звукообраз радісних дитячих ігор, прадавніх етнічних традицій закликання весни.

Ще інші підходи демонструє Р. Придаткевич у композиції «Чайка», створеної композитором на основі подільського варіанту історичної пісні «Ой, горе тій чайці, чаєнці-небозі», складеної гетьманом Іваном Мазепою. Високий драматизм та патетика афектовної ситуації вирішується автором навдивовижу дискретними засобами, які, однак, межують з гіпертрофованим висловом. Тут превалюють інтенсивні кобзарські знаки: елементи заплачки з українських дум, бандурні перебори і хвилеподібні арпеджіо, гліссандо. Партія скрипки імітує скиглення чайки, натомість фортепіанна – отримує вираз багатоголосої поліфонічно насиченої фактури, що імітує хоровий козацький спів. Динамічні підйоми, потужні хвилі наростання і спадів, особливо імітація дзвонів з відлунням, які припадають на вокальну партію приспіву «киги, киги» – важке квиління матері-чайки за своїми дітьми створюють гостродраматичну, навіть експресіоністично напружену картину. Це підтверджує складна хроматизована гармонічна вертикаль з химерними «блуканнями» в далеких тональностях, які чергуються з зонами хорального діатонічного співу, що гравітує до сакральної української хорової традиції. Автор вміло поєднує ці дві фактично паритетні лінії, вибудовуючи свого роду розосереджену поліплощинну структуру. А сповнений елементами речитації, схлипів, вигуків, апподжіатур, фермат, затримань або ж навпаки прискореної мови та особливого причитання-скиглення чайки на низхідну кварту (у фіналі на м. 3) в кінці кожного куплету наближають цей трагічний монолог до експресіоністичного *shprechgesang*. Партія ж скрипки блискавично здійснюється у «верховіття болю», «зависаючи» на утриманих звуках верхнього чи нижнього амбітуса кожного куплету, або спадає на дно розбитого материнського серця. Таке прочитання знакової для українства історичної пісні виказує глибину патріотичних почуттів Р. Придаткевича, високого етосу його національної постави, а сила почуттів та експресії зближає цей твір з кращими трагедійними вокальними монологами М. Лисенка, базуючись, як в останнього – на питомій кобзарській традиції. Звідси знову, як у «Місячному посланці» – принципи поемного розгор-



тання, підкреслені багатовіковою практикою імпровізаційно-речитативної, сповненої палкого натхнення і драматизму українського кобзарства.

Доволі розлога 16-тактова скрипкова передгра починає останню композицію циклу «Ой, ходила дівчина бережком». Основне навантаження у даній пісні танцювального характеру припадає на супровід, який надзвичайно вдало імітує народні інструментальні награвання, активно виявляючи ознаки дансантиності, адже відзначається надзвичайно чітко зорганізованою та підкресленою точністю метро-ритмічного начала. Початкове приміряння-настроювання спочатку самої скрипки у двоголосому викладі, а далі у супроводі фортепіано неначе накреслюють майбутні хореографічні фігури з характерним виділенням синкоп-притупувань. Як і в попередніх творах, композитор позиціонує фактурні зміни чи не на кожну фразу тексту. У даному випадку Р. Придаткевич дотримується у вокальній партії етимологічного джерела, однак, навіть при типовій куплетності, автор «зрушує» традиційний формат, варіюючи закінчення кожного куплету, підкреслюючи в мелодії виразний стрибок на октаву догори, підсилений ферматою. Так, перше проведення теми має стрибок від “e¹” до “e²”; у другому (підвищеному на тон) – від “fis¹” до “fis²”; третій куплет – від “a¹” до “a²”, останній – четвертий, немов завертає до другого, адже опорною октавою тут стає знову “fis¹-fis²”. Таким чином, практично, не змінюючи мелодичного контуру пісні, композитор моделює її окремі звуковисотні показники, зрештою, такі зміни властиві для народно-пісенної манери виконання, для якої характерними є зрушення, пов’язані з підвищенням чи пониженням голосу переважно з метою підсилення експресії.

Проте, справжньою окрасою цієї пісні стають інструментальні партії, які рясніють багатством сонорних імітацій – тут вчуваються сопілкові переливи, цимбальні арпеджіо і тремоло, чітко вибитий ритм бубном чи решітком, а суцільне скрипкове двоголосся переважно бурдонного типу можна диференціювати на власне партію скрипки і басолі. Р. Придаткевич також активно застосовує різноманітні штрихи та прийоми гри, зокрема, часто поєднуючи *arco* та *pizzicato*, форшлаги, морденти, трелі, апподжіатури, широкі стрибки тощо. Все це надає композиції надзвичайної яскравості та колориту. Не випадково Павло Печеніга-Углицький писав про ці архимайстерно стилізовані українські пісні: «Композиції п. Придаткевича – це цікаві малюнки, оригінальні, свіжі, як ранні зорі; мають багато кольору й характеристичні. Мислячи формою «тріо», композитор надавав самостійності кожній із трьох партій. «Критик особливо відзначав пісню «Ой ходила дівчина бережком». Живий ритм, віртуозність скрипкових пасажів, різноманітність фортепіанної партії робили добру основу для голосу, який вів головну тему» [11]. Таким чином, маємо яскраву репрезентацію народнопісенної традиції українства у авторському, безперечно оригінальному, прочитанні крізь призму не лише стильового розмаїття та характерних тенденцій модерної доби, але й не так часто вживаному ансамблевому вирішенні вокально-інструментального тріо. Можна провести чимало аналогій у використанні кількох інструментів у сфері мистецької пісні, починаючи ще від Ф. Шуберта. Проте, такий підхід у роботі з народнопісенним матеріалом не надто часте явище. Так, в українській галицькій



музиці зустрічаємося з кількома прототипами подібного ансамблево вирішення. Наприклад, у О. Нижанківського є солоспів на слова Тараса Шевченка «Минули літа молодії» для голосу, скрипки і фортепіано, створений у 1895 році (за О. Басою [1]). До жанру вокально-інструментального тріо звертається ще у 1916 році В. Барвінський. Це високохудожні обробки двох коляд «Ой, дивнеє народження» та «Що то за Предиво», а також невдовзі створена обробка народної пісні для такого ж складу «Ой, була в попа кривая верба» – досі не віднайдена (1920). Знаковими стали дві лемківські пісні В. Барвінського 1933 року «Полетів бим на край світа» та «Я не піду за Яська» для голосу, скрипки і фортепіано, які принесли свого часу композиторові перемогу та подвійну винагороду на конкурсі музичних творів в США (за Л. Назар [8]). Високохудожнім зразком у сфері мистецької пісні є один з кращих вокально-інструментальних ансамблів В. Барвінського «Пісня пісень» на слова В. Маслова-Стокіза (1924). Віолончельний тембр у подібного типу вокально-інструментальних ансамблях використовують В. Безкоровайний (Мелодекламація «Думи мої» на слова Т. Шевченка 1920 р.) та А. Рудницький («Кантовий триптих» 1939 р.). Д. Січинський у мелодекламації «Сонні мари», створений у 1908 р., долучає до голосу струнний квартет з солюючим кларнетом, а С. Туркевич-Лукіянович у обробці української народної пісні «Не піду до ляска» застосовує голос у супроводі струнного квартету. Тобто, спостерігається тяжіння до розширення інструментальної партії у жанрі української, зокрема, галицької вокальної камералістики. Р. Придаткевич, будучи скрипалем-віртуозом, запропонував яскраві вокально-інструментальні прочитання українських народних пісень, які, з огляду на їх творче опрацювання переростають у жанр авторської мистецької пісні на народні мотиви у формі вокально-інструментального тріо.

Висновки. У даному циклі вокально-інструментальних композицій на українські народні теми Р. Придаткевича спостерігається яскравий симбіоз поєднання автентичної традиції широкого спектру з не менш багатоплановим застосуванням різноманітних прогресивних у першій третині ХХ століття технік письма, а також гравітації до численних естетично-модернових напрямків: постромантизму, символізму, імпресіонізму, сецесії, частково експресіонізму, мінімалізму, які виявляються на різних рівнях концептуальних засад, драматургії чи процесів формотворення. Робота з первинними автентичними джерелами, їх глибинна трансформація, переосмислення, способи опрацювання, перетворення та комунікації митця з відповідними обраними народно-пісненими зразками виказують рівні зрілих неофольклористичних підходів. Барвіста колористичність, що досягається не лише засобами звукопису, але й колосальним інтонаційно-мелодичним, ладо-гармонічним, метроритмічним, агогічним, тембральним витонченим моделюванням, співмірним з багатовіковою народно-пісенною традицією в поєднанні з модерновими засобами дозволили створити Р. Придаткевичу високохудожні мистецькі полотна.

Превалюючі принципи вільного імпровізаційно-варіативного та поемного розгортання передбачає наскрізний розвиток, що підкреслює свободу викладу та континуальність концепції. Застосування лейтмотиву Місяця у «Гуцульській колядці» свідчить про персоніфікацію образів, їх театральну діалогічну співдію



(перемовини Зірки і Місяця), тяжіння до симфонізації, яка виявляється у послідовній логіці формотворчої процесуальності, динаміці розгортання драматургічної концепції, конструктивно-архітектонічної побудови. Виявляються ознаки картинно-жанрового симфонізму містично-символістичного типу на фольклорній основі, а домінантність релігійно-обрядової засадничості етимологічного першоджерела виходить на рівні сакрально-містичного порядку. У веснянковій «Перепілці», історичній «Чайці» чи танцювальній «Ой, ходила дівчина беріжком» автор застосовує найрізноманітніші оригінальні прийоми у творенні атмосферних звукописних чи драматичних картин. Особливу увагу Р. Придаткевич приділяє сонорно-інструментальному началу, яке за рахунок скрипкової, віртуозно-насиченої та драматургічно значимої партії, суттєво збагачується виразовий комплекс традиційної мистецької пісні для голосу з фортепіано, переводячи формат даного жанру у сферу вокально-інструментального тріо.

Література

1. Басса О. Особливості розвитку західноукраїнської камерно-вокальної музики у першій третині XX століття : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2010. 301 с.
2. Булат Т. Обробки українських народних пісень для голосу з супроводом фортепіано. *Історія української музики* : в 6 т. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2009. Т. 2. С. 265–305.
3. Дерев'янченко О. Неофольклоризм у музичному мистецтві: статика та динаміка розвитку в першій половині XX століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03; НМАУ ім. П. Чайковського, Київ, 2005. 20 с.
4. Зінків І., Шевчук О. Особливості регіонального опрацювання фольклору в обробках Миколи Колесси. *Записки НТШ*. Львів, 1993. Т. ССХХVI. С. 130–151.
5. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі XX століття. Івано-Франківськ, 2012. 1164 с.
6. Коновалова І. Поняття “музична обробка”: до проблеми дефініції. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*: зб. наук. пр. Харків: ХДАДМ, 2006. Вип. 4–6. С. 112–116.
7. Мурзіна О. Напрями відбору і трансформації фольклорного матеріалу в обробках народних пісень Ст. Людкевича. *Творчість Станіслава Людкевича*. Київ : Музична Україна, 1979. С. 117–121.
8. Назар Л. Сольні обробки народних пісень В. Барвінського. *Василь Барвінський. Спогади. Статті. Матеріали*. Дрогобич : Посвіт, 2008. С. 56–85.
9. Назар-Шевчук Л. Жанр вокально-інструментальної обробки народних пісень у творчості Дениса Січинського на прикладі збірника «Ще не вмерла Україна». *Українська музика*. 2015. Число 3. С. 79–90.
10. Рудницький А. Українська музика. Мюнхен : Дніпрова хвиля, 1963, 406 с.
11. Углицький П. Перший концерт «Приятелів української музики». Нью Йорк, Н.Й. *Свобода*. 1934. 29 берез., ч. 74. (3 українського життя в Америці).
12. Фільц Б. Обробка (опрацювання) народної пісні. *Українська Музична Енциклопедія*. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2014. Т. 4. С. 336–352.



РОЗДІЛ 11

<https://doi.org/10.5281/zenodo.16752924>

Віолетта Дутчак

*доктор мистецтвознавства, професор,
завідувачка кафедри музичної україністики
та народно-інструментального мистецтва
Прикарпатського національного університету
імені Василя Стефаника,
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6050-4698>*

ТВОРЧА СПАДЩИНА РОМАНА ПРИДАТКЕВИЧА: СПЕЦИФІКА МУЗИЧНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ (ЗА ДОКУМЕНТАМИ І ЗВУКОЗАПИСАМИ МИТЦЯ З АРХІВУ УКРАЇНСЬКОГО ВІЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ)

Вступ

Серед багатьох представників інструментального мистецтва українського зарубіжжя помітне місце належить Роману Придаткевичу (1895–1980) – скрипалю, композитору, педагогу і діячу культури. Його діяльність засвідчує виразні риси творчого універсалізму, притаманні багатьом діячам української культури в діаспорі. Реалізація всіх векторів діяльності митця охоплює як український період, так і еміграційний. Пропоноване дослідження акцентує саме на виконавському напрямі діяльності Р. Придаткевича, зокрема на особливостях його музичної інтерпретації сольних творів на основі документів і звукозаписів скрипалів з фондів Архіву Українського Вільного Університету (Мюнхен, Німеччина).

Роман Придаткевич, уродженець Галичини, розпочав навчатися гри на скрипці у ранньому дитинстві, тоді ж відіграв свої перші концерти. Офіційно ж виконавська творчість Р. Придаткевича розпочинається відразу ж після закінчення студій у Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка (1908–1913), де його талант скрипалів вдосконалювали відомі педагоги Єлизавета Щедрович-Ганкевичева та Євген Перфецький. Він отримав і ґрунтовну теоретичну базу у Філарета Колесси та Станіслава Людкевича, що сприяло його осмисленій грі та подальшій композиторській творчості. Вже перші концерти у Львові та інших містах краю не лише засвідчили високий рівень виконавця, але і його різножанрові можливості.

В період Першої світової війни Р. Придаткевич служив у австрійському війську, був старшиною австрійської кавалерії, а згодом – старшиною Української Галицької Армії. Саме в цей період він зближується з Михайлом Гайворонським, сім'єю композитора Остапа Нижанківського. Після війни був помічником Кирила Стеценка на посаді музичного директора Збройних сил України. Працював в Інституті народної освіти в Одесі та Одеському театральному інституті. З 1920 року митець продовжує навчання у Віденській музичній академії та Берлінській музичній академії, де бере уроки в К. Флеша та його асистента Р. Гарцер.



У 1923 році Р. Придаткевич виїздить до США. Тут він працює не лише над власним вдосконаленням як виконавець, але й закладає щільні контакти з українськими музичними колами. Разом з Михайлом Гайворонським він засновує 1924 року Українську консерваторію у Нью-Йорку та стає її директором.

У міжвоєнні десятиліття він не лише здійснює керівництво консерваторією та проводить педагогічну діяльність, але й набуває досвіду як соліст, камерний інструменталіст, а також концертмейстер у різних оркестрах США. Сольна виконавська кар'єра Р. Придаткевича розпочалася деб'ютом у Карнегі-Холл. Також він продовжує свої професійні студії, вступає в Колумбійський університет, а згодом закінчує музичний інститут Куртіса у Філадельфії.

У 1930 році Роман Придаткевич організував ансамбль «Українське Тріо», який виступав у ньюйоркському концертному залі «Таун-Холл» і з великим успіхом виконував композиції Й. Баха, В. Барвінського, М. Лисенка, К. Стеценка. До тріо увійшли: сопрано Марія Гребінецька, піаністка Аліса Корчак (яку пізніше замінила Ольга Ткачук) і сам Роман Придаткевич, як скрипаль. Дещо пізніше (1934–1935) ним також було засноване Товариство приятелів української музики, що давало упродовж двох сезонів щомісячні тематичні концерти. У 30-тих рр. численні концерти скрипаля організовує у Нью-Йорку також Концертне агенство Vera Bull Holl, публікуючи відгуки провідних американських видань на його виступи (Додаток, фото 2).

Талант Романа Придаткевича вже у перше десятиліття перебування у США був належно оцінений. У 1935 році була опублікована наукова розвідка Д. Сновида (D. Snowyd) «Spirit of Ukraine: Ukranian Contributions to World's Culture» («Дух України: український внесок у світову культуру»). В ній, зокрема мовиться: «На цей момент в Україні вже є виконавці, чиї інструментальні та вокальні композиції здобули певне визнання світової критики. Серед найвидатніших є такі: С. Людкевич – Хорова симфонія (Кавказ), Симфонічна поема; В. Барвінський – Рапсодія, тріо; П. Козицький – Струнний квартет, Сюїта (для оркестру); Л. Ревуцький – Симфонія, Струнні квартети; З. Лисько – Струнний квартет; Р. Придаткевич – Симфонія, Струнні квартети (підкреслення наше. – В. Д.); М. Гайворонський – Симфонічна поема, Сюїта; М. Вериківський – Балет, Реквієм; П. Печеніга-Углицький – Симфонічна поема; Б. Кудрик – Скрипкова Соната; Стефанія Туркевич – Фортепіанний квінтет; Н. Нижанківський – Тріо, Полонез (для оркестру); М. Колесса – Сюїта (для оркестру), Квартет; А. Рудницький – Балет, Струнний квартет; Б. Лятошинський – Струнні квартети (4), Тріо; В. Костенко – Дві симфонії, Струнний квартет. Три українських композитори, О. Кошиць, Р. Придаткевич і М. Гайворонський, живуть і працюють у США»¹. Цей перелік засвідчує визнання Р. Придаткевича як українського композитора, чия творчість виступає репрезентативною для національної музичної культури у світі.

¹ Snowyd D. Spirit of Ukraine; Ukranian Contributions to World's Culture. United Ukrainian Organizations of the United States, New York, 1935. P. 80.



У 1937–1940 роках Р. Придаткевич працює як концертмейстер Нью-Йорк Сіті Оркестра, згодом Джільбер і Суліван Опера та у багатьох інших оркестрах США. У 1946–1965 роках Р. Придаткевич стає професором музикології в Університеті штату Мюррей в Кентуккі (Murray State University of Kentucky), а у 1967–1971 роках – в Кентуккі Весліан коледжі (Kentucky Wesleyan College).

Пізніше він вдруге подорожує Західною Канадою (1947) і щороку дає власні концерти в Чикаго, Торонто, Клівленді, містах штату Кентуккі та в сусідніх штатах. Зі свого багатого скрипкового репертуару Р. Придаткевич вміло складає програми, збагачені зразками української народно-пісенної творчості, та тематичні програми з творів українських композиторів. Він робить обробки народних пісень для скрипки і фортепіано та пише власні твори, а саме: три п'єси на українські народні теми для скрипки і фортепіано; українську оркестрову сюїту, яка складається з 4-х частин (симфоній) для великого оркестру; п'ять сюїт для скрипки і фортепіано (серед яких одна «Гуцульська» і одна «Козацька»); дві рапсодії для скрипки і фортепіано (одна з них «Кобзарська»). Крім того, є автором сольних творів для співу, скрипки і фортепіано, циклу солоспівів до англійських поем.

Інструментальні композиції скрипаля, на думку О. Бобикевича, «зачислити можна до найкращих скрипкових творів української музичної літератури. А як скрипаль-віртуоз, є Придаткевич найкращим і найвидатнішим в українському музичному вільному світі»².

Популярність Р. Придаткевича в музичних колах Америки росла з кожним роком. Цьому сприяли його виступи в етерах американського радіо, значна кількість учнів Української Музичної консерваторії, які не лише отримали фахову освіту, але й виховання в національному дусі, запрошення до виступів з концертами в коледжах та різних організаціях Америки й Канади. У 1953 році в Рочестерському університеті Р. Придаткевич захистив докторську дисертацію на тему «Бахові пасіони та їх музично-історичний підклад».

Також він здійснює концертний візит до Німеччини в 1967 році і захищає ще одну докторську дисертацію в Українському Вільному Університеті (Мюнхен) на тему «Іван Франко і українська музика»³. У 1970 році Р. Придаткевич здійснив успішні гастролі Європою як скрипаль, виступаючи в Лондоні, Берліні, Парижі, Зальцбурзі та інших містах. З 1971 року митець виходить на пенсію, але не припиняє своєї активної просвітницької діяльності.

Помер композитор 17 листопада 1980 року в м. Овенсборо, штат Кентуккі.

Музична інтерпретація та звукозапис – площини взаємодії

Виконавську творчість Р. Придаткевича неможливо розглядати поза аналізом звукозаписів та інтерпретаційних засад, котрі між собою взаємодіють

² Бобикевич О. Роман Придаткевич в Мюнхені. *Шлях Перемоги*. 1967, 13 серп.

³ Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття: монографія. Івано-Франківськ: Тіповіт, 2012. 1164 с.



як складові єдиного мистецького процесу. Творчість митця-виконавця – концертна, звукозаписна, навчальна, методична тощо – невід'ємна від аналізу його індивідуальної інтерпретаційної моделі. Вона формується як продовження набутої професійної школи музиканта, його теоретичних знань, мислення, розвинутої уяви і образного світу, удосконалення технічних можливостей, а продовжується упродовж усього практичного шляху виконавства. Слід відзначити, що у випадку Р. Придаткевича цей шлях був досить протяжним – від 1913 року – завершення навчання у Львові до 1970-го, коли він ще провів свій концертний тур країнами Європи.

Складові інтерпретаційної моделі творчості музиканта-виконавця можна описати як комплекс елементів, які забезпечують глибоке, осмислене й цілісне втілення музичного твору в процесі виконання. Ця модель охоплює кілька ключових компонентів: аналітично-інтелектуальний, емоційно-психологічний, технічно-виконавський, індивідуально-креативний, комунікативний, духовно-смиловий або аксіологічний⁴. Джерелами дослідження інтерпретації творчості виконавця зазвичай постають нотні тексти оригіналів творів, обробок, транскрипцій, парафраз з ремарками, редакторськими позначеннями композитора і виконавця, з однієї сторони, та аудіо й відеоматеріали, що репрезентують зафіксовану в звукозаписах як концертну діяльність, так і студійні зразки творчості, з іншої.

Доповненням до аналізу звукових джерел є також емоційні та аналітичні характеристики, здійснені як пересічними слухачами (у епістолярії, мемуарах, відгуках в усній та письмовій формах), так і професійними критиками – на шпальтах часописів чи в теоретичних виданнях. Слід відзначити, що ці процеси значно змінювалися упродовж ХХ – початку ХХІ ст. у зв'язку із розвитком різних форм медіа та соціальних комунікацій. Проте важливим залишається наявність оригінального звукового матеріалу, котрий створює можливості для створення неупередженого аналізу та оцінки з позиції часу та професійного підходу.

В *аналітично-інтелектуальному компоненті* інтерпретації виконавець зосереджується на розумінні аналізу музичного тексту (його форми, гармонії, мелодики, ритму тощо), точної стильової і жанрової ідентифікації твору, дотримання історико-культурного та біографічного контексту (знань про епоху, композитора, підґрунтя й історії створення твору), точності у дотриманні композиторських вказівок (щодо динаміки, темпу, агогіки, фразування).

Технічно-виконавська складова – це, найперше, віртуозне володіння інструментом, здатність реалізувати різноманітні інтерпретаційні задуми технічними засобами, постійний контроль над динамікою, артикуляцією, інтонацією, тембром.

Емоційно-психологічний складник інтерпретації передбачає особистісне переживання й емоційну емпатію до змісту твору, наявність сформованого внутрішнього образу або «емоційного ядра» виконання, здатність митця передавати слухачу індивідуальну візію твору через емоційну виразність.

⁴ Ніколаєвська Ю. В. Homo Interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть : монографія. ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків : Факт, 2020. 576 с.



Інтерпретація зазвичай стає репрезентацією виконавцем власного (персонального) художнього бачення щодо твору, тобто визначається за характером як *індивідуалізований компонент*. Звісно цей показник притаманний найвиразніше солістам-виконавцям та диригентам. А здатність до діалогу з аудиторією, вміння адаптувати виконання до сценічного простору, характеру публіки, певної концертної ситуації, інтонаційна переконливість і сценічна харизма – все це визначає *комунікативний складник*.

Духовно-сміслова або аксіологічна складова виконавства – усвідомлення метафізичної (духовної) глибини музики, підхід до інтерпретації твору як до засобу трансляції цінностей, ідей, філософських сенсів, ставлення до музики як до форми професійного служіння або покликання.

Інтерпретаційна модель музиканта-виконавця – це не просто механічне втілення нотного тексту, а багатовимірний процес осмислення, вираження і передання музичного змісту через призму особистості виконавця, його знань, досвіду, інтуїції та духовних орієнтирів. Виконавський шлях у кожного митця різний і за протяжністю, і за можливостями, і за формами (сольною, камерно-ансамблевою, оркестровою тощо), тому інтерпретаційна модель може мати виразні динамічні зміни, удосконалюватися, ускладнюватися або ж спрощуватися.

Поняття «модель інтерпретації», як зазначає М. Марченко, «існує як в омонімічному, так і в синонімічному контекстах»⁵. Її розглядають і з позиції відповідних стильових характеристик (барокової, класицистської, романтичної, імпресіоністичної, постмодерної та ін.), і видів виконавства (інструментального, вокально-інструментального, вокально-хорового), і форм (сольного, камерно-ансамблевого, хорового, оркестрового), а навіть окремих жанрів (поліфонічних, сонати, концерту, сюїти, віртуозних п'єс, етюдів) чи зразків творчості окремого композитора. Численні новітні дослідження українських науковців це підтверджують.

Сьогодні наукові підходи до інтерпретації значно розширюються на основі міждисциплінарної методології та опорою на нові джерела – аудіальні, аудіовізуальні, медійні тощо. Серед нових форм джерел, що постають в основі інтерпретаційних виконавських аналізів – *звукозаписи* – як аналогові ХХ ст. (фонозаписи, платівки, плівкові бобіни і касети), так і сучасні цифрові. Звукозаписи як джерело виконавських інтерпретацій відіграють надзвичайно важливу роль у музикознавстві, педагогіці та виконавській практиці. Їх можна розглядати як цінне джерело документування інтерпретаційних стратегій конкретного часу, стилю, виконавця чи школи. Звукозапис виступає достовірним документом певної історичної і мистецької епохи. Він фіксує не лише саму інтерпретацію, але й естетику певного періоду щодо технічних (темпи, агогіка, фразування, динаміка, дикція ін.) та стильових характеристик, виявляє домінуючі інтерпретаційні традиції (наприклад, романтична свобода, неокласична строгість), ознаки певної

⁵ Марченко М. О. Інтерпретаційна модель партесного твору в українській виконавській культурі на межі ХХ–ХХІ ст. : дис. ... канд. мист. : 26.00.01 – Теорія та історія культури (мистецтвознавство). Івано-Франківськ, 2021. С. 61.



інструментальної (чи вокальної) школи виконання. Звукозаписи дозволяють проаналізувати особливості індивідуального виконавського стилю митця, порівняти підходи до одного й того ж твору різних виконавців, виявити динамічні зміни у виконанні одного митця у різні часові періоди.

Звукозапис виступає і потужним педагогічним ресурсом, оскільки дозволяє прослуховувати записи у процесі навчання, створює можливість вивчати манеру, інтонацію, штрихову й фразову систему виконавця – відповідно наслідувати чи формувати власне інтерпретаційне бачення твору через зіставлення.

Звукозапис можна використовувати як об'єктивне історико-критичне джерело, що поряд з нотним текстом відображає позицію виконавця щодо твору⁶. За допомогою звукозапису можна реконструювати ті тенденції виконавства, що не дійшли в письмових свідченнях, простежити розвиток традицій інтерпретації певного твору або композиторської школи. Звукозаписи – потужна інспірація творчості, що сприяє власним пошукам інтерпретатора, надихає музикантів на пошуки власного стилю, слугує поштовхом до нових підходів, інтерпретаційних гіпотез⁷.

Проте слід і критично ставитися до звукозапису, оскільки він все ж таки залишається суб'єктивним зразком – втіленням особистої інтерпретації певного митця в конкретний часовий період, а не універсальним єдиним правильним чи досконалим варіантом. Технічні та редакційні обмеження аудіозапису (технічне обладнання, монтаж, баланс, якість звучання, часові параметри медіапрограм) можуть знівелювати не лише підходи виконавця до інтерпретаційної моделі, але й враження від прослуховування. Суттєво різняться і особливості концертного (живого) запису і студійного (який часто є ретушованим), що може створювати відмінності в об'єктивності їх оцінки.

Звукозаписи є важливим джерелом інтерпретаційної інформації, що поєднує мистецьку, наукову, документальну і педагогічну цінність. Вони доповнюють нотний текст живим звучанням, а отже – дають змогу повніше досягнути художній потенціал музичного твору в контексті виконавської практики.

Площини взаємодії інтерпретації та звукозапису охоплюють складний і взаємозалежний простір, де творча інтенція виконавця зустрічається з технічними, естетичними й контекстуальними можливостями сучасного аудіозапису⁸. Звукозапис, найперше виступає як форма фіксації інтерпретації, адже кожен запис стає унікальним документом виконавського бачення твору на певний часовий момент. Це своєрідна «зупинка часу», де зафіксовано не лише нотний текст композитора, але й його виконавське втілення засобами агогіки, динаміки, дихання, фразування, артикуляції тощо. Запис залишається в історії як джерело

⁶ Максимюк С. З історії українського звукозапису та дискографії. Львів–Вашингтон: Видавництво Українського Католицького ун-ту, 2003. 288 с.

⁷ Дутчак В. Виконавські моделі в аудіографії та відеографії бандуристів українського зарубіжжя. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Вип. 26–27. Івано-Франківськ: ДВНЗ «Прикарпатський університет імені В. Стефаника», 2012–2013. С. 166–173.

⁸ Ibid.



для повторного осмислення інтерпретацій і порівняння різних шкіл, стилів і підходів багатьох виконавців.

Звукозапис створює простір для інтерпретаційних експериментів, адже у студійному форматі виконавець має змогу працювати над досконалістю звучання, повторювати фрагменти, редагувати, коригувати помилки, інтегрувати ефекти простору, тембру, навіть електронну обробку для розширення художнього виразу. Таким чином, запис часто стає самостійною формою мистецького висловлення, іноді відмінною від концертного виконання.

Звукозапис здійснює безпосередній вплив на інтерпретацію музичних творів. Фактично аудіозапис змінює сам характер виконавства, при цьому зростає увага до динамічних деталей і структурної точності. Завдяки звукозапису виконавець формує відчуття перфекціонізму як ідеального результату для слухача. Окремі виконавці готують окремі версії твору саме для запису, інакше розставляють акценти, працюють з ритмом і тишею, формуючи нові інтерпретаційні стратегії. Проте при цьому існує ризик втрати спонтанності, імпровізаційності, що притаманні живому концертному виконанню. Тому багато виконавців надають перевагу запису під час концерту. Звукозапис також впливає на естетику інтерпретації: наприклад, «студійне» звучання часто асоціюється з вивіренним, зразковим, продуманим; «живе» – з емоційним, нестабільним, відкритим.

Специфічними постають комунікативні виміри взаємодії звукозапису й виконавсько-інтерпретативної діяльності. Звукозапис є медіа-посередником між виконавцем і слухачем. Останній може бути у будь-якій частині світу й слухати твір у будь-який час. Це дозволяє розширити аудиторію, але частково змінює сприйняття – слухач не бачить міміки, жестів, живої взаємодії, лише чує звук.

Інтерпретація й звукозапис перебувають у щільному діалозі: один без одного їх в сучасному музичному світі вже не існує. Звукозапис стає як дзеркалом інтерпретації, так і одним з векторів її розвитку. Для виконавця – це платформа художнього самовираження, а для слухача – спосіб доступу до множин інтерпретаційного досвіду. Таким чином, звукозапис не просто відображає інтерпретацію – він стає її формою, контекстом і навіть каталізатором.

Серед міждисциплінарних аспектів методологічних інструментів – система взаємодія аналізу аудіоконтенту, емпіричного музикознавства та досліджень сприйняття музики. Ці висновки важливі для кращого розуміння процесу створення музики, а також афективних реакцій користувачів на музику. Практична реалізація дослідження відкриває широкий спектр застосувань у різних галузях – музикознавства, музичної освіти і педагогіки, музичної інтелектуальної ретельності та обчислювальної креативності, створення нових програмних продуктів щодо систем пошуку та рекомендацій музики, репетиторства й інтерактивного зв'язку, а також формування генеративних музичних систем⁹. Активно

⁹ Lerch, A., Arthur, C., Pati, A., & Gururani, S. An Interdisciplinary Review of Music Performance Analysis. *Transactions of the International Society for Music Information Retrieval*. 2020, № 3 (1), pp. 221–245. URL: <https://doi.org/10.5334/tismir.53>.



взаємодіють з музикознавством і технології автоматичного ресинтезу музичних записів за допомогою цифрових синтезаторів. Для цього використовуються методи обробки музичної інформації, створюються математичні моделі, програмне забезпечення та особливі формати файлів для архівування історичної музики та мультимодальних наборів даних машинного навчання¹⁰. Також розробляються методи дослідження темпових і агогічних відхилень у варіантах інтерпретацій за допомогою звукових програм¹¹. Ще одним з напрямів досліджень постає фіксація емоційного вираження та сприйняття у музичному виконанні за допомогою обчислювальних та нейрофізіологічних методів. За допомогою них систематизується вплив різних виконавських складових (репертуар, ладові показники та імпровізація), а також рівнів експресивності на емоційну комунікацію виконавців та слухачів, тобто дослідження у площині музичної психології¹².

Проте численні звукозаписи українських митців, які здійснювалися упродовж ХХ ст. по всьому світу ще й до сьогодні всі належно не оформлені – не каталогізовані, а, найголовніше, не оцифровані. Проте ситуація поступово змінюється, і ряд звукових матеріалів знаходять своїх слухачів і дослідників.

Важлива роль у розвитку наукових та освітніх напрямів діяльності українців за кордоном належить Українському Вільному Університету. Це одна з найпотужніших інституцій української діаспори, що вже понад сто років репрезентує в світі українознавчий вектор освіти і науки. Український Вільний університет (УВУ) постав у 1921 р. в еміграції – спершу у Відні (Австрія) і у Празі (Чехословаччина), а з 1945 р. функціонує в Мюнхені, Німеччині. Поряд із навчально-освітніми напрямами магістерських та докторантських студій в УВУ сформована потужна науково-дослідницька джерельна база – бібліотека й архів, що сприяють дослідникам у різних сферах українознавства. Їх наповнення становить вагому українознавчу культурну цінність в Західній Європі¹³. Окрема цінність архіву УВУ – колекція унікальних аудіозаписів музичних подій, здійснених як операторами і журналістами української редакції «Радіо Свобода», що довгий час (1954–1995) функціонувала в Мюнхені, так і приватними особами, які передали записи в архів УВУ на збереження для сучасників і нащадків

¹⁰ Simonetta F. Music Interpretation Analysis. A Multimodal Approach To Score-Informed Resynthesis of Piano Recordings: PhD Thesis. Tutor: S. Ntalampiras; co-tutor: F. Avanzini; Università degli studi di Milano, Dipartimento di Informatica «Giovanni Degli Antoni», 2022, 198 p.

¹¹ McDonald et al. Markov-switching State Space Models for Uncovering Musical Interpretation. 2019. URL: <https://ui.adsabs.harvard.edu/abs/2019arXiv190706244M>. Doi:10.48550/arXiv.1907.06244.

¹² Lyberatos, V., Kantarelis, S., Zioga, I., et al. 2025. Music Interpretation and Emotion Perception: A Computational and Neurophysiological Investigation. URL <https://arxiv.org/abs/2506.01982>. Doi:10.48550/arXiv.2506.01982.

¹³ Дутчак В. Г., Черепанин М. В. Оцифрування національної аудіо-музичної спадщини з Архіву Українського Вільного Університету (Мюнхен, Німеччина): історія, сучасність, перспективи. *Digital transformations in culture: Scientific monograph*. Riga, Latvia: «Baltija Publishing», 2023. (*Цифрові трансформації в культурі: колективна монографія*. Рига: «Baltija Publishing», 2023.) С. 200–221. DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-319-4-12>.



(переважно на плівкових аналогових носіях – бобінах і касетах). У бібліотеці УВУ зберігається «Абетковий реєстр записів фоноархіву радіо «Свобода» (попередній варіант)», складений станом на 15 червня 2005 року. Він нараховує 830 найменувань. Завдання оцифрування, систематизації, каталогізації та наукового опрацювання матеріалів аудіо-архіву УВУ було поставлене в ході реалізації міжнародного наукового проєкту «Українська культурно-мистецька спадщина у фондах Архіву Українського Вільного Університету: оцифрування і наукове осмислення», здійсненого упродовж 2023–2024 рр. професорами кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника Віолеттою Дутчак та Миром Черепаниним. Таким чином, були оцифровані звукові матеріали Архіву УВУ, які у переважній більшості стосовні української музичної культури другої половини ХХ ст. Станом на сьогодні готується до друку Каталог звукозаписів Українського Вільного Університету з анотаціями і коментарями щодо звукових цифрових файлів.

Серед інструментальних зразків фоноархіву УВУ були віднайдені й аудіо-записи Романа Придаткевича, а також окремі документальні матеріали щодо його виконавської творчості, які лягли в основу дослідження¹⁴.

Інтерпретаційна виконавська модель Романа Придаткевича

Отже, у фондах Архіву УВУ знаходяться окремі документи щодо життя і творчості Р. Придаткевича – програми, відгуки на творчість митця, а також звукозаписи. Вони засвідчують не лише активність його виконавської діяльності, але й їх сприйняття – численні відгуки на його скрипкові виступи та композиторську спадщину.

На думку американських критиків, для виконавської та композиторської творчості скрипаля унікальною ознакою стало використання українських народних мотивів, які він професійно опрацьовував і надавав їм відповідного мистецького оформлення у різних формах. Цю думку підтверджували критичні відгуки авторитетних музикантів:

«Український елемент глибоко закріплений в душі цього композитора, та тим збагачує українську музичну культуру»;

«Рідкісний талант, багата музикальність та розуміння музики»;

«Непересічна техніка, подиву гідна інтонація, легкість та акуратність гри, велика сила в передачі почувань»;

«Концерт був дією чарівника – скрипаля з високими культурними прикметами»;

¹⁴ Дутчак В., Черепанин М. Національна музична спадщина у фондах архіву Українського Вільного Університету (Мюнхен, Німеччина). *Музика* : інтернет-журнал. URL: <http://mus.art.co.ua/natsionalna-muzychna-spadshchyna-u-fondakh-arkhivu-ukrainskoho-vilnoho-universytetu-miunkhen-nimechchyna/>.



«Українська тематика з такою любов'ю та силою розроблена, що навіть на очах людей, які в Україні не були, з'явилися сльози радості і любови»¹⁵.

Визначні диригенти світу також висловлювали в пресі свої враження про виступи і композиторську творчість Р. Придаткевича:

«Я високої думки про Вашу композиторську спроможність. Ви є майстром оркестрування» (Роберт Вітней – диригент симфонічного оркестру в Кентуккі);

«Подивовую вартість Ваших музичних ідей» (Рудольф Ганц – піаніст та диригент концертів для дітей Нью-Йоркського філармонійного оркестру);

«Ваші твори збудили мій подив і я надалі маю найкращу думку про них (Альберт Штессель – директор музичного відділу Нью-Йоркського університету та довголітній диригент оркестру просвітнього товариства Чатокви).

Леопольд Стоковський – один із найвідоміших диригентів світового масштабу, виконуючи симфонію Р. Придаткевича «Визволення», назвав його «великим композитором», а в листі до її автора висловився – «мені безмежно подобається Ваш твір»¹⁶.

Численні приклади з рецензій і статей у пресі також засвідчують увагу до постаті Р. Придаткевича як скрипаля-соліста та композитора (правопис оригіналу збережено):

«Помітна музична подія... Придаткевич грав музикально, зі щирістю і відчуттям фразування та мелодії» (Нью-Йорк Таймс, 28.04.1930);

«Рідкісний талант., виявив так багато музикальності та розуміння музики, що звернув на себе загальну увагу» (В. В. Гендерсон, Нью-Йорк Сон, 28.04.1930);

«Найвищою вершиною виступу Придаткевича в Карнегі-Холлі була технічна досконалість, чистота і зручність у виконанні швидких пасажів» (Ф. Д. П. Геральд Трибюн, 28.04.1930);

«Збудив прихильне враження своїм не афектованим стилем, добрим смаком, вірним відтворенням тексту і класичним виконанням» (Грена Беннет, Нью-Йорк Америкен, 28.04.1930);

«Придаткевич виступив озброєний непересічною технікою. Його тон великий, подиву гідна інтонація..., легкість та акуратність гри, разом з безпретензійною і совісною манерою артиста, як також смак та благородність його стилю, встановили зв'язок між ним та слухачами. Дійсно Придаткевич, як соліст, має в свою користь всі можливі дані» (Пітс Санфорд, Нью-Йорк, Івнінг Ворлд, 28.10.1930);

«Придаткевич успішно виконував свою сонату. Із захопленням та з доброю технічною дисципліною відтворював мелодійні ідеї» (Ірвін Колодін, Нью-Йорк Сон, 28.04.1930);

«Виявив велику силу в передачі почуттів» (І. Т. Гловб енд шейл, Торонто, 13.03.1943) та ін.¹⁷.

¹⁵ Violin Recital. ROMAN PRYDATKEYYCH (Violinist and Ukrainian composer) & HANNAH PRYDATKEYYCH (Assisting pianist) [in English & Ukrainian].

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Ibid.



І ще декілька професійних коментарів щодо виконавства Р. Придаткевича:

«Концерт пройшов з високим рівнем захоплення... незвичайний ступень зацікавлення університетської публіки від початку аж до кінця», – Дорган Морнінг Гералд, Лоргем, Н.К., 2 липня 1931 р.;

«Які тільки почуття бувають у людини, ця скрипка чародійка уміє до них добратися», – Осип Стеткевич, Свобода, 18 листопада 1931 р.;

«Соліст виконує національну музику українців. Поставивши собі завдання приєднати для доброї музики пересічного громадянина і відкрити для культури Північної Америки нові музичні горизонти, Придаткевич успішно пояснював різнородні твори програми, яка в більшій частині була основана на багатстві народних мелодій його рідного краю. Слухачі були весь час захоплені», – В., Едмонтон, Бюлетен, 23 серпня 1943 р.;

«Характер та оригінальність концерту... цілковите опанування проблемів», – Артур Джордж, Йорктон (Саск) ентерпрайз, 14 жовтня 1943 р.;

«Звук Придаткевичової гри має безконечні можливості різних відтінків... його величєно як місіонаря в користь доброї музики...», – С. Р. Малей, Вініпег Трюбюн, 21 жовтня 1943 р. ;

«Відбутий концерт був для багатьох, що не мали нагоди запізнатись з українською інструментальною музикою, правдивим відкриттям нового світу... концерт закінчився, лишилися в душах слухачів тільки чарівні ідеї водягнені в тони. Вони посилили присутніх, піднесли їх чола», – доктор Павло Маценко, Новий шлях, 30 жовтня 1943 р.;

«Концерт був дією чарівника-скрипаля з високо культурними та шляхетними прикметами», – Е. Камерон, Таймс Геральд, Мус джав, 17 листопада 1943 р.;

«Мистець представив музичну історію України», – В.Н.С., Вініпег Фрі Прес, 21 листопада 1943 р.;

«Відчувається в творах Придаткевича подих української культури, чого часто не доставало деяким нашим композиторам», – Роман Пачовський, Свобода, 15 січня 1954 р.;

«Діяльність Придаткевича, а в ній момент ідейности, заслуговує не лише на признанє, а й на наслідування тими нашими музиками, що не завжди дбають про новий український репертуар», – Юрій Оранський, Америка, 20 січня 1954 р.;

«Українська тематика з такою любовю та силою розроблена проф. Романом Придаткевичом, що навіть на очах людей, які в Україні не були і нічого про неї з власного життя не знають, зявилися щирі сльози радості і любови», – Юрій Буряківєць, Новий шлях, 22 січня 1954 р.;

«Твори Придаткевича при застосуванні усіх мистецьких засобів та в витонченій модерній обробці дишуть українським духом і пишаться розкішним українським кольоритом... Він підходить до обрібки цих пісень з тонким розумінням їхнього змісту, з ніжною любовю і з якимсь святим страхом, що б – була – не розгубити чого із їх великих скарбів... і радість і смуток і туга і плач і



гомін весільних пісень, і тужливий голос трембіти на гірських гранях, і рафіновано мережаний танок з усіма найніжнішими нюянсами – усе це великий віртуоз вичарував на своїй скрипці», – о. Петро Хомин, Наша Мета, 15 жовтня 1955 р.¹⁸ (Додаток, фото 1, 2).

Слід зауважити, які глибокі коментарі щодо творчості Р. Придаткевича залишили професійні митці – виконавці й музикознавці в різні періоди його діяльності:

«Усе, що виходить зіпід його руки, свідчить не тільки про його талант, але і про величезну працю, яку він вкладає у найменші деталі своїх композицій. Музика Р. Придаткевича високовартісна і його вклад у нашу культуру цінний і дорогий», – Михайло Гайворонський, Свобода, 19 серпня 1940 р., журнал «Пробоем», ч. 9, Прага;

«Приємно було спостерігати архітектурну стрункість, ясність малюнку й чудову кольоритність... Наші народні мотиви є вдячним матеріалом для опрацювання, як вони благородно звучать і скільки цінного можуть дати творчій уяві композитора. Придаткевич зробив цінний вклад в українську скрипкову літературу і за це треба йому дякувати», – Олександр Кошиць, Свобода, 19 листопада 1941 р.;

«Ці власні твори, частина тривалого вкладу Романа Придаткевича в українську культуру, тим цінніші, що органічно і суттєво з цією культурою зв'язані», – доктор Василь Витвицький, Свобода, 6 листопада 1950 р.;

«Багата в ніжні та субтельні кольори звучність, зі всіми кольористичними та ілюстраційними засобами, робила особливе вражіння. Показалося, що цей шлях музичного стилю... зі всіми виразово-настрійними елементами творить прекрасну українську фольклористичну екзотику... Ці музичні написи це перлини, що стали цінним здобутком для нашої скрипкової літератури, якої в нас, правду сказавши, майже цілком немає», – Мирон Федорів, Америка, 2 лютого 1951 р.;

«Таке рясне використання народньої тематики є характеристичне для творчості Придаткевича. Однак в трактуванні цього матеріалу він відбігає далеко від примітивного етнографізму. Дана народна тема є для нього тільки вихідною точкою, з якої він самостійно розвиває більшу форму, тобто власну творчу думку і її мистецьке оформлення. Це Придаткевич переводить своєрідними засобами і стилем. Його досить відважні, барвисті гармонії, його вміння і спосіб поліфонічного думання, його різноманітне опанування великих форм складаються на той своєрідний стиль, що ставить його в ряд найповажніших українських композиторів», – доктор Зиновій Лисько, Український самостійник, 26 липня 1953 р.;

«Вистарчить глянути на список творів Придаткевича (Симфонічна Сюїта, Симфонія Українського Визволення, Друга Симфонія за Тополею Шевченка, Обробки для скрипки з фортепіаном українських народних мелодій, скрипкові

¹⁸ Violin Recital. ROMAN PRYDATKEYCH (Violinist and Ukrainian composer) & HANNAH PRYDATKEYCH (Assisting pianist) [in English & Ukrainian].



транскрипції іншої українських композиторів, скрипкові сонати, Українська рапсодія на кобзарські теми, Гуцульська сюїта і т.д.), що б ствердити, як глибоко закорінений український елемент в психіці цього композитора... Композитор інтуїтивно і вірно схоплює автентичність української духовості і передає її у майстерній, зрозумілій модерному світові, музичній фактурі... Ми хотіли б ствердити, що Роман Придаткевич спрямовує своє уміння і працює не в бік музики взагалі, чи модерної музики зокрема, але передусім у напрямі культивування і збагачення української музичної культури. За те можемо його назвати не тільки українським музикою-мистцем, але головно українським громадянином, у найкращому розумінні цього слова», – Роман Савицький, «Роман Придаткевич», журнал «Київ», травень 1954 р.;

«Роман Придаткевич поєднує в собі ще й такі шляхетні риси, як абсолютну природність та свіжість у виразі, повну людського тепла. Це вартості, що виразно виявляються в грі мистця, а в душі слухача вдаряють в консонантну струну... Виконавчий стиль Придаткевича взагалі романтичний, віртуозний, деколи бравурний. Придаткевич вражає своєю шляхетною кантиленою, безпосередністю виразу та вичерпним знанням інструменту», – Христя Колесса, Гомін України, 15 жовтня 1955 р.;

«На сьогодні, це найкращі скрипкові твори в українській музичній літературі й вони поруч з оркестровими творами Придаткевича гідно репрезентують цього видатного композитора. Як скрипаль-віртуоз він в українському музичному вільному світі – найвидатніший і безконкурентний», – Антін Рудницький, Українська музика, Мюнхен, 1963 р., с. 179;

«Щирість та безпосередність у передаванні різноманітних настроїв та глибоко відчутний національний дух держали виконавця в постійному контакті зі слухачами, а темпераментність гри поривала», – Богдан Кушнір, Свобода, 27 березня 1964 р.¹⁹

Слід відзначити, що всі слухачі творів і виконання Романа Придаткевича відзначали як їх національний колорит, так і високопрофесійний рівень, вагоме значення його творчості не лише для скрипкового мистецтва, але й загалом для української та світової музичної культури. Примітно, що відгуки на композиторську і виконавську творчість Р. Придаткевича публікуються упродовж усього його мистецького періоду життя в США.

В Архіві Українського Вільного Університету поряд із аудіозаписами митця, є і тексти програм його сольних концертів з анотаціями, що засвідчують як жанрову, так і стильову палітру творчості скрипаля. Наприклад, програма концертів періоду 60-тих рр. охоплювала два відділи, три частини (правопис оригіналу збережено):

¹⁹ Violin Recital. ROMAN PRYDATKEVYCH (Violinist and Ukrainian composer) & HANNAH PRYDATKEVYCH (Assisting pianist) [in English & Ukrainian].



I.

ПРЕЛЮДІЯ НА ГИМН ДО ПРЕЧИСТОЇ ДІВИ. Р. Придаткевич. Свобідна обробка канту з Камінки Струмислової у фігуральній формі з контрастуючим лірницьким вступом та закінченням (кодою).

СОНАТА ДЛЯ СКРИПКИ З ФОРПЕПІАНО. E-DUR. Й.С. Бах (1685–1750).

Третя з шести сонат, написаних під час роботи композитора при дворі князя Леопольда Котен в 1717–1723 рр. Не є безоснованим здогад, що музика цієї сонати може мати автобіографічний підклад, так як композитор, повернувши з молодим князем з довгої подорожі (27 травня 1720 р.), не застав у живих своєї дружини, похороненої двадцять днів тому.

ДРУГА СОНАТА (прелюдія, хорал, і fuga). Р. Придаткевич.

Крик фантастичної уяви роздирає апокаліптичні простори. Пекло роззявлює свої ворота. Страждучі душі появляються на Суд перед своїм Суддею, під час коли темні сили заманюють їх у нетрі мук та відчаю. Ангельський гімн спасення обіцяє душам визволення і додає їм сил для боротьби. Вкінці добро перемагає, а побідна душа взноситься та наближається до сфер раю. Триумф блаженства завершує небесна мелодія гімну.

II.

МЕЛЬОДІЯ. Е. Блох.

Твір визначного композитора, американського Швайцарця. Відзначається красками новітніх гармоній. Своім тендітним викінченням, легкістю виразу та чіткістю форми, виявляє признаки імпресіонізму.

СОНАТА БРЕВЕ. Л. Джансон.

Уживаючи прийомів атонального експресіонізму, цей молодий американець дає в короткому творі, який переносно можна назвати сонатою, романтичну картину пасторалу.

ДУМКА. М. Гайворонський (1892–1944).

Чільний композитор УСС-ів, заслужений на українсько-американському полі, виявляє в цьому гарному та зрівноваженому творі свою веселу та лагідну вдачу.

КОЛОМИЙКА. М. Гайворонський-Придаткевич.

Вільна скрипкова транскрипція переробки Гайворонським відомої хорової коломийки Ф. Колесси: «Коло млина ясенина, коло вітрового...».

ВАРІАЦІЇ. М. Коляда (1907–1936).

Високо обдарований композитор, який полишив невелику музичну спадщину, бо передчасно загинув трагічно в Кавказьких горах. Цей твір є серією варіацій на тему варіацій на тему, яка – є можливо – народнього походження. Тема могла б представляти маломістокового чиновника, що виїздить в сусідні села на збірку додаткових податків. Його бундючність гальмує його криклива жінка, жадаючи, щоб він привіз від селян які-небудь присмаки.

КОЛИСКОВА ПІСНЯ. І. Вовк (1921–).

Твір в народньому стилі вишколеного у Парижі українського композитора, який поселився у Каліфорнії.



ТАНОК. Хв. Якименко (1875–1944).

Композиція написана у стилі та настрою українського козачка. Композитор, як професор Українського Педагогічного Інституту в Празі, заслужив собі вдячність молодших українських композиторів на його провід та піддержку.

(Десять-хвилинна перерва)

III.

ТВОРИ НА УКРАЇНСЬКІ НАРОДНІ МОТИВИ.

Соліст-композитор подає деякі твори з прізвищами інших композиторів разом зі своїм власним, щоб відмітити, що оригінальна композиція перейшла новий творчий процес адаптації, а навіть переосмислення її для іншої виконавчої потреби. Факт зужитковання музичних ідей для такої муз. обсади та для вимог естради свідчить про творчу силу та вартість тих творів.

ПІСНЯ ПРО АМЕРИКУ. В. Барвінський (1888 –) – Придаткевич.

Перерібка пісні нагородженої в 1936 р. Об'єднанням Українських Національних Організацій в Америці. Твір визначного українського композитора оснований на народній пісні з Лемківщини:

«Полетів бим на край світа, там де вітер в полі літат,
Гей, в америцький край, лем жаль ми вас, милі гори, зеленії, жаль!»

ДАВНО, ОЙ ДАВНО. З. Лисько (1895 –) – Придаткевич.

Свобідна парафраза сольоспіву оснований на народній пісні з докомпонованою солістом партією в народнім стилі.

«Ой давно я, давно, в батенька була...».

ПЛАЧ НЕВІСТКИ. О. Кошиць (1875–1944) – Придаткевич.

Свобідна інструментальна перерібка живого, своєю модуляційною схемою, хорового твору, оснований на тексті народньої пісні (з Тарасівки, Звенигород. пов.).

ВУЛИЧНА ПІСНЯ. М. Лисенко (1842–1912) – Придаткевич.

Перекомпонована хорова пісня, записана в Чернігівщині, коло Ніжина, від старезного запорожця:

«Чогось мені трудно-нудно, десь я завтра може вму,
Да й умру, а ой підіте да й приведіте, кого я вірно люблю».

ЛЮБОВНА ПІСНЯ. М. Вериківський (1896 –) – Придаткевич

Свобідна парафраза п'єси на народну пісню:

«Вчора була суботонька, а нинька неділя,
Чом у тебе, мій миленький, сорочка не біла».

ГУЦУЛКА. Р. Придаткевич.

Танок, скомпонований на основі мелодій гуцульських музик. В цій композиції протиставлено два танкові моменти.

ПІСНЯ ПРО ЧАБАНА. Р. Придаткевич.

Подільський варіант пісні-танку, опрацьований у тридільній формі. Кода (закінчення) твору мала б представляти пастуше життя, уприємлюване грою на сопілці.



АРКАН. Р. Придаткевич.

Стилевий танок побудований на контрастуючих мотивах гуцульських скрипичників. Композитор хотів підкреслити характерний спосіб гри па скрипці народними музиками. Цей твір, як і «Гуцулка» є частинами (2-ою та 1-ою) «Гуцульської Сюїти» (Додаток, фото 3, 4)²⁰.

Короткі анотації до номерів програми складають уявлення не лише про жанр, форму і характер твору, у т. ч. скомпонованими самим Р. Придаткевичем, а часто містять особливості часу творення (роки життя композитора), стильові характеристики, манеру виконання – інтерпретації. Це підтверджує застосовані Р. Придаткевичем аналітично-інтелектуальний, індивідулізований, емоційно-психологічний компоненти інтерпретації. Останній проявляється й у образних коментарях – як стосовно власних, так і інших творів, що сприяє не лише сприйняттю виконуваних скрипалем творів, але й для їх подальшої інтерпретації іншими виконавцями.

Загалом компонування програми – від духовної музики барокового періоду до музики періоду романтизму, імпресіонізму, експресіонізму та неофольклоризму. Слід відзначити, що виконавець розпочинає концерт не традиційним поліфонічним твором Й. С. Баха, а саме українським духовним кантом зі стилізацією лірницького виконання – імітацією гри на лірі у фортепіанному супроводі та імпровізаційною мелодикою скрипкової партії. У контексті філософського осмислення діалектичного протистояння життя і смерті пропонується й авторська Друга соната самого композитора. Музика межі XIX – початку XX ст. представлена творчістю Е. Блоха, Л. Джансона, які входять до відомих зразків скрипкового репертуару. Їх доповнює творчість українських композиторів – як Галичини, так і Наддніпрянщини, більшість яких емігрувала з України у часі другої хвилі – М. Гайворонського, М. Коляди, І. Вовка, Ф. Якименка.

Друга частина концертів Р. Придаткевича зазвичай складалася із його власних обробок – інструментальних переосмислень оригіналів зразків творчості інших українських композиторів та фольклорних творів. Цим автор підкреслював не лише власну ідентичність, але й сприяв виявленню й закріпленню ідентичності інших українських емігрантів. Таким чином реалізовувалася духовно-сміслова або аксіологічна складова його виконавства – як трансляції українських національних цінностей та смислів.

Р. Придаткевич переважно працював та виступав на американському континенті. Тому його візит до Європи наприкінці 60-тих рр., зокрема до Мюнхена (Німеччина) – став важливою подією музичного життя. Як зазначає О. Бобикевич, «ця подорож відбулася через 43 роки після його від'їзду до США»²¹. Перебування Р. Придаткевича у Мюнхені було короткотривалим. Саме тому не було можливості ні арендувати великий зал, ні належно підготуватися. З ініціа-

²⁰ Violin Recital. ROMAN PRYDATKEYCH (Violinist and Ukrainian composer) & HANNAH PRYDATKEYCH (Assisting pianist) [in English & Ukrainian].

²¹ Бобикевич О. Роман Придаткевич в Мюнхені. *Шлях Перемоги*. 1967, 13 серп.



тиви самого скрипаля 28 липня 1967 року відбулася зустріч артиста з українським громадянством міста, яку організував Центральний провід українських емігрантів Німеччини (ЦПУЕН) в приміщенні «Das Haus der Begegnung» (Будинок зустрічей). На цьому заході скрипаль виступив з концертною програмою, що складалася з двох частин і була представлена власними композиціями виконавця на теми українських народних мелодій. Партію фортепіано виконував Йоганнес Феделькінд (Johannes Fedelkind). Чорновик програми німецькою та рукописними правками німецькою та українською (очевидно для конференсу) знаходяться в Архіві УВУ (Додаток, фото 5)²². Як зазначав присутній на концерті О. Бобикевич, своєю грою митець захопив присутніх в залі слухачів, «які довго не давали йому змоги закінчити цей незабутній вечір» (Додаток, фото 6)²³.

Про виконавську майстерність та інтерпретацію Р. Придаткевича свідчать і звукозаписи з Архіву УВУ. Це студійні записи, позначені датою 25/26.12.1966, у двох частинах як «Роман Придаткевич – скрипак і український композитор. Інструментальна скрипкова музика у фортепіанному супроводі». Програма уміщує:

Частина I.

1. «Прелюдія на гімн Камінецької Богоматері». Р. Придаткевич.
2. «Народні мотиви». Р. Придаткевич:
«Невістка» (за О. Кошицем),
«Чого мені тяжко?» (за М. Лисенком),
«Коломийка» (за Ф. Колесою і М. Гайворонським),
«Журба» (за М. Вериківським).
3. «Танок» (за Ф. Якименком).

Частина II.

1. «Українська тема з варіаціями». В. Костенко.
2. «Думка». М. Гайворонський.
3. «Ой давно, давно» (за З. Лиськом). Р. Придаткевич.
4. «Гуцульська сюїта». Р. Придаткевич:
«Поклик трембіти»,
«Гуцулка»,
«Плач сопілки»,
«Аркан» (Додаток, фото 7)²⁴.

Ще один твір із аудіозапису (останній) не позначений у програмі.

Слід припустити, що ймовірно скрипаль, готуючись до поїздки в Німеччину, надіслав до Мюнхена свої пропоновані до концерту записи, які були використані в програмах радіостанції «Свобода», яка з 1954 року базувалася саме в Баварії, і записи якої пізніше були передані в Архів Українського Вільного Університету. Якість запису (скрипка і фортепіано) свідчать, що це не аудіоматеріал

²² Архів УВУ. Рукописні матеріали.

²³ Бобикевич О. Роман Придаткевич в Мюнхені. *Шлях Перемоги*. 1967, 13 серп.

²⁴ Архів УВУ. Фонозаписи.



із концерту (відсутні сторонні шуми та оплески), а саме студійний варіант. На жаль, на обкладинці (коробці) бобіни не вказано, де було здійснено запис. Проте можна припустити, що вони здійснені у США для радіопередач, в яких він брав участь. Розбіжність між датою, що вказана на бобіні, й датою концерту складає понад півроку, хоча програма здебільшого співпадає. Інформація про аудіозаписи ще потребує подальших пошуків і уточнень. Проте слід відзначити, що запис гри Романа Придаткевича в Архіві Українського Вільного Університету (загальною протяжністю 41 хв. 48 с.) на сьогодні є унікальною можливістю безпосереднього знайомства з виконавством митця, його авторськими творами, інтерпретаційними засадами.

Як видно з програми, виконавець запропонував для публіки національно орієнтований музичний матеріал. Більшу його частину складали власні обробки і парафрази автора за мотивами творів українських композиторів XIX – XX ст. Серед оригінальних зразків для скрипки і фортепіано – композиції В. Костенка і М. Гайворонського.

Авторська *«Прелюдія на гімн Камінецької Богоматері» Р. Придаткевича* (тривалість 3.15 хв.) розпочинається розгорнутим фортепіанним вступом, у якому виразно прослуховується стилізована фактура лірницьких наспівів, орнаментована мелодика на витриманому бурдонному басу. Мелодія Прелюдії приваблює своїм неспішним розповідним, медитативним характером, що близька за діапазоном співочому варіанту молитви-гімну. Вона викладена одноголосо, пізніше двоголосо. Натомість контрастним фоном до простоти мелодії Прелюдії виступає фортепіанна партія, сповнена комплементарних фактурних елементів віртуозного характеру. Тричастинна динамічна форма надає цілісності втілення музичної ідеї композитора.

Сюїта *«Народні мотиви» Р. Придаткевича* (загальна тривалість 8.00 хв.) охоплює чотири частини – *«Невістка»* (за О. Кошицем), *«Чого мені тяжко?»* (за М. Лисенком), *«Коломийка»* (за Ф. Колесою і М. Гайворонським), *«Журба»* (за М. Вериківським).

Перша частина розпочинається тоніко-домінантовими ходами акомпанементу, на яких звучить основна розповідна, лірико-танцювальна мелодія пісні *«Невістка»*. Вона поступово динамізується двоголосим викладом та активним фактурним і емоційним розвитком у середній частині, імітаційними перегуками з фортепіанною партією. Коротка каденція (віртуозний пасаж) передує репризі, де тема звучить у високій теситурі, з численними мелізмами і флажолетами. Коротка кода на інтонаціях пісні поперемінно у фортепіано й скрипки завершує твір. Загалом, слід відзначити виразність викладу, наближеність до пісенного виконання, з виразним фразуванням і цезурами, контрастною динамікою для проведення теми.

Друга частина – п'єса *«Чого мені тяжко?»* – розпочинається розгорнутим фортепіанним вступом, що підготовлює експресивну мелодію лірико-драматичної пісні. Основна мелодія драматизується двоголосим викладом, доповнюється фортепіанними пасажами. Форма – проста двочастинна.



Третя частина – мініатюра «Коломийка» – виступає яскравим контрастом до попередніх частин. На основі рухливого танцювально-ритмічного руху в акомпанементі звучить віртуозна партія скрипки, яка не цитує традиційні коломийкові мотиви, а радше представляє їх блискучу орнаментовану версію.

Четверта частина – п'єса «Журба» – розгорнута лірико-драматична розповідь, що репрезентує особисті роздуми героя (автора), відтворює його емоційний стан.

«Танок» Р. Придаткевича (тривалість 3.00 хв.) – своєрідний за жанром парафраз за Ф. Якименком. Короткий вступ-перекличка між фортепіано і скрипкою передує основній темі. Блискучий енергійно-оптимістичний танець репрезентує технічне розмаїття творчості скрипаля-композитора. Виразні короткі фрази викладені емоційно, сповнені внутрішнього «дихання», агогіки, динамічного контрасту. Лірично-розповідна середня частина змінює емоційний фон порівняно з активними крайніми розділами. Повтор вступу з короткою каденцією приводить до репризи.

«Українська тема з варіаціями» В. Костенка (тривалість 3.15 хв.) репрезентує лірико-епічну сферу творчості скрипаля. Показово, що Р. Придаткевич звертається до творчості репресованого радянським режимом харківського композитора²⁵, творчість якого надовго вилучили з музичного обігу.

«Думка» М. Гайворонського (тривалість 2.00 хв.) також органічно вписується в контекст української програми Р. Придаткевича. Експресивна мелодія скрипки несе активний емоційний заряд, що ґрунтується на фольклорних мотивах пісень. Деякий контраст вносить драматичніший середній розділ.

«Ой давно, давно» (за З. Лиськом) Р. Придаткевича (тривалість 2.30 хв.) – лірико-драматична п'єса. Розлогий розповідний фортепіанний супровід розпочинає п'єсу і підготовлює вступ скрипкової партії, що сповнена глибоких життєвих роздумів. Виразна мелодія скрипки – наспівного медитативно-філософського характеру.

«Гуцульська сюїта» Р. Придаткевича складається з чотирьох частин «Поклик трембіти», «Гуцулка», «Плач сопілки», «Аркан» (тривалість 14 хв.).

Перша частина «Поклик трембіти» виявляє імпровізаційну розгорнуту баладну побудову на основі гуцульських народних мелодій. Показово, що у партіях скрипки й фортепіано імітуються короткі поспівки, характерні для звучання трембіти. Скрипкова партія насичена різноманітними технічними прийомами гри – флажолетами, подвійними нотами, пасажами, *pizzicato*, мелодичними прикрасами – мелізматикою.

Розгорнута тричастинна форма Другої частини – «Гуцулки» побудована на фольклорних імітаціях награвань народних музикантів, що чергуються та контрастують між собою. Для цієї частини характерний активний характер, про-

²⁵ Костенко Валентин Григорович (1895–1960) – український оперний композитор, музикознавець, музичний критик.



те з характерною для народного музикування звуковою легкістю й політністю. Середній розділ у повільнішому темпі поступово динамізується, підводячи до репризи і яскравої коди.

У Третій частині «Плач сопілки» Р. Придаткевич не лише опирається на інтонаційні фольклорні джерела, але й на темброву імітацію. Розпочається частина фортепіанним вступом на основі гуцульських музичних мотивів. Тембр сопілки у першому проведенні теми досягається за рахунок флажолетної техніки, у заключній – інтервальних повторів, що нагадують гру народного духового інструмента на обертонових рядах. П'єса повільного темпу сприймається у активному наскрізному розвитку за рахунок експресії сольної партії та імітаційних перегуків із фортепіанною.

Четверта частина «Аркан» побудована на переосмислених коротких мотивах народного гуцульського чоловічого танцю, контрастними за фактурою, темпом і використаними типами мелодики.

Останній твір на аудіозаписі з Архіву УВУ не позначений у друкованій програмці. Проте, він зазначений у німецько-українському чорновику концерту в Мюнхені (Додаток, фото 5). Це версія-обробка відомої пісні Сидора Воробкевича «Над Прутом у лузі» (тривалість 2.40 хв.). Р. Придаткевич пропонує авторську інтерпретацію відомої пісенної мелодії, викладаючи її у різних фактурних і теситурних варіантах на скрипці, доповнюючи фортепіанними пасажами, динамічно розвиваючи, цікаво пропонуючи поряд з гармонічною першоосновою, власну інтерпретацію. Ймовірно, це твір був виконаний на концерті в Мюнхені на біс.

Таким чином, звукозаписи Романа Придаткевича з Архіву УВУ дозволяють скласти мистецький композиторський і виконавський портрет скрипаля, проаналізувати використані ним технічні й виразові засоби інтерпретації.

Висновки

Таким чином, виконавська творчість Романа Придаткевича як скрипаля безпосередньо пов'язана із його композиторською, педагогічною та музикознавчою діяльністю, засвідчуючи прояви універсальності. Програми його концертів репрезентують широкий стильовий спектр, володіння виконавцем класичним скрипковим репертуаром зарубіжної та української музики. Включення до програм митця творчості українських композиторів XIX, а особливо XX ст. було продиктоване просвітницькою місією скрипаля, утвердженням значимості української музики в світовій культурі. Документи про його виконавську діяльність, а особливо звукозаписи з Архіву УВУ, свідчать про високу майстерність скрипаля, глибоке прочитання ним не лише зразків української композиторської спадщини, але й фольклорних джерел. Опрацювання Р. Придаткевичем авторських і народних зразків для скрипки і фортепіано стали пріоритетними у репертуарі виконавця. Вони становлять не просто переклади (аранжування), а повноцінні парфрази, що виявляють і композиторську, і виконавську майстерність митця.

Інтерпретаційні засади творчості Р. Придаткевича будуються на осмисленні жанрово-стильових особливостей виконуваних ним творів, надзвичайній



виразності гри, пріоритетності інтелектуального, глибинно-сміслового проникнення у зміст творів, відсутність зловживання віртуозно-ефектними елементами задля впливу на слухача. Блискуча дрібна техніка поряд із насиченістю звуку у мелодичних проведеннях (у т. ч. подвійними нотами), майстерне вибудовування форми, володіння всім арсеналом скрипкової техніки, динамічними і агогічними прийомами, дозволило стати йому яскравим виконавцем ХХ ст. не лише в українській, але й світовій музичній культурі.

Цьогорічний ювілей митця не лише спонукає до опрацювання матеріалів його творчості, але вияву нових непізнаних її аспектів, подальших наукових пошуків і відкриттів.

Бібліографія

Архів УВУ. Рукописні матеріали.

Архів УВУ. Фонозаписи.

Бобикевич О. Роман Придаткевич в Мюнхені. *Шлях Перемоги*. 1967, 13 серп.

Дутчак В. Виконавські моделі в аудіографії та відеографії бандуристів українського зарубіжжя. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Вип. 26–27. Івано-Франківськ : ДВНЗ «Прикарпатський університет імені Василя Стефаника», 2012–2013. С. 166–173.

Дутчак В. Г., Черепанин М. В. Оцифрування національної аудіо-музичної спадщини з Архіву Українського Вільного Університету (Мюнхен, Німеччина): історія, сучасність, перспективи. *Digital transformations in culture : scientific monograph*. Riga, Latvia : «Baltija Publishing», 2023. (*Цифрові трансформації в культурі: колективна монографія*. Рига: «Baltija Publishing», 2023.) С. 200–221. DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-319-4-12..>

Дутчак В., Черепанин М. Національна музична спадщина у фондах архіву Українського Вільного Університету (Мюнхен, Німеччина). *Музика: інтернет-журнал*. URL: <http://mus.art.co.ua/natsionalna-muzychna-spadshchyna-u-fondakh-arkhivu-ukrainskoho-vilnoho-universytetu-miunkhen-nimechchyna/>.

Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття : монографія. Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. 1164 с.

Карась Г. Придаткевич Роман. *Українська музична енциклопедія*. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2018. Т. 5: ПАВАНА–«POLIKARPI». С. 419.

Катрич О. Стиль музиканта-виконавця: теоретичні та естетичні аспекти. Київ ; Дрогобич, 2000. 100 с.

Котляревська О. Інтерпретація. *Українська музична енциклопедія. Т. 2. Е–К*. Київ : ІМФЕ ім. М. Рильського, 2008. С. 242.

Максимюк С. З історії українського звукозапису та дискографії. Львів ; Вашингтон : Видавництво Українського Католицького ун-ту, 2003. 288 с.

Максимюк С. Бібліографія українських звукозаписів 1903–1995 / ред. Юрій Ясіновський. Львів, 2014. 116 с.

Марченко М. Інтерпретаційна модель партесного твору в українській виконавській культурі на межі ХХ–ХХІ ст. : дис. ... канд. мист. : 26.00.01 – Теорія та історія культури (мистецтвознавство). Івано-Франківськ, 2021. 245 с.



- Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації : навчальний посібник Київ : НМАУ ім. П. Чайковського, 2013. 134 с.
- Ніколаєвська Ю. В. Homo Interpretatus в музичному мистецтві XX – початку XXI століть : монографія. ХНУМ імені І.П. Котляревського. Харків : Факт, 2020. 576 с.
- Рябуха Н. О. Звуковий образ світу: онто-сонологічне дослідження фортепіанного мистецтва XX – початку XXI ст. Харків, 2016. 334 с.
- Сокол О. Виконавські ремарки: образ світу і музичний стиль. Одеса : Астропринт, 2013. 271 с.
- Чекан Ю. І. Інтонаційний образ світу. Київ : Логос, 2009. 227 с.
- Черепанин М. Творчість українських композиторів у радіо-публіцистичних матеріалах архіву Українського Вільного Університету (Мюнхен, Німеччина). *Fine Art and culture studies*. Луцьк: Волинський національний університет ім. Лесі Українки, 2024. № 1. С. 257–264. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-32>.
- Шаповалова Л. Рефлексивний художник. Проблеми рефлексії в музичній творчості. Харків : Скорпіон, 2007. 292 с.
- Lerch, A., Arthur, C., Pati, A., & Gururani, S. An Interdisciplinary Review of Music Performance Analysis. *Transactions of the International Society for Music Information Retrieval*. 2020, № 3(1), pp. 221–245. URL: <https://doi.org/10.5334/tismir.53>.
- Lyberatos, V., Kantarelis, S., Zioga, I., et al. Music Interpretation and Emotion Perception: A Computational and Neurophysiological Investigation. 2025. URL: <https://arxiv.org/abs/2506.01982>. doi:10.48550/arXiv.2506.01982.
- McDonald et al. Markov-switching State Space Models for Uncovering Musical Interpretation. 2019. URL: <https://ui.adsabs.harvard.edu/abs/2019arXiv190706244M>. doi:10.48550/arXiv.1907.06244
- Simonetta F. Music Interpretation Analysis. A Multimodal Approach To Score-Informed Resynthesis of Piano Recordings: PhD Thesis. Tutor: S. Ntalampiras; co-tutor: F. Avanzini; Università degli studi di Milano, Dipartimento di Informatica «Giovanni Degli Antoni», 2022, 198 p.
- Snowyd D. Spirit of Ukraine; Ukranian Contributions to World's Culture. United Ukrainian Organizations of the United States, New York, 1935. 152 p.
- Violin Recital. ROMAN PRYDATKEVYCH (Violinist and Ukrainian composer) & HANNAH PRYDATKEVYCH (Assisting pianist) [in English & Ukrainian].



ROMAN PRYDATKEYYTCH

Violinist

Roman Prydatkevych concertized in many of the principal cities of Europe with much acclaim, and following his successful American debut in 1930 in Town Hall, New York, he has been heard extensively in America. His recitals are distinguished by interesting and colorful programs of universal appeal because he is one of the few concert violinists, who is also an outstanding composer.

Mr. Prydatkevych studied violin under J. Stwertka, H. Gottesmann, O. Sevcik, and R. Hartzer and composition with Dr. R. Stoehr, Dr. J. Marx, W. Gmeindl, Seth Bingham (Columbia University) and R. O. Morris (Curtis Institute of Music). For many years he studied composition and orchestration with Paolo Gallico of New York City. He is a member of the American Composer's Alliance. One of his orchestral works, a Suite, was performed twice by Dr. Howard Hanson of the Eastman School of Music.

REVIEWS

NEW YORK WORLD TELEGRAM

"Appearing in double role of violinist and composer, Roman Prydatkevych found favor with a sizable assemblage in Town Hall. The recitalist in his own Sonata in F sharp Major was assisted by Paolo Gallico. Sincerity and seriousness, also a good tone, marked the violinist's performance."—Robert Bagar

NEW YORK SUN

"Mr. Prydatkevych was an effective interpreter of his own sonata. He formed its gentle melodic patterns with enthusiasm and good technical discipline."—Irving Kolodin

NEW YORK JOURNAL AMERICAN

"He played Reger's unaccompanied E minor Prelude and Fugue with distinction, attractive phrasing and bowing."—Grena Bennett

THE EVENING TELEGRAM, Toronto

"Roman Prydatkevych's violin sang a well-loved song. Tunes to haunt the memory many a day. He is a brilliant violinist whose tone is mellow and singing. He played many encores."—Edward W. Wodson

DAILY SVOBODA

"The violinist showed efficient technique, clean intonation, sincerity and warmth in interpretation and sympathetic tone quality. The Ukrainian pieces were played brilliantly with verve and merited the well deserved enthusiasm from the audience.

"He proved to be a solid composer, streamlined, clear in design and colorful in his compositions. He made a precious contribution to the musical literature for violin and for that he deserves gratitude."—Dr. Alexander Koshetz

TITUSVILLE HERALD

"His playing was superb and much enjoyed."

NEWARK EVENING NEWS

"Mr. Prydatkevych commended himself by his excellent technique and feeling for musical values."

DURHAM MORNING HERALD

"Created high pitch of enthusiasm. The program was extremely well arranged and maintained an unusual degree of interest from beginning to end."

DAILY REFLECTOR, Greenville, N. C.

"Prydatkevych was master of his instrument as he played with marvelous range of feeling and with excellent technique."

NEW YORK TIMES

"Mr. Prydatkevych played musically and sincerely, with a feeling for phrase and melody."

NEW YORK SUN

"He showed a good tone, technical ability and serious musical purpose."

—W. J. Henderson

NEW YORK HERALD TRIBUNE

"The violinist played with technical effectiveness; the neatness and deftness of his execution of rapid passages was one of the features of his recital. He played spiritedly."—F.D.P.

NEW YORK EVENING WORLD

Mr. Prydatkevych came to his task panoplied with a technical armament quite above the average. His tone, firm, pure and vibrant; the intonation admirably secure, and all mechanical difficulties of finger and bow were met without seeming effort.

"The ease and accuracy of his playing, combined with the unassuming, conscientious manner of the artist and the taste and refinement of his style established a bond of sympathy between him and his audience. In fact Mr. Prydatkevych had everything in his favor."

—Pitts Sanborn

CONCERT MANAGEMENT VERA BULL HULL
101 WEST 55th Street - - - Circle 7-2837 - - - New York City



Roman Prydatkevych, professor of musicology and violin at the Murray State College concertized as a violinist in many of principal cities in Europe. Following his successful debut in the Town Hall, N.Y.C., in 1930 he was heard extensively in U.S.A. and Canada. His recitals are distinguished by interesting and colorful programs, often enriched by the material of his native Ukrainian folklore and musical motifs of his adopted Western Kentucky. Prydatkevych is one of few concert violinists who is also an outstanding composer.

Roman Prydatkevych has composed three symphonies, an orchestral suite, a number of chamber music compositions and numerous solo works for violin and piano. He was honored by performances of his orchestral works by Leopold Stokowski, Howard Hanson, Walter Paine and other conductors. With the eminent pianist Paolo Gallico, a friend of long standing, Prydatkevych performed his own sonata at the N.Y. Town Hall in 1941.

"Musical event of interest...played musically and sincerely with a feeling for phrase and melody." —New York Times
"Neatness and deftness of rapid passages...he played spiritedly." F.D.P. —N.Y. Herald Tribune

"Sincerity and seriousness, also a good tone marked the violinist's performance." —Robert Bager, N.Y. World Telegram

"Mr. Prydatkevych was an effective interpreter of his own sonata. He formed its gentle melodic patterns with enthusiasm and good technical discipline." —Irving Kolodin, N.Y. Sun

"Showed good tone, technical ability and serious musical purpose. Displayed artistic intent." —W. J. Henderson, N.Y. Sun

"He played with distinction, attractive phrasing and bowing." —Greta Bennett, N.Y. Journal

"Possesses technical armament quite above average. His tone firm, pure and vibrant; the intonation admirably secure and all mechanical difficulties met without seeming effort...taste and refinement of his style established a bond of sympathy. In fact Mr. Prydatkevych has everything in his favor." —Pitts Sanborn, N.Y. Evening World

"Showed great power in conveying emotion." —J. T. Globe and Mail, Toronto, Ont.

"Marvelous range of feeling...A delightful musical treat." —Daily Reflector, Greenville, N.C.

"High pitch of enthusiasm...unusual degree of interest from beginning to end." —Durham Morning Herald, Durham, N.C.

"His tone capable of infinite variety of shade...Hailed as a missionary...Proficiency to surmount virtuosic hazards with skill." —S. R. Maley, Winnipeg Tribune, Winnipeg, Man.

"Ukraine's Musical Story Is Unfolded." —V.N.C., Winnipeg Free Press.

"Rarely poised and fully expressive performance...Character and originality...thorough command..." —Arthur George, Yorkton Enterprise, Yorkton, Sask.

"The wizardry from an artist possessing a highly cultural and refined background." —E. Cameron, Times Herald, Moose Jaw, Sask.

"Prydatkevych is certainly one of most important Ukrainian composers." —Dr. Z. Lysko, Munich.

"A solid composer, streamlined, clear in design and colorful in his composition. He deserves gratitude for his precious contribution to the violin literature." —Dr. A. Koshetz, Daily Svoboda, Jersey City, N.J.

"Revealed profound sympathy which can be felt only for those for whom the scenes and sentiments portrayed represent a long loved heritage. The pleasure of listening was combined with the joy of entering into life and heart of another people." —The Woman's Press, New York, N.Y.

For information and bookings: Fine Arts Department, Murray State College, Murray, Kentucky

VIOLIN RECITAL



ROMAN
PRYDATKEVYTCH

VIOLINIST and
UKRAINIAN COMPOSER

HANNAH
PRYDATKEVYTCH

ASSISTING PIANIST

Admirable Team in A Unique
Recital Program



Фото 3

ПРОГРАМА

I.

ПРЕЛОДІЯ НА ГІМН ДО ПРІСВІТЛОЇ ДІВІ Р. Придаткевич
Сюїтна серія для гімну до Прісвітлої Діві у фігуральній формі з контрастними ліричними елементами та лаконічним характером.

СОНАТА ДІВІ СІРІНІЦІ З ФОТОНІ Е. Аур Р. С. Бак (1685-1750)
Твора з шести сонат написана на час роботи композитора на дворі князя Демидова в Москві в 1717-1723 рр. Це є безсумнісний доказ, що музика цієї сонати дуже швидко адаптувалася до української мови, і тому вона є чудовою ілюстрацією до української поезії (37-го травня 1720 р.), на сцені з даних своїх друзів композитора двадцять років тому.

ДРУГА СОНАТА (прелюдія, хорал, і фуга) Р. Придаткевич
Ця друга фантастична твора розкриває асиметричний простір. Після розкриття своїх творчих сил композитор навінавтає на Схід через своїх студентів, які часом мали свої власні твори, і знову він сів до фортепіано. Його друга творчість, а також друга фантастична твора, яка є ілюстрацією до фуги Рубіна. Творчість композитора завжди була повною творчістю.

II.

МЕЛІОДІЯ Е. Бак
Ця мелодія композитора, асиметричного Шмагиря. Відзначається красота мелодій гармоній. Своєю тематикою асиметричною, лаконічною та чіткою формою ця мелодія є ілюстрацією творчості композитора.

СОНАТА БРЕВЕ Л. Джансон
Ця соната написана в асиметричному стилі, який є ілюстрацією до творчості композитора. Ця соната є ілюстрацією до творчості композитора.

ДУМКА М. Гайворонський (1892-1944)
Ця думка композитора УСС-ів, заснований на українсько-американському стилі, який є ілюстрацією до творчості композитора.

КОЛОМІЯ М. Гайворонський-Придаткевич
Ця соната композитора є ілюстрацією до творчості композитора. Ця соната є ілюстрацією до творчості композитора.

ВАРІАНТ М. Коляда (1907-1936)
Ця соната композитора є ілюстрацією до творчості композитора. Ця соната є ілюстрацією до творчості композитора.

ІСКОВА ПІСНЯ І. Вояк (1921-)
Ця пісня композитора є ілюстрацією до творчості композитора. Ця пісня є ілюстрацією до творчості композитора.

ТАНОК

Ця танок композитора є ілюстрацією до творчості композитора. Ця танок є ілюстрацією до творчості композитора.

(Додаток-мелодія серія)

III.

ТВОРН НА УКРАЇНСЬКІ НАРОДНІ МОТИВИ
Ця творчість композитора є ілюстрацією до творчості композитора. Ця творчість є ілюстрацією до творчості композитора.

ПІСНЯ ПРО АМЕРИКУ В. Барнінський (1888-1944)-Придаткевич
Ця пісня композитора є ілюстрацією до творчості композитора. Ця пісня є ілюстрацією до творчості композитора.

ДАВНО, ОП ДАВНО З. Лисько (1896-) Придаткевич
Ця пісня композитора є ілюстрацією до творчості композитора. Ця пісня є ілюстрацією до творчості композитора.

ПІСНЯ НЕВІСТНИ О. Конінь (1875-1944) Придаткевич
Ця пісня композитора є ілюстрацією до творчості композитора. Ця пісня є ілюстрацією до творчості композитора.

БУДІВНИ ПІСНЯ М. Лисенко (1842-1912) Придаткевич
Ця пісня композитора є ілюстрацією до творчості композитора. Ця пісня є ілюстрацією до творчості композитора.

ЛЮБОВНА ПІСНЯ М. Бернський (1896-) Придаткевич
Ця пісня композитора є ілюстрацією до творчості композитора. Ця пісня є ілюстрацією до творчості композитора.

ГУЦУЛКА Р. Придаткевич
Ця пісня композитора є ілюстрацією до творчості композитора. Ця пісня є ілюстрацією до творчості композитора.

ПІСНЯ ПРО ЧАБАНА Р. Придаткевич
Ця пісня композитора є ілюстрацією до творчості композитора. Ця пісня є ілюстрацією до творчості композитора.

АРКАН Р. Придаткевич
Ця пісня композитора є ілюстрацією до творчості композитора. Ця пісня є ілюстрацією до творчості композитора.

Фото 4

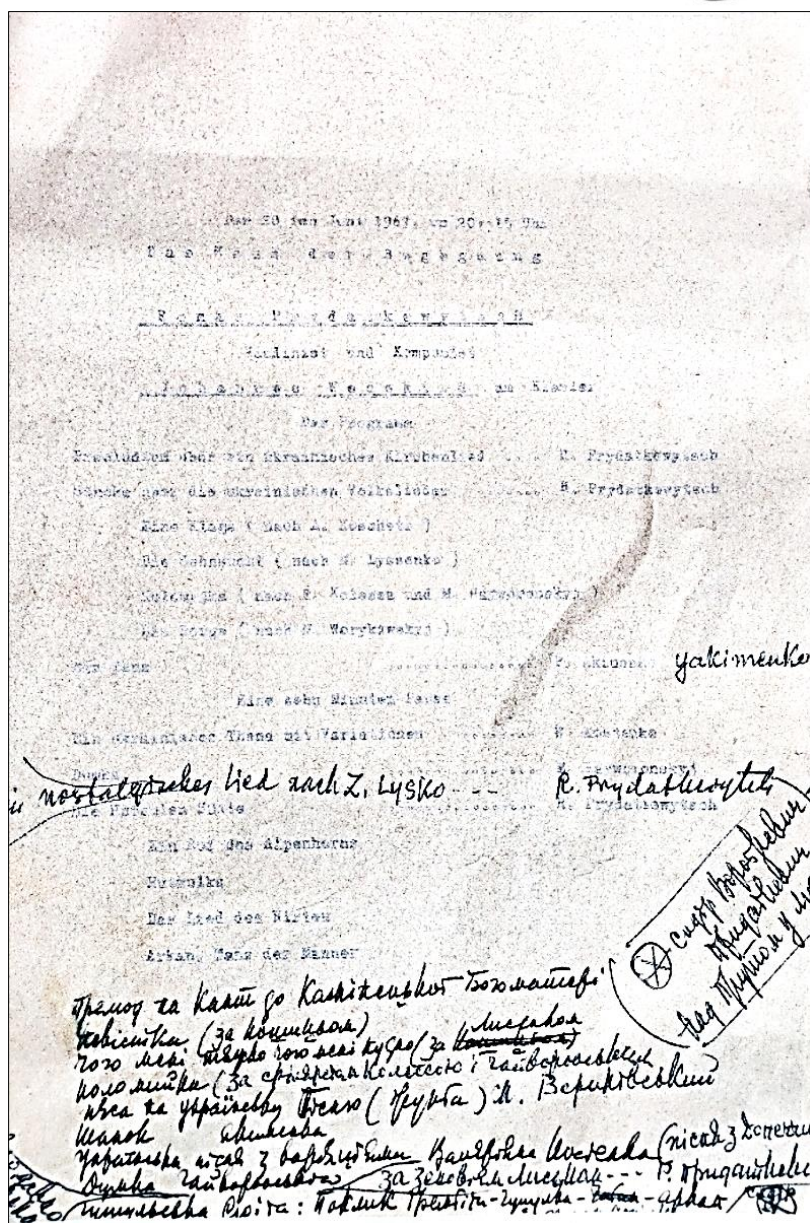
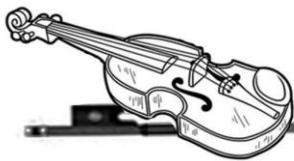


Фото 5



3 МУЗИЧНОГО ЖИТТЯ:

Роман Придаткевич в Мюнхені

Між іншими гостями з заокреану завітав до нас — по 43 роках виїзду з Європи — мистець-скрипаль та композитор Роман Придаткевич. Ім'я цього видатного мистця, композитора і українського патріота відоме було ще в Галичині, де він по скінченні студій в українським Музичним Інституті виступав не раз у Львові та інших містах Галичини. Крім вродженого музичного таланту, мав він змогу побороти лекції музики та гри на скрипці у таких педагогів, як Шедрович-Танкевичева і Євген Перфецький. Вже тоді якнайкраще висловлювався про нього проф. Перфецький, з яким в язили мене дружні відносини, та з яким я відбуду ряд концертів у Галичині, як його акомпаньатор. Як приємно було мені побачити і почути, що сподівання проф. Перфецького стосовно його учня вповні здійснилися.

Роман Придаткевич (родом з Живця, Краківщини) приїхав ще дитиною до Яворова, Гімназію закінчив матурою у Львові, а що мав особливу любов до музики, цілковито присвя-

ОСТАП БОБИКЕВИЧ

тився музиці й вступив до Музичного Інституту ім. Лисенка у Львові. Під час I. світової війни був старшиною австрійської кавалерії, відтак старшиною Української Галицької Армії. Й тоді познайомився і заприятелював з домом композитора о. Остапа Нижанківського та його сином, пізнішим композитором Нестором.

По I. світовій війні студіює у Відні та Берліні, а в 1923 р. виїздить до США. Переїхавши за океан, працює він не тільки над власним, дальшим вишколенням, але нав'язавши зв'язок з українськими музичними колами, стає одним із засновників і директорів Української Консерваторії, при тім концертмайстром у різних оркестрах, а від 1946 р. професором музикології в американським університеті.

Захоплений українською народньою пісню, Придаткевич бажає пропагувати українську пісню та дати свіжий український матеріал; він об-

робляє народні пісні для скрипки і фортепіано, а щоб програму «оживити», компонує власні твори. Найголовніші його твори — це: 3 пісні на українські народні теми для скрипки і фортепіано, 4 симфонії для великої оркестри, 3 сонати для скрипки і фортепіано, 5 сюїт для скрипки і фортепіано (між ними одна гучульська, одна козацька), 2 рапсодії (одна «козарська») для скрипки і фортепіано, крім того, сольові твори для співу, скрипки і фортепіано, цикль сольоспівів до англійських поем. Інструментальні твори зачислити можна де найкращих скрипкових творів української музичної літератури. А як скрипаль-вртуоз, є Придаткевич найкращим і найвидатнішим в українському музичному вільному світі.

По приїзді до Америки виступає у радіопрограмі, що принесло йому широкий розголос в американському музичному світі. Заснована ним, спільно з Гайворонським, Українська Музична Консерваторія причинилась багато до виховання в українським дусі поважного числа учнів і пізні-

Фото 6

РОМАН ПРИДАТКЕВИЧ - скрипак і український композитор

Частина I

1. "Прелюдія на гимн до КМінецької Богоматері"....Р. Придатке
2. "Народні Мотиви".....Р. Придаткевич
Невістка (за Кошицем)
Чого мені тяжко? (за Лисенком)
Коломийка) (за Колесою і Гайворонським)
Журба (за ериківським)
3. "Танок" (за Якименком)

Частина II

1. "Українська Тема з варіаціями".....В. Костенко
2. "Думка" М. Гайворонський
3. "Ой давно, давно" (за Лиском) Р. Придаткевич
4. "Гучульська Світа".....Р. Придаткевич
Поклик Трембіти
Гучулька
Плач сопілки
Аркан

Фото 7



Анотація

У дослідженні представлено аналіз виконавської творчості Романа Придаткевича (1895–1980) – скрипаля, композитора, педагога і діяча української культури в середовищі зарубіжжя. Акцентовано на особливостях його музичної інтепретації скрипкових творів – українських та зарубіжних композиторів, а також авторських зразків різних жанрів – на основі документів і звукозаписів скрипаля з фондів Архіву Українського Вільного Університету (Мюнхен, Німеччина). Представлено й проаналізовано концертні програми митця, відгуки на його виконавську діяльність, а також характеристики аудіозаписів Р. Придаткевича. Введено до наукового обігу нові документи та звукозаписи митця. Виявлено виконавські моделі творчості скрипаля, засвідчені аудіозаписами. Складові інтерпретаційної моделі творчості музиканта-виконавця можна описати як комплекс елементів, які забезпечують глибоке, осмислене й цілісне втілення музичного твору в процесі виконання. Ця модель охоплює кілька ключових компонентів: аналітично-інтелектуальний, емоційно-психологічний, технічно-виконавський, індивідуально-креативний, комунікативний, духовно-смісловий або аксіологічний.

Ключові слова: Роман Придаткевич, універсализм творчої особистості, Архів УВУ, композиторська творчість, музичне виконавство, інструментальна музика, інтерпретація, звукозапис.

Violetta Dutchak

Doctor of Arts Studies, Professor,
Head of the Department of Musical Ukrainian Studies
and Folk-Instrumental Art
at Vasyl Stefanyk Precarpathian National University
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6050-4698>

THE CREATIVE LEGACY OF ROMAN PRYDATKEVYCH: SPECIFICS OF MUSICAL INTERPRETATION (BASED ON THE ARTIST'S DOCUMENTS AND AUDIO RECORDINGS FROM THE ARCHIVE OF THE UKRAINIAN FREE UNIVERSITY)

Abstract

This study presents an analysis of the performance legacy of Roman Prydatkevych (1895–1980) – a violinist, composer, pedagogue, and prominent figure of Ukrainian culture in the diaspora. The research focuses on the distinctive features of his musical interpretation of violin works by both Ukrainian and foreign composers, as well as his own compositions in various genres, based on documents and audio recordings preserved in the archives of the Ukrainian Free University (Munich, Germany). The article introduces and analyzes Prydatkevych's concert programs, critical responses to his performance activity, and the characteristics of his audio recordings. Previously unknown documents and recordings are brought into academic circulation. The study identifies interpretive models of the violinist's artistry as evidenced in archival recordings. The components of the interpretive model of a performing musician's creative work can be described as a set of elements that ensure a profound, meaningful, and holistic realization of a musical piece during performance. This model encompasses several key components: analytical-intellectual, emotional-psychological, technical-performative, individual-creative, communicative, and spiritual-semantic (or axiological).

Keywords: Roman Prydatkevych, creative personality universalism, UFU Archive, compositional work, musical performance, instrumental music, interpretation, audio recordings.

Частина 2.

**МУЗИКОЗНАВЧІ
ТА МЕТОДИЧНІ
ПРАЦІ РОМАНА
ПРИДАТКЕВИЧА**





Роман Придаткевич

ЗНАЧЕННЯ ШЕВЧЕНКА ДЛЯ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ 19-го ст.¹

Особливий вплив Т. Шевченка, могутня тематика та захоплююча форма Шевченкового поетичного вислову дали надхнення композиторам тогочасних та пізніших поколінь. Творчість великого українського співака Семена Гулака-Артемовського (1813–1873), а особливо його клясицистична опера «Запорожець за Дунаєм» (СПБ 1863) були вислідом приятельських зустрічей з Шевченком, а також з їхніми спільними приятелями, драматичним артистом М. Щепкіним та композитором М. Глінкою.

Одним з перших композиторів надхнених с Шевченком був теж геніальний, мало здисциплінований, композитор Модест Мусоргський який вже після смерті Шевченка почав писати музику до «Гайдамаків», як всенародного бунту України проти Польщі. З того Мусоргський викінчив кілька епізодів, як «Ой, Дніпре» і славний «Гопак». А цілком певно, завдяки Шевченкові дав Мусоргський у «Сорочинському Ярмаркові» (правда, не цілком викінченій опері) справжню атмосферу українського побуту. Його ж власна збірка 27 українських народніх пісень вимовно говорить про серйозність його зацікавлення Україною.

У зв'язку з перебуванням Шевченка в Петербурзі та з його глибоким інтересом до музики та ще в зв'язку з новими течіями у музиці, виявленими пізніше в діяльності «могучої кучки», pojawiaються у Петербурзі також українські композитори молодшого покоління. Перший з них – Петро Сокальський (1832–1887), який пізніше компонує, правда, мало драматичні, але історично замітні опери на українські сюжети, російською мовою: «Мазепа» (Марія) за Пушкіним, «Майська Ніч» і «Облога Дубна» (Андрій Бульба) за Гоголем, використовуючи часом для тих творів Шевченкові тексти. Подібно як і Серов, Сокальський пише до кінця свого життя працю про українську та російську народню пісню твір, який у процесі розвитку української національної музики мав певне значення.

В останні роки Шевченкового життя появляється, теж у Петербурзі, пізніший український поет, перекладач «Іліяди», «Одисеї» та «Антигони», композитор-аматор Петро Ніщинський (1832–1896), який пробує компонувати на основі «Назаря Стодолі» оперу, однак закінчує тільки одну сцену «Вечерниці», із славним чоловічим хором «Закувала та сива зозуля». П. Ніщинський пізніше виявив деякий вплив при формуванні українського національного театру М. Кропивницького.

Також впливав безсумнівно Шевченко своєю творчістю на молодого студента петербурзької консерваторії Олександра Рубця (1837–1913), який у 1886 р.

¹ Друкується за: Придаткевич Р. Значення Шевченка для української музичної творчості 19-го ст. *Vicini. Herald*. Твін Сіті, Мінн.. (США). 1965. Ч. 1(12). С. 5–6. Більша праця Р. Придаткевича на цю тему була надрукована 1962 р. в «Записках НТШ», т. CLXXVI, а в 1961 р. відчитана на 1-й Сесії Світового Конгресу Вільної Науки. Нью-Йорк, США.



став у тій школі професором... Життя та діяльність О. Рубця досі майже не досліджені, а відомий він своєю збіркою 216 українських народніх пісень (1872) та іншою збіркою для голосу з ф/піаном, з аскетичною, на думку М. Лисенка, гармонізацією².

З українських збірок О. Рубця щедро черпали російські композитори, також і П. Чайковський для своєї другої української (малоросійської) симфонії, для ф/піанового концерту, для опери «Черевички», «Мазепа» та деяких інших творів.

Ближче відношення до Шевченкового духа мали автор «Української симфонії» на українські народні пісні, композитор Михайло Колачевський (1851–1912) та братанич Петра, Володимир Сокальський (1863–1912), якого єдина «Симфонія» була виконана в Харкові в 1892 р. та ф/піанова сюїта п. н. «На лугах», у якій для десяти частин твору композитор вживає за епіграфи тексти поем Шевченка та перші рядки українських народніх пісень.

До цієї групи композиторів можна числити й абсолювента петербурзької консерваторії Григорія Козаченка (1858–1938), автора успішної, консервативно скомпонованої опери на сюжет Шевченка «Пан Сотник» (СПБ 1902).

Найближче до Шевченкового духа підійшов М. Аркас (1852–1909), який бувши композитором-любителем довгі роки поборював труднющі складання своєї опери «Катерина» з власним лібретто, на сюжет Шевченкової одноіменної поеми. Хоч цей твір вийшов музично нерівний, однак в ньому є моменти справжньої краси, і він драматично живий і правдивий. Почавши від своєї першої (Москва 1899) вистави театром М. Кропивницького, «Катерина» не сходить зі сцен українських театрів.

Марко Кропивницький, композитор-любитель, творець побутового українського театру; в часи найжорстокішого переслідування української мови та заборони її друку, зумів з допомогою театральної сцени ширити національну свідомість.

Справжній основоположник української національної музики М. Лисенко (1842–1912) komponує 92 музичні твори до поем Шевченка і ними установлює український національний стиль у музиці, оснований на стилістичних прикметах української народньої пісні. Лисенко зібрав незвичайно велику кількість народніх пісень, багатьом з них дав зразкову інтерпретацію своєю гармонізацією, установив спосіб аналізу їх будови і, захочений приятелем Шевченка Л. Жемчужниковим, описав спів, гру та репертуар бандуриста Остапа Вересая в 1874 р., а навіть записав від Єлісавети Красковської ті пісні, які вона перейняла з репертуару Шевченка. До речі сказати, Шевченко вважається композитором десяти мелодій до власних творів.

Цими та іншими працями М. Лисенко започатковує українське музикознавство, а вдоватку своїм листуванням з музикознавцем Ф. Колессою (1871–1947) та найбільшим після Шевченка українським поетом, письменником та ученим І. Франком, впливає на композиторів галицької, підавстрійської України і

² Див.: Ол-ра Косюк «З-під попелу революції» журн. «Вісті» Ч. 2(9), 1964. Ст. 17–18. Ред.



спонукує їх поривати з пережитками західноєвропейського класицизму та мейснеризму і творити власний український стиль у музиці, в характері та виразі української народної творчості.

Б часі переслідування й заборони української мови в Росії, у порівняно свободній політично частині Австрії, у Львові, створюється в 1873 р. заходами вчених місцевої та східної України, Наукове Т-во ім. Т. Шевченка при якому розвивається праця над дослідями укр. народної пісні, в 20-му ст. постає там уже секція для студій над українською народною музикою, що дало поштовх до дальшого розвитку української музики і досліджувань її в дусі патрона Т-ва великого українця – Тараса Шевченка.

...В той час, як музика Західної Європи, творена композиторами різних конкуруючих націй та груп мала відкриті можливості для свого виконання – українська музика, ізольована майже цілком (внаслідок тиску російського поліцейського режиму та польських махінацій) від європейських музичних рухів і з обмеженими можливостями для виконання своїх творів вив'язалася блискучо із своїм завданням. І хоч ця «національно»-музична культура задовго розвивалася в одному напрямку – технікою та фактурою в класицизмі і змістом в сентиментальному відтинку романтизму – вона витворила своє власне музикальне обличчя.

Вона виконала також своє почесне і історичне завдання, підтримавши, разом з драматичним мистецтвом по безкраїх просторах царської імперії українську національну свідомість та гордість на красу і силу української мови, пісні та музики. І несподівано, в час брутальних утисків влади, слухове мистецтво стало успішним заборолом поневоленої нації перед винародовленням.

Вслухаючись у могутній «Заповіт» Шевченка чи то в старій, але свіжій інтерпретації М. Вербицького, чи в напівнародній мелодії³ до того самого тексту в опрацюванні К. Стеценка, ми здаємо собі справу, що інша, більш вишукана музика звучала б нещиро та штучно. Аналогічно, те саме стосується й до більших форматів і виразом творів, що їх уже видало 20-те століття і від яких ми найперше очікуємо щирости музичного тексту. На щастя для будуччини української музики, український композитор має до диспозиції і надхнення здорове джерело української народної пісні та музики.

Ця всенародна творчість дала українським композиторам 20-го століття ясну дорогу для збагачення національних музичних здобутків новими творами і в дусі Т. Шевченка, як і в дусі естетично-технічних надбань майстрів світової музики.

Коли проаналізуємо всі ступені розвитку української музики на протязі 19-го ст. та зведемо до купи всі дані, то зрозуміємо, яка могутня сила можливостей зберігалася в бідному кріпацькому хлопцеві, якому за коротке життя його доля дозволила накреслити перспективи навіть для рідної музики – для того мистецтва, яке своєю чарівною мовою, може без слів апелювати до сердець та умів цілого світу.

³ Комп. Г. Гладкого.



МУЗИКАЛЬНІСТЬ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА¹

Василь Жуковський (1783–1852) рос. поет класик, пізнавши молодого Шевченка, відразу відчув у ньому непідробне втілення прометейського українського вогню і став його добородієм. Вдячний Шевченко присвятив йому свою поему «Катерину» у пам'ять свого викупу з неволі.

До кола Шевченкових добродіїв належали також: композитор камерної, симфонічної та оперової музики, челист гр. Михайло Вельгорський (1788–1856) з Волині та полтавець Василь Григорович (1786–1865), професор і секретар Академії мистецтв, якому Шевченко, теж у пам'ять свого викупу присвятив поему «Гайдамаки».

Шевченко був частим гостем у домах тих своїх покровителів і вони цінили його не тільки за малярський талант, але й як українського поета, а ще більше, як співака (вис. баритон) з величезним репертуаром старовинних непідроблених українських пісень. Ці люди, сметанка мистецького світу російської столиці, були в більшості не тільки пов'язані з Україною своїм походженням, але всі вони були також музикантами або щирими прихильниками музики і всі були зачаровані особою многонадійної молодої людини.

Тарас Шевченко близько заприятелював з Миколою Маркевичем (1804–1860), українським істориком і знаменитим піаністом, учнем славного ірландського композитора Джона Філда.

Маркевич, якого Шевченко шанував іменем «маестро» й бандуриста (у присвяченій йому поемі), знайомить Шевченка з широким колом своїх приятелів. Багато з них були членами заснованого Маркевичем таємного Товариства українців, в якому членами були винятково і неукраїнці, як пізніше видатний композитор Михайло Глінка (1804–1857).

З огляду на кончність українського кольориту в опері, приятель і співпраця Шевченка могла бути для Глінки дуже бажаною. Не тільки мистецька інтуїція та смак, але знання і виконання великого багатства українських народніх пісень з самого центру України, які композитор міг був перероблювати у нові класичні форми, були тим, що давало опері автентичність та реалістичну правдивість. Глінка ж міг віддячуватися своєму приятелю лекціями музики та корепетиторською поміччю для Шевченкових співацьких виступів. Стасов згадує у своїх спогадах, що Глінка не міг стриматися, щоб не працювати музикально з тими приятелями у яких був добрий голос.

Не треба замовчувати також і того, що Т. Шевченко завжди був у стані, може не надто вибагливо, акомпаніювати собі до власного співу на гітарі або на ф/піані, як свідчать про це В. Аскоченський та М. Мікешин, хоч акомпаніював

¹ Друкується за: Придаткевич Р. Музикальність Тараса Шевченка. *Bicmi. Herald*. Твін Сіті, Мінн.. (США). 1965. Ч. 1(12). С. 3–4.



йому часто хтось з його приятелів і, як відомо зі спогадів Катерини Юнге, акомпаніював йому теж європейської слави піаніст Антін Контський (1817–1899).

Завдяки приязні Шевченка з М. Маркевичем, були йому відкриті дружні дома, як напр. поета, перекладача і журналіста А. Н. Струговщикова, музикознавця кн. В. Одоевського, баса співака-аматора кн. Г. Волконського, а особливо драматурга, знавця контрапункту, з походження карпато-українця Нестара Кукольника (1809–1868), у домі якого «братія» сходилася двічі на тиждень.

Крім Глінки другою центральною особою в тих зустрічах був без сумніву Тарас Шевченко. Впливали на те не тільки Шевченкова начитаність, ознайомленість з різними напрямками та ділянками мистецтва, часте відвідування балету, з подивлянням славної Марії Таліоні – творця балету «Сильфіди», але також і Шевченкові влучні і свіжі оцінки опер і концертів.

Він був не тільки повновартним концертним співаком, тренуваним Маркевичем, Глінкою і Г.-Артемовським, але в обставинах досить невисокої музичної культури тих часів, за свідченням Станіслава Монюшка (композитор «Гальки»), треба вважати, що Шевченко своїми співацькими виступами і розмовами про музичне мистецтво був піонером в усталенню музичного романтизму в петербурзьких обставинах, а тим самим і одним із засновників романтичного стилю в українській музиці. Свідомість, що артист і поет Шевченко жив своєю неописано чудовою українською народньою піонею, і що рівночасно він захоплювався творами композиторів світового значення, робили Шевченка чарівним і бажаним співучасником мистецьких симпозіонів. Подив для Шевченка визначних та впливових особистостей, як Жуковський, Венеціанов, Брюлов, Григорович, примушувало декого з «братії» приховувати свої національні упередження до Шевченка.

І навпаки, слухаючи Шевченкових українських віршів, збуджувалася національна совість в душах тих людей, які почали забувати свою славу Україну та її змагання.

Сила вислову різно апелювала до різних умів, однак поетичне слово доповнювалося і скріплювалося багатством, силою та безпосередністю співаної екзотичним поетом-співцем української народньої пісні. До того ж ця пісня була інтерпретована живою людиною, яка сама, вийшовши з гущі народу, могла подавати цю звукову красу і стихійну правду тексту модерному цивілізованому світові у традиційно правдивій і непідробленій формі. Ці сильні враження були і тривалими і неповерховними, бо не можна вважати випадковим факт, що під кінець свого і життя, Шевченків приятель М. Глінка творить і свою незакінчену Українську Козацьку Симфонію.

Поява «Кобзаря», книжки названої свідомо визначенням співака-музики, яким Шевченко себе вважав, стає фактом великої ваги. Геніяльні, незвичайно сміливі поеми роблять Шевченка центральною особою для живої, брутально поневоленої України. Його особиста поява на Україні стає konieczністю. Двома наворотами він приїздить у рідний край 1843 і 1845 рр.



Усі свідоміші українські особистості ставлять його в осередку уваги. Свою приязнь виявляють йому аристократичні дома, як напр. кн. Микола Репнін-Волконський кол. губернатор України, що його патріоти вважали кандидатом на становище українського гетьмана, Григорій Тарновський, у якого власна оркестра виконувала кілька епізодів з опери «Руслан і Людмила», під час перебування Глінки на цьому дворі.

Справа української музики була і тоді для в Шевченка першої ваги: він відвідував Плятона Лукашевича (1809–1888) знятока і збирача українських народніх пісень. Одним із зворушливих моментів повісті «Музика» є приязнь Шевченка з артистом челістом-скрипалем Т. Федоровичем Н., який був учнем великого Шпора в Німеччині.

У домі Репніних зароджується у приваних приятелів поета думка створення української опери на сюжет «Гетьман Іван Мазепа», для якої Шевченко мав скласти лібретто. Недостатнє розуміння і ворожість п'яніста любителя-композитора Д. Селецького до особи великого гетьмана не дозволили зреалізувати цей задум. Тоді ж Шевченко відбуває спеціальну подорож щоб познайомитися з Андрієм Лизогубом, п'яністом та челістом.

Під час десятилітнього заслання Шевченко втрачає зв'язок з європейською та сучасною російською й українською музикою, тужить за «чародійною оперою». Вернувшись із заслання, з заборonoю жити на Україні, Шевченко зустрічається в Нижньому Новгороді зі своїм давнім другом Михайлом Щепкіним (1788–1863), творцем реалістичного театру і, вшанований у Москві земляками, приїздить до Петербургу, як духовий провідник українського руху та його представник у північній столиці. Його величають не тільки, як найбільшого поета українського народу, якого мову він підніс до мови великої надії, але як того, хто став для всіх кращих умів української та російської інтелігенції уосібленням змагань людства до усунення всякого насильства та неволі.

Хоч він і далі перебуває під наглядом поліції, – він частий гість у визначних домах. Родина гр. Федора та Настасії Толстих, які активно спричинилися до Шевченкового визволення, влаштовує на шану йому прийняття, робить його особою сензацією в домах петербурзького вищого кола. Його часто запрошують рецитувати створені ним поеми і також співати українські народні пісні. Його щиро приймають у салоні Глінкової учениці, співачки та письменниці Ізи Грюнберг-Ласкос, в якому часто виконували європейську камерну музику.

У хроніці записаний один добродійний вечір, на якому виступали російські знамениті письменники і поети А. Майков, Б. Бенедиктов, Ф. Достоевський, І. Тургенев, І. Гончаров, А. Писемський, А. Островський, Некрасов, Я. Полонський, однак тільки рецитатора власних поем Шевченка публіка саме прийняла «як генія, що зійшов у залю Гассажу просто з небес. Ледве він успів ввійти, як почали плескати, тупати, кричати. Бідний співак цілковито розгубився...». Так оповідає про ту подію в листопаді 1860 року, одна з присутніх – Е. Штакеншнайдер.

Шевченко стає тоді співучасником і свідком постановлення нової романтично-народницької музики з центром у Петербурзі. В 1860-х роках починає здійсню-



вати свої народницькі ідеали в музиці група композиторів, що їх прозвано «мугучою кучкою» за їхню енергійну працю і творчість та пропаганду народніх ідей в музиці: М. Балакірев, Модест Мусоргський, А. Бородин, Цезар Кюї, М. Римський-Корсаков.

Під впливом декого з тих людей, а також ідей та оперових творів Рішарда Вагнера, Шевченко ще більше зближається до народности в музиці та до тогочасної світової музики, а «музикальність Шевченка і роля музики в його житті виростає перед нами в несподівано великих розмірах» – як стверджує Зіновій Лисько у своїй праці «Шевченко і музика».

Роман Придаткевич

ТАРАС ШЕВЧЕНКО В ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОЇ І ЄВРОПЕЙСЬКОЇ МУЗИКИ 19-ОГО СТОРІЧЧЯ¹

1. НА МІЖНАРОДНОМУ МУЗИЧНОМУ ОСТРОВІ

Непевне політичне положення в Україні, спричинене цілковитою втратою автономії, при нестерпному тискові російської адміністрації, примусило свідому та рухливу частину української інтелігенції шукати кращих умов життя в столиці російської імперії в Петербурзі. Там, ще від половини 18-го сторіччя осідали тимчасово або на стало, багатші українці, нащадки козацької старшини. В перших роках 19-ого ст. була там велика українська колонія, яка користувалася пошаною і українців вважали там вроджено талановитими співаками та музикантами. Українська народня пісня, як витвір обдарованого та непокореного народу знайшла загальний подив та популярність. Царська придворна капеля була зложена головню з українців, і в її рядах були брати Розумовські, капельмейстер цієї капелі полковник Марко Полторацький (ок. 1770), композитор Максим Березовський (1745–1777) та активний у церковній музиці славний композитор Дмитро Бортнянський (1751–1825). Ця капеля продовжувала і потім доповнятися молодими українцями, головню з м. Глухова, де існувала музична школа, в якій ще від 1753 р. був капельником бунчуковий товариш і останній Новгород-Сіверський сотник, піонер італійської музики Андрій Рачинський (1729–1800), батько скрипаля і композитора – учня Артіма Веделя – Гаврила Рачинського (1777 (8)–1843)².

Вистачить тільки познайомитися із звідомленнями про музику в Росії чужинців Гайнгольда, Ф. В. Берхгольда, Белермана, Й. Г. Георгі та О. Рігельмана³)

¹ Друкується за : Придаткевич Р. Тарас Шевченко в історії української і європейської музики 19-ого сторіччя. *Записки Наукового товариства імені Шевченка. Т. CLXXVI*: [Тарас Шевченко: збірник доповідей Світового Конгресу Української Вільної Науки для вшанування сторіччя смерті патрона НТШ / За редакцію: В[асиля] Стецюка, Б[огдана] Кравціва]. Нью-Йорк; Париж; Торонто, 1962. С. 121–147.

² О. Оглоблин, *Люди старої України*, порівн. С. Килимник, *Збірник матеріалів НТШ*, Канада, Торонто 1954.

³ Ф. Шешко, *3 історії Укр. Музики 18 ст.*



і заглянути у перші видання російських народних пісень, щоб встановити, яку важливу роль грав український музичний елемент на переломі 18-ого століття. Навіть перша не західньо-європейського походження водевільна опера «Мельник, Чаклун, Обманець та Сват» (Москва 1779) з лібреттом А. Аблесимова і музикою скрипаля Соколовського (пізніше зрадагованою Е. Фоміним) багата також на українські народні пісні, а увертюра, із піснею «Ой гай мій, гай зелененький», є адаптацією першої з трьох частин щойно кілька літ тому віднайдені першої української симфонії невідомого композитора⁴).

Понад сорок літ, від 1797 р. неаполітанець Катеріно Кавос (1776–1840) був директором та арбітром музичного життя столиці й імперії. Він давав беззастережну перевагу західньо-європейській музиці, головню італійській. Кавос також komponував музику для російських водевілів та балетів, переробляючи та італійський лад українські та російські народні пісні, як це подає український історик Микола Маркевич⁵. Крім поверховно побудованої на українському фолкльорі музики для водевільної опери «Козак Стихотворець» (1812–13) Кн. А. Шаховського (1777–1846), негативно оціненої І. Котляревським і пізніше Т. Шевченком («Нісенітниця на двох мовах») він пише комічно-фантастичну оперу «Ілля Богатир» та патріотичну російську оперу до тексту Шаховського «Іван Сусанін» (1815 р.). Також опера в чотирьох частинах п. з. «Леста, Дніпровська Русалка» з музикою Ф. Кауера (1751–1831) та українця Степана Давидова (1777–1825) мала частинно також музику Кавоса⁶.

Як певну протизага до опанованої італійцями музики і головню опери треба згадати про існування в Петербурзі французької оперової трупи в рр. 1803–11 під управою композитора Ф. А. Бюелдіє (1775–1834) успішного композитора «Багдадського каліфа», «Беньовського» і пізніше «Білої дами», й особливо також вистави романтичних опер, творця німецької національної опери К. М. фон Вебера, якого опера «Фрайшіц» впливає на творчість слов'янофіла Олексія Н. Верстовського (1799–1864) особливо на його найкращу оперу «Аскольдову Могилу» (1835) до лібретта М. Загоскіна. Цей твір ставив М. Кропивницький навіть ще 25 січня 1900 р.⁷.

2. КАПЕЛІ Й ТЕАТРИ НА УКРАЇНІ

Першими в плеканні доброї музики за традиціями 18-ого століття була капеля й театр у Батурині та Почепі родини Розумовських. В їх маєтку під час останнього чверть сторіччя 18-ого ст. працював якийсь час, як музичний директор, неаполітанець Дженнаро Астарітта (ок. 1749–1803), композитор ок. сорока опер, ораторій та симфонічних творів⁸. В бібліотеці Розумовських віднайдено недавно його ораторію «Смерть Авеля» (1785) присвячену Олександрові Розу-

⁴ Т. В. Попова і т. д., История Рус. Муз. Т. 1.

⁵ Н. А. Маркевич, Из записок, А. А. Орлова, Глинка.

⁶ Попова, Ист. Р. М.

⁷ П. Долина, М. Л. Кропивницький.

⁸ Л. Архимович, Укр. Клас. Опера.



мовському та оперу «Збитенщик» (1786) до лібретта Княжиніна, в стилі неаполітанської опери Буффа хоч зближеної до французької водевільної опери⁹. У Розумовських були в різні часи капельниками Блюм й Абросимов. В початках 19-ого ст. виконувано там крім інших творів також «Лесту, Дніпровську Русалку» та «Козака Стихотворця». Цей магнацький двір обмежив свою товариську та музичну діяльність у 1811 р., коли гетьманич Андрій (1752–1836), сам вишколений скрипаль, остаточно осів на стало у Відні, де, граючи у власному струнному квартеті другу скрипку, був покровителем музики, особливо в особі Людвика ван Бетговена, який присвятив Розумовському три своїх квартети оп. 59.

Важливими музичними центрами були двори кн. Ржевуських у Підгірцях, Галичина, та у Соврані, Поділля, де В'ячеслав Ржевуський (1785–1831), ентузіаст відродження українського козацтва, для культивування української пісні заснував школу лірників, бандуристів та торбаністів. Там працювали в тому напрямку придворний співак Евстафій Сангушко, Григор Відорт, торбаніст та кременецький канонік Ян Комарницький, який можливо уложив сам кілька пісень, одну з них про Кармелюка¹⁰.

Добре була репрезентована музична справа напочатку XIX-ого століття в м. Романові на Волині, в мільйонових палатах гр. Йов. Августа Іллінського. Там були велика дворова оркестра та хор. Також виступала там гостинно італійська опера з Петербурга з обома Дзамбоні, Неріні та іншими співаками. Там грав також балет складений з французів, німців та італійців. Також була там і німецька опера, для якої спроваджено костюми аж з Відня. Крім цього гр. Іллінський посилав талановиту селянську молодь на студії до Італії. Звідти походив скрипаль та диригент, учень неаполітанської консерваторії Феррарі, справжнє прізвище Теодор Ковальчук, що після двадцятилітньої відсутності став капельником придворної капелі Станіслава Щенського-Потоцького (1753–1805) в Тульчині¹¹.

Капеля і театр графа Волькенштейна в с. Красному, коло Суджі, в південній, українській частині Курщини, цікаві тим, що там від чотирнадцятого року життя розвивався як актор та співак, пізніше великий сценічний артист і творець реалістичного театру Михайло Щепкін (1788–1863), який став ідеологом українського драматичного мистецтва даючи сценічне оформлення драматичним творам І. Котляревського і як найближчий приятель Шевченка, заохочував українських письменників та композиторів до драматичної творчості.

Важливим культурним центром був маєток Д. П. Трошинського (1754–1829) в Кибинцях на Миргородщині. Було відомо, що цей немолодий пан, гордий за своє козацько-українське походження, а особливо своє посвячення з гетьманом І. Мазепою, плакав, коли йому грали пісню про «Чайку»¹². При дворі

⁹ А. Ольховський «Збитенщик» астаріта, українська музикальна спадщина. Мистецтво. Київ 1940.

¹⁰ Г. А. Нудьга, Пісні та романси.

¹¹ Ф. Ернст, Кріпацькі капелі.

¹² Дан. Щербаківський, Оркестри, хори і капелі.



Трощинського незаможний його кривняк Василь Опанасович Гоголь-Яновський (–1825) завідував маєтком і ставив театральні пєси. Він та його дружина Марія Іванівна, при співучасті молоді із сім'ї Трощинських та відомого патріота й автора популярної сатири п. з. «Ябеда», Василя В. Капніста (1756–1823) та його дочки, та можливо і молодого Миколи Гоголя, виконували в тих двірських виставах різні ролі¹³.

З нагоди тих театральних вистав Гоголь-батько крім комедії з народного життя п. н. «Собакка-Вівця», що, здається, не мала музики і пропала, написав свого славного «Простака, або Роман і Параска, або хитрощі жінки перехитрені москалем». Ця водевільна комедія, за сюжетом із дійсної події в дворі Трощинських, мала свою власну музику, яка не збереглася. На музику цієї комедії складались такі безпретенсійні пісні: «В'яне вишня висихає, що росте під дубом» (Параска), «У полі могила з вітром говорила», «Ой був та нема та поїхав до млина» (в сатиричній тоні, також Параски) і пісня дяка в світському бароковому стилі – «Я люблю тебе і стражду, но образи не сищу»¹⁴. Драматичні твори Котляревського, особливо подібний до «Простака» сюжетом «Москаль Чарівник», змінили на сценах театрів Простака та спричинили його забуття. У Трощинського грали крім інших п'єс також «Мельника чаклуна, обманця і свата»¹⁵.

У той час, як з економічних причин численні поміщицькі капелі почали ок 1830 р. зникати, звертає на себе увагу добре вивінована та вдержувана симфонічна оркестра у Г. С. Тарновського в Качанівці, Борзенського повіту, на Чернігівщині. Цей колишній маєток ген. Рум'янцева-Задунайського став від 1838 р. свого роду культурним центром України. В тому році гостював там капельник царської капелі, великий композитор Михайло Глінка, який, у переїзді через Україну, набирав для неї добрих співаків¹⁶. В Качанівці Глінка скомпонував декілька епізодів до «Руслана і Людмили», своєї знаменитої опери, як «Перський хор» і «Марш Чорномора» а також «Баляду фіна», в оформленні якої допомагав скорочуючи мелодії і підкладаючи слова, близький сусід піяніст та історик України, приятель Глінки та Шевченка Микола Маркевич. Частим гостем там був їх товариш Петро Скоропадський, свідомий українець та ентузіастичний виконавець українських народних пісень, знавець хорової справи і дуже добрий клярнетист¹⁷. Там гостював також Шевченко.

Вище згадані частини опери були в Качанівці вперше виконані диригентом оркестри Калиничом. Концертна естрада була в їдальні, побудована на підвищенні, за колонами. Існує малюнок Василя Штернберга (1818–1845) (приятеля Шевченка) п. н. «Гра в піжмурки», на якому представлені і тяжкуватий Калинич і музиканти і можливо цей сам артист-челіст, кріпак, якого долею

¹³ Л. Архимович, Укр. Клас. Опера.

¹⁴ Укр. Драматургія. Маловідомі п'єси. Вид. В. Шубравський, ст. 29-69.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Ф. Ернст, Кріпацькі капелі.

¹⁷ М. Глінка, Спомини, Русс. Старина, Лист. 1870, там також Н. В. Тар.



Шевченко у своїй повісті «Музика» щиро переймається¹⁸. Гостювали у Тарновського не тільки Глінка та Штернберг, пізніше Шевченко, але були там в різні часи М. Гоголь, М. Костомарів, І. Репін і ін. В цьому цивілізованому українському дворі зародилася та розрослася багата колекція української старовини, що стала пізніше головною збіркою і початком музею міста Чернігова.

3. ШУКАННЯ ПРОФЕСІЙНИХ МОЖЛИВОСТЕЙ

Скромнішою числом учасників була оркестра в Яготині, маєтку кн. Миколи Репніна-Волконського, що був одружений з онукою гетьмана Розумовського. Як свого капельмайстра і можливо учителя для своєї доньки Варвари князь запросив з Німеччини в р. 1815 композитора, теоретика і диригента Моріца Гавптмана (1792–1868). Ставши генерал-губернатором України Репнін переїхав разом з Гавптманом до Полтави¹⁹. Там перебував Гавптман від відкриття нового театру 1818 р. аж до 1820-ого року. Для початків запрошено оркестру діди́ча Раковича, з Прилуцького повіту, а батуринська управа маєтку Розумовських вичила регента хору Чухнова, також одного дисканта (сопран), альта та тенора²⁰.

Полтавський театральний будинок збудовано ще за часів ген. Губернатора кн. Лобанова-Ростовського, в домашньому театрі якого грав комічні ролі Іван Котляревський (1769–1838). З початку він вправді числився заступником Гавптмана, але в дійсності був фактично директором. До Полтави запрошує кн. Репнін на гостинні виступи також гастролуючу по більших містах трупу М. Штейна. Ця трупа вже тоді складалася з таких знаменитих артистів як Михайло Щепкін, Налетова, Угаров і др.

Котляревський, як управитель полтавського театру, і з мистецьких і національних оглядів не міг бути вдоволений з тогочасного музично-театрального репертуару. Інтелігентному українцеві було соромно чути зі сцени вияви незнання історії України автора «Козака Стихотворця» кн. Шаховського то й казав: «От то тільки нечепурно, що москаль взявся по-нашому і про нас писати, не бачивши зроду краю і не знавши звичаїв і повір'я нашого»²¹. Написання народної опери «Наталка Полтавка», в двох діях, та «Москаля Чарівника» в одній, було спробою автора «Енеїди» (1798) дати українським театрам і глядачам твір, який був би з естетичного погляду добрий і з національного правдивий. Котляревський досягнув правди і краси і в тексті і в музиці. Скромну та відповідну музику уклав сам Котляревський під час праці над драматичним текстом твору в рр. 1818–1819. До сьогодні, за такі довгі роки своєї популярности, ця музика зазнала тільки незначних змін і то тільки в супроводі, як і в оркестрації. Перше друковане видання музики з р. 1833 виказувало тільки три пісні («Віють вітри», «Дід рудий» і «Ой, я дівчина Полтавка») з трохи претенсійним фортепіановим

¹⁸ Ф. Ернст, Кріпацькі капели.

¹⁹ Ф. Ернст, Кріпацькі капели.

²⁰ І. Ф. Павловский, Полтава, Истор. Очерк., 1892–1856, Полтава 1910 (ст. 225).

²¹ І. Котляревський, Наталка Полтавка, 2-га Дія, 7-ма сцена.



супроводом Адама Йогана Барсіцького. Також опрацювали та оркестрували музику Котляревського А. Єдлічка, О. Маркович й особливо М. Василєв. Остаточне опрацювання дав, написавши також гарну увертюру, Микола Лисенко, що підкреслив ладову свіжість та оригінальність пісенного матеріялу. В останні роки були спроби додати або заступити деякі епізоди Лисенкового опрацювання більше складними елементами «великої опери», що нищить наївний чар цієї дійсно народної опери.

4. ХАРКІВ, ЯК МУЗИЧНИЙ ЦЕНТР

З заснуванням намісництва в Харкові 1780 р., особливо з часу, як губернатором став Ф. Кішенський 1791-ого р., перемінено бальову залю резиденції для театральних вистав. Приблизно в час заснування університету 1805 р., за директури Дмитра Москвича з Орла, Харківський театр стає професійним. Актори, між ними вперше одна актриса, одержують регулярну платню. Однак вже небавом з'являється, як директор іншої нечисленної трупі кол. придворний актор Костантинів, а в рр. 1810–20 театр працює вже під проводом Калиновського (1813)²².

Існування театру з досить добрими музичними силами в Харкові уможливило Григорієві Квітці-Основ'яненкові (1778–1843) написати українську народну оперу «Сватання на Гончарівці» (1831). Цей, після «Наталки Полтавки» найчастіше виставлюваний твір представляє з музично технічного погляду певний поступ. Перше всього в цій народній опері, в стилі клясичного Зінґшпілю, є досить багато музики, бо аж 24 епізоди. Вони побудовані виключно на українському народному фолклорі або на матеріалі вертепного характеру. Пісні підібрані так, що відповідають характерам різних дієвих осіб. Ліричні і жалісні для Уляни, жартівливі для Прокопа, простакуваті для Скорика і примітивні для Стецька. Дуже приємний є простенький, але яскравий терцет (ч. 3) Одарки, Прокопа і Кандиби, і звертає на себе увагу гарний своїм укладом дует Уляни та Олексія (ч. 16). Особливої краси є дві весільні пісні, виконувані двома жіночими хорами (ч. 23). Сам фінал п'єси, який Квітка назвав водевілем і який є вислідом тогочасних вимог є невдалий та цілком зайвий²³. Видавець партитури «Сватання», композитор К. Стеценко (1882–1922), прописуючи цей фінал, закінчує п'єсу танком-козачком. Друга популярна водевільна опера Квітки п. з. «Бой Жінка» мала свою прем'єру 1842 р. з Любов'ю Млотковською в головній ролі, однак ця п'єса проби часу не витримала²⁴.

В Харкові розвинувся талант другого великого українського сценічного артиста і співака Карпа Соленика (1811–1851), який творив клясичні ролі Возьного, Виборного (з «Наталки»), Стецька («Сватання») і Лопуцьковського

²² Дан. Щербаківський, Оркестри, хори і капели.

²³ Л. Архимович, Укр. Клас. Опера.

²⁴ О. Клінчин, П. І. Млотковська.



(«Шельменко Денщик»)²⁵. Також починає кар'єру, як театральний директор, Людвиг Млотковський, який в 1833 р. став власником театральних труп в Курську та Харкові. Тут він одружився з талановитою і потім славною із шекспірівських роль артисткою Любов'ю Ів. Остряковою Млотковською (1895?–1866), що перед тим грала в трупі Штейна. Млотковська створюючи за час своєї довгої сценічної кар'єри ролі Наталки, Тетяни («Москаль Чарівник»), Уляни («Сватання»), Насті («Бой Жінка») і ін., подібно, як Щепкін та Соленик, спричинилася для піднесення, розвитку та популяризації українського театру та театральної музики.

5. ТЕАТР І КОНЦЕРТИ В КИЄВІ

Театральний будинок був збудований в Києві ще 1777-го року. Вистави відбувалися нерегулярно і то з приїздом якоїсь трупи як напр. трупи діди́ча Нохози́бкова Дмитра Ши́рая²⁶. Відбувалися також випадкові концерти і то у зв'язку з щорічними конра́ктовими ярмарками, які перенесено в 1797-ім році з Дубна. Відомі з тих часів імена поодиноких диригентів, як Діль (1797) та капельник академії шляхтич Цесарський (ок. 1892)²⁷.

В 1821 р. визволений саме з кріпацтва артист Михайло Щепкін приїхав з власною трупю з Полтави але через фінансові труднощі міг вдержати театр тільки протягом одного року. Тільки з прибуттям з Харкова до Києва російської трупи І. Фед. Штейна 1834 р. створено постійний театр, в якому диригував Іван, Лазорів син, Петрушин. Пізніше приділено до театру міську київську оркестру, зложену з 19-ти музикантів, переважно українців, під управою капельника Ковалевського.

В 1833-му році гр. Іван Ілінський виступив із безуспішним проектом заснувати в Києві фі́льгармоні́чне товариство, однак урядові така установа не була на руку і нічого з того не вийшло. В 1842-ому році Артамон Зубковський, учитель чернігівської повітової школи, просив цензуру про дозвід друкування його опери «Лодія», невідомо, чи оперового лібретта чи партитури. Відомостей про долю цього твору немає, сюжет його міг бути з життя українського філософа, проф. Львівського, а пізніше Петербурзького університету Петра Лодія, або й можливо, його сина Андрія Петровича Лоді (Лодій), відомого оперового тенера, під іменем Нестора, виконавця творів Глінки, Римського-Корсакова і ін., що був також одним із «братії», відомої з життєпису Шевченка. В час контрактних ярмарків виступали з власними концертами різні європейські музики, між ними піяніст Антін Контський (1817–99), що під його супроводом, після заслання, співав Шевченко в петербурзьких домах, та славний скрипак-віртуоз Карло Липинський (1790–1861), відомий нам як видавець українських народних пісень в Галичині. Шевченко, мабуть, мав нагоду бути підчас його виступу, коли з

²⁵ Л. Архимович, Укр. Клас. Опера, ст. 76.

²⁶ Дан. Щербаківський, Оркестри, хори і капели.

²⁷ Збірка Вацлава з Олеська (1833).



одобренням згадує в своїй повісті «Близнята» невідомі нам, варіяції Липинського на народню пісню «Чи я така уродилась». Він міг бути також знайомий з сензаційними виступами капелі дідича Сокиренець, Григорія П. Галагана (нар. 1760), основника Галаганівської колегії. Цей зрівноважений оркестровий ансамбль давав поважні програми світових класиків, і в ньому був скрипак Артемка, учень Липинського і Дрездені, що міг бути прототипом Тараса Федоровича Н. в повісті Шевченка «Музика».

В ті часи музично-театральне життя Києва не було на належній висоті, а в 1858 р. на якийсь час підупадає, аж доки в кінці 1867 р. не відкрилася там постійна російська опера.

6. ОДЕСА Й УКРАЇНСЬКА КЛАСИЧНА СИМФОНІЯ

Одеса, доволі нове місто, що постало під кінець 18-го століття коло запорізької паланки, тепер передмістя, Слобідка Романівка. І в Одесі театр постав досить пізно, бо аж 1809-ого року, для якого, з уваги на ювілей битви під Полтавою 1709-ого року – початку втрати Україною всяких ознак самостійності – законтрактовано, як директора, кн. А. А. Шаховського з його власною театральною трупю. На відкриття цього театру прибув з власною симфонічною оркестрою дідич села Бехтері, біля Миколаєва над Бугом, Микола Дмитрович Овсяник-Куликовський (1768–1846), який виконував з успіхом свою власну 22-гу Симфонію, в якій він уживає, як тематичний матеріал, українські народні пісні. Цей надзвичайний, великого масштабу, національно український твір композитора класика, що своєю фактурою, виразом та вартістю нагадує великих віденських композиторів-класиків Моцарта та вчасного Бетговена, не звернув на себе в свій час потрібної уваги. Ми майже не маємо відомостей про життя та музичну кар'єру цього великого мистця, а його симфонію знайдено випадково в Одесі та виконано її в Києві 1948 р.; щойно після надрукування партитури симфонія увійшла до репертуару численних симфонічних оркестрів. Також загубилася невідома опера Куликовського п. з. «Полтавська вікторія», якої лібретистом міг бути названий вище кн. Шаховський, який трохи пізніше (1812–13) написав оперу-водевіль, з музикою Кавоса, «Козак Стихотворець». Пізнаша творчість та кар'єра Куликовського невідомі.

За час трьохрічної управи одеського театру Шаховським у репертуарі цього театру були виконувані п'єси, які звичайно йшли на російських та українських тогочасних сценах²⁸. В 1811 році осідає в Одесі італійська трупа під управою Монтовані. Пізніше Монтовані та Дзамбоні з підтримкою італійської колонії Одеси виставляють класичні та романтичні європейські опери, передусім італійські. В 1836 р. приїхала трупа Штейна до Одеси, де крім інших п'єс виставляє з великим успіхом «Наталку Полтавку», яка в рр. 1838–42 завойовує собі велику популярність. В 1843 р. приїжджає знаменита харківська трупа

²⁸ А. Скальковський, Етнографический Очерк Одесского Театра, *Одесс. Вестник*. 1858, 17. I.



шекспірівського артиста П. С. Мочалова, що виставляє також і «Москаля Чарівника». З приїздом на постійне перебування Л. Млотковської її улюблені твори «Москаль Чарівник» Котляревського та «Хлопотун» з музикою Алябєва та Верстовського чергуються часто поміж іншими п'єсами репертуару²⁹. В 1851 р. одеський театр з мистецького боку підупадає і беззмістові водевілі витискають вартісніші театральні п'єси. Тому, що в той час починає недоставати також і музичних працівників, то в 1858 р. виникають заходи для відкриття місцевої музичної консерваторії. З цією акцією зв'язана музична та публіцистична діяльність П. Сокальського (1832–87). Ще більше епохального значення є театральна музична почини М. Лукича Кропивницького, як вияв культурно-національної стихії та потреб того часу³⁰. В тих обставинах появляються українські композитори Петро Ніщинський та Микола Аркас, вже як свідомі виконавці Шевченкових ідей в ділянці української національної музики.

7. УКРАЇНЬСЬКА МУЗА ЗНАХОДИТЬ СВІЙ ПАРНАС³¹

Українські та українофільські сантименти, як це було вище сказано, знаходили симпатичний відгомін і в інтелектуальній і в мистецькій творчості Петербурга і корінної Росії. Ці сантименти поглиблювалися оповіданнями з українського життя Василя Наріжного (1780–1825), що дав російському та українському читачеві яскраву, реалістичну з гумором, картину козацької та козацької України, підкріплену яких десять літ пізніше ще більше талановитими повістями («Вечорі» 1831 і 1932 р., та «Миргород» 1835 р.) Миколи Гоголя³².

Великого російського поета Олександра С. Пушкіна (1799–1837), захоплює романтична сторона українського побуту та історії. В неласці царського уряду, проживає він частину свого життя на Україні, в Кишиневі та с. Кам'янці на Київщині (1820–23) та Криму й Одесі (1828). Знаючи українські аспірації, з якими він як росіянин не погоджувався, він дає добру. Хоч історично невірну картину українського середовища в поемі «Полтава» (1828). Подібне стосується також в деякій мірі до напів іронічної поеми «Руслан та Людмила» (1818), а ще більше до «Русалки» (1830), інспірованої українським побутом та українським балядиним елементом³³.

Багато більше українського вільного духа передав у своїх творах поет-байроніст і свободолюбивий романтик, член повстання Декабристів у 1825 р. Кіндрат Федорович Рилєєв (1795–1826), що написав героїчні поеми з історії України «Войнаровський» та «Сповідь Наливайка» (1825). На жаль ці твори з

²⁹ О. Клінчин, П. І. Млотковська.

³⁰ П. Долина, М. Л. Кропивницький.

³¹ Скорочений варіант цієї частини розвідки під назвою «Музикальність Тараса Шевченка» була надрукована в журналі «Вісті» (Твін Сіті, Манітоба), Ч. 1 (12) за березень 1965 року, С. 3–4 (примітка Г. Карась).

³² D. S. Mirsky, A History of Russian Literature.

³³ Там же.



огляду на цензурно-поліційні умови не могли викликати зацікавлення до сюжету у пізніших композиторів.

Найбільший російський поет після смерті Пушкіна, Василь А. Жуковський (1783–1852), майстер-клясик, що ще перед Пушкіним, почавши з 1802 р., створив у російській літературі нову поетичну мову, завершуючи її надзвичайним переспівом «Одісеї» був крім того однією з найшляхетніших особистостей. Він мав великий вплив на царському дворі, як учитель Александра II, і як незаконний син діда Буніна та турецької бранки, він мав також відкрите серце для української недержавної культури. Жуковський підтримував колись М. Гоголя, як представника України, і пізнавши молодого Шевченка, він відразу відчув у ньому непідроблене втілення прометейського українського вогню і став його добродієм. З вдячності Шевченко присвячує йому свою поему «Катерину» в пам'ять свого викупу з неволі.

В сприятливе для мистця оточення визначних та чесних людей у Петербурзі десь після 1831-ого року поступово включається скромний вісімнадцятилітній хлопець-кріпак Тарас Шевченко (1814–1861). Наперед 1835 р. він пізнає земляка Івана Сошенка, що рекомендує його професорові Академії мистецтв Олексієві Венеціанові (1779–1845), синові ніжинської українки та українського грека. Сошенко також, допомагаючи Шевченкові поширити загальну освіту, поручає його українському поетові Гребінці, який зумів скерувати інтелектуальний розвиток молодого людини на потрібну дорогу. За короткий час розвиток Шевченка, як мистця пішов так далеко, що найбільший тогочасний російський артист-маляр Карло Брюлов (1788–1852) почувши один з віршів Шевченка зайнявся з повною енергією викупом з неволі цього яскравого таланту. Брюлов намалював портрет Жуковського, який у висліді приніс потрібну суму грошей.

До кружка Шевченкових добродіїв належали також композитор камерної, симфонічної та оперової музики, челядін, гр. Михайло Вельгорський (1788–1856) з Волині і Полтавець Василь Григорович (1786–1865), професор та секретар Академії мистецтв, якому також в пам'ять свого викупу Шевченко присвятив свою капітальну поему «Гайламаки». Шевченко був частим гостем в домах тих своїх покровителів і був цінений не тільки за малярський талант, але й як український поет, і також не менше, як співак баритон з величезним репертуаром старинних і непідроблених українських народних пісень. Ці люди, сметанка мистецького світу російської столиці, були в більшості не тільки зв'язані своїм походженням з Україною, але були вони також музикантами або щирими любителями музики і всі були зачаровані особою многонадійної молодого людини.

Шевченко близько заприятелювався з Миколою Маркевичем (1804–1860), українським істориком і знаменитим піаністом, учнем славного ірландського піаніста-композитора Джона Філда (1782–1837). Маркевич, якого Шевченко шанував іменем «маєстра», і бандуриста в присвяченій йому поемі, познайомлює Шевченка з широким колом своїх приятелів та товаришів з Благородного Пенсіону, вищої середньої школи та гуртожитку при університеті столиці. Багато з них ще після 1817 р. були членами заснованого Маркевичем таємного товариства



українців при Пансіоні, в якому членами були винятково й неукраїнці, як пізніше визначний композитор Михайло Глінка (1804–1857) і Лев Пушкін (1805–1852), поет і брат великого російського поета³⁴. Глінка в час свого познайомлення зі Шевченком виступив 1836 р. зі своєю першою оперою п. з. «Іван Сусанін» («Життя за царя»), колективно зложене лібретто якої, розпочате Жуковським на основі «Думи» К. Рилєєва (1795–1826), було частинно твором самого композитора, але було закінчено з надто цареславним забарвленням, бароном Е. Розеном. На висмівання цієї «мужицько-кучерської» опери аристократичними прихильниками західньо-європейської класичної та романтичної опери zareагував видвиженням її вартості у прихильній оцінці в пресі музикознавець кн. В. Одоєвський (1804–69)³⁵. Діставши признання та заохоту композитор Глінка починає працю над новою оперою, за поемою Пушкіна, «Русланом та Людмилою». Невідомо, яку ролю в творенні цієї нової опери грав Шевченко, тому що з огляду на пізніший арешт та заслання й особисту царську ненависть до Шевченка його ім'я старанно виєліміновано з писань Глінки та інших мемуаристів. Пізніше Шевченка тільки принагідно згадується між співучасниками товариських сходів членів «своєї компанії» або «братії», за висловом В. В. Стасова (1824–1906), пізнішого ідеолога важливої в 1860-тих роках в розвитку народності в музиці «могучої кучки», групи щонайменше п'ятьох композиторів, які зблизилися разом у висліді різних зустріч «своєї компанії». Стасов, між іншим, згадує навіть свою розмову з Шевченком з приводу упертості артиста Брєлова творити в класичних традиціях, ігноруючи новітні ідеали народності в мистецтві³⁶.

Відомо тільки без сумніву, що крім офіційного лібреттиста В. Ширкова створили деякі сцени для «Руслана» сам Глінка, Микола Маркевич, Нестор Кукольник (1809–1868), драматург і один з братів-театралів Гедеонових³⁷. З огляду на конечність українського кольориту в опері приязнь і співпраця Шевченка могла бути для Глінки дуже бажаною. Не тільки мистецька інтуїція та смак, але знання і виконання великого багатства українських народних пісень з самого центру України, які композитор міг був перероблювати у нові класичні форми, були тим чимось, що давало опері автентичність та реалістичну правдивість³⁸. З другого боку Глінка міг віддячуватися своєму приятелю лекціями музики та корепетиторською поміччю для Шевченкових співацьких виступів. В. В. Стасов згадує навіть у своїх спогадах, що Глінка не міг стриматися, щоб не працювати музикально з тими приятелями, у яких був добрий голос³⁹. Не треба замовчувати також, що напевно якесь музичне навчання здобував Шевченко у «маєстра» Маркевича. Шевченко завжди був в стані, може не надто вибагливо, акомпаніювати

³⁴ Н. А. Маркевич, Из Записок, ст. 132.

³⁵ В. Ф. Одоєвский, Новая русская опера, А. А. Орлова, Глинка, в Лит. Прибавлениях к Русс. Инвалиду ч. 5.

³⁶ В. В. Стасов, Лист до О. М. Пипіна, А. І. Костенко, Спогади про Шевченка.

³⁷ А. Н. Серов, Мих. Ів. Глинка, Орлова, Глинка.

³⁸ Друга тема лезгінки (українська), уживається й у фіналі, ст. 71, Каки Новикова.

³⁹ В. В. Стасов, Мих. Ів. Глинка.



собі до власного співу на гітарі або на фортепіані, як свідчать про це В. Аско-ченський та М. Мікешин, хоч акомпаніював йому часто хтось з його приятелів і, як відомо зі спогадів Катерини Юнге, акомпаніював йому теж європейської слави піяніст Антін Контський (1817–1899)⁴⁰.

Завдяки приязні Шевченка з М. Маркевичем були йому відкриті дружні доми, як напр., поета, перекладача і журналіста А. Н. Струговщикова (1808–1873), музикознавця кн. Одоєвського (1804–69), баса співака-аматора кн. Г. П. Волконського (1808–82), а особливо драматурга, знатока контрапункту, з походження можливо карпато-українця Нестора Кукольника (1809–68), у домі якого через якийсь час «братія» сходилася двічі тиждень⁴¹.

Крім Глінки другою центральною особою в тих зустрічах був без сумніву Тарас Шевченко. Впливали на це не тільки Шевченкова начитаність, ознайомленість з різними напрямками та ділянками мистецтва, часте відвідування балету, з подивлянням славної Марії Таліоні (1804–84) – творця балету Сильфіди, але і також Шевченкові оцінки опер і концертів⁴². Свідомість, що артист і поет Шевченко жив своєю неописано чудовою українською народною піснею, і що рівночасно він захоплювався музичними творами композиторів світового значення, робили Шевченка чарівним і бажаним співучасником мистецьких симпозіонів. Подив для Шевченка визначних та впливових особистостей як Жуковський, Венетіанов, Брюлов, Григорович та ін., примушувало декого із «братії» приховувати свої національні упередження до Шевченка. І, навпаки, слухаючи Шевченкових українських віршів, збуджувалася національна совість в душах тих людей, які почали забувати свою славу Україну та її змагання. Сила вислову різно апелювала до різних умів, однак висказане поетичним словом доповнювалося і скріплювалося багатством, силою та безпосередністю співаної екзотичним поетом-співцем української народної пісні. До того ж ця пісня була інтерпретована живою людиною, яка сама, вийшовши з гущі народу, могла подавати цю звукову красу і стихійну правду тексту модерному цивілізованому світові у традиційно правдивій та непідробленій формі. Ці сильні враження були тривалими і не по-верховними, бо не можна уважати випадковим факт, що під кінець свого життя Шевченків приятель Глінка творить свою незакінчену українську (козацьку) симфонію⁴³. Однак, не зважаючи на подивугідну приязнь та толеранцію, взаємне ставлення «братії» не було завжди таке згармонізоване. Існувало певне, неodobрюване Шевченком, напруження у відношенні композитора Олександра Даргомижського (1813–69) до композитора Глінки. Даргомижський, хоч і знав українську мову, але ж своїм пискливим співанням та способом говорення не був Шевченкові симпатичний, хоч нашому поетові було відомим, що вже тоді цей композитор працював над оперою «Русалка», за українським сюжетом російсь-

⁴⁰ Катерина Юнге, Спогади про Т. Шевченка, А. І. Костенко, Спогади про Шевченка.

⁴¹ Дм. Косарик, Життя і діяльність Шевченка, ст. 36.

⁴² Арнольд Гаскелл, Балет.

⁴³ В. В. Стасов, Мих. Ив. Глинка, ст. 275. А. Орлова, Глинка.



кого поета Пушкіна. Болючим також було те. Що на появу «Кобзаря» Шевченка, виступив на літературних сходинах у М. Маркевича з критикою Н. Кукольник, вимагаючи заборони української та польської мови⁴⁴. Ще більшим дісонансом була газетна критика ще одного з «братії», літературного критика В. Г. Белінського, який висловив своє нехит до живої мови «Гайдамаків», частини могутнього Шевченкового «Кобзаря», який у мільйонах примірників своїх видань став уже незабаром однією з найбільш читаних книжок світу, і водночас творцем та сторожем своєї нації.

Однак поява «Кобзаря», книжки, названої свідомо визначенням співака-музики, яким Шевченко себе уважав, стає великої ваги фактом⁴⁵. Геніяльні, незвичайно сміливі поеми роблять Шевченка центральною особою для живої, хоч брутально поневоленої України. Його особиста поява на Україні стає konieczністю. Двома наворотами він приїздить у рідний край в рр. 1843 і 1845. Усі свідоміші українські особистості ставлять його в осередну увагу. Свою приязнь відкривають йому аристократичні доми, як напр., кн. Миколи Репніна-Волконського (1778–1845) кол. губернатора України, що його патріоти вважали кандидатом на становище українського гетьмана, та його дочки Варвари (1808–91), яку Шевченко називає своєю сестрою. Шевченкові раді у Григорія Тарновського (1853), у якого власна оркестра виконувала вперше 1838 р. кілька епізодів з опери «Руслан і Людмила», під час перебування Глінки на цьому дворі⁴⁶. Як відомо, пізніше з великої колекції цього пана, був заснований музей міста Чернігова. Справа української музики була і тоді для Шевченка першої ваги і він відвідував Плятона Лукашевича (1809–1888), знатока і збирача українських народних пісень. Одним із зворушливих моментів повісти «Музика» є приязнь Шевченка з артистом челистом-скрипалем Т. Федоровичем Н., який був учнем великого Шпора в Німеччині. У домі Репніних зароджується у приявних приятелів поета думка створення української опери на сюжет геть. Івана Мазепи, до якої мав скласти лібретто Шевченко. Недостача розуміння і ворожість п'яніста, любителя-композитора Д. Селецького до особи великого гетьмана не дозволили зреалізувати цей задум⁴⁷. Можливо, що вже й давніше Шевченко думав про драму Мазепи, але ідея та сюжет з огляду на суворі вимоги цензури, могли поступово перемінюватися у Шевченкову драму «Назар Стодоля». Ця драма, за скромною думкою авторі цієї статті, написана вже перед першим виїздом Шевченка на Україну, викazuje деякі аналогії зі сюжетом Мазепи, так відносно часу події, як і дієвих характерів і в деяких подробицях, могла походити з того самого джерела.

Шевченко відбуває також спеціальну подорож, щоб познайомитися з Андрієм Лизогубом, п'яністом та челистом. Хоч для тих багатих нащадків,

⁴⁴ Д. Косарик, Життя, ст. 36.

⁴⁵ Е. Штакеншнейдер називає Шевченка співаком навіть тоді, як він рецитував свої вірші.

⁴⁶ А. Н. Серов, Мих. Ів. Глінка, Орлова, Глінка, також в Глинки спогад.

⁴⁷ П. Зайцев, Життя, ст. 122.



колись демократичної козацької старшини, він, хоч і в жарті, є гетьманом, Шевченко багато краще почувається в зустрічах зі сіллю української нації, ученими, письменниками та філософами як Михайлом Максимовичем (1804–73, збирачем українських народних пісень та істориком, першим ректором київського університету, з Миколою Костомаровим (1817–85), автором праць з українського фолкльору, ідеологом Кирило-Методіївського братства, пізніше професором петербурзького університету в рр. 1852–62, та з Пантелеймоном Кулішем (1819–1895), ентузіастом української справи, поетом, автором і видавцем українських творів, на якого весіллі Шевченко своїм співом викликав глибоке враження. Крім цього Шевченко підтримував активно інших працівників на полі українського відродження нації і на Україні, як і поза нею, та через П. Лукашевича з Галичиною⁴⁸.

Розкриття Кирило-Методіївського братства 1847-ого р. спричинює адміністраційний, безреченцевий засуд Шевченка на заслання в Сибір з особистою заборонаю царя Шевченкові писати та малювати. Під час цього десятилітнього карання, Шевченко втрачає також зв'язок з європейською та сучасною російською й українською музикою, тужить за «чародійною оперою». Тільки потайки і то в перших роках заслання він творить українські поеми й поезії і винятково має нагоду малювати, однак самота його радість це сердечні листи від приятелів, які стараються про його визволення. Шевченкова симпатія до поневолених киргизів робить його апостолом волі поневолених народів⁴⁹, а нові знайомства з іншими засланцями, особливо з поляками, з боку яких він зустрічає глибоку пошану, як борець та пророк своєї нації, дають йому нагоду зблизитися з ідейними членами цього історично близького народу.

Вернувшись з заслання, зі заборонаю жити в Україні, у Нижньому Новгороді зустрічається Шевченко зі своїм давнім другом Михайлом Щепкіним (1788–1863), творцем реалістичного театру і, вшанований в Москві земляками, приїжджає до Петербурга, як духовий провідник українського руху та його представник у північній столиці. Його величають не тільки, як найбільшого поета українського народу, якого мову він підніс до мови великої нації, але як того, що став для всіх кращих умів української та російської інтелігенції уособленням змагань людства до усунення всякого насильства та неволі. Хоч він і далі перебуває під доглядом поліції, він є частим гостем у визначних домах. Родина гр. Феодора (1783–1873) та Настасії (1817–1889) Толстих, які активно спричинилися для Шевченкового визволення, влаштовує прийняття в його честь і робить його особу в домах петербурзького товариства сенсацією. Його часто запрошують рецитувати створені ним поеми і також співати народні пісні України. Його щиро приймають у салоні Глінкової учениці, співачки та письменниці Ізи Грюнберг-Ласкос, в якому виконували часто камерну музику. Записаний у хроніці теж один добродійний вечір, на якому виступали російські знаменитості, поети

⁴⁸ П. Зайцев, Життя, ст. 102.

⁴⁹ Th. G. Winner, The Oral Art And Literature Of The Kazakhs.



А. Майков (1821–97), Б. Бенедиктов (1807–73), Ф. Достоевський (1821–81), І. С. Тургенєв (1818–83), І. А. Гончаров (1812–91), А. Ф. Писемський (1820–81), А. Н. Островський (1823–86), Н. А. Некрасов (1821–78) і Я. Полонський, однак тільки рецитатора власних поем Шевченка (публіка) так прийняла, саме «як генія, що зійшов у залю Пассажу просто з небес. Ледве він успів ввійти, як почали плескати, тупати, кричати. Бідний співак цілковито розгубився...» Так оповідає одна з присутніх Е. Штакеншнейдер про подію в листопада 1860-ого року⁵⁰.

Шевченко в ті часи стає співучасником та свідком повстання нової романтично-народницької музики з центром у Петербурзі. Навколо Шевченкового приятеля О. Даргомижського, в його домі, від 1859-ого р. і то на чолі з М. Балакіревим (1836–1910) виклярується з численної групи інтелектуалістів «своєї компанії» група композиторів, що в 1860-тих роках починає реалізувати свої народницькі ідеали в музиці. Цю групу композиторів зложено з Балакірева, Модеста Мусоргського (1834–81), А. Бородіна (1834–87), Цезара Кюї (1835–1918) та М. Римського-Корсакова (1844–1908) за їх енергичну працю та творчість та пропаганду нових народних ідей в музиці названо «могучою кучкою».

Під впливом декого з тих людей як Олександра Серова (1820–71), пропагатора музики Глінки, як теж ідей та оперових творів Ришарда Вагнера, Шевченко ще більше зближається до народности в музиці та до тогочасної світової музики, а «музикальність Шевченка і роля музики в його житті виростає перед нами в несподівано великих розмірах» – як стверджує Зиновій Лисько у своїй праці⁵¹.

Як перед своїм засланням Шевченко був ознайомлений з радикальною творчістю Гектора Берліоза та Франца Ліста (з останнім правдоподібно познайомився у Глінки в 1841 р.), так тепер це знання поглиблює він пізнанням вчасніших музичних драм Вагнера (8 лекцій). Серов, пізніше визначний оперовий композитор, як музикознавець, є також автором праці про українську народну музику в українському журналі «Основа» в Петербурзі 1861 р.⁵², а свою приязнь і подив для Шевченка підтверджує, диригуючи місяць після його смерті симфонічним концертом, присвяченим пам'яті поета. Програму цього концерту відкривала улюблена Шевченком увертюра до «Вільгельма Телла» Дж. Россіні, по якій слідувала симфонічна поема «Мазепа» Фр. Ліста й опрацювання українських народних пісень для хору та оркестри Серова, а програму закінчувала симфонічна фантазія на російські народні пісні Шевченкового приятеля Глінки, як вказівка, що Шевченко уважав народну музику основою для творення національної музичної культури⁵³. Можливо, що успіх цього концерту, з якого фінансовий прихід був призначений на викуп Шевченкової рідні з кріпацтва, дав

⁵⁰ О. Штакеншнейдер, Із Щоденника, А. І. Костенко, Спогади, Шевченко був загально відомий, як співак-українець.

⁵¹ Зиновій Лисько, Шевченко й музика, «Українська музика», березень 1939.

⁵² А. Н. Серов, Музыка южно-русских песен «Основа», ст. 16 і 91.

⁵³ Дня 27-ого квітня 1861, ст. 258, Д. Косарин, Життя.



почин щорічним акалеміям в пам'ять Шевченка, як демонстрацій культурних здобутків нації, особливо на полі музики, всюди там, де тільки живуть свіломі українці.

8. МУЗИКА В ПОЕЗІЇ

Глибокий інтерес Шевченка до музики зафіксований і переданий у безсмертних поемах музикою могутнього слова українського генія. Тут, крім щирости вислову, пророчої уяви і влади передавати вселюдські ідеї, кожен раз вражає слухача чи читача якась дивна музика чергування мелодійної мови, якимсь свободним, ніколи не монотонним внутрішнім ритмом, таким, який відчувається в музиці великих майстрів, у мистецтві, яке засновується виключно на музичних феноменах. І стає зрозумілою заввага Л. Білецького, що «в творчій процесі Шевченка його слух випереджує зір, мелодійна тема проймає словесно-поетичну композицію й дає незрівняну поезію-пісню»⁵⁴.

Все таки само зрозуміння технічно-поетичних девіз Шевченка відкрито, порівняно недавно. Степан Смаль-Стоцький та Ф. Колесса перші звернули увагу на зв'язок Шевченкової віршової техніки з музичною основою української народної пісні. Дмитро Чижевський пішов далі і відкрив у цьому напрямку дальші важливі подробиці: ритм у Шевченка не є штивий і чергування наголосів є вільне і ритмічну одиницю творять не два або три склади, але рядки, так як музичні фрази, які різно комбінуються. До того Шевченко не завжди дає то-тожні рими, часто уживає внутрішніх римів, добиваючися звучности тих самих або споріднених слів. Він уживає евфонії (інструментації), і часом для викликання певного настрою малюють певну картину самі звуки, а навіть інколи сама музичність мови, а не думка, кермують будовою слів та речень⁵⁵. Треба ще додати, що загально вважається Шевченка композитором десяти мелодій до власних текстів⁵⁶.

9. ЗНАЧЕННЯ ШЕВЧЕНКА В РОЗВИТКУ МУЗИКИ, ОСОБЛИВО УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ 19-ОГО ВІКУ⁵⁷

Особливий вплив Шевченка, могутня тематика та захоплююча форма Шевченкового поетичного вислову дали надхнення композиторам тогочасних та пізніших поколінь. Творчість великого українського співака Семена Гулака Артемовського (1813–73), а особливо його класичистична опера «Запорожець за Дунаєм» (СПБ 1863 р.) були вислідом приятельських зустрічей з Шевченком, а також з їх спільними приятелями, драматичним артистом М. Щепкіном та композитором М. Глінкою. Одним з перших композиторів надхнених Шевченком

⁵⁴ Л. Білецький, Тарас Шевченко, Кобзар, 4-тий том, ст. 474.

⁵⁵ Дм. Чижевський, Історія Української Літератури, ст. 425–436.

⁵⁶ Г. А. Нудьга, Пісні та романси укр. поетів, ст 55, т. 1.

⁵⁷ Ця частина розвідки була надрукована в журналі «Вісті» (Твін Сіті, Манітоба), Ч. 1 (12) за березень 1965 року, С. 5–6 (примітка Г. Карась).



був теж геніяльний, хоч мало здисциплінований, композитор Модест Мусоргський, який вже після смерті Шевченка почав писати музику до «Гайдамаків», як всенародного бунту України проти Польщі⁵⁸. З цієї роботи Мусоргський викінчив всього тільки кілька епізодів як «Ой, Дніпре» і славний «Гопак», однак творча праця, яка вимагала представлення драми народних мас, вкінці, безперечно, як вислід сконцентрування над «Гайдамаками», вплинули на викінчення Мусоргським однієї з наймаркантніших опер всіх часів. Нею є опера «Борис Годунов» з лібреттом оснований на творі Пушкіна. А цілком певно завдяки Шевченкові, дав Мусоргський у «Сорочинському Ярмаркові», правда, не цілком викінченій опері, справжню атмосферу українського побуту. Його ж власна збірка 27-ми українських народних пісень вимовно говорить про серйозність його зацікавлення Україною⁵⁹.

У зв'язку з перебуванням Шевченка у Петербурзі та його глибоким інтересом до музики, та у зв'язку з новими течіями в музиці, виявленими пізніше в діяльності «могучої кучки», появляються в Петербурзі також українські композитори, члени молодшого покоління. Перший з них це Петро Сокальський (1832–87), який пізніше компонує, правда, мало драматичні, але історично замітні опери на українські сюжети, російською мовою, як «Мазепа» (Марія), за Пушкіним, «Майська ніч» і «Облога Дубна» (Андрій Бульба) за Гоголем, використовуючи часом для тих творів Шевченкові тексти⁶⁰. Подібно, як Серов, Сокальський пише до кінця свого життя працю про українську та російську народну пісню, твір, який у процесі розвитку української національної музики мав певне значення⁶¹. В останні роки життя Шевченка появляється також в Петербурзі пізніший український поет, перекладач «Іліади», «Одісеї» та «Антигони», і композитор-аматор Петро Ніщинський (1832–96), який пробує компонувати на основі «Назара Стодолі» оперу, однак закінчує тільки одну сцену, «Вечерниці», зі славним чоловічим хором «Закувала та сива зозуля». Ніщинський пізніше виявив деякий вплив при формуванні українського національного театру Марком Л. Кропивницьким⁶². Також впливав безсумнівно Шевченко своєю творчістю на молодого українського студента петербурзької консерваторії Олександра Рубця (1837–1913), який в 1866 р. став при тій школі професором, а в наступному сезоні, як повідомляє Римський-Корсаков, нам ближче невідомий Рубцевий симфонічний твір, увертюра, був виконаний М. Балакіревим на симфонічному концерті⁶³. Життя та діяльність Рубця досі майже недосліджені, а відомий він

⁵⁸ Н. Гордейчук, Творчество Тараса Шевченка в русской музыке, зі збірника статей ред. Т. І. Каришевою п. з. Из истории русско-украинских музыкальных связей, Москва 1956.

⁵⁹ 10-тий випуск 5-ого тому Збору Творів М. Мусоргського (вид. Лямм-а) має 27 укр. нар. пісень, з них 4 записані самим Мусоргським, правдоп. його власної композиції, а решта взяті зі збірника Галагана-Маркевича.

⁶⁰ Л. Архимович, Українська класична опера, ст. 149.

⁶¹ П. Сокальський, Руська народна музика.

⁶² Л. Архимович, Укр. Клас. Опера, ст. 143, А. Шреер-Ткаченко і т. д. Украинская ССР, ст. 85.

⁶³ N. Rimsky-Korsakoff, My Musical Life, Tudor Publ., N. Y. 1955. P. 76.



головно своєю збіркою 216 українських народних пісень з 1872-ого р. та з видання іншої збірки для голосу з фортепіаном, з аскетичною, на думку М. Лисенка гармонізацією⁶⁴. З українських збірок Рубця щедро черпали російські композитори, м. ін., Петро Чайковський (1840–93) для своєї другої, української (малоросійської) симфонії, з приводу якої члени «Могучої Кучки» даремно сподівалися, що він перейметься ідеями народності в музиці⁶⁵. Також головню з того самого джерела брав Чайковський тематику для свого фортепіанового концерту, опери «Черевички» та досить поверхово для процарської опери «Мазепа» і деяких інших творів. Він навіть скомпонував два сольоспіви до російських перекладів Шевченкових поем, так, як це так само зробив Сергій Рахманінов (1873–1943), хоч це ніяк не робить їх обох українськими композиторами.

Ближче відношення до Шевченкового духа мали автор «Української Симфонії» на українські народні пісні, композитор Михайло Колачевський (1851–1912) та братанич Петра, Володимир Сокальський (1863–1912), якого одиноким симфонія була виконана 1892 р. в Харкові, і фортепіанова сюїта якої п. н. «На лугах», уживає для десяти частин твору, як епіграмів, тексти поем Шевченка та перші рядки українських народних пісень. На жаль, фактура цього останнього твору досить безбарвна⁶⁶. До цієї групи композиторів можна зарахувати абсолювента петербурзької консерваторії Григорія Козаченка (1858–1938), автора успішної, консервативно скомпонованої опери на сюжет Шевченка «Пан сотник» (Петербург 1902)⁶⁷. Все таки найближче підійшов до духа Шевченка Микола Аркас (1852–1909), який, як композитор-любитель, мусів довгі роки поборювати всі творчі труднощі для складення своєї самотньої опери «Катерина», з власним лібреттом, на сюжет Шевченкової поеми. Хоч цей твір вийшов музично нерівний, однак в ньому є моменти правдивої краси і він драматично живий та правдивий. Почавши від своєї першої вистави театром М. Кропивницького (Москва 1899), «Катерина» не сходить зі сцени українських театрів⁶⁸. Сам Марко Кропивницький, композитор-любитель, творець нового українського театру, який в часи найжорстокішого переслідування української мови та її заборони в друку (указ Юзефовича 1876 р.), зумів з допомогою театральної сцени ширити національну свідомість, є композитором солідної легкої опери за гоголем п. н. «Вій» та інших успішних, хоч з музичного боку меншого значення, музикальних драматичних п'єс⁶⁹.

З діяльністю другого драматурга та організатора українських театрів, Михайла Старицького (1840–1904) зв'язана композиторська діяльність справжнього основника української національної музики Миколи Лисенка (1842–1912).

⁶⁴ М. В. Лисенко, Про народність в музиці (Гордійчук, ред.). Лист до О. Огоновського, ст. 53.

⁶⁵ Г. Тюменева, Чайковский и украинская народная песня, ст. 182. Из Истории Рус-Укр. связей.

⁶⁶ В. Сокальський, На лугах, Сюїта для фортеп. (Оп.3), Брюссель, вид.

⁶⁷ Л. Архимович, Укр. Клас. Опера, ст. 272.

⁶⁸ Л. Кайфман, М. М. Аркас, Л. Архимович, Укр. Клас. Опера, ст. 263.

⁶⁹ Там же, ст. 96.



Якийсь час після своїх студій в ляйпцігській консерваторії Лисенко пробує в рр. 1874–6 втягнутися в атмосферу «Могучої кучки» в Петербурзі, однак ця група композиторів тоді вже майже розійшлася, їх ентузіазм охолов, Мусоргський був фізично вичерпаний, а лекції оркестрації Римського-Корсакова при консерваторії не були тим, чого молодий український композитор потребував. Вернувши у Київ, де, незважаючи на те, що український композитор мав обмежені можливості для виконання своїх творів, він далі працює успішно над виробленням свого національного музичного вислову і його творчі надбання виказують всебічність та яскравість музичного таланту. Між іншими творами Лисенко komponує 82 музичні твори до поем Шевченка і тими творами як також операми, особливо на тексти Старицького за сюжетами Гоголя як «Різдвяна Ніч», «Утоплена», зокрема «Тарас Бульба» (1880–90), установлює український національний стиль в музиці, оснований на стилістичних прикметах української народної пісні.

Лисенко зібрав незвичайно велику кількість народних пісень, багатьом з них дав зразкову інтерпретацію своєю гармонізацією, установив спосіб аналізу їх будови, і заохочений приятелем Шевченка Л. Жемчужниковим описав спів, гру та репертуар бандуриста Остапа Вересая 1874 р., а навіть записав від Єлисавети Красковської ті пісні, які вона перейняла з репертуару Т. Шевченка⁷⁰. Цими та іншими працями Лисенко започатковує українське музикознавство, а в додатку своїм листуванням з музикознавцем Філяретом Колесою (1871–1947) та найбільшим після Шевченка українським поетом, письменником та ученим Іваном Франком (1856–1916) впливає на композиторів галицької, підавстрійської, України і спонукує їх поривати з пережитками західноєвропейського клясицизму та мєндельсонізму і творити власний. Український, стиль у музиці в характері та виразі української народної творчості⁷¹. В той час у Галичині, після композицій до поем Шевченка композиторів Михайла Вербицького (1815–70), Івана Лаврівського (1822–73), Віктора Матюка (1852–1912) та буковинця Сидора Воробкевича (1838–1903), появляється знаменита психологічно-народна опера в 4-ох діях «Купало» Анатолія Вахнянина (1841–1908). Цей музично-драматично сильний твір, над яким композитор працював від 1870 року до кінця свого життя, виявляє в драматичнім трактуванні музичних ресурсів великий поступ⁷². З огляду на труднощі свого виконання, особливо обсади, цей твір здобув собі признання аж в другій четвєртині 20-ого століття (1930 р.) з Михайло Голинським у головній партії.

До вище згаданих музичних творів треба додати фантастично побутову оперу в двох діях, побудовану також на купальських повір'ях, п. н. «Капальська іскра» (1901), маловідомого Лисенкового сучасника Бориса Підгорецького (1873–1919). Цей талановитий твір професіонала-композитора є замітний своїми ефектними хорами, вміло побудованими на українській народній тематиці⁷³. На

⁷⁰ М. В. Лисенко, Про народну пісню і про народність, ст. 31 і 62.

⁷¹ Там же, 3 Листів до Ів. Франка, ст. 36, 3 листів до Ф. Колесси, ст. 43–60.

⁷² Л. Архимович, Укр. Клас. Опера, ст. 257.

⁷³ Там же, ст. 269.



жаль партії дієвих осіб та інструментальні епізоди є складені в перестарілому стилі, так, що цей твір в наші часи є за мало переконливий та у своїй цілості недостатньо яскравий. Нова й основна редакція цієї опери, переведена артистом, зробить з неї у майбутньому повновартний драматичний твір. Про долю ще однієї, в українському стилі, опери п. н. «Богдан Хмельницький», з р. 1886, П. Щуровського нічого не відомо, а твір не був виконаний⁷⁴.

В час переслідування і заборони української мови в Росії, у порівняно свободній політично частині Австрії, у Львові, створюється в 1873 р., заходами учених місцевої та східної України Наукове Товариство ім. Шевченка, при якому розвивається праця над дослідями української народної пісні, а в 20-ому віці постає там уже секція для студій над українською музикою, що дало беззаперечно поштовх для дальшого розвитку української музики і студій над нею в дусі патрона Товариства великого українця – Тараса Шевченка.

Хоч із зібраних тут даних можна виводити погляд, що українська музика 19-ого віку в порівнянні зі світовою музикою не виявила радикальних уліпшень технічно-музичного виразу, то все ж таки вона витворила свою власну національно-музичну культуру та власні традиції. В той час, як музика Західньої Європи творена композиторами різних конкуруючих націй та груп мала відкриті можливості для свого виконання, українська музика, ізольована майже цілком внаслідок тиску російського поліційного режиму та польських махінацій від європейських музичних рухів і з обмеженими можливостями для виконання своїх творів, вив'язалася блискуче з свого завдання. І хоч ця музична культура задовго розвивалася в одному напрямку, значить, технікою та фактурою в клясицизмі і змістом в сентиментальному відтінку романтизму, вона витворила своє власне музикальне обличчя. Вона також виконала своє почесне історичне завдання, підтримуючи разом з драматичним мистецтвом, по безкраїх просторах царської імперії українську національну свідомість та гордість за красу і силу української мови, пісні та музики. І несподівано, в час брутальних утисків влади, слухове мистецтво стало успішним заборолом поневоленої нації перед винародовленням.

І так вслухаючися в могутній «Заповіт» Шевченка, чи то в старій, але свіжій та щирій, музичній інтерпретації М. Вербицького, чи в напівнародній мелодії до того самого тексту в опрацюванні К. Стеценка, ми здаємо собі справу, що інша, більш вишукана музика, звучала б нещиро та штучно. Аналогічно те саме може відноситися до музичних творів іншого роду, більших форматом та виразом, що їх уже видало 20-те століття і від яких ми в першу чергу очікуємо щирости музичного тексту. На щастя для будуччини української музики український композитор має для своєї диспозиції і надхнення здорове джерело української народної пісні та музики. Ця всенародня творчість дала українським композиторам 20 ст. ясну дорогу для збагачення національних музичних здобутків новими творами і в дусі ідей Т. Шевченка як і в дусі естетично-технічних надбань майстрів світової музики. І в тому смислі були також скомпоновані відомі

⁷⁴ Л. Архимович, Укр. Клас. Опера, ст. 254–256.



твори композиторів 19–20 століття, не-українців, як «Оркестрові варіації на українську пісню», німця Івана Кнорра (1853–1916), «Вечорі на Україні» (1891) та «Спогади з мого дитинства», для оркестри, американця Чарлса Лефлера (1861–1935) та знаменита і славна «Рапсодія на українські теми» для фортепіану з оркестрою Сергія Ляпунова (1859–1924), що його композитор П. Печеніга-Углицький знав як українця.

І коли проаналізуємо всі ступені розвитку української музики на протязі 19-ого століття та зведемо всі дані разом, то зрозуміємо, яка могутня сила можливостей зберігалася в бідному кріпацькому хлопцеві, якому за коротке його життя доля дозволила накреслити перспективи навіть для рідної музики – для того мистецтва, яке своєю чарівною мовою може без слів апелювати до сердець та умів цілого світу.

БІБЛІОГРАФІЯ⁷⁵:

Сокальський, Петро Петрович. Руська народна музика. Російська і українська в її будові мелодичній і ритмічній і відмінності її від основ сучасної гармонічної музики. К. : Державне вид-во образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1959.

Ернст Ф. Кріпацькі капели на Україні. *Музика*, Київ, 1924. Ч. 1–3. С. 33–38; Ч. 10–12. С. 205–213.

Щербаківський Д. М. Оркестри, хори і капели на Україні за панщини, *Музика*, Київ, 1924, Ч. 7–9, С. 141–155; Ч. 10–12, С. 205–213.

Вертков, К. А. Русская роговая музыка / под ред. проф. С. Л. Гинзбурга ; Гос. науч.-исслед. ин-т театра и музыки. Ленинград; Москва: Музгиз, 1948 (Ленинград : тип. им. Евг. Соколовой). 84 с.

Архимович Л. Українська класична опера: історичний нарис. Київ: Образотворче мистецтво і музична література, 1957. 311 с.

Архимович Л., Шреер-Ткаченко А., Шеффер Т., Каришева Т. Музыкальная культура Украины. Москва: Гос. Муз. изд-во, 1961. 213 с.

Из истории русско-украинских музыкальных связей: сб статей / сост. Т. И. Каришева, Москва: Гос. муз. изд-во, 1956. 559 с.

Гаєвський В. Доба формування світського професійного театру (1780–1881). *Енциклопедія Українознавства. Загальна частина*, Т. III. Мюнхен, Нью-Йорк, 1949. С. 844–850.

Витвицький В. Історія музики XVIII – XIX ст. *Енциклопедія Українознавства. Загальна частина*, Т. III. Мюнхен, Нью-Йорк, 1949. С. 869–873.

Стешко Ф. З історії української музики XVIII ст. *Українська музика*. Львів: Союз українських професійних музик, 1937, квітень, Ч. 2. С. 17–20.

Шубравський В. Українська драматургія першої половини XIX ст.: Маловідомі п'єси. *Українська драматургія першої половини XIX ст.* Київ: Держ. вид-во худ. л-ри, 1958. С. 5–28.

⁷⁵ Бібліографічний опис автора уточнено нами згідно останніх вимог (*Г. Карась*), порядок джерел залишили як у автора.



Dr. Wasyl Wytwytzky. Music in Ukrainian Arts, comp. b. Olya Dmytriw, Ukr. Youth League of N. A. New York, 1952.

Paul Henry Lang, Music in Western Civilization. New York: W. W. Norton & Co., 1941. 1152 p.

Donald J. Grout. A History of Western Music. New York: W. W. Norton & Co., 1980. 843 p.

Alfred Einstein. Music in the Romantic Era. New York: W. W. Norton & Company; 2nd Printing edition (May 17, 1947). 384 p.

Arnold L. Haskell. Ballet, A Complete Guide To Appreciation, Penguin Books Ltd. Middlesex, 1955.

Ralph Vaughan Williams, National Music, Oxford University Press, 1960.

M. Hrushevsky, History Of Ukraine.

Clarence Manning, Ukrainian Literature.

D. S. Mirsky, A History Of Russian Literature, Vintage Books, N. Y. 1958.

Walter Hummel, W. A. Mozarts Söhne, Bärenreiter Verlag, Kassel u. Bassel 1956.

R.-Aloys Mooser, Operas, Intermezzos, Ballets, Cantates, Oratorious Joues en Russie Durant Le XVIII siecle, Editions Rene Kister, Geneve 1955.

M. Montagu-Nathan, A History Of Russian Music, William Reeves, Lon. 1918.

Zofia Lissa, Historia muzyki rosyjskiej, P. W. M. Krakow 1955.

Groves Dictionary of Music and Musicians, 3rd Edition in 5 Vls., The Macmillan Co., N. Y. 1949.

Thomas G. Winner, The Oral Art And Literature Of The Kazakhs, Duke Univ. Press, Durham, N. C. 1958.

Лисько З. Народня Музика, ЕУ, т. 1, ст. 273. Мюнхен–Н. Й. 1949.

Вплив української музичної культури на російську, «Укр Самостійник», Мюнхен 1952.

Формальна побудова українських народних пісень. *Українська музика*, Львів, 1939, березень, Ч. 2. С. 33–49.

Шевченко й музика (У 125-ті роковини народження Поета), *Українська музика*, Львів, 1939, березень, Ч. 1. С. 16–22.

Семен Артемовський-Гулак, «Запорожець за Дунаєм». Стрий.

О. Клінчин, П. І. Млотковська, Нарис про життя і творчість, Київ 1958.

А. А. Орлова, ред. Глінка в воспоминаниях современников, Гос. Муз. Изд. 1955.

В. Н. Серов, Воспоминания о Михаиле Ивановиче Глинке.

Н. А. Маркевич, Из записок.

А. Н. Струговщиков, Михаил Иванович Глінка.

Ю. К. Арнольд, Из воспоминаний.

В. В. Стасов, Воспоминания о первой встрече с М. И. Глинкой.

К. А. Булгаков, заметки о М. И. Глинке.

В. В. Стасов, 3 писем к Н. Ф. Финдейзену.

П. А. Степанов, Глінка и Даргомижский.

Е. И. Канн-Новикова, Михаил Иванович Глінка, Гос. Муз. Изд., Москва 1957.

Дм. Косарик, Життя і діяльність Т. Шевченка, Рад. Письменник, Київ 1955.

Павло Зайцев, Життя Тараса Шевченка, Н. Т. Ш., Нью Йорк 1955.



Д. Антонович, Шевченко драматург, 5 т. Пов. Вид. Творів М. Денисюк. Тарас Шевченко, Кобзар, 4 томи, ред. і статті Л. Білецького, Вінніпег, 1954.

Дмитро Чижевський, Історія української літератури, УВАН, Нью Йорк 1956.

П. Долина і П. Перепелиця, Марко Лукич Кропивницький, збірник статей спогадів і матеріалів, «Мистецтво», Київ 1955.

Антін Рудницький, Шевченко і Музика, Збірник-Альманах Свободи, Джерзі Сіті 1961.

В. С. Баскин, А. Н. Серов, П. Югансон, Москва, 1890.

Тарас Шевченко, Повісти, тт. I–II, вид. «Українське Слово», Берлін 1922.

Т. Тіхонова і Т. Шеффер, Інструментальна музика на Україні кінця XVIII – початку XIX століття, Українська Музикальна Спадщина, «Мистецтво», 1940.

Олександр Оглоблин, Люди Старої України, В-во Дніпрова Хвиля, Мюнхен 1959 р.

А. І. Костенко, упор. Спогади про Шевченка, Держ. Вид. Худ. Літ. Київ 1958.

В. Аскоченський, І мої спогади про Т. Г. Шевченка.

Катерина Юнге, Спогади про Т. Г. Шевченка

М. Мікешин, Споминки про Шевченка.

О. Штакеншнейдер, Із щоденника.

Л. Жемчужников, Спогади про Шевченка.

О. Струговщикков, Із спогадів про М. Глінку.

Л. Ф. Пантелеев, Із спогадів минулого.

Д-р Філярет Колесса, Українські Народні Думи, «Просвіта», Львів 1920.

М. В. Лисенко, Про народню пісню і про народність в музиці, ред. М. Гордійчук, «Мистецтво», Київ 1955.

Т. В. Попова, Ю. Келдыш, Т. Н. Ливанова, О. Е. Левашева, История русской музыки, тт. I, II, III, Гос. Муз. Изд. Москва 1957.

Л. Кауфман, М. М. Аркас, Нарис про життя творчість, Д. В. О. М. і М. Літ. Київ 1956.

Юзеф Владислав Реісс. Найпсихнейша зе Вшисткіх ест Музика Польска, Польське В-во Музичне, 1958.

Мала Енциклопедія Музики, Паньст. Вид. Наукове, Варшава 1960.

Г. А. Нудьга, упорядник, Пісні та романси українських поетів, тт. I–II, В-во «Радянський Письменник», Київ 1956.

А. Ольховський, «Збитенщик», Астаріта, Укр. муз. Спадщина, Мистецтво, Київ 1940.

М. Грінченко, Історія Української Музики. Друге видання, УМІ, Нью Йорк 1961.

ОСНОВНІ ЗБІРНИКИ УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ

Н. А. Маркевич, Украинские мелодии, СПб 1831.

Вацлав з Олеска (і К. Липинський), Музика пісень польських і руських галицького народу, Львів 1833.

А. Алябев і М. Максимович, 25 народних українських пісень з голосами, СПб 1834.

Н. А. Маркевич, Собрание малороссийских песен (в арп. для форт), СПб 1840.

М. Маркевич, вид. Галаганом, Южно-руські пісні, Київ 1857.



Андрій, М. Маркевич, 25 Українських Пісень, Записки о Южной Руси, т. II, СПб 1857.

Андрей Маркевич, Народные украинские напевы положенные на фортепьяно (Морозенко), Москва 1860.

А. Єдличка, Собрание малороссийских народных песен для одного голоса с акк. фортепьяно, СПб 1858.

А. Коципинский, Пісні, думки і шумки руського народу на Подолії, Україні і Малоросії, Київ 1862.

С. Карпенко-Паливода, Васильковский соловей Киевской Украины, СПб 1864.

А. Рубець, Двести шеснаццать народных украинских народных напевов, СПб, 1872.

А. Гулак-Артемовський, Народні українські пісні з голосом, Київ 1883.

М. В. Лисенко, Збірник українських народних пісень, ВВ. I–VII, 1868–1911 (1915).

Збірник українських пісень для хору, десятки I–XII, 1885–1903.

Українські обрядові пісні для мішаного хору, I. Веснянки, II. Веснянки (другий вінок), III. Купальська Справа і VI. Колядки й Щедрівки, 1895–96, а 1903 V. Весілля.

П. Сокальський, Малороссийские і белорусские песни, Москва 1903.

Василь Ф. Трутовський, Собрание русских простых песен с нотами, СПб, I-ша часть 1776, 2-га 1778, 3-тя 1779, і 4-та 1795. (По 25 пісень в кожній: селянські, шуточні, танкові), содатські, українські (популярні в Росії) та городські – типу романсів).

Платон Лукашевич, Малороссийскія песни, Москва 1827.

Степан Килимник. Родина Розумовських, НТШ Канада, Торонто 1954.

Роман Придаткевич

ПРО МОЮ «ІМЕНИТУ» ТРИСТАЛІТНЮ СКРИПКУ¹

Кожний інструменталіст, бажаючи своєю грою в концертах найглибше й найліпше передати слухачам музику, завжди пошукує за кращим інструментом, ніж той, який він посідає. Особливо це відчуває український артист, у якого фінансові можливості дещо обмежені – він все бореться з тональною обмеженістю своєї скрипки.

За ідеал звучности, тепла і сили вважаються старовинні італійські інструменти, особливо ті, що були роблені в сімнадцятому та в першій половині вісімнадцятого віку, в м. Кремоні. Це такі давні часи, що аж дивно, як ці мистецькі вироби, зроблені з хрупкого дерева, уживані грачем на повну силу. Могли – хоч частина з них – збереглися й донині.

Чимало з тих скрипок у нутрі і навіть зверху полатані, зміцнювані всякими підкріпленнями або й очікують на основні відновлення – це віщує, що вже не

¹ Друкується за: Придаткевич Р. Про мою «імениту» тристалітню скрипку (Старовинні інструменти). *Vicini*. Міннеаполіс, 1966. Ч. 3 (18). С. 8–10.



багато літ лишилося їм служити музичному мистецтву. Добрих, відповідних для індивідуальності грача, смичкових інструментів у здоровому стані завжди дуже мало. А ті, що час від часу появляються «на ринку» – ціною понад фінансові можливості музика – часто застаються його нездійсненою мрією.

За більш умірковану ціну можна знайти і придбати інструмент старофранцузької чи англійської або голяндської роботи. Старонімецькі, особливо саксонські, не все відповідають вимогам навіть оркестрантів. Натомість інструменти деяких сучасних добрих майстрів (ми, українці в Америці, пишаємося щонайменше трьома першокласними майстрами-скрипниками), хоч і дорогі, але для музика багато корисніші ніж побитий старовинний інструмент, який вимагає частих і коштовних напрат.

Останнього року, добра подія полегшила справа придбання першокласної концертної скрипки: фірма Ремберта Вурліцера, в Нью Йорку, у 1964/65 р. за кілька мільйонів доларів закупила у приватного колекціонера тридцять вісім найбільшої вартості скрипок. У продажі появилось одразу кільканадцять інструментів на високу ціну.

Для мого виступу в Алентавні, на концерті для Конвенції Ліги Української Молоді в Америці, я позичив від фірми Р. Вурліцера скрипку роботи Антонія Страдиварі (1644–1737), зроблену в 1698 р. (т. зв. Екс-Коппел, ім'я колишнього власника). У вересні 1965 р. ця фірма запропонувала мені замінити із значною доплатою мою власну скрипку, роботи Ів. Хр. Гваданіні (1715–1786), зроблену в 1774 р. в Турині (Італія), на одну з двох старовинних скрипок.

Я вибрав скрипку роботи Франческа Руджері. Ця скрипка, видавалось мені (і я не помилився), буде для мене навіть більше відповідною аніж вище згадувана скрипка Страдиварія. На цей артистично й фінансово ризиковний крок, я рішився аж після докладного огляду і схвалення (так доброго стану інструменту, як і ціни його) даного нашим славним **майстром скрипок Зеноном Петешом** у Шикаго.

Цю скрипку, 1672 р. в Кремоні (Півн. Італія) зробив **Франческо Руджері** відомий, як «Іль Пер» (1620–1694), що був учнем великого і славного майстра **Нікольо Амати** (1596–1684). Учнем Амати, з десятків літ пізніше був також і відомий **Антоніо Страдиварі** (1644–1737). Загалу мало відомо про скрипки Ф. Руджері, бо існує їх тепер дуже мало, а деякі з них для сучасного грача дещо замалі; ті з них, що збереглись до наших днів, часто в дуже потерпілому стані. Однак та скрипка Руджері, що в доброму стані дуже дорога. Вона в ціні дорівнює одному з трохи менше цінених інструментів Страдиварі². Загально відомо, що кращі, а особливо виїмкового значення скрипки Страдиварі мають просто неоцінену вартість і ціна на них, якщо вони трапляються в продажі, дійсно казкова.

Цікаво знати, що в 17–18 стол. відношення вартості інструментів були цілковито інші. За скрипки Нікольо Амати і тирольця Якова Штайнера (1621–

² John H. Fairfield, *Known Violin Makers*, Bradford Press, New York, 1942, pp. 96, 107. Franz Farga, *Violins and Violinist*, London 1955, pp. 34, 200.



1683) платили чотири рази стільки, як за скрипку Руджері чи Страдиварі³. Тепер ціна на пересічні скрипки Страдиварі, в порівнянні до Амати, загально багатовища, за Руджері – майже однакова, а за Штайнера – удвічі і втричі нижча від інструменту Н. Амати⁴. Апіян-Беневіц твердить, що деякі скрипки Ф. Руджері, тому що верх має трохи більше дерева, в силі звуку (з тим самим і в ціні), перевищує роботу Н. Амати⁵.

Тому, що вартість моєї скрипки висока, вона має свідоцтва автентичності від таких світових фірм та знавців, як Гарт і Син, Лондон (Англія), – двірський майстер князя Едінбургу, а також найбільшого авторитету в Лондоні В. Е. Гіл-а, який подає, що в їхній фірмі, під числом Ф 209, ця скрипка роботи Ф. Руджері, як власність Андрія Фонтейна і його нащадків, була відома в Англії з 1830-х років до 1936 р., коли її набула у власність фірма В. Моєніга, у Філядельфії, США. Свідоцтво з фотографіями скрипки і підписом Вільяма Моєніга включає заяву, що засвідчена, вище згадана скрипка є найкращою скрипкою роботи Ф. Руджері, яку він коли небудь бачив. Фірма Ремберта Вурліцера подає від себе опис скрипки з фотографіями і розмірами під своїм числом – «Р 202».



³ W. Henry Hill, Arthur F. Hill and Alfred E. Hill, *Antonio Stradivari, His Life and Work (1644–1737)*, American Musicological Association, Repr. Series, Dover Publ. New York, p. 240.

⁴ Ibid.

⁵ Paul Otto Apian-Benewitz, *Die Geige*, Weimar, 1892, p. 179.



Думаю, що моя теперішня скрипка відповідає моїй грі більше, ніж ті Страдиварі які я, завдяки чемності фірми Р. Вурліцера вживав для своїх концертів. А були це скрипки: т. зв. Барон Кнооп з 1715 року, Еміль Млинарський з 1718, Граф Д'Армейл з 1737 (коли цьому великому майстрові було вже 93 роки)⁶ та Екс-Коппел, – що про ту скрипку я вже згадував.

На жаль, навіть кращі українські музики недооцінюють потреби посідання як можливо найкращого інструмента, який допомагає грачеві і в більшому, і в меншому приміщенні, не тільки успішніше передавати музику, але й дає змогу здобувати признання та симпатії слухача за свої безконечні труди. Вдоволення за чіткість гри, а ще більше, просто якась фізична радість пов'язана з чарівною звучністю і можливостями різних звукових барв (це добре розуміє співак, власник багатого голосу), дають працьовитому музикові заохоти до дальших старань та удосконалення.

Часто, справді добрий, талановитий виступ тратить багато, саме тому, що концертант має пересічний, нецікавий інструмент. Віл осіб мало поінформованих у цій галузі, трапляється чути тоді: «Скрипак (чи челіст) не вміє грати, він тільки технік, без душі».

Не завжди достатня поінформованість наших виконавців та вчителів про вартості струнних інструментів так окремих майстрів, як і окремих шкіл, а особливо невміння з вигляду інструменту визначити, як часто будуть потрібні напрями фахівця – наражають учителя і учня на недобрий вибір, а то й на шкоду.

Інструменти купується у відповідних фірмах, з відомим скрупулентно-чесним ім'ям, що спеціалізується на виміні на напрямі старовинних рідкісних інструментів. Звичайно, вони мають і скромніші скрипки. Часто, відомий і відповідальний майстер радий допомогти купити якраз відповідний для молодого грача інструмент. Що може бути певніше для українця, як удатися до одного з кількох славних в Америці українських майстрів, від яких можна ще й багато навчитися щодо знання інструментів. Зенон Володимир Петеш – у Шикаго, Дмитро Дідченко – в Нью Йорку, Богдан Мигасюк – у Філадельфії.

Щодо можливих невдач з інструментами, наведу приклад з мого власного життя, бо молодий музик може опинитися не раз в подібній ситуації.

Бувши учнем Музичного Інституту ім. М. Лисенка у Львові, із зарібків за приватні лекції, я купив, на виплату, у місцевого майстра (не українця, який вчився своєї професії в Нью Йорку, США) скрипку роботи Густава Бернардел-а (1798–1870), зроблену в Парижі десь 1860 р. Кожний мій виступ у великій залі здобував для мене признання слухачів та української преси. Тепер я тому не дивуюся, бо вже знаю, що скрипка Бернардел-а сьогодні в ціні коло тисячі доларів.

Коли я виплатив свій інструмент, цей самий майстер настояв на тому, щоб я заміняв цю добру скрипку на інструмент його власної роботи. Пізніше, після моїх нарікань на його інструмент, він обміняв цю скрипку на стару, а

⁶ Ernest Doring, *How Many Strads?* Willian: Lewis & Son, Chicago, 1945, pp. 193, 216, 341.



майже безвартісну старо-німецьку. На жаль, мій учитель та добрий приятель не міг мені в тих трансакціях ані допомогти, ані відрадити, тому що мало визнавався на вартості скрипок і сам зі своєю скрипкою був жертвою непорозуміння. Його одідичена невизначна скрипка (ніби то Амати) шкодила його виступам і про цього, справді доброго артиста, ходив зловбий осуд «він не вміє грати».

Вже геть пізніше, я придбав третьорядний італійський інструмент, роботи мілянської школи з 18 віку, ніби зроби його один з родини Гварнеріїв у Кремоні. Уживаючи його понад двадцять літ, я несвідомо сам собі шкодив. Річ у тому, що грач добре сам себе не чує, а його невдачі спонукають його далі, та ще завзятіше, працювати над собою. Хтось повинен би йому сказати правду, що він має невідповідну скрипку, проте всі бояться «непотрібно зробити собі ворога».

Аж з нагоди мого концерту в Тавн Гол, у Нью-Йорку 1941 року, ту правду висловив сл. п. Олександр Кошиць моєму приятелеві Андрієві Боракові, що «тепер українці повинні б купити Придаткевичеві добру скрипку». Цьому осудові я повірив і з допомогою нашого незабутнього артиста Кошиця та при активному сприянні Комітету Українців Канади, моя концертна подорож по західній та східній Канаді 1943 року, допомогла мені набути скрипку Гваданіні, про яку я на початку згадував. Ця скрипка служила вірно для моїх концертів, поки не почала звуково трохи занепадати, що згодом привело б до якоїсь коштовної направи.

Тепер, при тій нагоді, що фірма Р. Вурліцера виставила на продаж згадувані інструменти, я здійснив своє бажання придбати ще кращий концертний інструмент.

Роман Придаткевич

ДЕЩО ПРО МАЙСТРІВ-СКРИПНИКІВ¹

Цілком певно, що експериментуючи ціле своє життя, Страдиварі деякими своїми скрипками (Месія – 1716 р., Бетс – 1704, Алярд – 1715, Імператор – 1715 та ін.) досягнув ідеалу чудового звучання і мистецької краси. Однак, з усіх 1116 інструментів², що він зробив до нашого часу, збереглося 540 скрипок, 12 віол (альтів) і 50 віолончелів. Це число беззастанно зменшується. Інструменти нищить час, недостатній догляд, некомпетентні наприви або божевільні спроби «уліпшити» їх³.

Як майстрові, Страдиварієві дорівнював Йосип Гварнері, званий «Дель Джезу» (1696–1744). Його скрипки навіть багато дорожчі від пересічних Страдиварієвих.

¹ Друкується за: Придаткевич Р. Деякі про майстрів-скрипників (Старовинні інструменти). *Bicmi*. Мінеаполіс, 1967. Ч. 1 (20). С. 10–11. (З історії музичних інструментів).

² William Lewis & Son, 1945, pp. 193, 216, 341. Also – Doring p. 23; Hill p. 226.

³ Farga, p. 72. Doring, *How Many Strads*, pp 42, 143; Apian-Benewitz, p. 313.



Започаткували будову скрипок у Кремоні дід Нікольо А. – Андрій Амати (1535–1581) та його два сини Антоніо (1555–1630) та Джеронімо. Однак, ще раніше від цієї школи струнних інструментів існувала школа майстрів у Брешчії. Гаспаро де Сальо Бертольотті (1542–1609)⁴, його мало відомий сучасник Перегріно Дзанетто (дати невідомі) та Гаспара Джованні, учень Паоло Маджіні – тоді вже досягнули надзвичайної висоти. Скрипка Дзанетта з 1610 року, яку позичала мені на короткий час фірма Р. Вурліцера, хоч виглядом і не особливо гарна, але надзвичайно добре збереглася і дає багатий і гарний звук.

Високу якість та вартість мають струнні інструменти майстрів школи у Венеції. Там працювали Санто Серафіно (1699–1737), учні Нікольо Амати⁵ та знамениті мистці Матео Гофрілер (прац. 1690–1732), Франческо Гобетті (прац. 1690–1732), Доменіко Монтаньяна (1690–1750) і інші. Ціни на ті скрипки майже так само високі, як за інструменти роблені в Кремоні⁶, хоч часто бракує їм тої глибини, яка трапляється у інструментів роблених у Кремоні.

У 17–18 віках Венеція була чи не фінансовим центром Європи; збут на інструменти в цьому міжнародному центрі був дуже успішний і майстри, дістаючи добру ціну за свої витвори, могли дати старанну роботу і вживати найкращі матеріяли. Окрім того, вся Європа подивлялася Венецію за її церковну музику та оперні театри. Діяльність одного з найбільших, композиторів усіх часів Клавдіо Монтеверді (1567–1643) походж. з Кремони, що проживав у Венеції з 1613 р. також відкриття першого прилюдного оперного театру, а після того ще шістьох театрів – притягало до Венеції всіх, хто був зацікавлений у музиці⁷).

Менше оцінювано вироби школи будування скрипок у Міляно – ту школу очолював ще один учень Н. Амати, Паольо Гранчіно (1665–1692), його син Іван Христ. та внук Франческо⁸). Засновником школи в Неаполі, де був славетний оперний театр, був Алессандро Галіяно (1660–1727), що називав себе учнем Страдиварі. Також високо цінні вироби його синів – Дженааро (Януарій) (1700–1770) та Фердінандо (1724–1781). Однак усі інші нащадки цієї родини свідчать про поступовий занепад мистецтва будування скрипок.

Початки занепаду будування першокласних струнних інструментів в Італії датуються від смерті Страдиварі, Й. Гварнерія «Дель Джезу» і Карла Бергонці (1683–1747). Однак в цей час ще появляється виїмковий талант, а був ним Іван Христ. Гваданіні із П'яченци (1715–1786), який у Кремоні, Міляні, Пармі, а вкінці в Турині виробив значне число широко відомих, а тепер дуже по-жаданих скрипок⁹). Монографія про цього майстра (написав Е. Дорінг), пов'язує

⁴ Fairfield, p. 10.

⁵ Fairfield, p. 102.

⁶ Ibid., pp. 41–77.

⁷ Donald Jay Grout, *A Short History Of Opera*, Colombia University Press, 1965, pp. 51, 60. Hans Ferdinand Redlich, *Claudio Monteverdi, Leben und Werk*, Otto Walter A G Olten (Switzerland).

⁸ Fairfield, pp. 42, 43.

⁹ Ernest Doring, *The Guadanini Family Of Violin Makers*, Wm. Lewis & Son, Chicago.



один з мистецьких витворів Гваданіні (з року 1774) з прізвиськом українського концертиста-скрипака, як його власника¹⁰).

Ще досить високу вартість мають скрипки «останнього великого» кременського майстра Лоренцо Сторіоні (1751–1801) та двох його учнів Іван Христ. Черуті (1755–1817), а особливо Івана Франціска Пресценди (1777–1854), які являються славними пізніми представниками цього забутого мистецтва¹¹).

Зацікавлення до старо-італійських інструментів викресав знаменитий французький майстер та копіїст старовинних інструментів Жан Баптист Вільйом (1798–1875). Він мав нагоду викупити і бути першим цінувальником вартостей усіх першокласних та надзвичайних інструментів, які збирав за своє життя тесля і дивак Люїджі Тарізіо¹²). Завдяки Вільйомові, учений акустик Фелікс Саварт (1791–1841) робив численні дослідження, які стали важливими підставами для будування скрипок.

Читаць мимоволі питає: А в чому ж саме полягає таємниця будування акустично багатих музичних інструментів? Відповідей буде чимало, жодної переконливої¹³). Сучасні майстри старанно різблять докладні копії найкращих старовинних інструментів, уживаючи такого самого акустичного дерева випробовуючи звучання кожної дерев'яної частини, вслухаючись у звук вдмухнутого повітря через один з голосників, покривають скрипку подібним олійковим лаком, однак дуже рідко досягають подібних прикмет звучання. Є багато теорій, книжок зі складними акустично-математичними формулами, підручників помічників для успішного будування скрипки. Багато знавців твердять, що таємниця лежить найбільше в якості старовинного лаку, повна аналіза якого – неможлива¹⁴).

Ще й донині дехто наївно повторює смішну теорію президента берлінської академії Наук Мопертуа (за часів Фрідріха Великого), а саме – щоб зробити скрипку звучнішою, треба її поламати на дрібні кусники, а тоді знов зліпити до купи (невідомо, хто мав би виконати таку коштовну працю!). Мопертуа думав, ще звук є в кожній жилці дерева, тому, мовляв, як поламати дерево на дрібні кусні, буде більше жилок, отже й багато звуку.

На жаль, хоч в літературі є багато праць з акустики старовинних інструментів, особливо тих, з Кремони, але питання – в чому ж саме захована звукова унікальність тих інструментів – досі не розв'язане.

Пізнавання старовинних та нової роботи скрипок, для музика завжди цікава, інтригуюча справа. Також цікаво і приємно побути в товаристві творчих майстрів та професійних знавців, які знаючи інтимно тисячі інструментів, мають так добре досвідчене око, що лише глянувши на скрипку, зразу пізнають руку того чи іншого старовинного майстра.

¹⁰ Ernest Doring, *The Guadanini Family Of Violin Makers*, Wm. Lewis & Son, Chicago, p. 246.

¹¹ Fairfield, pp. 17, 90.

¹² Ibid., p. 120; E. Doring, *Jean Baptist Vuillaume*, Wm. Lewis, Chicago; Farga, p. 94.

¹³ Fairfield, p. 9.

¹⁴ Apian-Benewitz, pp. 153, 278; Farga, p. 103.



Це якраз ті справи, з якими молодий адепт виконавчого мистецтва повинен бути добре обізнаний, щоб бува, – коли він не знає своїх можливостей стосовно до можливостей своєї скрипки – його концертна кар'єра не зазнала шкоди.

Роман Придаткевич

ПРОБЛЕМИ СКРИПКОВОЇ НАУКИ¹

Упродовж багатьох років, я вчився скрипковій гри більш як у дванадцяти вчителів різних скрипкових напрямків, а до того ще й самотужки, отже, я мав нагоду пізнати успіхи та невдачі моїх музичних провідників. Найсвітлішою особю з моїх учителів усе вважатиму св. пам. Євгена Перфецького (1882–1936), професора Музичного Інституту ім. М. Лисенка у Львові. Хоч цей артист наслідував консервативні класичні традиції, він чисто та послідовно збудував мою техніку музичного виразу, а своїми високими якостями як людина та приятель зацепив мені бажання бути відданим виховником молоді та працювати для розвитку рідної української музики. Велике число його учнів дає право назвати Перфецького основником українського скрипкового братства-школи.

Треба признатися, що за перші сім років моєї науки, наслідки праці моїх перших учителів були дуже малі. Навіть і в наші часи, розтягнена початкова наука, без виразних успіхів, убиває захоплення, яке проявляє початківець у перших місяцях знайомства, зі скрипкою. Все те, що я досягнув за перших сім літ, сучасний інтелігентний учитель може дати своєму учневі упродовж одного року. В Музичному Інституті, на щастя, з'явилася нова сила – блискауча концертна скрипачка Єлисавета Щедрович-Ганкевич (1885–1909). По неповному році праці з цією незабутньою артисткою, після її смерті, я перейшов у класу новозаангажованого професора Є. Перфецького. Послідовність матеріалу, який він уживав для обізнаних і для початківців я пізніше взяв собі за основу для навчання, модифікуючи це на основі мого знайомства зі школами О. Шевчік² та Карла Флеша³ та зі спеціальною допомогою його асистента Ришарда Гарцера⁴. Моя співпраця в навчанні при Українській Консерваторії в Нью Йорку зі сл. пам. Михайлом Гайворонським, який мав неабиякий досвід в навчанні початківців, була також неоціненої вартості⁵.

¹ Друкується за: Придаткевич Р. Проблеми скрипкової науки. *Bicmi* (Міннеаполіс, США). 1965, грудень, Ч. 4 (15). С. 23–25; 1966, червень, Ч. 2 (17). С. 18–20.

² O. Sevcik, *Violin Method for Beginners*. Bosworth & Co. London, W. Hanover Square, England.

³ Карло Флеш (1873–1944) один з найбільших віртуозів. Професор Гохшуле в Берліні (1923–1934), Інститут Куртисів у Філадельфії, автор капітального твору в двох томах «Ді Кунст дес Віоліншпільс».

⁴ Карло Флеш, Автобіографія – вид. німецькою та англійською мовами.

⁵ Василь Витвицький: «Михайло Гаворонський», Нью Йорк, 1954.



Ще в Європі я мав деякий досвід у навчанні скрипкової гри, бо директор Інституту ім. Лисенка д-р. Ст. Людкевич доручав мені вчити приватних скрипкових учнів при гімназії СС Василянок, при головній академічній гімназії і т. п. Мій віденський професор при Музичній Академії Ю. Ствертка, а також у Берліні Ришард Гарцер, асистент Карла Флеша, доручали мені в науку кандидатів для своєї класи. Навіть сина відомого берлінського зубного лікаря, Вітковського, учили ми разом, – К. Флеш, Р. Гарцер і я, тільки в різні дні. Проблемою цього учня було вироблення кращого скрипкового тону та направа хибного «вібрата», тобто трясення пальцем в співучих моментах гри.

Але з моїм приїздом до Нью Йорку, а головне коли я вже почав навчати гри на скрипці, треба було мою навчальну рутину приноровити спеціально до нових обставин американського ґрунту. Треба було не тільки скоротити матеріал і сам процес розвитку учня, але й виказувати чим скорше успіхи навіть тих учнів, які вже перейшли неуспішно кілька різних учителів. Це були трохи попсовані та досить знеохочені своїми неуспіхами українські діти. В таких випадках – а їх було багато – треба було час навчання до певної міри розтягнути, щоб учні мали нагоду свої погані навички забути, щоб могли звикнути до потрібного знання і щоб вони в кінці змогли повірити в свою власну вартість і свою музикальну будучність.

Добрий початок вирішальний для майбутнього музичного розвитку, тому я старався, щоб учень відразу схопив всі потрібні тайни правильного інтонування – справа першорядної ваги для орудування струнним інструментом, і залежить виключно від виробленого слуху молодого грача. Всупереч колишній методі навчання, я обмежував справу ритму музики у початківця, підбираючи матеріали, відповідно до найбільш основних завдань. Ритм у скрипковому виконанні, звичайно, залежний від усмичкування, яке у початківця перебуває ще в найпримітивнішій стадії.

Кожному з нас впадає в очі, що юний початківець – (думаю, що найкраще починати науку не раніше 7–8 років життя учня) – проявляє захоплення до скрипки, як до найкраще чарівної речі, як до чогось, що живе і має свою особистість. Цьому захопленню мусить відповідати інтелігентний підхід і непомітне наполягання вчителя, щоб цей тільки кількомісячний (4–5 місяців) ентузіазм учня, використати успішно для пізнання і засвоєння основ скрипкової гри. Відчитування нот з відносно чистою висотою звуку і простеньким відтворенням ритму а головне – первісне опанування чотирьох основних позицій (першої, третьої, а також до певної міри четвертої, другої та півпозиції) повинно бути до того часу засвоєне. Дуже вчасне уживання позицій допомагає учневі вважати на кожну ноту, у відношенні до її висоти та назви а не як до випадкового звуку, який учень інтонує тільки у зв'язку з заученим числом пальця (і то тільки першої позиції), а не в зв'язку з актуальним тоном, як це часто буває, коли учень, протягом довшого часу, має до діла, тільки з першою позицією. Певно, що для вчителя це додаткова робота, та в процесі навчання цей спосіб себе виправдує.



Давня література для початківців скрипкової гри дуже багата. Але етюдного матеріалу для інтонації відносно мало; водночас всі ці методи навчання, т. зв. «школи» як на початківця, пересичені великими і часто непоборними ритмічними вимогами. Тому я відразу взяв скрипкову методу для початківців Оттокара Шевчіка⁶, опус 6-й.

Цей знаменитий твір в семи зошитах (п'ятого я не уживаю, а сьомий потрібний учням старшого рівня для засвоєння процесу зміни позицій) відповідає майже всім потребам учителя як і учня. Як наприклад у першій, а потім у другій частині є етюди, в яких увага зосереджується в тонаціях з одним або двома хрестиками чи бемолями, а в дальших частинах твору, в усіх дальших тонаціях. Автор, надзвичайно добрий педагог, від самих початків змушує учня читати та виконувати подвійні ноти (звуки), що допомагає учневі успішно орієнтуватися в читанні і знаходити на грифі потрібні тони. Зрозуміло, що зайвий педантизм може охолодити запал учня. Для всякого удосконалювання потрібний певний час і тому на деякі неточності в грі можна не зважати, в надії, що пізніше їх можна направити. Там є досить цікавих дуетів, на теми народніх, здебільшого слов'янських пісень Проте, місцями матеріял стає «млявим» і десь вже із середини третього зошита я починаю колекцію Франца Вольфарта⁷. Іноді, маючи старшого віком та інтелігентного учня я розпочинаю науку відразу з етюдів Вольфарта.

На початку, основна робота вчителя з учнем – це читання нот, до чого, по змозі, учень готується вдома. Без педантизму і без поспіху, вчитель працює з учнем над інтонацією і над ритмом.

Якщо в тій стадії науки вчитель може підпомагати грі учня простими акордами на фортепіяні, тоді учень виразніше відчуває потребу чистої інтонації і тим самим автоматично починає сам поправляти висоту звуку посуванням пальця вниз чи вгору відповідно до потреби. Під час лекції учитель повинен давати нагоду учневі якнайбільше грати, а про позицію рук нагадувати відповідним рухом під час гри учня, а не перемучувати його частими поясненнями, які під час актуальної гри можна легко забути.

Саму економію часу лекцій я допровадив до того, що навіть під час першої лекції я проводжу короткий час на гранню порожніх струн, і то тільки для установлення позиції і виконання найелементарніших потрібних ритмів. Ще тої самої лекції учень пізнає які звуки у відношенні до написаної ноти і її назви він відтворить через скорочення струни першим та другим пальцем. Ці вправи учень повинен грати перше без нот. Грання з нот і без нот треба часто чергувати, щоб читанням нот не стомлювати уваги учня. Зрозуміло, що учневі-початківцеві треба давати час на перепочинок. При дальшому навчанні півгодинна лекція перестає бути такою виснажливою, як у самих початках. Взагалі деякі педагоги починають перші кроки навчання не першою, а третьою позицією, що має своє

⁶ O. Sevcik, op. 6, Violin Method for Beginners, Bosworth & Co, London, England.

⁷ (Franz) Wohlfart Foundation Studies (Opus 45. 54, 74) for the Violin, selected by K. H Aigouni, 2 books, Carl Fisher, N. Y.



виправдання. Уважаю такі спроби надто сміливими, однак, як компроміс, я чим-скорше впроваджую учня в третю позицію так, як її подано в другій частині етюдів Вольфарта.

Вже під час роботи над вибраними етюдами Вольфарта (обох частин), я впроваджую етюди Кайзера. Це твір у трьох частинах (в продажі є також видання цілості в одній книжці), з яких перша частина присвячена, по давньому розумінню, тільки першій позиції; вимоги, в порівнянні з вимогами першої частини Вольфарта, значно більші. Учитель може тепер сміло залишити першу частину збірки Вольфарта, а вибирати з другої більш інструктивні етюди. Працювати над другою і третьою частиною Кайзера треба в іншій послідовності, як надруковано; тепер вже можна – якщо успіхи учня на це дозволяють – облишити другу частину Вольфарта.

В перших трьох чвертях 19-го віку в скрипковій грі уживано майже виключно першу та третю позиції. Були навіть випадки, коли оркестрові музики протестували проти «нескрипкових» партій симфоній Бетговена. В наші часи знання всіх позицій, є кончею і мусить бути культивоване із самих початків навчання скрипкової гри. Нажаль, ще дотепер немає на ринку видання етюдів Кайзера з упорядкованим пальцюванням другої та третьої частини. Це доводить-ся робити самому вчителю, щоб дати змогу учневі уживати різні позиції. На мою думку, педагогічна вартість цілої збірки Кайзера⁸ нерівна; з учнем можна вивчати лише ті етюди, що корисні для його технічного розвитку. Але на ринку поки-що нема на жаль кращого матеріалу переходового значення, як твір Кайзера.

Часто буває до півроку, а в деяких випадках і після чотирьох місяців, що допомогою попередню згадуваного матеріалу, учень виявляє достатні успіхи. Тоді можна відважитися розпочати інтенсивніші студії, будувати техніку так правої як і лівої руки та братися уважно й обережно за музичні проблеми вироблювання тону, фразування і загального виконання музики.

У тій стадії, деякі вчителі старшої школи давали учневі збірку етюдів Ф. Мазааса, – у трьох частинах, Оп. 36. Мої власні спроби з тим навчальним матеріалом не давали бажаних наслідків. Найперше, для молодого адепта скрипки ці етюди трудні та й погано опрацьоване опальцювання. За тим матеріалом, виробити найдоцільніший спосіб викладу для початківця майже неможливо.

Багато корисніше, на тому шаблі студій, взятися до праці над капітальними етюдами Р. Крайцера (42 етюди), до яких у старі часи, як до якогось святилища дозволяли приступити аж по п'ятьох роках студій. Тут дуже важливі спокійний підхід і допомога вчителя – його власне опальцювання окремих етюдів, для відповідного закріплення знань усіх позицій (особливо другої, четвертої та пів-позиції), як також кращого послідовного розвитку техніки гри учня та гладшого виконання. Порядок вивчення окремих етюдів так само має велику вагу.

⁸ Н. Е. Kayser, Thirty Six Elementary and Progressive Studies for Violin, Op. 20, complete in one Vol. and in three Books, G. Schirmer, Inc, New York.



Окремі проблеми тих етюдів треба доповнювати етюдами з другої визначної збірки – 36 етюдів Ф. Фіорілла. Треба додати, що для учня, етюди Фіорілла з музичного та технічного погляду дуже принадні, і разом з етюдами Крайцера помітно посувають учня наперед. На цьому шаблі, вчитель має нагоду наново перевірити чи учень правильно вправляє, перепроводжуючи потрібне вправлення, під час деяких лекцій у напрямі до кращого, гладшого чистішого звучання.

Етюди Крайцера Ч-3 і Ч-2 добре надаються для набуття смичкового стилю «деташе»; 4-2 дає добру нагоду засвоїти також «мартеле», коротке, важкорізде молоткове стаккато, коли на один, смичок треба виконувати більше число коротких та різких ноток. Тут спосіб вивчення Шевчіковими «варіантами» дуже на місці.

Тепер можливо, що ці вправи добре приготували учня до Крайцерового етюд Ч-4, де є добра нагода удосконалити «стаккато», а подібний етюд Ч-3 у збірці Фіорілло, крім «стаккато» дає учневі нагоду опанувати ще два додаткові роди усмичкування... Синхронізація обох класичних збірок етюдів дає чудові наслідки, бо Крайцер усистематизовує всі важливіші проблеми скрипкової гри, а Фіорілло дає тим проблемам глибину та більше скрипацьке застосування в практиці.

Також, під оглядом розвитку тону, студія Ч.14 Фіорілло подає чудову мелодію, що виконується на найнижчій струні, «баскові». Тут учитель має нагоду підвести учня до уживання «вібрато», гобто трясення відповідним пальцем, – а не раменем – для більш чарівного звучання.

На початку, науку «вібрато» найкраще (і треба) переводити у вищих позиціях, у яких рука учня оперта на обручеві скрипки. Тоді більше певности, що учень привикне трясти пальцем, зглядно кистю, а не раменем, бо то викликає неприємний тон при відтворенні звуку.

Мелодія етюд Ч-14 добре підготовляє учня для першого відповідального кусника (п'єси), який у своїй практиці я майже завжди використовую, це – «Каватіна» Й. Раффа. У цьому романтичному творі перші 14 тактів виконується на «баскові», а використовуючи знання «вібрато» учень уже може давати для твору досить великий та принадний тон і може також підкреслити динамічні відтінки композиції та будувати відповідні кульмінації. Український учень тепер уже готовий, щоб при допомозі учителявого опальцювання зразково виконати «Хвилю Розпачу» М. Лисенка, «Серенаду» чи «Думку» М. Гайворонського чи котрийсь з легших творів з «Педагогічного репертуару для скрипки», клас V–VII, Київ 1862–63.

Після «Каватіни» даю учневі для дальших студій Менует в «Г» Л. Бетговена, де крім вироблення доброго тону, я звертаю увагу на кілька нових смичкових проблем. Одну з найважливіших проблем для струнного грача становить опанування різномірності руху смичка. Є грачі, які грають будь-яку музику т. зв. мертвим смичком (тобто тої самої швидкості руху правої руки). Таку окрасу гри можна вироблювати при вивченні вже згаданого Менуету, де акценти треба



видобувати не притисненням, а скоршим рухом смичка на акценті... Подібні завдання ставить відомий Менует «Ф» Й. Гайдна, в Бурместровому опрацюванні.

У цій стадії розвитку техніки не один учень вже дасть собі раду з арією на «Г» струні Й. С. Баха. Вже десь в тому часі, учень безкомпромісово полюбив скрипкову гру, в ньому пробудилася «іскра Божа» і вчитель вже свідомий що перед ним молода людина з почуттям власної вартості, яка знає, що працюючи вона наближається до справжнього мистецтва.

Тепер учитель заохочує учня грати в камерних ансамблях. Участь у струнному квартеті то невимовна радість; також і в учневій струнній оркестрі, де учень поволі сам доходить, як опальцьовувати різні проблематичні щодо труднощів завдання, знаючи добре, що в особі свого учителя він завжди знайде порадника і приятеля.

Подаючи цей мій власний і приблизний хід розвитку учня, я мушу зазначити, що учень може легко збитися з дороги, якщо не має в своєму оточенні відповідної симпатії чи допомоги. Я переконався, що переважно мистецьки росте той учень, який має розумних батьків, а особливо витривалу та амбітну маму. Батько, звичайно десь працює або змучений після праці і не в силі бути в курсі музичного навчання своєї дитини. Я все запрошую когось із батьків, щоб були приявні під час кожної лекції, щоб вони були в курсі тих проблем, які опановує й поборює учень. Тактовна пригадка відповідних протидіянь під час вправ учня допомагає йому подолати труднощі і ставитися до свого музичного розвитку з відповідною серйозністю.

До речі, для кращої концентрації, учень повинен вправляти в окремій кімнаті, де йому не перешкоджають. Батьки мусять пам'ятати, ще не те важливо, як довго дитина вправляє, але те, чи вона віддає всю свою увагу праці над своїм завданням.

Для початківця п'яти-десяти-хвилинна праця, кілька разів на день, повинна б вистачити для засвоєння завдання. Ці періоди зосередженої праці поступово треба збільшувати до пів години. Безперестанна тричверти-годинна праця вимагає відпочинку, згідно перенесення уваги учня на інші справи. В минулому ми може й забагато проводили часу на чисто механічних вправах. Більше, як три години актуальної роботи над технічними скрипковими проблемами, може стати для учня шкідливим.

Для поступу учня, і то від самого початку, дуже важлива справа – достатньо добрий інструмент. Скрипка повинна легко відзиватися, мензура, тобто пропорція між шийкою і довжиною струни, мусить бути правильна, струни достатньо свіжі та нефальшиві, а смичок повинен мати достатню кількість не старого кінського волосся.

У відповідних спеціальних торгівців струнними інструментами є добрі скрипки ручної роботи, приступні ціною. Добрі нові скрипки французької роботи є в продажі в ціні коло півтори сотні; а німецькі, часто більше шорсткі звуком, навіть дещо дешевші. Відповідний смичок для початківця можна дістати за неве-



ликі гроші. Та при дальших студіях, коли треба вже розвивати справжній тон, той смичок може вже не задовольняти учня і навіть затримувати розвиток смичкової техніки. Добрий смичок, з потрібною еластичністю та рівновагою, зроблений з пернамбукового дерева, має для грача першорядне значення. Ціни на кращі смички йдуть від п'ятдесяти доларів угору. Не треба забувати, що маємо і на американському континенті визначних українських скрипкових майстрів, а їхня приятельська поміч та порада дуже важна для розвитку знань та мистецького світогляду молодого скрипаля

Окрім розвитку техніки учня, конечним являється його естетично-музикальний розвиток, який досягається також відвідуванням концертів солістів-скрипалів, камерних груп струнних музик та симфонічної оркестри. Учень, ознайомлюючись з доброю музикою, пізнає перспективи свого мистецького розвитку і на живому прикладі бачить ті висоти, які при наполегливій праці він сам колись зможе досягнути.

Часто батьки спричиняють дитині шкоду, коли говорять їй (а також учителям), що вони не хотіли б, щоб їхня дитина стала колись артистом, а тільки, щоб вона вміла грати на музичному інструменті сама для себе. Це цілком певне ображає чесного вчителя, якому тоді здається, що від нього жадають не найкращої, а якоїсь другорядної науки. Він намагається пояснити собі ці немудрі висловлювання, як побоювання батьків за здоров'я дитини, щоб не перемучувати її вправами. Та для менше совісного вчителя така заувага буде лише заохотою до «продавання» свого лекційного часу. Цілком певно, що учня-початківця така заувага батьків деморалізує. Дитина, як і доросла людина мусить прагнути до власного удосконалення.

Було б несправедливим, якби вчитель вирізняв своїх учнів за ознакою їхнього «таланту». Взагалі важко з'ясувати, що таке, властиво є – талант. Деякі люди досягають успіхи скорше, інші здобувають їх досить поволі. Поступи перших можуть бути з різних причин припинитися, а повільні та «менше талановиті» поволі та певно доходять до своєї мети.

Кожна людина, як особистість, відмінна від іншої і має свій власний світ та розвиток. Для вчителя музики, то почесне завдання вишукувати заховані можливості учнів та провадити їх відповідно до їхніх нахилів, а забезпечуючи їхній індивідуальний розвиток, робити з кожного учня кращу та щасливішу людину.

Частина 3.

**ПУБЛІЦИСТИКА
РОМАНА
ПРИДАТКЕВИЧА**





Роман Придаткевич

ВИТАЄМО ТЕБЕ, ДОРОГИЙ ГОСТЮ!¹

Кілька тижнів тому загостив до американської України найбільший український оперовий співак, героїчний тенор п. Михайло Голинський.

П. Голинський відомий нам за звітів тутешньої української преси. Ми кожний раз його новими європейськими успіхами раділи, так, якби це були наші власні успіхи. І не дивно, бо п. Голинський близька нам людина: як кажуть, «по крові та кості».

І автор цієї статті не має наміру переповідати того, що читачеві відоме, хочби і цього, що він – це перший співак, що співав на рідних землях тенорові партії на перших виставах українських оперових творів, як також українською мовою тенорові партії в операх інтернаціонального оперового репертуару.

Добре було б, як би вдалося словами передати чар тепла милої особистості нашого співака, так загально любленого нашим громадянством рідної Галичини і Великої України. І п. Голинський особливо близький і знаний авторові цієї статті. Це ж товариш його з шкільної лавки і співучасник багатьох концертів. Один з таких концертів відбувся в тодішній столиці України (оба співучасники в одностроях галицько-української армії) в день першої листопадової річниці повстання західньо-української держави. В аудиторії були привні всі український президент, тепер покійний отаман Симон Петлюра, президент Західньо-Української Республіки, д-р Євген Петрушевич, представники чужих держав, всякі українські достойники, старшини (між ними полковник Василь Вишиваний), стрільці, козаки та громадяни.

П. Голинський, це тип новітнього українського артиста: це артист патріот. І, виконуючи свої професійні обов'язки, він без усякого егоїзму пам'ятає про це, що він у першій мірі громадянин та син свого народу і що перший його обов'язок служити для піднесення чести своєї нації. Він, усюди, як у Рідному Краю так і на чужині, чи офіційно, чи приватно різко зазначає свою приналежність до українського народу, без огляду на те, чи це йому пошкодить чи ні.

Він один з тих, що все заохочують українських композиторів творити нову музику. Він не лише використовує кожную нагоду, щоб ту музику поширити, але вміє кожному працівникові на полі української культури, а з окрема музики, дати належну піддержку і теплу заохоту.

Дня 26-го листопаду ц. р. в годині 8: 15 вечором, відбудеться перший концерт п. Михайла Голинського в Нью Йорку, в салі «Тавн Гол» при 43-тій вулиці, між Таймс Сквером і 6-ою Евею.

Програма чисто українська, з винятком двох арій з інтернаціонального оперового репертуару. Важніші українські громадянські організації занялися

¹ Друкується за: Придаткевич Р. Витаємо тебе, дорогий гостю! [З музики]. *Свобода*. 1938. 22 лист., ч. 272. [М. Голинський].



піддержкою цього концерту. Сам цей факт вказує, яке є зацікавлення виступом п. Голинського, і ручить, що місця в салі будуть випродані.

Роман Придаткевич

**«ДОВБУШ». ДРАМА ПІСЛЯ Ю. ФЕДЬКОВИЧА,
У ВИСТАВЛЕННІЮ СТУДІЇ М. СКОРОБАГАЧА В НЬЮ ЙОРКУ¹**

В часах дешевого ефекту і тандити, а ще здавалось би до певної міри культурного занепаду нашої імміграції, появилася на чолі із М. Скоробогачем група молодих людей, які поставили собі за ціль працювати для рідної сцени. Їх вистава «Довбуш» для 13. Жовтня свідчила про добрий початок серйозного театрального діла.

Із-за лихої будови самої драми були у виставі певні недотягнення. На мою думку варта би перестудіювати видані проф. О. Колессою три верзії цієї драми, які в ріжний час написав Ю. Федькович, і на основі їх виробити таку верзію яка успішно розв'язала б і завершувала б цю драму, а тим-самим відповідала вимогам сцени.

Треба однак признати, що драма виявляє і добрі сторони, а декотрі сцени свідчать про драматичний талант автора: наприклад сцена перед зловленням Довбуша, коли то він коло мами засипляє. Ця сцена обоїма авторами була дуже щиро відіграна. І взагалі гра дієвих осіб була дуже щира, а місцями зворушлива і потрясаюча. Чулося, що студія adeptів дала більше ніж «представлення».

Слухач радувався, що молоді актори так гарно вивязалися зо свого трудного завдання. Належить більшу увагу звернути на дикцію і емісію голосу. А тоді не тільки звичайна мова, а і шепіт акторів буде чути навіть і в найдальших місцях великої салі.

Музика М. Гайворонського до «Довбуша», (з виїмкою пісень «Гей браття опришки» і «Верховино», що стали вже майже народними), уложені а) на сольовий голос або унісон зі супроводом трія (то є: фортепіяну, скрипки і челя), і б) самостійна музика для того трія, яке заступило оркестру.

Ідею заступства оркестри тріом подиктувала матеріальна конечність. Певно, що три інструменти не могли звучати як повна оркестра, однак вже тут було заокреглєне вражіння повноти і чулося у тій музиці солідне трактування рідної чарівної мелодії.

Інтродукція складена із гуцульських коломийок, дуже зручно споєних і цікавих своєю ритмікою, мелодією і головнo гармонічною будовою, яка природно впливала зо самих мелодій, построєних і на старовинних ладах. Антракти дуже цікаві, особливо гарний був цей, що виражав сумний настрій після

¹ Друкується за: Придаткевич Р. «Довбуш». Драма після Ю. Федьковича, у виставленні студії М. Скоробагача в Нью Йорку. *Свобода*. 1940. 31 жовт., ч. 255. [З театру й музики].



самогубства Тетяни. Аркан свіжо і цікаво уложений. Під таку гарну музику відтанцьовано його у нас перший раз. Уся музика написана в стилі камерної музики. І, як звичайно у Гайворонського, є вона хоч і скромна, то звучна і мила.

Музиканти були солідно підготовлені й зіграні.

М. Гайворонський, так як і ми слухачі, захопився свіжістю гуцульської пісні. Ця музика до «Довбуша» являється вже другою стадією його праці над гуцульською піснею. Першою працею є його «Гуцульське Різдво» на мішаний хор, що вийшло друком в краю 1933 р. і принесло йому якнайкраще признання критики.

Принагідна музика до «Довбуша» додала йому заохоти до нової, ще більшої праці.

На закінчення належить висловити п. Скоробогачеві вдячність за це, що згуртував коло себе гарну групу, повну запалу. І треба ствердити його добру руку як режисера. Захоплення, з яким проходила вистава, дало публіці право думати, що п. Скоробогач має талановиті сили, які поставили себе вище емігрантської невирозумілості, зіпсутої псевдокультурністю «Бродвею». Театральна студія п. Скоробогача повинна стати тривалою інституцією, а його корисна праця певно знайде піддержку у нашого свідомого громадянства.

Роман Придаткевич

ЄЛИСАВЕТА ЩЕДРОВИЧ-ГАНКЕВИЧЕВА (1885–1909)¹

У своїх спогадах про артистку-скрипачку і композиторку Єлисавету Щедрович-Ганкевичеву завжди бачу погідне нічне небо, а на ньому світлий метеор, блискуча і неописана краса якого мене приголомшила і схвилювала. Своєю короткою появою ця зоря не дозволила ані мені, ані іншим аматорам рідного мистецтва вдосталь налюбуватися.

Ось Шевченкове Свято 1908 року в Львівській філармонії, в колишньому Театрі Скарбка. Колосальні простори величезної концертної салі, навіть балькони, заповнені публікою. На стінах великі декоративні портрети музичних діячів, немов ціла історія наших і ненаших працівників та піонерів шляхетного мистецтва. На сцені симфонічна оркестра австрійського полку під управою капельника Конопасека, великий хор львівського «Боян», що виконує чи Гендельового «Ізраїля в Єгипті» чи Е. Гріга недокінчену оперу «Олаф Тригвазон» і також українські хорові твори. І тут серед цієї чудової програми виступає як солістка знаменита скрипачка Єлисавета Щедрович-Ганкевичева в супроводі оркестри в знаменитому «Концерті» Венявського. На стрункій постаті гарної пані довга біла вечірня сукня із золотими цяцьками, які діамантами розпромінюють блиск

¹ Друкується за: Придаткевич Р. Єлисавета Щедрович-Ганкевичева (1885–1909). *Свобода*. 1957, 16, 19 лист., ч. 222–223.



чудової появи артистки, що дадає своєю співучастю гідности цьому для українців дорогому святу.

Нас, хористів української гімназії, – я соліст-сопрано цього хору і надійний 12-річний скромний скрипак – впустили без білетів (їх і так вже більше не було). Ми стоїмо якраз збоку величезної концертної плятформи. Це сталося завдяки нашому славному та музикальному диригентові Ярославу Вітошинському. Він здавав собі справу з того, що широка українська публіка ще «не привикла» до довшого поважного музичного твору у виконанні самої скрипки і він попросив нас, хлопців, бути щедрими на оплески особливо для цієї точки. «Ця пані-красуня буде вчителькою скрипки в Музичному Інституті Лисенка», – каже він, підморгуючи виразно своїм вусом в мою сторону. Хоч дехто того не долюблював тому, що він, як учитель німецької мови, був досить строгий і вимагав від учнів праці, однак всі ми гудемо і б'ємо з усієї сили в долоні. Проф. Вітошинський був колись товаришем мого батька по віденській студентській «Січі», де мав досить противників через свої консервативні погляди, хоч в чесності та патріотизмі його ніхто ніколи не сумнівався. Про те, як щиро проф. Вітошинський любив музику і нас, свідчить факт, що своїм власним коштом він водив нас на Вагнерову оперу «Зігфрад» (третя музична драма з тетралогії «Перстень Нібелюнів»). Він наперед добре підготував нас щодо змісту «Перстеня», а спеціально «Зігфрада», для чого ми мусіли читати поганенький переспів лібретта, і особливо вбивав нас у голову – на музикальні ляйтмотиви (малюнки або мотта), щоб ми краще розуміли цю гарну, але тяжкувату музику.

Ось ми, хлопці, стоїмо під опікою нашого диригента і стежимо за кожним рухом української артистки. Після мелодійної інтродукції оркестри, яка знайомить слухача з тематичний матеріалом першої частини твору, ми чекаємо зі здержаним віддихом гри солістки. І тут нараз починає скрипка головну тему, і нам здається, що звук струн і скрипки нас ударив і вкинув в якийсь невідомий світ. А звук ллється чимраз звучніше і ще виразніше наповнює залу. Ось серед руху пасажів виринає друга, контрастуюча тема, а далі появляється ще більше тепла, руху і драматизму, і разом з віртуозними пасажами переходів, кульмінації і зворушливої репризи передається слухачеві якесь мистецьке «вірую» композитора. Враження щирости та глибини продовжує поезія другої частини, і палкий циганський танок, який є основою фіналу, закінчує цей – як-не-як епохальний твір, що навіть у теперішніх часах «не постарівся».

Ми стоїмо вражені, а зала гуде захопленням та оплесками. Публіка не можу заспокоїтися, немов ніхто не сподівався, що таку красу можна передати музикою. Я стою в захопленні і почуваю себе щасливим і гордим, що з осені буду учнем цієї талановитої пані. Яке щдстя! Моя дотеперішня праця і наука видаються мені сірими і без жадних виглядів.

Восени, приїхавши з Яворова до Львівського Музичного Інституту, директор Анатоль Вахнянин (1841–1909) завів мене до кабінету вчительки скрипки Ганкевич. Пам'ятаю, яке глибоке та зичливе враження зробила на мене, тринадцятилітнього хлопця, ця пані. Вона під час науки інтуїцією артистки та жінки



вгадувала до найменших подробиць усі мої можливості як адепта скрипкової віртуозності і оцінювала всі мої духові потреби, конечні для мого розвитку. Вона дбала також за моє фізичне здоров'я. Пам'ятаю, як примірювала мені «кляпи» для вух, щоб не відморозив їх собі, якою серйозною справою була для неї моя одежа і особливо рукавички. Першенство перед шкіряними мали вовняні рукавички із заячого бламу, зі шерстю до середини, яких не вільно було мені носити довгий час, щоб не запрівали руки. І моя вчителька подарувала мені кілька пар вовняних і одну пару заячих рукавичок. Ця приязнь була для мене величезним підштовхом, а певність, що я маю високоавторитетний провід, мала для мене величезне моральне значення. Я відчував з лекції на лекцію, що я – розвиваюсь. Також мене основно підготовлювано до кожного мого виступу, щоб я добре вивчив музичний твір напам'ять і щоб на сцені не перелякався. З моєї технічної праці пам'ятаю підготовчі етюди Донта, етюди Крайцера і твори Данкля. Хоч осягнено небагато по числу, але солідний та інтелігентний провід дав мені підвалини для дальшого розвитку. Моєю товаришкою студій була Оля Федак, дочка відомого громадського діяча у Львові.

Однак, з особисто-артистичного боку пані Ганкевичева не почувала себе цілковито щасливою в оставинах музикально дещо обмеженої країни, якою була тоді Галичина. З її розмов у О. Нижанківського можна було зрозуміти, що вона хотіла поволі згуртувати музик-виконавців і композиторів для регулярних концертів, які були б заохотою для розвитку нової української музики. Однак, в музичному інституті ім. Лисенка вона не знаходила симпатії. Не могла вона погодитися з новим тимчасовим директором, який був властиво головою Музичного товариства, проф. Володимиром Шухевичем. Цей заслужений громадський діяч, знавець і збирач гуцульського мистецтва, любитель музики, хоч і був доброю людиною, але як директор музичної школи не тішився популярністю. З огляду на часті непорозуміння п. Ганкевичева мусіла зрезигнувати. Вона запропонувала мені, щоб я й далі у неї вчився, і то даром, але, тому, що проф. Шухевич був довголітнім приятелем мого батька, вийшла для неї трохи незручна ситуація. Однак, мій батько, взявши під увагу добро мого музикального розвитку, радо згодився на таку благородну пропозицію пані Ганкевич, і я з новим роком відійшов з Інституту на приватну науку.

Мені, молоденькому учневі, якого скульптор батько заохочував до музичної композиції, імпонувало, що я вчуся в учительки, яка є рівночасно знаменитою піяністкою, що може імпровізувати на любую музичну тему. Однак, одного разу мене сильно вразило, коли, прийшовши на лекцію, я побачив як з помешкання моєї доброї і дорогої вчительки виносили піяніно і вона розпучливо плакала. У молодого практиканта адвокатури не могло бути забагато засобів, а талановита артистка – з донечкою немовлятком – не була в стані допомагати своїми заробітками.

Слисавета Щедрович походила з заможної родини власників рибного промислу в Олександрівську, на Катеринославщині, де вона народилася 1885 року. Здається, студії музики почала вона вдома, можливо також в Харкові, де були ку-



повані всі ті ноти, які вона дозволяла мені вживати. Дуже молоденькою дівчиною її прийнято до петроградської консерваторії в класу скрипки та фортепіана. Вона з захопленням взялася студіювати музику і звернула на себе увагу в цій передовій музичній школі, яка мала традиції «могучої п'ятки». Єлисавета захопилася головно скрипковою грою після того, як її прийнято в науку до Леопольда Ауера, світової слави концертанта, концертмайстра царської опери та симфонії і вчителя таких віртуозів-скрипалів як Міша Ельман, Яша Гейфец та інші. Ауер побачив, що для світової кар'єри Єлисавети є всі можливості: непересічний талант, глибока любов до музики, вроджена інтелігентність, а головно батьківський масток для фінансування кар'єри. Він допоміг знайти і купити багату концертну скрипку роботи Страдіварія (1644–1737) – оскільки пам'ятаю з вигляду, скрипка була зроблена у ранньому періоді життя цього великого майстра. Він довірив кар'єру молоденької артистки першорядному концертному підприємству, яке, роблячи відповідну рекламу, здобувало для неї концертні ангажементи. Для цієї цілі видано спеціальну книжечку з біографією та оцінками щоденників на виступи брильянтної концертантки. Амбіція артистки стати одною з перших скрипачок завела панну Щедрович до Оттокара Шевчика вчителя славних Яна Кубеліка, Ярослава Ноціяна і ін., до якого з цілого світу з'їздилися на лекції скрипаки, які були в стані оплатити високу ціну за кожну півгодинну лекцію. Концертуючи по Німеччині та Австрії, Щедровичівна рівночасно як учениця користувалась признанням Шевчика, що він висловив у 1905 році в написі на своїй фотографії: «Високообдарований і дорогій Лелінці». Перебуваючи в Празі, панна Щедрович пізнала молодого галицького студента Льва Ганкевича і 1906 року вийшла за нього заміж.

З перерванням батьківської підмоги кар'єра молоді артистки дещо сповільнилася. Без сумніву, цей факт був для неї, людини «не від світу сього», великим ударом. Єлисавета звикла до любови, подиву та артистичних тріумфів. Грошові недостатки були для неї болючими дисонансами. По якомусь часі д-р Ганкевич став у Львові адвокатським практикантом, і тут пані Єлисавета виступила на Шевченківському концерті, потім у деяких інших містах, а в Стрию здобула собі приятельство родини композитора Остапа Нижанківського. Його син Нестор був її акомпаніатором. Прихід донечки Ніни-Ірини в 1908 році припинив тимчасово всякі концертні аспірації. Вона провадить скрипковий клас у Музичному Інституті ім. Лисенка, а між плачами дитинки творить власні композиції, як репертуар для своїх майбутніх концертів: фантазія на теми з опери «Кармен», на українські народні мотиви. Десь у цей час написана чудова рапсодія «Верховина», твір, який подивляв Нестор Нижанківський. Щедрович-Ганкевичева написала також фантазію на грузинські народні пісні.

Незрозуміло, як знаходила вона час на написання оповідань та віршів. Ганкевичева так вдало переспівала на російську мову поему «Мойсей», що Іван Франко прислав їй своє письмове признання. Переклад мав бути надрукований у видавництві «Знання», але чи появився – невідомо.



Також певно, що мої студії та артистична приязнь були важливим фактором у моєму житті, і для мене було великим ударом, коли я в 1909 р., вернувшись після вакацій до Львова, довідався, що вліті під час операції у Відні моя добродійка померла. Та її і поховано.

Роман Придаткевич

**З МУЗИКИ. НОВОВИДАНІ ОПРАЦЬОВАННЯ УКРАЇНСЬКИХ
НАРОДНІХ ПІСЕНЬ ДЛЯ МІШАНОГО ХОРУ
МИХАЙЛА ГАЙВОРОНСЬКОГО¹**

[Рецензія]

«**Моя мила**», народня пісня з Лемківщини, це дуже зручно й вдало опрацьована пісня, яка буде радо співака кождим хором і все буде робити веселе й бадьоре вражіння. Вона опрацьована гарно й способом, яким опрацьовані дотепер видані народні пісні.

«**Гуцульське Різдво**», хоральна суїта, опрацьована цілком іншою технікою; тут композитор захоплений старинним пісенним матеріалом взявся зі свободою й розмахом до праці та досягнув твір, згідно твори, які є величезним придбанням для нашої музичної літератури. Зазнайомившись з мотивами, треба сказати, що до них міг взятися лише досвідчений музик, щоби дати з них твір, який заховав би в собі запах до-християнських часів. Мимоволі пригадуємо собі вже тисячолітні заборони церковних властей проти «плясаній і чудодіяній» під час свят і дивуємося, що у Гуцулів ті «плясанія» ще осталися в первісній красі.

Інший твір це «**Коляда**». Чотиритактова прелюдія впроваджує тему колядки в Г-мажорі з обниженою в другому такті септимою (т. зв. міксолідійська церковна, скаля) 2-гу строфу впровадив композитор в Ес-дур (Е-бемоль мажорі). Третю знову в Г-мажорі, четверту в Д-мажорі, 5-ту в Г-мажорі, шесту в Ц-мажорі, а сему знов в Г-мажорі. Двотактова «Кода» закінчує твір плягальною каденцією. Цей розбір вказує, яка різнорідність є досягнена зміною тонації для кожної стрічки. І читач слухаючи тих творів почує як тим способом піддержано інтерес слухача слухати з радістю від початку до кінця твору. Лише в тому творі не зашкодило б більше свободне трактування мелодії, через що не було б зроблено модуляційного переходу до нової скалі – аж в останньому такті, як при кінці другої і п'ятої стрічки.

2-гий твір це є «Пляс». Замість замітки, що «плясати це скакати», треба було сказати, що «пляс» це релігійно-магічний танок, танцьований поважними господарями, щоби зачарувати урожай тому, для кого «пляшуть». Того самого

¹ Друкується за: Придаткевич Р. [Рец.]. З музики. Нововидані опрацьовання українських народніх пісень для мішаного хору Михайла Гайворонського. *Свобода*. 1934. 31 лип., ч. 177.



роду є відомий різдвяний танок «коза» про двоногого духа урожаю «де коза ходить, там жито родить», який завмирає й потім воскресне. У старинних Греків з танку «кози» виродилася «трагедія» (представлення з козлами, бо трагос означає козла).

Цей музичний твір збудував п. Гайворонський дуже цікаво, а гармонічно – модуляційний кістяк підтримує значіння тексту. Після партії в Ф-мажор появляється середня частина в Ц-мажорі, де слова «оддавай» передані каноном між жіночими і мужеськими голосами – немов би була сварка про «оддавання». Слідуюча строфка є в А-мінорі, також у формі канону, бо «ой хоч, чи не хоч, мусиш нам дати». Повертає оригінальне Ф-мажор, а розширений мотив послідньої строфки вкаже слухпчеви, що це вже кінець. Як просто й як гарно!

3. «Кругляк» подібного, як попередній, характеру танок. Мельодія побудована на п'ятитонній скалі, дуже нагадує мельодії, зв'язані з інструментом «дудою», уживаною ще Гуцулами, так як останками келтійських народів в Європі. Цей твір дуже гарно зложений встаринному стилю й відзначається гладким пробігом від початку до кінця.

4. **Щедрівка** й текстом і мельодією дуже посвоячена з Кругляком і Плясом, а збудована дуже зручно. Чотиритактовий вступ. Потім, чергуються фрази одна в мольовій (мінорній) тоніці з підвищеною квартою і секстою, а друга в мажорній домінанті.

Аж радість бере дивитися на ті нові нотки. Чи звернуть вони на себе увагу диригентів хорів, це інше питання.

Як знайдуться добрі охочі співаки, то «Гуцульське Різдво» мусить бути виконане на одному з вечерів «Приятелів Української Музики». Це є місце, де перед нашими й чужинними слухачами в культурній атмосфері мають бути представлені наші культурні здобутки.

Роман Придаткевич

ЗУСТРІЧ УКРАЇНСЬКИХ МУЗИЧНИХ ДІЯЧІВ В МОРЕЙ, КЕНТОКІ¹

Цілком несподівано одержав я в травня ц. р. письмо від композитора Василя Шутя, з Шикаго, з відомістю, що він та ще кілька музиків-виконавців приїдуть 17-го червня до Морей.

Приїхали композитор В. Шуть, скрипак і віолончеліст Володимир Чижик та челіст Мирослав Дуда. Хоч вони приїхали пізніше, ніж задумували (а на розчарування гостинної хазяйки заскоро від'їхали), все таки обговорено бугато справ в ділянці української музики та прослухано і переграно досить поважне число творів.

¹ Друкується за: Придаткевич Р. Зустріч українських музичних діячів в Морей, Кентокі. *Свобода*. 1955. 19 серп., ч. 159.



В. Шуть, потавець, абсолювент Музично-Драматичного Інституту ім. Лисенка в Києві, з класи композиції проф. В. Золотарьова. Хоч В. Шуть держиться консервативного стилю, його музика виказує драматичність та контрасти у своєму виразі. Ми прослухали його «скрипковий концерт» у виконанні (першої та другої частини) В. Чижика в супроводі композитора. Третю частину я «прочитав» без підготовки. «Концерт» робить дуже добре враження мелодійністю, особливо звертає на себе увагу своєю настроєвістю друга частина. Загально, цілість твору ще потребує певного «розкращення» віртуозівської фактури скрипки, чим напевно не один скрипак буде радий прислужитися і творові і композиторові.

Тому, що було замало часу переграти одну частину квартету п. Шутя (треба було просити до помочі когось з членів музичного факультету коледжу), на жаль, ані його, ані інших українських струнних квартетів ми не могли «читати».

Для зібраних я відіграв на стяжці «тейпрекордера» цілий квартет Зиновія Лиська, який то твір зробив на приявних добре враження. Я відіграв також мою симфонічну поему «З вершин та рівнин», що є першою частиною моєї першої Симфонії (Українські Визвольні Змагання) у виконанні Леопольда Стоковського і симфонічної оркестри в Денвері. Крім цього присутні слухали також моєї Української Рапсодії (в кобзарському стилі) для скрипки з фортепіаном, як також мої опрацювання для скрипки: О. Кошиця «Лямент» (зі села Тарасівка Звенигородського повіту), твір Вериківського на український народний мотив та дві частини моєї Гуцульської Сюїти. Вечір закінчено з підйомом відігранням знаменитого фортепіанового Квартету А-мажор, оп. 16 Йоганнеса Брамса.

В. Чижик і М. Дуда є чудові музики і знаменито опановують свої інструменти (вони, як і я, є абсолювентами Академії Музики у Відні). Мимоволі нам всім «прояснилася» думка, щоб започаткувати існування Українського Струнного Квартету, як установленної музичної організації, хоч би і зі мною, як першою скрипкою. Цей квартет міг би бути осередком, який уможливив би виконання наших музичних творів. Це було б заохотою нашим композиторам для писання нових творів. В. Шуть висловив навіть свій ентузіазм для цієї справи, кажучи: «Тепер я зможу закінчити писання свого Квартету». Чи пощастить «нашому» квартетові, майбутні члени якого є віддалені від себе на п'ятсот англійських миль, сходитися (чи пак з'їздитися) для проб – хіба раз або два в році – того не знаю. На всякий випадок струнний квартет музичного факультету мого стеитового коледжу готовий виконувати час до часу також й українські твори, як це було у випадку квартету З. Лиська.

Все таки мені тяжко зробити «резюме» наших розмов, щоб не змішати реальних думок з моїми власними побажаннями.

Може була б змога такому квартетові раз в рік приїздити до місцевостей, де є інтерес до підтримки української музики, і на неформальних вечорах виконувати нові твори і давати заохоту нашим творцям музики писати нові твори. Такі міста, як Нью Йорк, Філадельфія, Шикаго, Дітройт, Клівленд й ін. могли б згодитися допомогти такому проєктові, або навіть могли б створити власну групу музиків для камерної музики.



Найвигіднішим часом для одного подорожуючого раз на рік квартету були б літні або Різдвяні вакації. Відбуватися такі вечори могли б по наших Музичних Інститутах, Наукових Інститутах або Народних Домах.

Можливо, що відновлення Товариства Приятелів Української Музики, яке я в тридцятих роках очолював, мало б якусь рацію існування. В теперішній час було б корисним існування групи людей, що має завдання пригадувати нашому громадянству про живучість нашої музичної культури, а композиторам давати можливість свої твори почути і тішитися інтересом громадянства. Це товариство могло б зайнятися тим, щоб мати на продаж твори, які не мають комерційної, але зате мають культурну вартість.

В. Шут хотів би вкінці літа вибратися до Нью Йорку (можливо і я поїхав би), щоб разом з композиторами та з музичними діячами й виконавцями порозумітися й обмінятися думками. Можливо, що виміна листів між ними і п. Шутем (Mr. W. Shut, 1811 West Huron St., Chicago 22, Ill.) і зі мною (R. Prydatkevych, 224 State College, Murray Ky.) дали б якісь конструктивні висліди.

Роман Придаткевич

КОНВЕНЦІЙНИЙ КОНЦЕРТ ЛІГИ УКРАЇНСЬКОЇ МОЛОДІ В НЬЮ ЙОРКУ¹

Слухач, який дня 4-го вересня зайшов на елегантну залю Гантер коледжу в Йорку, мимоволі заразився святочним настроєм. Йому, з програмою в руці, було легко приготувитися до очікуваних продукцій. Впадало в очі, що Управі Ліги Української Молоді залежало на тому, щоб гарно представити українську культуру, а особливо українську музичну творчість. Почесне місце в програмі займала т. зв. фестивальна оркестра з найнятих музиків під управою талановитого українського диригента п. Івана Задорожного. Можливо, що програма в останню хвилю зазнала якихсь перемін, бо програму відкривав якийсь невідомий оркестровий твір п. н.: увертюра. Показалося, що замість Увертюри українського композитора, якого твір був би на місці, відограно увертюру італ. композитора Россіні: Сорока-злодійка, чи щось інше.

І аж поява баритона п. Рейнаровича, що відспівав при супроводі оркестри Лисенкове «Ой, Дніпре», при досить тяжкувато зоркестрованому супроводі, дала українську печатку цьому концертові, який пізніше помімо Тореадорової арії з опери «Кармен» та арії з опери «Тоска», які підспівала пані Лисогір, був цілком українським. П. Рейнарович представив себе співаком солідної музичної ерудиції а багатий та свіжий голос допоміг йому виявити себе талановитим інтерпретатором.

¹ Друкується за: Придаткевич Р. Конвенційний концерт Ліги української молоді в Нью Йорку. *Свобода*. 1960. 14 верес., ч. 176.



Цілковито несподіваним був виступ танкового ансамблю Івана Флнса. Не тільки, що члени цієї групи давали, хоч може не все з однаковим успіхом, пантомінну акцію в спілці з акордіоністом Томою Шепком. Вони вповні естетично віддали характер чудово зоркестрованої танкової музики і без сумніву дали глядачові приємність. Хоч були різні назви танків, які крім косарів та гуцулки були характером музики до себе подібні і звучали як козачки, однак чудове опрацювання музики (проф. О. Берником), а ще більше опрацювання і креація танкових «ситуацій» давала глядачеві все нові враження. Він мимоволі зрозумів, що за кілька десятків літ український танок в Америці зробив велетенські успіхи.

Другу частину програми відкрив симфонічний «Аркан» Павла Печеніги-Углицького. Хоч цей твір не є побудований згідно з сучасними музичними засобами, а використовує менше яркі але відомі мелодії народного аркана, він завдяки віртуозівській техніці оркестрового виразу та гладкій прогресії музичної думки викликав додатне враження. Цей твір втримається як вартісне надбання української симфонічної літератури.

Пані Лисогір відспівала майстерно та «з великим віддыхом» арію з «Тоски», все ж таки вершком її виступу і чи не цілого концерту була арія з опери «Івасик Телесик» Миколи Фоменка. Цей твір написаний майстром оркестри і тонким знавцем людського голосу. Не тільки рух та гармонічна мережка твору, але життя та контрасти в брилянтній оркестровій партії і цілковите її стояння з партією голосу дають виконавцям а тим самим і слухачеві повне задоволення. Слухач, що не знає опери, не надто добре, хоч не має це значення, – здає собі справу, в якому місці опери є поміщений цей чудовий епізод. Він мимоволі думає про нам відому і все свіжу назву, про ті залізні зуби, які зробив відьмі коваль і про ту пісню, якою Івасик просить гусей: «гуси, гуси, гусенятка, возьміть мене на крилятка...».

Хоч часами розчарувала, але дуже часто подавала всі ознаки інтелігентного обдумання та шукання за новим виразом та відчуттям, танкова група під управою Теда Карпюка. Автор цієї статті може помилятися, думаючи, що акордіон, інструмент, що є улпшенням давньої ручної гармонії, піддає українцеві різні не-смачні асоціації. Все ж цей інструмент, подібно, як електронічні органи, здобув собі в музичній практиці свого роду право громадянства. Однак на українському концерті, ще до того такому, що частинно репрезентував українську музику, хоч би і легкої якості – цей інструмент не є на місці. І хоч автор цієї статті подивляється майстерність гри п. Томи Шепка, який зі смаком та талантом був зв'язковим звеном танків у групі п. Флиса, він волів би, щоб для українських репрезентативних продукцій цей інструмент був поставлений якнайбільше в тіні. Акордіон не має до українських музичних традицій ніякого відношення. Група п. Теда Карпюка танцювала до музики, виконуваної на акордіоні п. Йосипа Врубеля, який вив'язувався зі своєї ролі дуже добре, однак по мистецьки приладжена музика навіть для дуже малого музичного ансамблю уживаних українцями інструментів, дали б корисніше враження.

Достойним закінченням концерту було випровадження кантати «Б'ють пороги» Павла Печеніги-Углицького. Хоч хор столичної області не був



достатньо великий, все таки виконання цього великого 18-хвилинного твору, було старання, а солісти пані Марія Лисогір, Марія Боднар, Ольга Масаковська і панове Лев Рейнарович, Мирон Кушнір та Юліан Духнич додали звучанню твору чару та контрастів. Разом з оркестрою цей твір кожний раз залишає монументальне враження, яке дозволяє слухачеві забути нерівність у презентації тематичного матеріалу, особливо менше цікавої початкової теми і трохи законвенційної фуги. Треба однак підкреслити, що цей твір захоплює деякими драматичними, а ще більше ліричними моментами в дусі геніального тексту Т. Шевченка. І впровадження цього все таки важкого українського музичного твору є великим подвигом не тільки дуже доброго організатора музики диригента п. Івана Задорожного, але і організації в Америці роджених українців – Ліги Української Молоді в Америці. Поправно з оркестрою відспіваний національним гімн переконував слухача, що дійсно «ще не вмерла Україна, ні слава ні воля»... На жаль, було мало публіки, а з тої публіки, що могла б морально підтримати успішні старання тих, які України ніколи не бачили, були тільки деякі одиниці. Рефлексії та думки автора цієї статті просяться на папір, але читач повинен сам прийти до відповідних висновків і зайняти в тій справі своє власне та чесне становище.

Роман Придаткевич

КОНЦЕРТ МОЛОДЕЧОЇ ОРХЕСТРИ М. ГАЙВОРОНСЬКОГО¹

Нью-Йорк, Н. Й.

Дня 3-го травня відбувся у залі Укр. Народного Дому концерт Молодечої Орхестри п. М. Гайворонського.

Програму цього симпатичного вечора виконували скрипково-мандоліновий гурт і смичкова орхестра п. М. Гайворонського, шкільний хор під управою п. Т. Онуфрика, пані М. Гребенецька, сопран та п. М. Карлаш, барітон. Фортеп'яновий супровід був у руках п. М. Стембера.

Шкільний хор відспівав дуже гарно народні пісні в приличних опрацюваннях, а зіспівання і добрий голосовий матеріал тих молодих хористів це заслуга праці енергійного і доброго диригента п. Онуфрика.

Пані М. Гребенецька, відома наша сопраністка, відспівала «Ой казала мати» і «Ой козаче мій», слова і музика М. Гайворонського. В його також опрацюванню «Журавлі» (слова Богдана, а мелодія Льва Лепкого) і народну пісню «Ой у полі могила». Останню виконала з великим успіхом з акомпанієментом орхестри. Всі пісні попри те, що рідні собі характером і опрацьовані одною рукою і серцем, робили дуже миле враження своєю щирістю.

П. Карлаш, відомий український барітон, відспівав дуже гарно чудесну «Думу», Гайворонського, «Зацвила калина», Степового, та сумнівної музичної

¹ Друкується за : Придаткевич Р. Концерт Молодечої Орхестри М. Гайворонського. *Свобода*. 1931. 20 трав., ч. 116.



вартости, помимо опрацювання Гайворонського, мелодію Тимка Падури (або когось з тої «школи»): «Віє вітер» з акомпаніаментом оркестри. П. Карлаш розпочав співання своїх наддатків промовою, що українська критика йому робить докори за співання веселих пісень. Ми не пригадуємо собі заміток критики на тему веселих пісень. Навпаки, ми раді вче чути веселі пісні в добрих опрацюваннях. Була зате згадка про «вихилися і викрутаси» при акомпаніаменті дешевої пісні і музики, які ми чули тому рік на святі Шевченка. Перед кількома роками чули ми теж на святі Шевченка пісню кабаревого характеру, хай і до слів Руданського, яка має в своєму тексті хоч би такі звороти як « а свиня свинею буде». Публика має вимоги до виконавців, все одно, чи це аматори, чи професіонали, які не можуть переходити меж приписів доброго смаку і моралі. Попри «Ліриника» в Сарматовському стилі, але добре опрацьованій пісні, були «веселіть» і «перець» у пісні на сюжет «як старий оженився». Прикро було дивитися, як діти і підручки, які становили $\frac{3}{4}$ публіки, із «захопленням» цею сороміцькою темою пісні аж бралися за боки. А хіба це можна вважати успіхом?

Учень п. Гайворонського С. Терпеливий передав гарним тоном 2 частини зі скрипкової сонати Генделя.

Але ясними і милими моментами були точки оркестри п. Гайворонського. Він сам всі твори або компонував (як пр. чудесний Вечір) або опрацював, щоби відістати зі своєї оркестри, часом зі слабких учеників-музикантів, знає той, хто мав сам з тим діло. І тут треба висловити п. Гайворонському признання, а за недостатки вибачити, бо це ученича оркестра, а не симфонія, або українська народна оркестра в Метрополітен опері. І загально це публіка відчула і дала признання тій важкій та невдячній праці.

Роман Придаткевич

ПАВЛО ПРИДАТКЕВИЧ¹

Павло Придаткевич походив із Старого Збаража. Був сином місцевого дяковчителя і внуком тамошнього бургомістера Партики. П. Придаткевича рекомендували львівським родинам Барвінських, Шухевичів і Вахнянинів для студій у Львові. Коли хлопець закінчив п'ятнадцятий рік життя, ці патріотичні громадяни допомогли йому записатися до державної школи прикладного мистецтва при Технологічному Музеї у Львові. Під проводом директора Вінкентія Тршнітца і професорів Тадея Генрика Заака, Юлія Белтовського, Тадея Вишньовецького, Марцеля Бялобжеського за чотири роки талант Придаткевича так розвинувся, що Виділ Галицького Крайового Уряду в особі д-ра Романовича признав йому доволі високу стипендію на два роки студій деревної скульптури у вищій мис-

¹ Друкується за: Придаткевич Р. Павло Придаткевич. *Яворівщина і Краковеччина* : регіональний історично-мемуарний збірник / редактори: Василь Лев і Володимир Барагура. Н. Йорк – Париж – Сидней – Торонто : НТШ, 1984. С. 658–659 (Український Архів. Т. XXXVII).



тецькій школі Долишньо-австрійського Технологічного Музею. Після складення кінцевого іспиту з відзначенням на запрошення Крайового Виділу П. Придаткевич отримав працю інструктора в Живці.

Впродовж 1892 року велася жвава підготовка до загальної промислово-мистецької виставки, що мала відбутися у Львові в 1893 році. Така виставка відбулася була 50 років раніше в Відні, але українці були там слабо заступлені. Тому тепер розписано конкурс на мистецькі твори, що були б вартісні з естетичного боку й мали тривале значення. На цій виставці твір молодого П. Придаткевича був нагороджений бронзовою медалею.

П. Придаткевичеві запроповано посаду управителя державної промислової школи в Яворові, адміністративним директором якої був Андрій Маренін. Школа була під наглядом держави, а опікувався нею граф Іван Шептицький з Прилбич коло Яворова. Школа розвивалася успішно. Популярністю втішалися зокрема дерев'яні вироби, головню різьблені коники в різних позах. На конкурсі директор школи отримав три перші нагороди. Як педагог, П. Придаткевич помагав учням і ремісникам своїми порадами. На емеритурі працював над різними мистецькими проєктами.

Визначніші твори П. Придаткевича це: «Пастуша ідилія», портрет архітекта будівлі львівської політехніки Івана Левинського, герб Галицької України на вежі Українського Народного Дому в Яворові (знищений пострілом советського солдата), постать Спасителя на хресті і різьблена плякета в пошану оперового співака Олександра Мишуги, репродукована в книжці про Олександра Колессу, яку написав д-р Лука Мишуга.

Роман Придаткевич

СВЯТО УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ¹

Свято Української Музики влаштовано в Нью Йорку з рамени Українсько-Американського Музичного Товариства, З'єдинені Українські Хори, в пам'ять 116 річниці уродин нашого генія Тараса Шевченка.

Гарна саля Вашингтон Ірвінг Гай Скул була заповнена. Прибуло около 1,500 осіб. Програма була зложена уміло і дійсно зі смаком, не задовга й виключно українська.

Піднеслася завіса. Сцена переповнена. Голови – головки, як маківки! Понад 300 співаків. Більше було би і не помістилося. Бесідник п. В. Гела розповів по англійськи про життя і значіння Шевченка для Українців, подав ціль Музичного Товариства й представив публіці сімох заслужених дірігентів, яких працею влаштовано цей Концерт. Це панове: Т. Каськів, А. Гела, М. Фатюк, Й. Буката,

¹ Друкується за : Придаткевич Р. Свято української музики. *Свобода*. 1930. 14 берез., ч. 60. [М. Гайворонський].



С. Грабар, В. Мельничук і П. Шавінський. Всі вони походять з ньюйоркського округу. Всіх їх витано дуже сердечно.

Дірігентом Хорів на Концерті був Михайло Гайворонський, душа цього Концерту.

Його публіка витає з ентузіазмом. Він починає Концерт «Заповітом». Слухачеви, що почув безсмертні слова пророка в 300 уст, тиснуть сльози і він піддається мимоволі силі рідного слова.

На фоні тої маси людей п. Штембер виконував у своєму зі смаком і блеском опрацювання для фортепяну «Думку-Шумку» Лисенка. Ця сама собою не сильна композиція робила в інтерпретації такого п'яніста вражіння на публіку і точку п. Штембера треба назвати одним з найбільше шляхотних моментів програми. Шкода, що така доля інструменталіста, що його музика не має слів, але здавалося, що наша публіка без слів розуміла оцю музику. Було би добре «Думку-Шумку» Лисенка в опрацюванні Штембера видати: це був би добрий вклад в нашу фортепянову літературу.

«Думу» Гайворонського, яка так гарно підходила до свята, відспівав п. М. Карлаш. Припала вона до вподоби публіці, як і «Безмежне поле» Лисенка. Якби було остало на тім, що було зазначене в програмі, то всьо було би гаразд. Та п. Карлаш додав наддатки, вде після свого власного уподобання. І от почули ми на великім і так поважно зааранжованім концерті того рода пісні як «Ой джигуне», в такій перерібі, яка не має нічого з дійсним артистизмом. До того артист робив різні міни, вихиляси і викрутаси, як у водевілю чи на виставі якоїсь «малоросійської» комедії. Наддатки Карлаша не тільки що не відповідали цілком духові і характериві свята: вони були прямо зневагою свята. Замість українських народних пісень ми чули салдатщину з закраскою московських частушок, з їх простацтвом у сенсі й добрі вульгарних слів.

Прямо годі уявити собі, щоби на святі Шевченка можна було почути пісню про... бугая. А воно так дійсно було.

Але цей прикрий інцидент загладив виступ жіночого хору. Бож Лисенка «Від стрічечки до стрічечки» таке гарне і таке чарівне! А якому Українцеві не пішли мурашки по шкірі, почувши Стеценка могуче «Вкраїно Мати», відспіване гуртом зпонад 300 співаків.

Другу часть розпочав жіночий хор дуже милою композицією Гайворонського «Вечір» до слів Шевченка. «Козацька пісня» Стеценка на мужеський хор дуже сильна. Це марш Героїв.

Кожний виступ пані Гребінецької є естетичним пиром. Першокласне виконання, а особливо, чого не одному можна б від неї учитися, че почуття гідності: нема наміру за всяку ціну подобатися. Обі композиції Кудрика, мимо того, що дуже гарні і благородно опрацьовані, не є того рода, щоб могли зробити громове вражіння. Але вони дуже подобалися, бо співані були так щиро, що мусіли захопити серця слухачів. Публіка витала не тільки добру співачку, але й свідому Українку.



Милою несподіванкою був дебют п-ни Люби Каськів в «Сонатині в старому стилі», Гайворонського. Згадана Сонатина є дуже гарним придбанням для нашої бідної скрипкової літератури, а особливо вибивається красою лінії II часть. Варта її поширити і назвати суїтою, додавши ще якість контрастуючі части. Виступ панни Каськів можна назвати подвигом, як взяти під увагу, що прийшлося грати в оточенні такої маси людей в гарячі, де з ніякої скрипки не можна би видобути тону. Все таки вона дуже прилично і гарно виконала відіграні композиції і завоювала собі симпатію публіки своєю грою і гарною появою.

На сцену вийшов п. В. Гела й заявив, що між публікою знаходиться Олександр Кошиць і бажає сказати кілька слів. Пан Кошиць заявив, що він нічого не знав, що тут в Америці повстало Музичне Товариство, яке веде таку велику роботу. Почувши про концерт, він навіть не хотів іти послухати, бо був певен, що не почує нічого серйозного. Але почувши отсей виступ, він відчуває себе цілком схвилюваним, бо ніколи не уявляв собі, щоби тут в Америці можна було влаштувати того роду концерт української пісні нашими власними, нефаховими співацькими силами.

Піснею Людкевича «Далека Ти, а близька нам» закінчено це величаве свято. Публіка була захоплена, бо побачила нашу силу й наші великі таланти.

На кінець згадаю ще про хори з Ньюарку, Йонкерс, Джерзі Сіті, Перт Амбою, Бейони, Елізабету й Картерету й їхніх діригентів. Велика їм честь за те, що зрозуміли вагу своєї культурної місії. Велика вдяка діригентам за їх труди.

Але особливо треба піднести працю композитора й діригента Михайла Гайворонського. Його працю оцінили й публіка на Концерті, сердечно вітаючи його за кожним виступом.

Хори звуково не могли ще бути ідеалом, але дали все, що тільки можна було від них добути. Їх виступ був дійсно імпозантний. Це добра й велика заохота до дальшої праці й до дальших виступів. Почувши їх спів, аж хочеться кликнути: Ще не вмерла козацька мати!

Роман Придаткевич

ТОВАРИСТВО ПРИЯТЕЛІВ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ¹

Тридцять літ тому, 26 лютого 1934 р. щоденник «Свобода» вмістив допис: «Нью Йорк, Н. Й. Клуб Приятелів Української Музики».

...Не лише чужинці але й наше молоде покоління не має навіть де почути музику того народу, з якого воно вийшло... Вже від довгого часу, виношую думку заснувати музичний Клуб, в якому за малу річну вкладку можна б дати нагоду членам Клубу почути на місячних товариських сходинах українські му-

¹ Друкується за: Придаткевич Р. Товариство приятелів української музики. *Вісн. Міннаполіс*, 1964. Ч. 4 (11). С. 16–19; 1965. Ч. 1 (12). С. 14–17.



зичні твори камерного характеру (тобто виконання творів малим числом музик, в інтимній атмосфері невеликої зали).

При тій нагоді давалося б пояснення виконуваним творам та звідомлення про стан української музичної культури. З прибутків Клубу можна б установити стипендії та конкурси на нові твори й підмогу для композиторів українців. Українським композиторам у старому Краю, при допомозі тутешніх зв'язків, ми мали б змогу допомогти, щоб їх твори були виконувані професійними американськими концертними організаціями.

В тій справі я звернувся до деяких своїх американських приятелів, які поставилися до мого проекту дуже сердечно і допомогли приєднати інших американських діячів для Приятелів Української Музики.

Почесне членство прийняли: Олександр Архипенко, Др. Волтер Дамрош, пані Френсіс Мк-Фарленд, п. Паольо Галліко, проф. Олександр Кошиць, пані Ліліян Літлгейлс та Гледіс Норт²). Елегантний **Club of New York City** дозволив уживати безплатно його залу на цю просвітньо-добродійну діяльність.

Перші Організаційні Збори відбудуться в **International Institute** 28 лютого о годині 8.45 івеч. Роман Придаткевич».

Ця оповістка заінтригувала українське громадянство Нью Йорку й околиць. Найвпливовіший український громадянин тих часів, головний редактор «Свободи» др. Лука Мишуга, на перших нарадах, в приватності виконавчої секретарки Ольги Менчук (надзвичайно меткої ділової особи) обіцяв усяку можливу поміч «Свободи» і здійснив свою обіцянку: на протязі майже двох років «Свобода» містила всі повідомлення Приятелів Української Музики – Т-во лишень зрідка могло замовити платне оголошення.

Проголошена справа не виглядала, як щось фантастично «велике». Артистична та фінансова справа Приятелів Української Музики (називатимемо далі ПУМ) була так вузько закресленою, що при наявності української музичної літератури, при співучасті бездоганих музичних виконавців, з допомогою скромної пропанди справа щомісячних концертів мала на успіх добрі вигляди.

На жаль секретарка Ольга Менчук, з особистих причин мусіла відмовитись від дальшої діяльності. Обставини склалися так, що авторові цих рядків мимомоволі доводилося бути на чолі справ Т-ва, тим більше, що він, як соліст і композитор, мав такі осяги, що на них, для про паганди українського музичного мистецтва можна було оперти. Маючи відповідні, вже усталені зв'язки з американським музичним світом, в умовах тодішньої депресії, він міг мати поміч також від не-українців, першорядних музик-виконавців, як не за даром, то за мінімальну винагороду.

Всю акцію було проваджено в старосвітсько громадському дусі, без ніяких відрахувань на власну матеріальну вигоду директора програми – то була

² Справедливість вимагає зазначити, що душею того задуму була пані Флоренс Кассіді, але зі скромності вона хотіла фігурувати лише, як звичайна членка (Р. П.)



справа моєї громадської гідності. Навпаки, було раз так скрутно, що гроші заощаджені моєю родиною на придбання власного приміщення, були зужиті на заплату недобору ПУМ і Управа Т-ва лише частинно повернула їх мені. Копія Статуту ПУМ (єдина) зберігається в архівах УВАН, в Нью-Йорку.

Думку давати прилюдні концерти української музики плекалося й розвивалося на протязі кільканадцятьох літ різнородно музичної праці так моєї, як і М. Гайворонського, а також О. Кошиця, від перших моїх днів перебування в США. Одним з тих важливих щаблів тієї довгої драбини вгору, була діяльність заснованого на початку 1929 р. п. н. «Американсько-Українське Музичне Товариство».

Це було об'єднання що найменше сімох хорів. Душею того Т-ва був М. Гайворонський, а також заслужений диригент старшої генерації Теодор Каськів, др. Л. Мишуга та ін. Пізніше, коли М. Гайворонський тяжко захворів, керівництво перейняв проф. Олександр Кошиць. Концерти цієї організації відбувалися майже щорічно в Тави Гол і Карнегі Гол аж до другої світової війни і користалися надзвичайним успіхом під орудою великого артиста-творця Олександра Кошиця.

Не менше важливим був мій дебют, як скрипаля-соліста в Тавн Гол, з виконанням власних творів на українські народні мотиви. Ще важливішим об'явом був виступ у Тавн Гол мого «Українського Тріо», створеного в 1931 р. (оголошене в **Musical Courier** – фото на першій стор. – 12 грудня 1931 р.).

Недостача творів для сопрана, скрипки і ф/піяна змушувала мене переробляти музику сучасних композиторів та komponувати нові власні твори. Дуже у пригоді стали твори М. Гайворонського. і В. Барвінського. Успіхи Українського Тріо, в час концертних тур, щедро відзначалися в пресі. Американські музичні кола поступово ближче зацікавилися музичною діяльністю українців, зокрема пані Флоренс Кассіді (**International Institut, YWCA**).

25 лютого 1932 р. «Свобода» містить «Поклик до Українських Композиторів. Українська, пісня та музика починають здобувати собі право громадянства на найбільших американських сценах. Оголошено Конкурс:

Музична секція Об'єднання Українських Організацій в Америці визначає нагороди на такі твори: 1) Соната для скрипки і ф/піяна, 2) твір для сопрана, скрипки та ф/піяна, 3) твір веселого характеру на той самий склад, 4) два твори основані на українській народній мелодії або опрацювання народньої пісні. Кінець конкурсу – 14 вересня 1932 р.

Але тяжка депресія спричинила величезні труднощі для діяльності Українського Тріо. Після трьох років успішної праці Тріо перестало існувати не витримавши концертної кризи американських підприємств, які контракували всі концертні можливості для ньюйоркських концертних синдикатів та їх артистів.

Наспіло вирішення Жюрі Конкурсу при Об'єднанні, під головуванням англ. композитора і диригента Теофіла Вендта та трьох спів-суддів М. Гайворонського» О. Кошиця, Р. Придаткевича. Призначено нагороди Василеві Барвінському за два твори (на укр. мелодії) і Борисові Кудрикові за Сонату для скрипки.



Вже від 1931 р. я почав, дуже часто брати участь в камерних ансамблях різних домів нью-йоркського «товариства», де я пізнав певне число музиків, які були перейняті музикою, як частиною їх життя. Тип ідеаліста музика, професіонала-любителя по більших містах дуже поширений. Це поширилося з Америки й на інші континенти, під назвою «Аматер Чамбер Мюзік Плейерс». Щорічно друкований каталог з багатьма тисячами прізвищ та адресами цих любителів камерної музики дозволяє членові цього Т-ва придбати музикальні знайомства майже в кожній частині світу.

Музикуючи дуже часто з першими засновниками цієї благородної організації, мені прийшло на думку, що можна б мати сходи в користь української музики і не конечно треба бути зв'язаним все з тими самими виконавцями. Українська музика – це в першій мірі творчість українського Духа, творчість народу, творчість українських композиторів. Але виконавець тих творів лише відтворює наміри композитора, його роля – передати ідею творця, і оцінюють виконавця в тій мірі, що його талант та підготовка уможливають йому вдихнути життя в написані композитором музичні знаки. Звичайно, для української музики треба мати українських виконавців, але коли їх не можна дістати – шляхотні артисти інших націй все готові допомогти в добрій справі.

При того роду обставинах і розумінні музичної справи я й подав своє перше повідомлення про заснування Клубу Української Музики в лютому 1934 р., – частину з нього наведено на початку цих споминів.

21 березня 1934 р. «Свобода» подає репортаж свого редактора Осипа Стеткевича про наради в справі заснування Т-ва Приятелів Української Музики: ... «На ці сходи явився 19 осіб (в більшості не українці), яким п. Придаткевич докладно роз'яснив свою ідею... сказав між іншим, що українці, крім загально відомих народніх пісень, мають також високого роду музику, як симфонії, концерти, сонати і інша камерні твори. По докладнім обговоренні справи, всі приявні (особливо чужинецькі особи) згодилися піддержати щиро заходи п. Придаткевича і приєднати для його ідеї як найбільше число своїх знайомих... Перший концерт відбудеться 22 березня в год. 8-й веч. в **Studio Club, 210 E. 77 Str.** в Нью Йорку.

Пані Флоренс Гудзон Ботсфорд, авторка популярної тритомової праці про Пісні Всіх Народів (між тими піснями є 6 українських з англ. та українським текстом) виголосить промову про характеристику української музики та її артистичне значення. Потім п. Придаткевич – скрипаль, пані Марджорі Вівер-Кенеді – челістка, і Джан Алстранд – піяніст, відіграють Тріо «А-мінор» Василя Барвінського, та буде виконано деякі композиції Романа Придаткевича (на основі українських народніх мотивів). Також запрошені українські артисти співатимуть українські пісні.

На цей концерт запрошено 50 почесних членів проектованого Музичного Т-ва і вони по і концерті висловлять свobodно свою думку про цю справу... Треба сподіватися, що на концерті буде наших людей бодай стільки, що чужинців. Осип Стеткевич».



Як було заплановано – перший концерт відбувся 22 березня 1934 р., а 29 березня в «Свободі» – рецензія композитора Павла Углицького: ...«Вступне слово виголосила пані Флоренс Гудзон Ботсфорд... З усього їй найбільш сподобалася українська пісня, вона й досі дзвенить в її душі. Василя Барвінського Тріо... має свою оригінальність. Мелодійність і чепурність – це головний характер твору... Три народні пісні зладжені Р. Придаткевичем на сопран, скрипку і ф/піан: Перша пісня «Перепілка», де кожний інструмент має свою власну роль. Друга пісня «Колядка» – це кольоритна ілюстрація. Темою до третьої пісні композиторові послужила народна пісня «Ой, ходила дівчина беріжком». Цей твір вдало згармонізований, зокрема дуже добре зроблено імітацію дуди. Живий ритм, віртуозність скрипкових пасажів і різноманітність ф/піанової партії давали добрий підклад голосові, котрий співав головну тему. Остання композиція була повторена. Сопранову партію відспівала відома оперова співачка Ольга Дворжицька. Піаніст Джан Алстранд виконав свою партію з великим мистецьким артизмом. Партію скрипки виконав сам композитор.

Композиції Р. Придаткевича – це цікаві малюнки, оригінальні, свіжі, як ранні зорі, кольористі й характеристичні.

Невелика Заля була цілком виповнена. Між американцями було багато українців: Кошиць, Архипенко, Гайворонський і чимало різних діячів мистецтва. Цікаво бувати на таких концертах, знати, що є нового в нашій мистецтві, а через те знати і почувати наше життя: Де ми є і що за люди ми є. Наша дума, наша пісня... ось де слава України. Павло Углицький».

Другий концерт ПУМу відбувся 9 травня з такою програмою:

1) Перший струнний Квартет – Вал. Костенка; 2) Реферат в англ. мові про Тараса Шевченка – панна Марія Боднар; «Минають дні» Т. Шевченка – муз. П. Печеніги-Углицького та його ж «Колискова пісня» (на основі старовинного козацького мотиву – тенор Олександр Вікінський; 4) Сюїта для струнного квартету, за Берндтом, – Р. Придаткевича (Семинаста курочка – Чарівна Сопілка – Танок – Веснянка – Козлик і Рак.); 5) Дві коломийки для струнного квартету – П. Печеніги-Углицького.

Склад квартету був такий: Роман Придаткевич і Віліям Іді – перша і друга скрипки, Джералд Кунц – віоля, Марджорі Кенеді віолончеля.

28 травня в «Свободі» О. Стеткевич пише про захоплення публіки вперше почутими творами. «Приявний О. Кошиць дуже одушевлявся виконанням творів і гратулював нашим композиторам (пп. Углицькому і Придаткевичеві)... Придаткевич узяв на свої плечі непомірний тягар, а коли ми його не підтримимо, то він під тим тягарем провалиться на наш встид і ганьбу. Чужинці цей концерт дуже похваляли але й рівночасно дивувалися чому на такому українському бенкеті так обмаль українців».

Про третій концерт 30 травня (на закінчення першого сезону ПУМу) «Свобода» подає 11 червня: «Відіграно на скрипці й піані Сонату Бориса Кудрика «А-мінор», нагороджену у свій час на Конкурсі Об'єднання Укр. Організацій



в Америці. Твір цей написаний свіжо і є одним з кращих творів, які вийшли в останніх часах з рук українських композиторів. Роман Придаткевич грав скрипкову партію, а Меріон Енгл, піяністка – фортепіанову. Панна Е. Дичко з Юкрейнієн Сівік Сентер мала короткий реферат про Думи... У зв'язку з тим відіграли на ф/піяні в чотири руки Сюїту «Козак Голота» – Пилипа Козицького; піяністи: Меріон Енгл і Джан Алстранд.

«Чайку» Р. Придаткевича (на мелодію пісні приписуваної гетьманові І. Мазепі) та «Шум» Л. Ревуцького, виконано ефективно і цікаво. Співочу частину обох творів виконала успішно панна Анна Максимців, власниця прекрасного голосового матеріалу, учениця пані М. Гребенецької.

«Анданте Состенуто» Михайла Гайворонського... «Турецький екзотичний танок» Павла Печеніги-Углицького і «Варіації» М. Коляди виконав Р. Придаткевич... Цей останній твір – один з найцікавіших творів програми. М. Коляда типовий модерніст і дисонансів у нього повно. Часом здавалося, що скрипак і піяніст грають не з тих самих нот. Але в цьому творі є сила, є гумор. Це здорова музика, а не твір неврастеників,...

Побажати б, щоб у наступному сезоні оті концерти стягали більше нашої публіки. І добре було б, коли б п. Придаткевич притягнув до улаштування програм інших наших музиків чи композиторів, а тоді йому легше буде укладати цікаві і різноманітні програми, що є у наших відносинах річчю надзвичайно важною».

І моїм бажанням було практично здійснити цю пораду, Я все старався о співучасть тих «інших» музиків, які докучали «Свободі» тим, що «вони також щось роблять», намагався зужити їх, як виконавців, коли і де тільки було можливо. Однак не все це було можливим. Найперше, вони не мали, або як і мали то невідповідний український репертуар. Я все, «щось» повинен був для них придумувати.

В ансамблях я міг користуватися тільки тими музиками, про яких мав певність, що будуть поводитися, як професіонали і прийдуть так на кожну пробу, як і на виступ, тим більше, що кожну програму ми починали виучувати раніш ніж за місяць наперед, а виучувано було одночасно дві різні програми, але не того самого складу виконавців. Дуже часто артисти ці не бажали бути платними.

Мені в той час дуже залежало, щоб притягнути молодого американсько-українського челиста, але ці старання й кілька літ пізніше, коли я вже очолював струнний квартет, що складався з трьох українців, були без успіху. Тим часом, у зв'язку з організацією щомісячних концертів труднощі зростали. Не було тих, що виявили б ініціативу бодай в найменших дрібницях, не було певности, що хтось з урядників виконав те, за що взявся. Навіть для секретарської праці не можна було знайти когось зі знанням обох мов. Я вдячний був своїй кривнечці панні Стеллі Габ за її поміч в англ. кореспонденції, а я мусів писати астрономічну кількість листів, особливо ж запрошень того роду, що мусіли бути писані власноручно. У другому сезоні ця справа налагодилася, коли працю виконавчої



(неплатної) секретарки взяла на себе інтелігентка та музикальна панночка, з гарним тренованим голосом Єлена Юрчак.

Труднощі певного роду були й з новою літературою. Нові музичні твори друковані в Україні, до Америки не доходили. Тоді нам дуже допоміг Зиновій Лисько, приславши свій твір для струнного квартету. М. Гайворонський написав тоді для наших концертів мелодійний квартет а також П. Углицький. На той час був викінчений і мій квартет, який дістав у слухачів високу оцінку. Хтось з кореспондентів у своїй рецензії, друкованій в «Нашому Прапорі», Львів, 12 липня 1934 р. здобувся аж на такий комплімент: «Всі клонять голову перед генієм нашого земляка».

Влітку Т-во ПУМ реорганізувалося. На предсідника обрано о. Петра Понятишина, на заступн. Паню Марію Кінаш, скарбником Андрія Борака, а члени Управи пань Стефанію Чапельську, Віру Стеткевич і Марію Мариник. Секретарка – панна Єлена Юрчак.

На листовому папері Т-ва було подано також склад програмового Комітету: Голова – Роман Придаткевич, Містоголова — Михайло О. Гайворонський, члени К-ту – Володимир Чосник, Володимир Кедровський, Іван Кучмак, пані Ольга Ляхович, Степан Марусевич, Іван Мороз і пані Амелія Рев'юк.

Товариство мало членів-покровителів: Олександр Архипенко, пані – Анна Велс-Бігелов, Марія Анна Боднар, Марія Борак, Генрі Г. Босвелл, Флоренс Г. Ботсфорд, Гертруда Фостер Бравн, Флоренс Кассіді, О. І. Чапельська, Марія Чейс Кол, Мартін Г. Десмоні, Чарлз Е. Ган, Яремова, Маргаретта Кенеді, Стефанія Ковбаснюк, Ліліян Літтелгейлс, Френсіс Мк Фарленд, Гледіс Норт, Ольга фон-Олзен, Джесі Памплин, Рене Парді, др. Неля Пелехович Гайворонська, Лідія Придаткевич, Анна Рогальська; панове – Михайло Букиник, др. Волтер Дамрош, др. Семен Демидчук, Запомогове Т-во «Дністер», Андрій Дубас, Паольо Галліко, Дмитро Галичин, Микола Гаврилко, Волтер Ярема, др. Олександр Кошиць, Степан Ковбаснюк, др. Лука Мишуга, Р. Нововірський, Павло Печеніга-Углицький, Гервасій Прокопів, Т-во «Просвіта», Осип Стеткевич, Мирон Сурмач, Український Демократичний Клуб, панство Віліям Вагнер з дружиною. На жаль я бачу в цьому листі непростимий пропуск прізвища члена-основника ПУМ добродія І. Сукаря, який з подивугідним захопленням над популяризацією нашого Т-ва, від самих початків його існування і подавав інформативні дописи до «Народнього Слова» в Пітсбургу.

Т-во мало більше число покровителів, але то вже від Другого сезону. Прошу всіх прихильників, прізвища яких я тут не подав. вибачити мені.

Робилися спроби зацікавити українську молодь культурною працею нашого Т-ва. В звіті Другого З'їзду Української Молоді, (за «Свободою» від 6 жовтня 1934 р.) «Роман Придаткевич зложив від Приятелів Української Музики привіт З'їздові... Він закріпив молодь до більшого заінтересовання українським мистецтвом та музикою».

Восени 1934 р., в «Свободі» надруковано повідомлення про початок другого сезону діяльності ПУМ. «...Членські вкладки на всіх вісім концертів



виносить 2.00, а для членів-покровителів – індивідуальні громадяни або товариства – 10.00». В тому ж часописі 18 жовтня оголошено, що в програмі четвертого Концерту буде виконано «струнне Тріо» світової слави композитора Федора Якименка... Промовлятиме теж бувший суддя найвищого Суду Української Держави, бувший посол до Англії, сенатор А. Марголін, що тепер викладає в Нью Йоркському Університеті». Пізніше до цих повідомлень було додано (допис Р. Придаткевича), що панна Меріо Енгл відіграє ф/піанову Сюїту на Народні пісні – Р. Придаткевича, за Дашевським.

Четвертий концерт ПУМу відбувся 14 листопада 1934 р. Ентузіяст нашого Т-ва Сукар у «Народньому Слові» (Пітсбург) у грудні 1934 пише так: Видно було під час цього концерту зріст діяльності Т-ва ПУМ. Програма концерту була надзвичайно добірна. Др. А. Д. Марголін дав короткий відчит про українську народню музику, підчеркуючи великі скарби творчости нашого народу. Рівно ж – заявив бесідник – доя опрацювання народньої музики треба вправних композиторів, що можливо лише в самостійній національній державі. А я скажу, що це можливо і в свідомій еміграції. От хоч би й цим товариством, коли українське громадянство громадно вступило б в члени. Поки це станеться, властива творчість буде ослабленою без піддержки, а з нашої народньої творчости чужинці беруть собі, що їм подобається, навіть не даючи за це признання українському народові».

У «Свободі» від 18 грудня є мої пояснення до п'ятого музичного вечора ПУМ. У програмі – головний твір це Тріо уміркованого модерніста Бориса Лятошинського, в той час найвизначнішого українського композитора. Наше тріо, включало знаменитого піяніста і композитора (тепер декана музичної школи університету Південної Каролایни) Едвина Гершевського, а також паню Кенеді, як челістку. Нашу совісну наполегливу працю для цього твору ще й тепер видно в наших партіях, особливо в ф/піановій.

«Свобода» 26 грудня 1934 р. на першій сторінці, великими буквами повідомляла: «Тріо Б. Лятошинського виконали: Роман Придаткевич, Едвин Гершевський і пані Марджорі Кенеді. Співала Лідія Клопотовська з ф/піановим супроводом пані Джесі Памплин (дві українські народні пісні про Америку, В. Барвінського і Р. Придаткевича. *Р. II.*). Програму закінчив Роман Придаткевич при співучасті Миколи Стембера, піяніста. Панна Ельміра Локі, професор Нью Йоркського Тичер Каледжу, подала цікаві дані з приводу українських народних пісень про Америку. Між присутніми були проф. Нової Школи Суспільного Розсліду Данієл Кренфорд Сміт та панна Ліліян Літелгейлс, відома челістка і авторка біографії челіста П. Казальса. Гості висловлювали своє признання для української музичної творчости, головно для твору Б. Лятошинського.

Шостий концерт ПУМ відбувся 16 січня 1935 р. В програмі було: Перший Струнний квартет В. Костенка, Різдвяна Сюїта (Коляда – Пляс Кругляк – Щедрівка) на гуцульські мелодії М. Гайворонського, в обробці Р. Придаткевича (композитор пізніше опрацював цю Сюїту наново).



В повідомленні про цей концерт читаємо: Завдяки чемності та прихильності п. Василя Гели та вокального ансамблю з Джерзі Сіті, які згодилися відспівувати колядки та щедрівки, можна буде вдержати музичний вечір 16 січня в різдвяному настрою... буде також виконано Різдвяну Прелюдію на галицькі коляди Р. Придаткевича³)... Вправді «малопопулярність» не може відбиватися корисно на касі українських культурних організацій, однак концерти пляновані та здійснювані так, що можуть відбуватися без масової підтримки. З другої сторони огортає радість коли можна бачити чудову публіку, яка хоче в основі пізнати кращу сторону української нації. І чужинці, які приходять, не можуть надивуватися, що в тяжких емігрантських умовах могли виховатися так естетично виховані українські слухачі, між якими великий процент – робітники. Відома американська музична письменниця Ліліян Літелгейс, славна челістка і співробітниця музичної меценатки пані Спраг-Кулідж, написала по останньому вечорі управителеві програми музичних вечорів: «Я пережила розкішні хвилини на українському концерті. Думаю, що можна бути гордим за здобутки молоді української музики».

Ще влітку 1934 р. я заприятелював з челістом Михайлом Букиником (1872–1953) – бувш. професор саратовської Консерваторії, відомий композитор прелюдій і п'єс для віолончелі, який в перших роках революції завідував концертним бюро при радянському уряді в Харкові і як такий мав змогу дати певну поміч представникам Т-ва ім. М. Леонтовича для першого виконання творів Леонтовича. Приязнь та прихильність М. Букиника була для мене та для місії нашого Т-ва неоціненої вартості. Він допомагав вибирати поміж нашими знайомими вартісних виразливих учасників програми, і будучи вже досить літньою людиною, трохи пізніше став членом нашого постійного квартету.

М. Букиник, який був товаришем чи не всіх музиків своєї генерації ще з часів студій у московській Консерваторії (у проф. фон-Глена, учня Давидова) яку закінчив 1895 р., писав досить часто спомини про різні музикальні особистості. Я був йому надзвичайно вдячний за його статтю 6 січня 1935 р. в Новому Русському Слові: «...Клюб Приятелів Української Музики устиг дати кілька щомісячних концертів, влаштовуваних кожного року... в цілі ознайомлення американської і української публіки з досягненнями вокальної та інструментальної музики. Придаткевич, скрипак, композитор і музичний письменник влаштовує цікаві концерти, виявляючи при тому неймовірну енергію для поборювання так матеріальних як і мистецьких труднощів. Публика нагороджує виконавців гарячими симпатіями і глибоким інтересом». Далі йде перегляд розвитку української музичної культури, а після того: «Молоді українці, уроджені та виховані в Америці та інших країнах, підрастаючи не забувають пісні свого народу, організують хори та ансамблі і тим дають моральну підтримку тим, хто продовжує боротьбу за свою культурну волю, за тих для кого народня пісня – це їхня національна гордість» (Михайло Букиник. «Голос росіянина про українську музику» (Н. Р. Сл.» 11 січня 1935 р. Передрук у «Свободі»).

³ Замість «Прелюдії» – відіграно колядки О. Кошиця (Р. П.).



«Америка» (Філадельфія) вмістила цікаву статтю сеньора українців д-ра Семена Демидчука 26 січня 1935 р. (зберігаємо правопис): Зорганізування минулого року старанням проф. Романа Придаткевича Приятелів Української Музики з родовитих американців працює в повному темпі й цього року. Кожного місяця свіжа програма і кожної програми свіжі композитори та виконавці з виїмком неструдженого організатора проф. Придаткевича. Він вкладає цілу свою душу в оці вечори і зовсім не зражується противенствами. Приєднавши на почесного члена Приятелів Волтера Дамроша, колишнього управителя Метрополітен Опері в Нью Йорку, треба вважати знаменитим успіхом, бо це надає повагу цілому ділу. Проф. Придаткевич вміє також приєднувати нові музичні сили, що орудують українським репертуаром... Добру прислугу для української справи роблять дбайливо літографовані програмки. В них англ. мовою пояснюється значінне кожної композиції, при чому головну увагу звертається на народні та історичні мотиви української музичної творчості. З огляду на старанний добір композицій і їх виконання, бажаним було б, щоб більше молоді українського роду прибувало на ці концерти. С. Демидчук». Цю статтю передрукувало Львівське «Діло» 24 лютого 1935 р.

25 лютого в «Свободі» на першій сторінці великим шрифтом вміщено репортаж про сьомий концерт ПУМ, що відбувся 20 лютого: «...Концерт пройшов з великим артистичним успіхом. Квартет відіграв Опус 14, українського композитора Зиновія Лиська, котрий йде за найновішою технікою Західньої Європи. Хор ім. М. Лисенка з Джерсі Сіті під управою Андрія Гели відспівав серію українських народніх пісень, а струнний квартет відіграв Сюїту українських дитячих співанок Р. Придаткевича, за Берндтом. Велике вражіння зробили передовсім Чарівна Сопілка та Веснянка. Придаткевич в післяслові познайомив публіку з причинами різних стилів української народньої пісні. Він вказав також на різницю між українськими музиками, що перебувають ближче до західньо-слов'янських та німецьких впливів. Публіки зібралось багато».

В «Америці» 12 березня і в «Свободі» 15 березня є платні оголошення про перший концерт ПУМ в Залі українських горожан у Філадельфії, дня 16 березня. В програмі: Різдвяна Сюїта М. Гайворонського, Струнний Квартет В. Костенка і твори В. Барвінського, О. Дашевського, О. Берндта, Р. Придаткевича і інших. Виконавці: Р. Придаткевич як соліст, Катедральний хор ім. М. Лисенка під управою Василя Коцюбинського та струнний Квартет Приятелів Української Музики».

Концерт відбувся при майже повній відсутності філадельфійського громадянства, з досить поважною матеріальною втратою для товариства, а тим більше, що для транспортування п'ятох співучасників треба було наймати авто з Нью Йорку. Концерт був добре оголошуваний, отож відсутність навіть відомих працівників громади могли мати тільки суто загумінкові причини. Таке знехтування культурної української маніфестації, яка вперше в історії філад. громади принесла повний вечір української музики, чого ще перед десятима роками там неможливо було доконати, тяжко було вирозуміти і пробачити, також те, що не було кому й до часопису написати. Сьогодні я вже досить загартований і вважаю



це добрим жартом, що нові редактори наших часописів на жодному з моїх концертів не бували, а одна поважна особа питала, пощо я komponую симфонії.

Після цієї оказії, два дні пізніше, в Нью Йорку відбувся восьмий вечір ПУМ. «Свобода» на першій сторінці подає: «Зійшовся невеликий але добрий гурток з українських і американських любителів українського мистецтва. Прийшло значне число молоді. Смичковий квартет виконав твори Костенка, Придаткевича, Гайворонського, Берндта і Печеніги-Углицького. Про українську музику говорив студент Степан Марусевич. Виконавців і директора програми п. Придаткевича нагороджено щирими оплесками за артистичне виконання і труд та посвяту».

Саме тоді «Свобода» подала приймну вістку, що проф. Олександра Кошиця запрошено на музично-педагогічний з'їзд північно центральних стейтів Америки в м. Індіанополісі, Індіана в днях 17–22 березня. «В часі з'їзду відбудуться там на музично-педагогічні теми різного роду лекції, а також пописи хорів». Репортаж про той з'їзд дав др. С. Демидчук 30 березня.

2 квітня «Свобода» містить повідомлення про збори членів ПУМ, які призначено на 10 квітня. Близько того часу відбувся концерт ПУМ стараннями українських студентів Нью Йоркського Університету. На жаль про цю подію не можу покищо в моєму архіві знайти ані програми ані часописного повідомлення. Пам'ятаю, що програма включала мій Струнний Квартет, виконаний нашим сталим квартетом, з Михайлом Букиником, як челістом. Ми відіграли також Квартет М. Гайворонського або ж В. Костенка. Концерт зробив дуже добре враження, до чого спричинився дуже добрий виступ українки співачки (прізвища її також на жаль не пам'ятаю).

Приязна нам «Свобода» 4 травня оголошує про останній концерт сезону, що мав відбутися (і відбувся) 8 травня в Інтернаціональному Інституті в Нью Йорку.

Кореспондент пише: «Враховуючи концерт української музики в Нью Йоркському Університеті, це є вже десятий концерт. На тому концерті будуть виконані твори давніших композиторів, яких більшість іще не була включена в попередні програми. Вперше на музичному вечорі виступить струнна оркестра М. О. Гайворонського. Ця оркестра зложена виключно з молодих, підростаючих музиків – тут роджених – здобула собі вже загальне признание... виконають твір нашого старинного композитора Дм. Бортнянського під назвою Соната, яку опрацював М. Гайворонський для струнної оркестри. Також відіграють «Українську Рапсодію» Тимольського, «Козачок» Придаткевича і Гайворонського «Старинну пісню» і «Танок».

Заслужена і загально шанована громадянка, пані Емілія Корнат, відспіває твори М. Лисенка, О. Нижанківського і Артемовського. Артист скрипак Р. Придаткевич виконає твори Ф. Якименка, Гайворонського, Углицького і Придаткевича. Промовлятиме відома приятелька українців пані Флоренс Кассіді на тему «Симфонії Товариські та Музикальні». Вона вияснить, яку вартість для американського життя представляють такі товариства, як Приятелі Української Музики».



Рівночасно з працею підготовки останнього концерту, я сам готувався, як соліст до виступу з оркестрою в Скрипковому концерті Бетговена. Два концерти Нью Йоркської Оркестри, в яких я брав участь і які були передавані на радіо, відбулися під диригентурою Гаррі Маєра в Музею Брукліну 25 травня, а 26 травня в Будинку Повітового Суду в Бронксі. Коментатором був Філіп Барр, а другою точкою програми була «П'ята Симфонія» П. Чайковського. Дуже тепла рецензія М. Гайворонського на цей мій відповідальний концерт принесла мені більше приємності ніж усі дотеперішні відгуки в американській пресі.

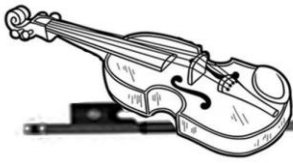
Влітку 1935 р. Управа Т-ва ПУМ відбула свої наради, на яких я просив, щоб на наступний сезон, не укладаючи жодних плянів, дозволено було мені найменше один рік для відпочинку. Також вволено мені мою волю, щоб малий фінансовий недобір остався за мною; учасники нарад – мої та Т-ва вірні покровителі, між якими була й пані Марія Кінаш, пані Степанія Чапельська, Андрій Борак, молодий Степан Марусевич, панна Юрчак і ще кілька співробітників, висловили мені подяку та признання, запевняючи, що по році або коли небудь, коли я вважатиму це за потрібне, вони будуть готові для дальшої праці на користь українській музиці.

Оглядаючись тепер на перейдений шлях діяльності ПУМу бачимо, що це музичне Т-во принесло українському суспільству велику користь. Не оди із поважних діячів і мистців зауважував, що не тільки я, але й інші композитори дістали певний поштовх до творчості саме через ту енергію, виявлену Т-вом під час його активності. Т-во ПУМ не тільки давало нагоду для приємних товариських сходин, але інформуючи середовище про українську культуру, воно підносило рівень смаку дорослих слухачів, зокрема молоді.

Якщо взяти під увагу твір Аліс Фелт Тайлер (Юніверсіті оф Міннесота Пресс) під заголовком «Фрідом Фермент» – Бурування Свободи – в якому зареєстровується всякі рухи, які мали вплив на розвиток Північної Америки (а більшість їх тривала всього по кілька місяців), то треба признати, що Т-во ПУМ виконало свою почесну, хоч і скромну місію навіть у всеамериканському масштабі.

Переходячи небагом на стан спочинку після дев'ятнадцяти років праці на становищі надзвичайного професора в Моррей Каледж Кентакі, я вважав би великим щастям, якщо б мені вдалося відновити діяльність ПУМ.

Це не тільки заохотило б до творення нової української музики в Америці і в Канаді, але й допомогло б утворити ширше коло слухачів, а тим самим переконало б композитора, що його українська музична творчість оцінювана своїми сучасниками і що вона потрібна.



Роман Придаткевич

УКРАЇНСЬКА МУЗИКА І НАША ПУБЛИКА¹

Заввага: Разом і статтею п. Романа Придаткевич, що була друкована в канадійських «Українських Вістях» з 21 грудня 1943, а яку передруковуємо, надіслано нам ще такі інформації:

Скрипак і композитор Роман Придаткевич, представив себе ширшому українському громадянству Канади на концерті Перемоги з нагоди Першого Українсько-Канадійського Конгресу у Вінніпегу дня 23-го червня 1943 р.

Другий раз виступив 28-го серпня на хоральному концерті під проводом д-ра Олександра Кошиця з нагоди закінчення Вищих Освітніх курсів У. Н. С. у Вінніпегу.

У вересні та жовтні 1943 р. Роман Придаткевич відбув при співучасті українсько-канадійського піяніста і композитора Івана Мельника, а під покровом Канадійсько-українського Комітету і його відділів, концертну поїздку з українською інструментальною музикою по важніших українських центрах Західної Канади.

Концерти відбулися у формі популярних відчитів про українську інструментальну музику, а кожний музичний твір був відповідно пояснюваний. Для англійських слухачів були вироблені програми з докладними поясненнями кожного твору в англійській мові.

Всі концерти були не лиш з артистичної, але і з адміністративної сторони назагал успішними і полишили по собі бадьоре піднесення українського громадянства. Обидва наші артисти здобули собі широкі круги захоплених українських і англійських приятелів.

Англійські часописи витали українських артистів як тих, що при помочи українського мистецтва роблять людей свідомими краси музики. Наприклад, в Муз Джов. Саск., писали, що ще ніколи місцева публіка не була захопленою до того ступня музикою. А відомий музичний діяч Саскачевану, Е. Камерон, подав до часопису, що «ще була нагода почути одних з найбільших артистів, які коли небудь переїхали через наші сторони. Це був музичний пир поданий артистом з висококультурним і виточеним смаком. Ті англійці, що були на концерті, все будуть вдячні українським співгромадянам за улагодження того концерту».

Проф. Артур Джордж в рецензії в Йорктон Ентерпрайз, відкресляє, що музика була виконувана з такою технічною досконалістю і музичальною виразністю, що для її відчуття і зрозуміння – здавалося – програми були зайві.

По думці рецензента Вінніпег Трибюн «українські твори Придаткевича відзначаються не лише формою та структурою, але оригінальністю. Не лиш його гра є на вершках техніки, але його виконання є глибоке та відзначається тою щирістю, що робить його «вістку» переконуючою».

¹ Друкується за: Придаткевич Р. Українська музика і наша публіка. *Свобода*. 1944. 26 січ., ч. 16.



Винніпег Фрш Прес думає, що «Придаткевич осягнув силу, глибіню і найвищі вершки артизму. Він розгорнув перед слухачами музичну історію України».

Як заховується публіка на концертах?

Маючи, як концертний артист, до діла з нашими пересічними слухачами музики, я давно завважав, що ми не маємо виробленої публіки, яка могла б, згідно, яка хотіла б доброю музикою любитися. Українець глибоко стидється тої музики, що хтось міг би його підозріти, що він міг би «розмякнути».

Ще з патріотизму можна зібрати раз або два рази в році публіку на національні свята. Тоді мусить музична програма бути якось особливо зложена: Коротенькі точки, кілька солістів-співаків – які пісні вони співають, це байдуже – і попри двох бесідників (один в українській, а другий в англійській мові); хоч два виступи місцевого хору, щоб дякоучитель оправдав побирання своєї платні, а хористи занялися продажем тикетів.

Зійшовшись на ті «концерти» слухачі не є особливо зацікавлені слуханням. Вони виконали громадський обов'язок і прийшли! Далше не їх справа» Трихвильні «виступи» а між тими продукціями довші або коротші павзи, замість настрої слухача і приневолити його слухати – лиш розсівають його увагу.

Слухачі навіть не слухають, а виправдовують себе, що ані цієї музики, ані слів у піснях не розуміють. «От, як би почути на сцені ту пісню, що в нашому селі співали!» А як часом її почують, то кажуть: «І що ж такого великого, тав нашому селі це співають!»

Всі нудяться, крутяться, навіть під час талановитих деклямацій творів наших клясиків-поетів. Під час найкращих промов не чують змісту, але лиш темпо та інтонацію голосу бесідника. Ще до того, як трапиться якась інструментальна точка – не дай Боже фортепіанова – тоді ніхто навіть не пробує удавати, що слухає. «Не розуміємо й кінець!» Кажуть: «От як би так заграли такої простої!» і т. д.

І ціла «авдієнція», яка властиво прийшла, щоб піднятися на вершки громадянських і естетичних почувань, представляє собою дуже сумний вид.

Ніхто не знає, де сидить, бо місця не нумеровані. На кріслах плащі, а діти всюди бігають і вештаються. Дорослі також перешкоджають одні другим. То приходять запізно, то виходять, щоб зі заду салі собі поговорити. Ярмарок – одним словом!

І як часто виглядає на іронію це твердження, що українці музикальний нарід! А при таких загально принятих обставинах цілковито нема місця і можливості на виконання тих, українськими композиторами писаних, музичних творів, яких, – як музичну культуру – цивілізований світ від українців очікує.

Ключ до музики

Будучи лектором музики на Вищих Освітніх Курсах у Винніпегу, в літі 1943 р., зародилася в мене думка, що невиробленим слухачам можна допомогти любитися навіть досить складною музикою, якщо їм вкажеться ключ, як ту музику слухати і за чим, у час її виконання слідкувати.



З цієї думки витворилася моя охота переїхатися, як соліст-скрипак в товаристві канадійсько-українського піаніста п. Івана Мельника, з концертами по західній Канаді. Не минаючи навіть скромних осередків ми мали переконати українське громадянство, що кожному з його членів є доступна чесна і прилична музика, а тим більше українська.

Щоб дати достойне враження про солідність української музичної культури, треба було підібрати найцікавіші сольо інструментальні твори важніших українських композиторів і програму так уложити, щоб ця демонстрація українських успіхів на музичному полі була рівночасно і лекцією: як треба слухати музику. Друковані програми з англійськими поясненнями кожної точки, а мої усні пояснення по українськи, мали допомогти тому завданню.

Що ця програму була успішно задумана і уложена та що своє завдання виконала, доказує факт, що на всіх 18 концертах були навіть українські фортепіанові твори з увагою вислухані, а один з найбільш складних творів на програмі (Варіяція, твір М. Коляди) збирав на всіх концертах найбільше оплесків.

Музична програма була так зложена:

Концерт зачинався п'ятьома звуково ефектовними концертними творами, які контрастували своїми настроями.

Слідували два або три короткі і м'ялодійні фортепіанові твори. Благородно тягуча прелюдія М. Гайворонського отворала наступну групу творів. Слідувала зворущуюча і поєднична м'ялодія (Над Прутом у лузі) Воробкевича, яка психологічно давала право наслідування трудних для слухання «Варіацій» М. Коляди. Так як цей твір треба було пояснювати веселою подією, то слухачам підчас виконання цього твору було навіть весело. Моя масивна і досить складна «Українська Рапсодія» на кобзарські теми, пояснювана, як «Буря на Чорному морі», закінчувала першу частину програми.

Щоб зацікавились і зрозуміли

Слухач вислухав ті всі твори, бо був зацікавлений поясненнями, заохотами і жартами. Поправді він був приємно втомлений слуханням коротших і довших творів різних стилів і настроїв. Не зважаючи на втому, він таки чувся естетично піднесеним. Слухач зрозумів, що ця музика є для його особистої радості і насолоди. Він став підготовленим слухачем.

Друга половина програми не справляла для слухання ніякої трудности. Ця половина була зложена з моїх «Творів на українські народні пісні» (З буйним вітром на розмовоньці, Козак Нетяга, Невістонька, Чабан і Аркан) і з творів міжнародних композиторів.

Ця цілість програми так ділала на слухача, що він вкінці концерту завважував у собі перемену в відношенні до краси музики. Часто слухачі виявляли жаль, що (довгий) концерт уже скінчився.

Програма є зложена з поодиноких музичних творів, а як музичний твір ділає на слухача?



Якщо слухач слухає музичного твору від початку, від «завдяки», він мусить завважити головну мельодію т. зв. «тему», або головний яскравий мотив чи фігуру, яка впроваджує головний матеріал і яка є провідним мотивом твору. Так як добрий композитор не «говорить» нічого даром, так ця фігура і частинки головної теми появляються в менших або більших змінах на протязі твору. Це немов цегли, з яких збудований музичний твір. З матеріалу головної теми може виплисти контрастуюча музична думка (друга тема), що є органічно зв'язана з початком. У більших творах ще слідує «розрібка» (називана також «Свобідна фантазія») обох тем зв'язки. Ця розрібка може розвинути в степенування, якого вершком є впроваджений початковий матеріал т. зв. «реприза». Однак кожний музичний твір мусить заокруглювати відповідне ефектне закінчення т. зв. «Кода».

Навіть малодосвідчений слухач може бути занепокоєний почувши кусник або пісню, в якій не можна було завважити «кінця». Ця функція вдоволяючого закінчення і інші фактори естетичного характеру доказують, що для слухання музики «для музики» в більшому поміщенні концертної салі нема місця для «простої музики». Найпростіша мельодія може бути вжита, але мусить бути відповідно опрацьована мистцем, який мусить надати якогось виду то є «форми», без якого то зрівноваження ця «проста» мельодія буде лиш бідним і еїяким не завваженим фрагментом (уривком).

Все вище сказане виглядає читачеві безнадійно складно і занадто технічно. Вправлений слухач не будучи музиком, півсвідомо завважає це зрівноваження форми музичного твору. Добрий композитор тим удержує зацікавлення слухача, що дає йому в єдності й цілості різноманітність, різнобарвність і почуття руху.

Неможливо приступити до невиробленого слухача з того роду фаховими поясненнями. Такий слухач краще реагує, як він, рівночасно зі слуханням, може своєю розбудженою фантазією представити собі якусь подію чи картину. Цей спосіб має своє оправдання в тому, що деяку музику пишеться з тим наміром, щоб звуками щось описувати. Це є т. зв. «Програмова Музика». Головно цей спосіб пояснювання був пристосовуваний підчас нашої концертної поїздки по західній Канаді. Для прикладу наведу програму свого твору п. з. Козак Нетяга та його кінь.

Мотив бігу козацького коня спроваджує тему, старинну українську народню пісню:

«Ой запив козак, загулявся,
Його кінь вороний
Та на стайні застоявся».

Слідує розрібка тем:

В час, коли козак з конем нудьгували, прийшла вістка, що вороги напали на рідний край. Козак з конем їдуть на війну.

Цей рух подорожування представляє мотив Козака Нетяги (характерна частинка пісні) і мотив коня на тлі відповідного руху гармонічних модуляцій.

Козак і кінь беруть участь у битві.



Битву представляють нові, гостріші фігури і пасажі, піддержувані голосними акордами і тяжкими басами.

Вороги розбивають козаків.

Як вершок степенування, чужий акорд на тлі далекого грохоту, дає вражіння якогось завішення і непевності.

Реприза представляє собою:

Козак Нетяга вибирається зі своїми товаришами у нову битву.

Мельодія пісні піддержувана неспокійним допроводом, є слідувана своїм спізненим повторенням. (Це називається в музиці «Канон»).

Битва розгоряється. – Це ілюструє музика новим степенуванням мотивів, в якого вершку чути зірваний акорд.

Це паде вбитий побратим!

Як кода (значіння) використані частини пісні і мотиву коня.

Цим має бути представлено поворот сумного козака і коня. Оба вірять, що ще буде нагода прислужитись своїй рідній справі. Того роду пояснення, як взагалі яке небудь пояснення музики, не є обов'язуюче для слухача. Для його уяви зародженої звуками музики, є повна свобода. Уява може буяти серед найдивніших краєвидів, брати участь у найзвичайніших подіях. Кожна тонка і чутка людина слухаючи музики, може переживати такі хвили, як у мріях, як у снах.

Не повинно бути – порожніх крісел

Немає найменшого сумніву, що українські композитори двигнули далеко вперед, особливо за дві десятки літ, українську інструментальну (камерну, сольову і симфонічну) музику. Ці люди в найтяжчих обставинах життя, без заплати за свою творчість, без меценатів, без спокійних посад, творили. Ці композитори мають до помічі артистів виконавців, які старіються ту музику популяризувати. І ті всі люди виконують свою громадську повинність. Однак є можливість, що композиторам не вистачить сил волі писати лиш для виконавців, а виконавці знеохотяться виконувати українську музику для порожніх крісел. Бо навіть смішно вимагати, щоб українською музикою інтересувалися лиш самі неукраїнці і заповнювали салі підчас концертів української музики. Самих українців обливають смертельні поти на згадку про пекельні терпіння на протязі цілого вечора тому, що вони музики «і так не розуміють». «От як би так заграли такої простої» і т. д.

Культурне життя громадянства не сміє бути зорганізоване (чи незорганізоване) лиш під тими кличами, які забезпечують голоси при виборах. Всі важні прояви культурного життя мусять бути піддержувані під кутом чести українського імені. Концерти, які виставляється з великими витратами енергії і матеріяльних засобів, не сміють бути масово членами громадянства ігноровані.

Громадянство, яке все доказувало свою матеріяльну жертвенність, тим більше в ім'я патріотизму мусить жертвувати свого духа для передачі об'явів рідної культури, щоб вже раз дати виковати зі себе дійсно музикальну, культурну та інтелігентну публіку, яка глибиною душі відчуває, зрозуміє і піддержить розвій рідного українського мистецтва і культури.



Роман Придаткевич

УКРАЇНСЬКЕ ТРІО В АМЕРИЦІ¹

Після мого приїзду до США, проминуло шість років наважної праці в Українській Консерваторії, з учнями і в дирекції, у принагідних святочних виступах, в радіо-концертах і т. ін. поки я виступив з власним концертом. На той час я вже був стипендійним студентом Інституту Куртіса, видав друком три свої твори на українські народні пісні для скрипки з фортеп'яном (вид-во Едвард Шуберт і Ко.) в Нью Йорку, Ляйпцігу й Сиднею. На ті твори була позитивна рецензія у Свободі. М. Гайворонський очолив тоді Українське музичне видавництво, яке видало кільканадцять вартісних випусків – українська музика стала ширитися.

Всі ті обставини і намова д-ра Л. Цегельського, а особливо Василя Загаєвича, який мені щиро допомагав зв'язками та знайомствами, спонукали мене рішитися дати в професійній концертній залі свій власний концерт-дебют. 3-го січня 1930 р. було скликано на нараду спеціальний Комітет українських товариств і мимо застережень тодішнього співредактора Свободи п. Омеляна Рев'юка щодо мене, як артиста, – Комітет цей реалізував фінансування мого концерту в Тавн Гол, який відбувся 27 квітня 1930 року, під опікою концертного бюро Вірн Гол.

Концерт відбувся з повним і здавалось несподіваним успіхом. У пресі американській і українській десятки схвальних рецензій, а серед них Пітс Сенфорд у «New York Evening World» пише: «Легкість і акуратність гри, разом з безпретенсійною і вдумливою манерою артиста, як також смак і виточеність його стилю, установили зв'язок симпатії поміж ним і слухачами. Дійсно Придаткевич має всі дані в свою користь». Серед багатьох подібних вихвалянь, я знайшов уваги деяких рецензентів щодо моїх власних творів в українському дусі. Н. Й. Таймс назвав мої твори «високовартісними», а Н. Й. Штатсцайтунг «ефектовними та мистецьки побудованими композиціями».

Українська преса робила далекоглядні висновки, зокрема в «Америці» М. Зазуляк писав, що «Придаткевича сприймає музичний світ як артиста в повному розумінні слова і тим приймає його в почот жерців світового мистецтва».

Концертна дирекція Вірн Бул-Гол, захоплена удачею мого дебюту заявила, що буде старатися здобувати мені особисті виступи по американських університетах та різних організаціях і клубах. Рівночасно запропонували мені знайти добрих співачку та піаністку і заснувати українське тріо. Така барвиста група добре підготованих артистів, що могли б виконувати і твори пов'язані з тематикою рідного краю в той час могла мати кращі перспективи ніж соліст-одинак.

¹ Друкується за : Придаткевич Р. Українське тріо в Америці. *Вісн.* Твін Сіті, Мінн., 1965. Ч. 2 (13). С. 17–19.



Я запросив до складу Українського Тріо співачку сопрано, Марію Гребенецьку, ученицю славного Олександра Мішуги-Філіпі (в Києві) та піяністку Лесю Маєнко (пізніше були інші – Леся Корчак, а потім найкраща для Тріо Ольга Ткачук) і ми почали працювати над репертуаром нашого ансамблю. Та для нашої мети дуже мало що підходило так з українського як і з інтернаціонального репертуару.

Василь Барвінський, який їздив по Галичині з Олександром Пароханюківною (сопрано) та моїм добрим учителем скрипки і щирим другом Євгеном Перфецьким, мав кілька власних творів. Він відразу допоміг нам, приславши їх для нашого вжитку. М. Гайворонський теж узявся за кілька обробок на українські народні пісні, а я за композицію чотирьох творів для сопрана. Скрипки і

фортепіяна, на основі українського фольклору.

Кожну версію тих моїх творів випробували на співанках. Особливо Гуцульська Колядка забрала більш як пів року, поки дійшла до задовільного стану. Тим часом ми відбували менш відповідальні виступи по американських жіночих клубках, і поки не мали рецензій, дуже обережно вживали назву Українського Тріо в наших циркулярах. Наше існування було оголошуване в *Musical Courier* (фото нашого Тріо було вміщене на першій стор. 12 грудня 1931 р.) та в *Musical America*. Це допомагало нам діставати скромні виступи, що давало кошти на оплачування друків і дуже обмеженого оголошування.

14 листопада 1931 р., заходами Українського Центрального Комітету відбувся перший концерт Українського Тріо в Тавн Гол, Нью Йору. Голова УЦК Андрій Борак присвятив чимало труду на фінансування концерту, який на жаль відбувся з малим дефіцитом. Проте, розуміючи, що виступи Тріо з українською художньою програмою це переверот у розумінні пропаганди й сприйманні української музики, він не побоявся влаштувати 2-й концерт Українського Тріо в Гріффіт Авдиторіум, в Невартку (також пройшов з недобором). Ця чудова людина стала відтоді моїм другом аж до кінця свого корисного для української справи життя.

Програма концерту Українського Тріо в Тавн Гол складалася з української музики для скрипки, фортепіяна й сопрана, а саме:

В. Барвінського – Колядка «Що то за предиво»; Р. Придаткевича – Гуцульська колядка «Ішов перейшов місяць», «Перепілка», «Дівчина та Дударик»; «Пісня пісень» – В. Барвінського; «Серенада» – Ч. Лефлера (американський композитор, що писав і на українські теми, бо був у дитинстві на Україні); Р. Придаткевича «Чайка» (пісня Гетьмана Мазепи); Л. Ревуцький – Р. Придаткевич – «Шум».



Я, як соліст, виконував Сонату Г-дур (з Козачком) Бетговена і свої власні: «Козак Нетяга», «Пісня про Чабана», «Козачок». М. Гребенецька (сопрано) виконала сольо «Чабана» – арр. Гребенецької; «Дощик» – М. Лисенка, «Тропак» – Вас. Ступницького.

Дещо з часописних світів про той концерт: «Українське Тріо – це справжні артисти – артисти першої кляси з іскрою Божою, з небуденним талантом, з викінченою ерудицією, з великим знанням і розумінням музичних завдань» – пише О. Стеткевич у Свободі 18 листопада 1931 р. «Українське Тріо промостило раз на все шлях українській музиці до святині мистецтва в Америці» – писав Семен Демидчук в «Америці». Др. Лука Мишуга у Свободі 20 листопада (передовиця): От де, люди, наша слава! Виступ Українського Тріо на Бродвею в Нью Йорку заставляє нашу еміграцію поставитися дещо серйозніше до української музики в Америці... Тільки професійні артисти зможуть принести дійсний розголос українському мистецтву, і тільки вони зможуть згодом змусити артистичний світ познайомитися з творами наших композиторів». І. Бондар (В. Кедровський) – «Виступ Українського Тріо в Тавн Гол, це свято артистів, це свято їх душі. Для кожного артиста, свідомість і почуття того, що його розуміють, що той народ свій рідний, якому артист віддає свою душу і всі свої чуття, розуміє і цінить його, підносить артиста на дусі... Художній тріумф українського артиста – це ж художній тріумф українського народу».

В американській пресі – «New York Times»: «Українське Тріо виступило із своєю рідною програмою, з п'єсами повними свіжости, що пригадують і нам багато з давніх добрих часів». «New York Sun»: «Члени організації всі виказували бажання досягнути мистецький ідеал, а їхні технічні досягнення були без сумніву гідні признання».

Вражіння про концерти Тріо сконденсовано в ревеляції рецензентки з «Woman's Press» січень 1931: «Виконавці переконали нас, що вони справжні артисти. Вони так переконливо передавали музику свого рідного краю і виявили не тільки справжній артистизм, але й викликали глибоку симпатію, яку відчуває тільки той, хто бачить у переданих сценах і почуваннях віками укохану традицію. Ця нагода так сильна, що її довго пам'ятається – в ній радість слухати музику була сполучена з радістю, яку зазнаєш увійшовши в життя і серце іншого народу».

...

Успішні виступи Українського Тріо зацікавили американські кола, зокрема ті, що дбали про зв'язки з чужинецькими мистецькими групами (Інтернаціональні інститути при YWCA). Американське видавництво звернулося до мене з пропозицією уложити збірник характеристичних українських пісень в англ. мові і я скерував видавців до маестро О. Кошиця, як до композитора і фахівця світового імени в хоровій справі. Мені було приємно і корисно потім зустрічатися в американських сходах з цим надзвичайно чесним українським музиком і спільно поглиблювати тут українську музичну справу.



Дирекція Бюра дістала поважну кількість виступів по американських університетах і клубах. Виступати в Дюк Юніверсити, в Іст Каролайна, Норт Каролайна, в Чапел Гілл, Нью Йорк, Порт Вишингтон, Лонг Айленд, Тайтус-вілл, Пенсильвенія, Стамфорд, Коннектикат і багато інших.

Програма Тріо що разу ліпшала, мої пояснення в англ. мові теж, отже якість виконання дедалі досконаліша, Тріо виступало з незмінним успіхом. Але загальне безробіття давалося в знаки і трудно було втримати вкупі добре зігране Тріо. На жаль, мушу признатися, що наше громадянство не дуже відзивалося, щоб нас бодай морально піддержати. Цю піддержку Тріо мало тільки від деяких культурних громадян. Одним з них був д-р Лука Мишуга і члени центрального американсько-українського товариства, т. зв. «Об'єднання Українських Організацій в Америці».

На третьому році успішного існування склад Українського Тріо був порушений: М. Гребенецька зрезигнувала, а її місце заступила її учениця, дуже добра співачка Йосипа Яремівна, з якою ми відбули також кілька успішних концертів. Настав момент, коли наша піяністка панні Ольга Ткачук змушена обставинами, вийшла зі складу Тріо і перейшла на працю не за фахом, для кращого заробітку. Мої старання знайти серед українок добру піяністку на відповідальну музичну партію нашого ансамблю не мали успіху.

Пізніше О. Ткачук оцінила свою участь у Тріо. В 1941 р. 27 жовтня вона пише в українському тижневику «Свобода»: Яким натхненням це було для мене! Що далі, то більше я оцінюю те, що приніс мені цей вишкіл – музика стала для мене повною значення, вона дістала душу...

Мої старання знайти серед українок добру піяністку, яка погодилася б на відповідальну музичну партію нашого ансамблю не мали успіху і це змусило мене примиритися з думкою, що Українське Тріо, як стала музична організація, перестала існувати.

Роман Придаткевич

[Рецензія]. Ukrainian Dance Album № 1, 2, 3 & 4 for Orchestra. Collected and arranged by Joseph Snihur. Instrumentation: 1st Violin, 1st – 2nd B-flat Cornets? 1st – 2nd B-flat Clarinets, E-flat Alto Saxophone, Trombone – cello, Bass – Tuba, Piano/ Price cach Book 50 c. Piano Book \$ 1.00. Published by Joseph Snihur. Newark, N. J. Printed in U. S. A.¹

Переді мною комплети поголосників чотирьох збірок українських танків, т. є. танків, призначених для вжитку професійних танкових музик підчас їх праці на баях, забавах з танками і т. д. Ця музика є опрацьована (заранжована), перероблена, часто докомпонована і на власний кошт напечатана п. Йосифом Снігуром.

¹ Друкується за: Придаткевич Р. [Рецензія]. Ukrainian Dance Album № 1, 2, 3 & 4 for Orchestra. *Свобода*. 1942, 21 травн., Ч. 112. [З музики].



Вже давно відчувалася потреба українських нот для малих танкових оркестрів. Є загально відомо, що танкові музики дотепер мали труднощі «здобути» який небудь танковий нотний матеріал і на своїх професійних роботах хоч «і не їли, і не пили» радити собі мусіли як могли.

Із-за цієї причини є великим придбанням для популярної галузи української музики поява чепурних, естетично відбитих нот, опрацьованих добрим музиком, таким, який рівночасно танкове діло добре знає. Ця подія піднесе дотеперішню, загально взявши жалюгідну якість української танкової музики в Америці і Канаді.

Не можна підходити до того роду музики з вимогами, з якими підходимо до «високої музики». Це «музика потреби» – це артистичне ремесло так потрібне в щоденному житті і якого більша або менша естетична оглада так наглядно свідчить про культурність даної групи чи народу.

По виробленому в Америці, відносно танкової і популярної музики, звичаю цього роду нотний матеріал служить інструменталістови як кістяк. Музикант, відповідно до свого талану, на основі канви матеріалу, який має перед собою на пульті, може свою партію розкрашувати і «розбріхуватися» і робити все те, що робить одного танкового музику більш пожаданим від другого. Мельодійно і гармонічно цього роду матеріал мусить бути до останньої можливості упрощений. І доброю т. є практичною стороною танків п. Снігура є дуже проста мельодика і гармонізація. В багатьох випадках п. Снігур вдало скомпонував в итій самій техніці першу і другу частину танків в контрастуючих тонаціях. Впроваджене «тріо», що є часто відомою народною піснею, служить наголовком і є «перцем» танкового твору. Так як в кожному альбомі – а їх чотири – є по двадцять танків (двадцятий є звичайно маршем), то п. Снігур дав для американсько-українського ринку велике багатство оригінальних, або народних, або в народному стилі: коломийок, гуцулок, козачків, польок, вальсів. Це все музика танків, до яких старокрасве село в часи еміграції старшого українського покоління танцювало. В тих збірках також стрічаємо відомі півнародні танки як мельодії національних танків імпортованих В. Авраменком.

Попри всі ці добрі сторони видання треба відмітити, що є деякі помилки в титулах, декуди не зазначені оригінальні автори танків. Деякі танки мають менше вдячні наголовки. Мені, як і багатьом іншим, не є приємно бачити такий наголовок вальсу «Спомини про Тараса Шевченка». Залишім такі речі й не змішуймо з ними генія України.

Та не зважаючи на того роду недомагання, ця праця є цінна. Знову недостачі із-за неімовірного труду опанування велетенського матеріалу є зрозумілі. Їх буде можна усунути при новому накладі видання.

Тому треба виразити п. Снігурови признання, що він перший дав нашим танковим професійним музикам «хліб у руки» своїми корисними, практичними і багатими збірками, а тим самим підніс якість української танкової музики в Америці і Канаді на багато вищий щабель.

Частина 4.

**МЕМУАРИ
РОМАНА
ПРИДАТКЕВИЧА**





Роман Придаткевич

Д-Р ЛУКА МИШУГА І УКРАЇНСЬКА МУЗИКА В АМЕРИЦІ¹

Прізвище Мишуги було мені відоме ще з наймолодших років. Це було ім'я великого співака Олександра Мишуги, дядька д-ра Луки Мишуги. Це ім'я в устах моїх батьків було для дитячої уяви чимось таким, що давало принуку до скромних спроб у царині чарівних звуків. Я «сам від себе» трилітнім хлопчиком почав грати на скрипці.

Цей потяг до музики оцінив, мій батько, Павло Придаткевич. Він любив музику і був обожувачем таланту Олександра Мишуги. Батько, в той час директор школи дерев'яного промислу під управою Галицького Крайового Виділу, був скульптором, абсолювентом Академії Прикладного Мистецтва у Відні на стипендію Галицького автономного уряду. Він гордився приязню родини Барвінських та Шухевичів, а також тим, що, будучи членом віденської «Січі», запізнався з М. Драгомановим і всіма українськими діячами, які в той час жили або переїздили через столицю Австрії. Між тими світилами був і Олександр Мишуга. Дарунком українського громадянства у Львові 1914 р. для цього мистця був твір мого батька, різьблена дерев'яна обкладинка, фотознімка якої є в творі «Олександр Мишуга – мистець і людина».

Моє зацікавлення музикою мій батько дуже розумно та зручно підсилював всілякими можливими способами. Я перейняв від нього всі йому відомі народні пісні галицького Поділля – Збаражчини, Тернопільщини, Бережанщини і з усіх-усюд, куди доля кидала його батька, мого діда, як дяковчителя.

Наше місто, Яворів коло Львова, було в час мого дитинства містом, населення якого ще придержувалося старовинних звичаїв, і я під проводом батька пізнавав міщанську та селянську ношу і народну творчість. До Яворова щороку приїздив театр «Бесіди». Я бував на кожній його виставі, особливо на опері чи на народній співо-грі. Бував також чи не на всіх концертах, і пам'ятаю, яке глибоке враження справив був на мене концерт славнозвісного бандуриста Гната Хоткевича. Крім цього всього, вже від п'ятого року життя я користувався лекціями місцевого вчителя скрипкової гри Романа Шмідта, пізніше Мойсея Кияйна, а також мій батько піддержував мою приязнь з музикою, народним учителем Мироном Лісковичем. Я відбував регулярно проби з молоденькою піяністкою Іриною Маренін.

Був я також у курсі всіх батькових культурних контактів з його приятелями, як письменник о. Юрій Кміт, родина Пшепюрських, Осип Маковей і навіть батьків покровитель, маршалок повіту, в домі якого в Прилбичах досить часто батько мав розмови з його сином, великим Митрополитом.

¹ Друкується за: Придаткевич Р. Д-р Лука Мишуга і українська музика в Америці. *Лука Мишуга*: зб. / зредагував Антін Драган. Джерзі Ситі-Нью Йорк: Вид-во «Свобода», 1973. С. 173–193.



Кілька років пізніше ми підпали під чари особистості поетки Уляни Кравченко. Чудові українські книжки для дітей, прислані Володимиром Шухевичем, як і його «Гуцульщина» – в обох виданнях – були книжками, які мали для моєї майбутності велике значення.

Коли ж прийшов час віддати мене на студії до гімназії, я вже був як скрипак досить вироблений. А що в 1905 р. такої школи в Яворові не було, то тато відвіз мене до Львова, де заходами Володимира Шухевича та Костя Паньківського приміщено мене в Інституті св. о. Миколая при вулиці Шептинській ч. 25. Мені було дивно, що так на мене мої ровесники та старші звертали особливу увагу. «Старі» восьмаки та «академіки», як Михайло Возняк, мій «настоятель»-інструктор Бардин і Лука Мишуга часто випитували мене про мої музичні аспірації та амбіції. Тим часом я, вільний від батьківської опіки, подивляв «третяків», Дуткевича, Р. Щирбу, Яр. Чижа і інших за їх знамениту гру в «кічку». Тим спортом я в десятилітньому віці досить «поважно» захоплювався. Мене навіть не знеохочувало, що один раз у зв'язку з «кічкою» мене, «мікруса», Я. Чиж добре вибив.

«Восьмак» Мишуга зовсім не співчував моєму спортовому зацікавленню, а моя біганина по терасах інститутського городу «ішла йому на нерви».

Директор Кость Паньківський з причини своєї широкої громадської діяльності вже більше Інститутом не завідував, і жив з родиною в правому крилі будинку. Хоч директором був проф. Чайківський, в наших очах Кость Паньківський був тією вищою інстанцією, яка заступала батьківський авторитет.

Взявши все під увагу, упертий «восьмак» Мишуга, якого його славний дядько Олександр освідомив про вагу української музичної культури для розвитку нації та національної пропаганди, вирішив, що щось треба робити, щоб «цей мікрус», себто я, не марнувався. Луць, по розмові з Костем Паньківським, влаштував так, що одного пополудня я опинився зі скрипкою на пробі гімназійного хору під управою Ярослава Вітошинського в бурсі Педагогічного Товариства, при Вірменській вулиці. Після виконання для хористів-учнів «Думки» та «коломийки» з репертуару Мирона Лісовицького – проф. Вітошинський завів мене до композитора Анатолія Вахнянина, директора заснованого попереднього року Вищого Музичного Інституту ім. М. Лисенка. І так я став учнем-стипендистом цієї славної української музичної установи.

Молодий Мишуга, закінчивши гімназію, пробув уліті кілька тижнів у дядька Олександра в Києві. Повернувшись до Львова, він перебув короткий час в Інституті, бо ще було завчасно їхати на правничі студії до Відня. Оповідання Мишуги про Київ та Україну справляли на нас, хлопців, величезне враження. Для мене це враження було якесь неупорядковане: дитячий мозок не міг такої великої справи як слід сприйняти. А для молодого Мишуги перебування на Україні і товариство дядька Олександра та Миколи Лисенка було тим фундаментом, на основах якого оформився його характер.

Минуло багато років. З д-ром Мишугою ми зустрілися за української влади в Кам'янці Подільському. Він був пресовим референтом при кватирмайстер-



ському відділі Дієвої Армії. Хоч ми бачилися майже щоденно, однак поза виміною кількох слів не нав'язували тісного контакту. Д-р Мишуга був людиною, що всі свої сили концентрувала на тій своїй праці, яку в той час виконувала. Справа моєї музики була для нього поладнана і в достатній мірі зорганізована. Добре тільки пам'ятаю його прихильність на моєму і пані Бірецької скрипково-фортепіановому сонатному вечорі в Українському клубі і його прихильність на концерті в першу річницю Листопадового Зриву, де я виступав як соліст.

Наша перша зустріч в Америці відбулася у Філадельфії, в жовтні 1924 року. Я був співучасником концерту на честь нового Владики і з нагоди ювілею «Провидіння». Після концерту, в редакції часопису «Америка», подав мені д-р Мишуга нове число того часопису і вказав на частину промови карпато-українського діяча Михайла Ганчина, в якій було сказано: «А коли я почув українського скрипака Романа Придаткевича, то зрозумів на 100 відсотків, що ми є один і той самий нарід» («Америка», 4 жовтня 1924 р.). Видно було, що д-р Мишуга був під враженням тих соборницьких висловів карпато-українського діяча. Він також радів, що я співпрацюю з його приятелем Михайлом Гайворонським, заснувавши разом українську консерваторію, і предсказував, що ця праця принесе користь для української культури в Америці.

Проте, я особисто очікуваної від мене «кар'єри в Америці» не робив. Те, що Гайворонський, О. Назаревич, М. Штембер, Г. Павловський, я і інші успішно навчали музики понад сотню українських учнів в досить добре зорганізованій школі, здавалось самозрозумілим. Від мене ще крім ведення консерваторії і виступів на національних святах, на яких з браку відповідної скрипки, не робив я якогось особливого враження, – очікувано чогось більшого. Неспокійна атмосфера між українським громадянством в Нью-Йорку, недостача «для кар'єри» відповідної суми грошей і моє недовір'я в яку небудь піддержку були причиною, що аж після шести з половиною років мого перебування в Америці я зважився дати власний концерт в Тавн-Голлі.

До того часу я вже написав був декілька українських творів, які надавали моїй програмі певний характер і підносили її барвистість. Однак, те, що цей концерт відбувся, завдячую я д-рові Лонгинові Цегельському та Василю Загаєвичеві, які випросили піддержку в ньюйоркського громадянства, а наперед асигнована сума та забезпечене число квитків вступу від товариства «Дністер», Братства св. Володимира та інших організацій запевняли покриття фантастичного – на мою думку – кошту мого дебюту. Концерт удался і всі американські часописи в Нью-Йорку відзначили мій здобуток. Так протягом ночі я став одним із численних «хто є хто».

Успіх мого концерту, що відбувся 27-го квітня 1929 року, змінив відношення д-ра Мишуги до мене. Він забув цілковито свого роду розчарування мною і від того часу виявляв зрозуміння та співчуття моїм артистичним плямам. Він виявив повне оправдання для «особливостей» моєї вдачі та для моїх особистих недотягнень, навіть «недостачі всякої поваги» – як дехто про мене висловлювався.



Д-р Л. Мишуга, який в той час був співредактором «Свободи», дав після концерту повний вияв своєму захопленню моїм успіхом. Це його слова в передовиці «Свободи»: «Чим далі, тим більше слухачі були очаровані силою тону і артистичним виконанням програми, уложеної із смаком. «Це чудове!» – було чути з усіх сторін... публіка була очарована виконанням великих композицій – але була просто одушевлена, слухаючи українських мелодій. Одно певне: Придаткевич здобув собі музичний світ ...»

В іншій післяконцертній статті пише ця чудова людина: «Коли наш скрипак був добрим і цікавим для американських музичних критиків, то, річ ясна, сто разів цікавішим повинен він бути для нашої публіки, тим більше, що на великій ньюйоркській сцені він виступав ще й як український композитор. Була, отже, нагода виявити нашу, так голосно оспівану любов до пісні й музики. Можна було здивувати чужинецьких репортерів не своєю самореclamою про нашу музикальність і велику культуру, а своєю участю в концерті ... Ми є ще далі сирою еміграцією, яка набрала дещо культурної політури, але їй до дійсної культури ще дуже далеко. Це відноситься головню до тих, що вважають себе інтелігентами... Коли самі не хочемо йти на такі концерти, так посилаймо свої діти. Хай вони стають культурними людьми...».

Рік пізніше (1931), з нагоди виступу «Українського Тріо» в Тавн Голлі, д-р Мишуга у передовиці «Свободи» писав: «Отже, вже другим наворотом намагається п. Придаткевич здобути нашій музиці належне їй місце... будучи свідомим, що буде їй легко відбутися тріумфальну поїздку по цілій Америці... та в тім саме й велика заслуга «Українського Тріо», що воно, не зважаючи на великі перешкоди, заставляє надати право горожанства не тільки українській народній пісні, але й українському мистецтву та музиці взагалі».

Два дні пізніше в передовиці: «От де, люди, наша слава!» д-р Мишуга писав: «Виступ «Українського Тріо» заставляє нашу еміграцію поставитися дещо серйозніше до української музики в Америці... тому треба тут подбати, щоб «ота наша слава» не була славою по наших закамарках... Не забуваймо, що виступи аматорів і професійних артистів – це дві різні справи... І це було б національним гріхом, коли б наша еміграція не скористала з таких сил, як Кошиць, Гайворонський чи Придаткевич. Гріхом є також те, що в нас є так мало дійсного зацікавлення цими людьми і їхньою роботою. Бо якби було зацікавлення такою справою, то ці люди, що працюють для «нашої слави», мали б в разі нещастя хоч чим шпиталь оплатити або хоч не голодували б, щоб довести до того, щоб «Українське Тріо» могло виступити на Бродвеї».

Ті самі думки повторив д-р Мишуга за рік перед своєю смертю на мої нарікання, що я не можу скласти комітету для свого концерту в Тавн Голлі.

Я невимовно вдячний покійному приятелеві за ту сердечність, з якою він став відноситися до всієї моєї музичної роботи, і я завдячую йому багато, а головню за його заохоту для моєї праці як українського композитора. Це можна було б сказати також у випадку кожного з наших музик, що жили в Америці. Він заохочував мене також писати до «Свободи» й інших українських часописів



тому, що «громадянство мусить бути в курсі культурної роботи, а ця робота може мати піддержку тільки тоді, коли громадянство розуміє і вірить в абсолютну чесність своїх діячів».

Були статті, що їх писав я та інші музики, які викликали енергійні протести, головню – заінтересованих, однак «Свобода» ці статті містила, бо вони були висловом нашого правдивого переконання, а для своїх чесних думок ми мали повну піддержку д-ра Мишуги. Мало того, наш Доктор дуже часто поділяв цілковито нашу непопулярну думку, бо він, як справжній любитель музики, який багато про музичне мистецтво читав та передумував, звертався до основ кожної музичної справи.

Центром його зацікавлення були статті в різних публікаціях про культурну та мистецьку працю серед національних груп в Америці. В початках він знаходив там факти, що добре обдумана та простудійована програма, талант, солідність та чесна праця звертають на себе увагу. Він не боявся зробити прикрість співбесідникові, кажучи, що «якби ви були справжній талант, вас знайшли б самі менеджери». В тих перших часах, кінець двадцятих років, йому було незрозумілим, що американський світ не звернув уваги на приїзд (1928 р.) та виступи такої визначної та великої співачки, з довголітньою славою, якою була Соломія Крушельницька. Аж багато пізніше переконався д-р Мишуга, що «діамант, себто талант, конечно потребує оправи золота та платини», себто вимагає оплачування кожного кроку «кар'єри».

Ось витяг з листа д-ра Мишуги з 9-го лютого 1948 р.: «Отже, можете знати, як людина може себе почувати, якщо хоче кожному крихітку щось доброго зробити. А тут ще впаде і така річ, як якийсь концерт, що вже потягне грубу суму. І так воно йде ...».

Ось так наш Доктор за заповітом свого великого дядька Олександра робив усе можливе на користь нашої культури. А талант учитися і застановлятися над дійсністю та витягувати потрібні консеквенції змушував д-ра Мишугу пристосовуватися до нових проблем в українському музичному житті. І хоч особа, вдача та хоральна праця Михайла Гайворонського були д-рові Мишугі з громадського погляду ближчі та більш актуальні, все одно він нам обом однаково допомагав як приятель та редактор, служив порадами і всім, чим міг. Так він одночасно відносився з повним ентузіазмом та подивом до праці та значення О. Кошиця. Також співробітники «Свободи» ставилися з повним розумінням до музичних справ, а особливо Осип Стеткевич, культурна людина і сам поважний музика-аматор, був кожної хвилини готовий особисто допомогти фаховими статтями та конструктивними рецензіями.

Безперечно великою справою були об'єднані хори Ньюйоркської Округи, пізніше т. зв. «Сімка». Ця організація була витвором ентузіазму і праці д-ра Мишуги і об'єднувала мало що не півтисячну масу вибраних хористів під проводом Михайла Гайворонського, як головного диригента. А втримувався цей велетенський хор, як цілість, протягом багатьох років завдяки добрій організації непересічного диригента хору в Ньюарку, Теодора Каськова. Він був рівночасно голо-



вою об'єднаних хорів. Перший концерт у Вашингтон Ірвінг Гай Скул в 1930 р. був тріумфом М. Гайворонського, як головного диригента, тих диригентів, які привезли своїх співаків, і не менше людини «з-за лаштунків», що ним був наш д-р Лука Мишуга.

Однак, Михайло Гайворонський поважно захворів, і була загроза, що так славно розпочата музична акція може занидіти.

Одного разу, після зборів в Інтернаціональному Інституті, О. Кошиць піддав мені думку, що він узявся б за артистичний провід об'єднаних хорів, якщо Гайворонський дав би на це свою згоду. Я вважаю собі за честь, що я перемовлював у цій справі з усіма заінтересованими, в тому числі і з головою цієї організації. Перебравши управу цього великого хору, Олександр Кошиць підніс його до не абияких висот. Щорічні концерти в Карнегі та Тавн Голлі були тим, чим українське громадянство в Америці могло заслужено гордитися.

Хто загляне в річники «Свободи» з тридцятих та сорокових років, той завважить, скільки культурних, а особливо музичних справ переходило через мозок, серце та редакторське перо д-ра Мишуги. Тоді існувала незабутня центральна установа: Об'єднання Українських Організацій в Америці, душею якої був д-р Л. Мишуга. Це був дійсно парламент українського емігрантського громадянства, одним з найголовніших завдань якого було впливати на збирання фондів по всіх українських центрах.

Наприкінці двадцятих років Об'єднання проголосило конкурс на нові українські вокальні твори. Музичний Комітет був під головуванням М. Гайворонського. А в лютому 1932 р., як вислід уже другого музичного конкурсу, за ухвалою музичної секції, Об'єднання призначило нагороди за такі українські музичні твори: 1. За сонату для скрипки та фортепіана, 2. за твір для скрипки, голосу та фортепіана в двох або в трьох контрастуючих частинах і 3. за твори на той самий склад, засновані на українських народних піснях. До комісії входили М. Гайворонський, О. Кошиць, Р. Придаткевич як ініціатор цього проєкту та два представники американського музичного світу. На засіданні Об'єднання 26 квітня 1932 р. я, як референт конкурсу, заявив, що цей конкурс не викликав живого заінтересування серед наших композиторів у старому краю. Прислано чотири твори, з яких три заслуговують по одній нагороді... дві нагороди остаються. Признано нагороди за скрипкову сонату Борисові Кудрикові та Василеві Барвінському за «Дві лемківські пісні» про Америку. На тому ж засіданні д-р Мишуга запропонував збільшити суми вже признаних нагород.

Треба згадати доброту серця та приятельську щирість д-ра Мишуги під час поважної недуги Михайла Гайворонського. Д-р Мишуга зміг вияснити значення Гайворонського для української культури, викликати симпатію до дорогого для нашої еміграції композитора і піднести гордість нашого громадянства в Америці. Численні концерти на честь Гайворонського були вислідом світлої діяльності д-ра Мишуги в інтересах української культури. Навіть монументальна книжка д-ра Василя Витвицького «Михайло Гайворонський, життя і творчість» при активних заходах і коштах Неоніли Гайворонської є також вислідом



заохоти д-ра Мишуги, який уважав справою чести американсько-українського громадянства віддячитись Гайворонському за його культурний вклад.

Безпосереднім наслідком культурного оживлення, що його спричиняв д-р Мишуга в тридцятих роках, було створення моїми стараннями Товариства Приятелів Української Музики в Нью Йорку, в роках 1935–1938. Д-р Мишуга був гордий з існування цієї інституції, «де можна було посидіти в цивілізованій атмосфері, слухаючи доброї музики». Не зважаючи на свої обов'язки та часте подорожування, д-р Мишуга не пропустив ані одного з щомісячних концертів української музики протягом двох сезонів. Він був одним із головних покровителів цієї культурної акції – і з тих часів завдячуємо його пожертві те, що відпис одного з найважливіших українських музичних творів, струнний квартет Зиновія Лиська, що пропав під час європейської воєнної завірюхи, зацілів в Америці.

В тридцятих і сорокових роках, аж до мого переїзду до Кентокі восени 1946 р. зустрічалися ми з доктором в домі приятеля і товариша мого батька О. Максима Кінаша в Йонкерсі. Я особливо вдячний Марії Кінаш («Цьоці») за її часту допомогу та захоплення моєю музичною діяльністю, хоч я повинен би також згадати досить багато осіб, яким також багато завдячую. І часто «Цьоця» Кінаш «пригадувала» Докторові, коли треба було якусь з моїх музичних акцій тримати в актуальності. Між іншим, славний співак Бенджаміно Джілі був приятелем родини Кінашів, а пані Кінаш була навіть членом Товариства Приятелів Метрополітальної Опери. Знаю, що за її та д-ра Мишуги почином цей визначний артист проєктував включення українських сольоспівів у свій репертуар. Брак бібліотеки з достатнім числом пісень для вибору, і то в той час, як була ця нагода, був головною причиною, що з цього нічого не вийшло.

Моя сім'я і я досить часто відвідували гостинний дім о. Кінаша, що майже кожний раз спричиняло приїзд д-ра Мишуги, бо, довідавшись телефоном про нашу гостину, поспішав, часто навіть з якоїсь далекої місцевості, де він виступав як промовець. Наші розмови завжди були гарячі, а він, що так цікавився питаннями мистецтва, навіть любив гостро посперечатися, бо «тоді людина знає, що живе».

Доктор не раз мав труднощі з моїми дописами. Він їх чудово виправляв, так що мій скромний стиль набирав блиску. Однак, із-за «правди», яку Доктор любив у всьому, я наживав ворогів собі, «Свободі», а особливо українській музичній справі, яку заступав. Хоч часом здавалося, що було б вигідніше замовчати, Доктор слушно завважував, що правда, хоч в початках неприємна, очищує атмосферу, пильнує ходу подій та завертає їх на правильну путь.

Зорганізування Приятелів Української Музики поставило мене всередину тертя та інтересів інших українських композиторів як посередника, модератора та людину, яка перш за все повинна виявляти потрібну відвагу. І я не думаю, що завжди відповідав вимогам трудних обставин, бо навіть між ними самими, творцями української музики, тобто М. Гайворонським, О. Кошицем, П. Печенігою-Углицьким та мною атмосфера була складна, а часом навіть напружена.



Щоб мати дійсне враження про хід думок не одного із нас, вистачить прочитати незвичайно барвисті погляди у «Відгуках минулого» – листи О. Кошиця до П. Маценка, видані «Культурою та освітою» у Вінніперу 1954 р. Однак, в наших відносинах авторитет д-ра Мишуги, як людини і редактора «Свободи», мав велике значення і завдяки йому ми могли, у випадку наших конфліктів, іти взаємно на поступки.

Не можу забути одних сходин композиторів (без приязності О. Кошиця), що мали своєю ціллю влаштування українського симфонічного концерту. Пам'ятаю, як зручно Доктор заспокоїв одного з нас, який несподівано заявив, що немає жадної української симфонічної музики, крім його власних творів. Це було очевидне перебільшення, бо в той час було вже кілька, навіть в Америці написаних симфонічних творів М. Гайворонського і також була готова моя Перша Симфонія та Симфонічна Сюїта. Цей останній твір незабаром після цих сходин був виконуваний американськими оркестрами в Рочестері і Детройті. Також не треба забувати, що в той час існувало вже поважне число симфонічних творів в Україні. Доктор у своїй доброті цього нетактовного моменту ніколи не пригадував і здавалося, що нічого в тій справі не пам'ятав. Навпаки, настоював, щоб українські композитори сходилися та обмінювалися думками. І навіть у випадку, коли його самого хтось кривдив, його філософією було: «Вже час, щоб забути та вибачити».

Крім цієї праці композиторів, розвивалася праця над розвитком української музики також за підтримкою, а часто ініціативою д-ра Мишуги, і то кількома дорогами. Ще в 1929 р. засновано Українське Музичне Видавництво, як ділову організацію на чолі з Михайлом Гайворонським, д-ром Мишугою, Дмитром Галичиним, Мироном Сурмачем і іншими. Це Видавництво проіснувало досить багато років і всі видані ним музичні твори визначаються високою якістю та гарним зверхнім виглядом.

Струнна оркестра в Нью Йорку (М. Гайворонський провадив її виїмково, а я та Стефан Марусевич заступали диригента) була одним з найповажніших досягнень пізніх двадцятих та початку тридцятих років.

В тридцятих роках створився мішаний хор Ліги Української Молоді Ньюйоркської округи під головуванням Степана Шумейка та під талановитим музичним проводом Степана Марусевича. Цей чудовий хор виступав з великим успіхом на фестивалях в Карнегі і Тавн Голлі та Фешен Інституті в Нью Йорку завдяки справній організації піяністки Ольги Дмитрів.

В той самий час ішла інтенсивна праця «Сімки Хорів» завдяки енергійній посвяті такого майстра, яким був Олександр Кошиць. Було очевидним, що Кошиць любив цю працю більше, ніж працю з професійним хором, з яким, об'їжджаючи світ, робив велику пропаганду українській культурі. Він був свідомий, що будує в молодих серцях любов до далекої батьківщини, а старшим громадянам защеплює ту гідність, яка принижених емігрантів підносить як гордих членів великої та культурно-багатої нації. Завдяки енергії та організаційному хистові Теодора Каськова, як я вже згадував, щорічні концерти в Карнегі та Тавн Голлі,



під управою великого диригента, композитора та глибокого знавця української народної пісні, залишили незабутнє враження як шляхетністю, витонченим виконанням і стихійною щирістю, так і стилево передуманою програмою, яка задовольняла найбільш вибагливого слухача.

Великим документом, який свідчить про відношення д-ра Л. Мишуги до української музики, є зредагована ним «Пропам'ятна книга», видана з нагоди 40-річчя Українського Народного Союзу в 1944-му році. Надруковані там статті Т. Каськова, М. Гайворонського, Ст. Шумейка та інших, не кажучи вже про джерельні матеріали самого д-ра Мишуги, будуть завжди тим матеріалом, без якого дослідник української музики не зможе обійтися.

Д-р Лука Мишуга мав деяке відношення й до продукції трьох українських фільмів двома українськими фільмовими організаціями. Ті фільми, не зважаючи на приїзд нової композиторської сили в особі Антона Рудницького наприкінці тридцятих років, замість оживити музичну акцію і об'єднати українських музик ще більше, якось їх охолодили і поставили перед складною ситуацією. Мене запросив «Укра-Фільм» приготувати музику для фільму «Маруся» і я, прийнявши пропозицію, порадив управі також запросити О. Кошиця для вокальної справи. Це тим більше, що його знання традицій української сцени та українського фолкльору могло надати фільмові тієї української безпосередності, на яку поважний підхід Управи «Укра-Фільму» заслуговував. Я залишив за собою всю інструментальну працю. Хто бачив цей фільмовий твір мусить ствердити, що в музичальній, головно хоральній, частині є він вершком того, що можна було при фінансових обставинах вчинити. Заслугою в цьому є відданість справі О. Кошиця, який так, як і його дружина, Тетяна Кошиць, врятували фільм тоді, режисюра завела, і своїм чутливим оком, не говорячи про тонке вухо та щире серце, випровадили побутові сцени естетично та гарно.

Треба також признати, що дещо пізніше фільм «Запорожець за Дунаєм», випродукований корпорацією В. Авраменка, виявив поважний підхід до музичних проблем працею А. Рудницького. Першим з тих трьох фільмів була «Наталка Полтавка», вироблена корпорацією В. Авраменка, яка в своїй музичній частині, написаній знаменитим майстром Константином Шведовим, дала українську народну оперу в пишній одежі, гідній композитора, зі шляхетною музичальною ерудицією.

О. Кошиць у критичній статті, надрукованій у «Свободі», не погоджувався з духом фільму, особливо зі стилем музики, який «відійшов від української театральної традиції». Д-р Мишуга, як редактор «Свободи», бувши в курсі полеміки на сторінках цього часопису, був безстороннім і признавав слушність обом напрямкам. Все таки нездорова атмосфера, яку викликали матеріальні інтереси фільмових корпорацій, подіяла на відчуження українських композиторів. Видовища фільмів вони виключали як щось «дрібно», менше ефектне, хоч з культурного погляду вигідніше від концертів української камерної музики.

Ще якийсь час я провадив малу симфонічну оркестру, створену з музик українського походження, однак її не можна було вдержати, і я сконцентрував



свою енергію на власні сольові концерти, продовжуючи регулярну працю зі своїм українським струнним квіartetом (І. Мороз – скрипка, В. Крочак – віоля і М. Букиник а в заступстві Г. Мероля – челісти). Цей квіartet, заснований для цілей Товариства Приятелів Української Музики, проіснував майже до мого виїзду з Нью Йорку завдяки співучасті та допомозі челіста, харків'янина, проф. Михайла Букиника (1872–1953).

Ще від початку 1930-их років я став інтенсивно зосереджуватися на писанні симфонічних та камерних творів і рівночасно, попри композиторську та громадську діяльність, заробляючи на життя гранням в оркестрі, не занедбував своїх скрипацько-солістичних амбіцій. Однак, економічна депресія не давала мені багато можливостей.

Нарешті мій, роками відкладуваний концерт у Тавн Голлі відбувся в грудні 1941 року, і то при активній допомозі д-ра Мишуги, «цьоці» Кінаш, Андрія Барана, Ст. Ковбаснюка, п. Стасюка, п-ва Чапельських і ін. Завжди буду пам'ятати і завжди зворушуватиме мене думка про вияв до мене симпатії – в поміщуваних д-ром Мишугою в «Свободі» дописах, статтях – різних молодих українських музичних діячів, деяких колишніх моїх учнів. Після концерту появилися в «Свободі» передруки статей американських критиків, але чудова стаття О. Кошиця найвірніше оцінила як мою програму, так і моє значення як композитора, що «зробив цінний вклад в українську скрипкову літературу». Тоді з деяких виразів Кошиця і інших приятелів, хоч пізно, я довідався, що моя тодішня італійська скрипка не підходить до способу моєї гри і моєї гри не допомагає.

Я заінтересувався скрипкою роботи Гамбатисти Гвадагніні – з 1774-го року і телефоном у д-ра Мишуги випрошена позичка допомогла мені завдаткувати цей знаменитий інструмент. В той час Комітет Українців Канади в Монтреалі, за порадою о. Кошиця, запросив мене на співучасника хорального концерту під управою Кошиця. Незабаром після того Українське Національне Об'єднання в Торонті влаштувало мені успішний власний концерт, після чого мене запрошено як лектора на Вищі освітні курси УНО у Вінніпегу.

Того самого літа (1934 р.) я мав нагоду зі співучастю знаменитого піяніста Івана Мельника об'їхати західню Канаду, давши 24 концерти української музики. Ця подорож та подорож наступного року по Америці допомогли оплатити скрипку, яку фірма Р. Вурліцера дозволяла мені протягом довшого часу уживати. Ця скрипка зареєстрована як концертний інструмент та власність Романа Придаткевича, українського скрипаля, в творі Я. Дорінга під заг. «Ди Гвадагніні Фемілі ов Вайолін Мейкерс», Вілліам Моїс, Чикаго 1949 р.

По кожній моїй поїздці ми зустрічалися з д-ром Мишугою і вели цікаві розмови, які можна вести лише кілька разів у житті з дорогою особою, що їй все зрозуміле і що схвалює думки та поступки свого приятеля.

Наш доктор не був музикою і жалував, що на жадному інструменті не грає. Для нього музика була чимось невисказаним, недоговореним і таємничим, – тим, чим вона є для виробленого слухача оперових театрів та концертних залів. Це був тип великоміського слухача-ідеаліста, для якого організується та вико-



нується безсмертна музика в прилюдних продукціях. Мірилом відношення Доктора до музики, як до всяких важливих питань його життя, були духовий стан та ідеалістичні тенденції його покійного дядька Олександра, що справив у юності на ціле життя Доктора незатерте враження тоді, коли особистість та характер Луця формувалися. Найближчою особою після дядька Олександра була для д-ра Мишуги особа дядькового приятеля, Миколи Лисенка. І ця адорація до цих двох великих особистостей не була якимось уперто-тупим обожуванням та сліпим сприйманням їх думок та осудів. Навпаки, д-р Мишуга, приїхавши з тісної Галицької волости, скінчивши середню школу та з щойно наповненою головою прийнятими в той час ідеями свого оточення, був неприємно вражений поглядами обох великих українських артистів.

Лисенко жалував, що галицькі композитори, замість учитися композиторського стилю на українській народній пісні, залишають її на боці, а самі учаться і перебирають манери другорядних німецьких композиторів.

Д-р Мишуга оповідав мені про Лисенкове аналізування творів Ф. Колесси та про його обурення з приводу деяких мелодій та гармоній у творах Ст. Людкевича, якому найбільше в розмовах про українську музику «діставалося».

З другого боку і Олександр Мишуга висказував свої жалі до українських композиторів, і то не тільки до галицьких, але й до самого Лисенка, який, на його думку, аж так не відчуває можливостей голосу, що його сольоспіви може співати співак, який хоче собі зірвати власний голос. Олександр Мишуга співав з великим успіхом «Думку» і «Мені однаково» М. Лисенка.

Ці товариські розмови в Києві були не раз дуже гарячі. А взагалі обидві згадані теми впливали на молодого Луця пригноблюючи.

Аж в Америці, в старшому віці, д-р Мишуга пригадував ті гарячі розмови про українську музику і дивувався, що під враженням величезного розвитку української музики і появи значного числа музичних талантів на протязі сорока років він освоївся з поглядами великого українського композитора та великого співака.

Цілком певно, що недокінчені спори між М. Лисенком, О. Мишугою, ну і молодим Луцем, по сорока роках продовжували Лука Мишуга і я. Д-р Мишуга уважав занадто сміливим та несуттєвим моє твердження, що і Лисенко також учився композиції у другорядних німецьких учителів, у шаблянового Е. Ф. Ріхтера та блідого К. Г. К. Райнеке, замість звернутися до великого Франца Ліста, якому навіть українська тематика не була чужою. Йому ж європейська музика – особливо Р. Вагнер – так багато завдячували, а Ліст у своїй безмежній доброті допоміг не одному молодому артистові в його музичних, композиторських і особистих справах. Навіть перший американський національний композитор Едвард МекДовел, у подібній ситуації як М. Лисенко, розвинувся і здобув признання Європи завдяки сердечності Ф. Ліста.

Ця тема дала відповіді на нові питання про суть навчання музичної композиції: що навчити komponувати музику не можна; що завдання учителя так провадити свого учня, щоб він сам розвивав питоменності свого власного стилю



і в свій власний спосіб організував власні музичні ідеї; що виконати ті завдання в умовах консерваторської класи дуже трудно, бо кожна творча індивідуальність потребує іншого підходу.

На жаль, ті цікаві розмови могли відбуватися не часто. А бачилися ми з д-ром Мишугою знов після його солістичного «турне» по Америці для концертів по військових шпиталях та осередках виздоровленців (1945–1946) під управою офіційного Американського ЮСО Кемп Шовс, Інк. Д-р Мишуга уважав, що ця концертна подорож була для мене признанням, як артиста, офіційною Америкою.

Восени 1946 р. я рішився прийняти посаду професора при музичному відділі Морейського Стейтового коледжу в Морей, Кентакі. Наприкінці грудня, в час різдвяних вакацій, ми зустрілися з Доктором у панства Чапельських в Елизабеті, Н. ДЖ. Він гордився моєю університетською кар'єрою і тішився, що по стількох турботних літах на сході Америки я осів у «пасторальному» – відносно – Кентакі. «Це – серце Америки», казав він напевно тому, що обожував особу Лінкольна, який народився в центральній частині цього стейту.

Не можу забути зустрічі з Доктором за столом у ресторані в гурті громадян, де він був душею товариства. Ось сиджу змучений, щойно зійшовши зі сцени після відіграння тяжкої програми. Доктор робить милі завваги щодо почутого та побаченого. Біля нього сидить Михайло Пізнак, лукаво усміхаючись, чекаючи на дотеп, яким Доктор свою «розправу» закінчить. Коло них поважний Дмитро Галичин, а там Степан Ковбаснюк, що кожную почуту думку з гумором, по-своєму розжовує. Тут оптимістичний ентузіаст із золотим серцем Андрій Борик і завжди веселий, повний нових ідей Володимир Душник. Ще є з нами дехто, чії лиця в мряці літ непевно губляться. Атмосферу невимушенія та зичливости можна хіба вирізати звуками музики.

На закінчення хочу висловити великий жаль з приводу втрати такої доброї, великої та високоцивілізованої людини, як Доктор. Скільки часу має пройти, поки знайдеться меценат широкого покрою та розмаху, людина, яка, з одного боку, не обмежує себе доктринерством, а з другого особистими нахилами та звичками і буде завжди вирозумілою та терпеливою.

Нині Доктора серед нас немає, а ми далі живемо і маємо не тільки власні проблеми, але також спільні справи, які є суттю нашого існування. В моєму випадку я маю обов'язок творити нові українські музичні твори, а також бути їх і творів інших українських композиторів виконавцем. Наша музика мусить торувати собі дорогу в цивілізованому світі.

Під час мого останнього побачення з Покійним приятелем в редакції «Свободи» я згадував йому про свої невдачі у справі влаштування мого концерту в Тавн Голлі. Він мені радив не знеохочуватися, кажучи: «Ваша справа є цілком реальна та конечна. Є люди, яким українська культура дуже близька і дорога. Ви їх, а вони вас знайдуть».

Нехай же світла пам'ять про цю дорогу людину буде нам заохотою усі гарні та чесні пориви переводити в дійсність. Ясний приклад багатого життя д-ра



Луки Мишуги запалить його послідовників до корисної праці, освітленої ідеалами любови, доброти та великих прагнень до вселюдських висот, до яких і наша нація дорогами, призначеними Всевишнім, поступає.

Роман Придаткевич

МИХАЙЛО О. ГАЙВОРОНСЬКИЙ (спомин до 20-ої річниці)¹

У Вищому Музичному Інституті ім. М. Лисенка у Львові звертав на себе увагу студент Інституту, абсолювент заліщицької учительської семінарії, учень скрипки Фл. Кребса, Михайло Гайворонський, який час від часу «йойкав», – захоплюючись красою нескінченної Симфонії Шуберта, твору, над яким ми тоді працювали.

До Львова приїхав Михайло в 1912 році вже з усталеною композиторською технікою, набутою в епігонів галицького музичного барокко, в особі Василя Цалинюка, свого тіточного брата і свого першого учителя, а головно у знаменитого музики органіста Франца Коньора. Цю непересічну атмосферу в обставинах Західної України тих часів треба доповнити впливом на Гайворонського, таких його заліщицьких приятелів-музик, як о. Іван Туркевич (який потім переїхав до Львова) та професор математики Є. Стражинський. Що вплив класицизму був дуже помітний у Михася, свідчить факт, що в цьому ранньому періоді свого музичного життя він переписував твори К. П. Ем. Баха і що цей же самий ідол Йосипа Гайдна був водночас ідолом і Михася і музичних діячів із Заліщик², учителів Гайворонського.

* * *

Війна 1914 року. Молодь зголосилася до Січових Стрільців і, згодом нас доля розлучила...

Перебуваючи в складі Українських Січових Стрільців Михась знайшов великий підштовх для музичного творення. Минуло більш, як чотири роки і ми зустрілися з ним уже в час Визвольної боротьби, при короткому відпочинку наших обозів.

Цю зустріч я добре пам'ятаю, бо ми говорили тоді про концерти Української Республіканської Капелі та її високоталановитого диригента Олександра Кошиця. Нас захопила сама думка про зворушливий та чудовий репертуар

¹ Друкується за: Придаткевич Р. Михайло О. Гайворонський (спомин до 20-ої річниці). *Вісті* (Міннеаполіс), 1969, вересень, Ч. 3 (30). С. 16–20.

² У Заліщиках, свого часу існував музичний центр, майже подібний до того, що створив був колись під Віднем Й. Гайдн при дворі кн. Естергазі з допомогою зразкової симфонічної оркестри, подібно як це було в Мангаймі при дворі палятинського Електора, а також в українських музичних центрах – у Глухові в Кирила Розумовського чи в Підгірцях у Вячеслава Ревухи-Ржевуського.



Капелі з українських народніх пісень, в опрацювання українських майстрів-композиторів, що кілька років раніше було недосяжним.

Я тішився успіхами Гайворонського, як стрілецького пісняка та його ентузіазмом щодо джерела української музики – народньої пісні.

Кілька тижнів пізніше, за Збручем, ми зустрілися знову з Гайворонським. Я був відкликаний з УГА до Кам'янця Подільського до диспозиції Кирила Стеценка, який керував справами народних оркестрів та хорів. Там я застав Гайворонського на посаді диригента при Державному Театрі, що його директором був М. Садовський. Композитор Н. Нижанківський і я, чекаючи на якесь призначення, концертували тим часом в Кам'янці й у Вінниці – для широкої публіки та для війська.

Садовський ставився до Михася дуже сердечно і наспівував йому різні центрально-українські пісні, – яких він знав багато. В своєму мистецькому житті Садівський багато мав до діла з управителями театральних оркестр – людьми різного калібру – і Гайворонський, ентузіаст української музики, талановитий композитор і добрий організатор, здобув собі його признання.

Він був ідеальною особою як диригент та музичний директор театру, і завжди вмів прилагодити в як найкоротшому часі потрібну для театру музику. Його музика була завжди відповідна й вартісна, хоч могла виглядати скромно та стримано. Гайворонський ціле своє життя умів знайти і скомпонувати відповідну його замислам музику і розробити її під гармонізаційним, формальним та інструментаційним оглядом в змістовну цілість.

Михайло особисто піддержував зв'язки з усіма музикантами, які проживали в Кам'янці Подільському, особливо із Стеценком та Леонтовичем. Ми, молодші, часто сходилися з Нижанківським та Михайлом Голинським. Все те мало глибокий вплив на музичний розвиток Гайворонського.

Для Гайворонського, що вийшов зі школи клясицизму, ідеалом музичної техніки була чистенька фактура, смак в уживанні скромних гармонічних сполук і симетрія та стриманість в способі музичного виразу. Пізніше його розвиток виказує в музичному вислові ширший діяпозон у зміслі новіших часів, а інтернаціональний вислів клясицизму заступає романтика української народної пісні. Однак характеристичним для Михася було велике задоволення, – коли йому вдавалося відкрити, що якась народна пісня нагадує якийсь клясичний танок 18-го століття.

Раз прислав мені Михайло пояснення до скрипкової сюїти, написаної в 1932-му році: «Друга частина, Гавотта (на лад старого поважного танку, якого ритм у нас ще задержався між гуцулами під назвою – «кругляк», третя частина, Менует (мотив лемківської «Вечіркової пісні»), розроблений тут у формі життєрадісного танку старої Європи». Майже рівночасно, в той сам час, Гайворонський написав самостійний твір під з.: «Гавот» (г-мінор) для скрипки з фортепіаном. Струнний квартет та улюблена і часто уживана ним форма фуги хіба найкраще представляє клясичні ідеали музики Гайворонського.



Д-р Василь Витвицький в монографії про життя Гайворонського пише про твір, написаний для мене п. з. «Прелюд Ц-моль»: «Цей твір, один з найцінніших у спадщині нашого композитора, написаний в дусі скрипкових сонат Генделя, з їх супокоем і повагою та з їх глибиною думки. Одночасно Гайворонський зумів навіть у самій мелодії поєднати гендлівську мову з типовими рисами української народної музики» і т. д. хоч «гендлівську мову» можна б краще заступити гендлівським настроєм, все таки це новий доказ, що Гайворонський був фундаментально клясиком і цей свій неромантичний стиль він тільки модифікував, поглиблював та збагачував суттю української народної пісні та впливом українських національних композиторів.

По війні Гайворонський учителював в Інституті ім. Лисенка у Львові, в дівочих середніх школах, диригував «Бояном» і був одним з музичних працівників у Львові, які приготували прихід музичного ренесансу 30-их років на Західній Україні. В 1922 році, коли з'явився вперше після війни у Львові, Михась був приявний на обох моїх концертах у залі нового будинку Українського Музичн. Товариства ім. М. Лисенка. Його критика після мого другого самостійного концерту була видержана в такому милому та зичливому тоні, без жадних нещирих трафаретів, що стала мені заохотою до праці на довгі роки.

До Америки прибули ми приблизно в той самий час. Я приїхав з Берліну, де пробув на студіях півтора року, до Нью Йорку, – а Гайворонський на який тиждень скорше до Вунсакет, Р. Ай. Ми скоро знайшли один одного. Його лист з 4-го лютого 1924: «Дорогий Приятелю, гарно з твоєї сторони, що Ти написав. Тішуся, що Ти приїхав і вдоволений, що за порадою Високоп. Сестри дорожиш собою... Я приїхав вже третій місяць в Ам., держуся оподалік від наших політиків... Пізнаєш скоро нашу еміграцію, а що в Тебе бистре око, – зорієнтуєшся. Я віддав себе народній праці на провінції. Дістав управу Народної Школи, викладаю на нижчому і вищому курсі освіти, веду театральний гурток, маю духову і мандолінову оркестру, даю лекції гри на різних інструментах (більшість скрипки) і хор. Праці досить і матеріально не зле стою. Покищо тільки!.. Де Нестор? (Нижанківський, Р. II.). Чи Ти сам приїхав? Рад би я Тебе побачити. Пиши! Здоров! Михайло».

Влітку 1924 року ми вже були разом в Нью Йорку. Що то була за радість!

У вересні ми заснували музичну школу, яку на мою пропозицію ми назвали Українською Консерваторією. Перше приміщення було на Сьомій вулиці, цілком напроти церкви, в долішньому поверсі, без опалювання, де взимі було нестерпно зимно. Там і жив також Михайло. Українська громада в Нью Йорку в р. 1924 переживала якусь громадсько-політичну кризу і наша спільна праця була їй на руку – ми дістали від громадянства поміч. В «Свободі» були поміщені різні наші заклики, оголошення та заяви, Михась та я були директорами консерваторії, іншими учителями були п. Григорій Павловський, чудовий бас, та Микола Стембер, піяніст. Обидва останні були членами славного Національного Хору Кошиця, що переїхали вздовж і поперек всю Північну (з Канадою включно) та всю Південну Америку.



Наша консерваторія завдяки допомогі Народного Дому та його урядників п. В. Лазути, І. Марусевича, І. Добрянського й інших, дістала відразу значні кадри учнів. Після короткого іспиту, ми з Михайлом та іншими учителями ділили між себе учнів, відповідно до їхніх індивідуальних потреб. Трудність була в тому, що ми здебільша діставали таких українських учнів скрипки, які були здеморалізовані кількакратною наукою у несовісних учителів. Інколи годі було вгадати, як до науки такого учня взагалі братися. Досвід Гайворонського, як учителя Інституту ім. Лисенка у Львові, нам дуже пригодився. Моя співпраця з Михайлом, не зважаючи на те, що я був спеціалістом скрипаком, була для мене просто неоціненної вартості, тому, що він, як вроджений та досвідчений педагог, завжди міг знайти потрібний підхід для направи «тяжкого» учня.

Гайворонський в той час дуже тяжко працював. Вправді зарібки з лекцій, кількамісячне провадження церковного хору, для якого Гайворонський уложив Службу Божу, і завідування музичною частиною Театру при Народному Домі – давали йому можливість прожити, однак праця при Театрі забирала Михайлові всі фізичні сили. Він звичайно діставав якусь бідну «партитуру», яка служила як точка опертя, щоб зладити нову музику та її для малої театральної оркестри зоркеструвати, і то часто на протязі одного тижня. Моя поміч в його роботі була дуже обмежена. Я помагав виготовити деякі поголосники і досить часто грав – також даром – з оркестрою на фортепіані, бо Михась боявся, щоб найманий піаніст не збився, тим більше, що я часто помагав за фортепіаном виучувати партії солістів та хорів. Здається, що приготування музики для Вія, – на протязі двох тижнів – підкосило Гайворонського фізично. Він писав безперестанку два дні та дві ночі. Вія ставлено, здається, тільки один раз, ноти десь пропали, а праця в Театрі, з огляду на дефіцити, скінчилася.

Коли Михайло їхав на вакації я заступав його і в консерваторії. Ми часто листувалися і він не раз подав мені корисну пораду. У листі від 15-го липня 1926 р. він пише про себе: «Я думаю робити собі дорогу через чужих і правдоподобно задержу свій проєкт. Тільки поволі! Ходить про те, щоб створити дійсну цінність, а чи воно чи тепер, чи в четвер впливе – це в порівнянні з вічністю дурниця. Обдумую (і дещо дописую) більші речі, часами сміюся сам до себе і таки на голос говорю: Боже, допоможи ... такий гарний світ, стільки красок, стільки чару, така майстерна всього будова, усе живе, невимушене і чудове!»

Ось ще уривок з листа, писаного того самого літа: «А тепер слухай, Ромцю: не старайся komponувати ліпше, як другі komponували, а komponуй так (хоч би і просто), щоб Тебе вдовольняло. Перше komponуй теми, уважно сліди, чи можна до неї додати гарний контрапункт, чи можна її ужити, бодай хоча б часом як канон, уважай, щоб із теми міг бути гарний варіант – чи пак імітація і – щодо гармонії – щоб тему можна було приодіти в іншу гармонію. Щодо гармонії, то належить її давати таку, яка собою представляє поглиблення ідейного змісту мелодій. А на ритмічну сторону дуже уважай, бо живемо у віці «вишуканих ритмів» (бери на увагу Брамса). Щодо розрібки тем (чи хоча б мотивів), то задовго не крутись із одним елементом, мішай, перекладай, додавай вставки (містки), ско-



рочуй, розширяй у інші райони та ступениці (мажор, мінор, мажор-мінор, мінор-мажор); гарно змінити мелодію – задержую – чи тільки ритмічну схему. Я думаю, (що) поки не обдумаєш композиції, доти – не пиши її, бо готово вийти не те, чого хочеш. Пишучи квартет – ради Бога – уважай на «кореспонденцію голосів», не переладовуй, а кажи кожним вступом (чи кожним місцем – *Р. П.*) щось змістовне – (бо) противно буде «Вассер музик», якої Ти так не любиш. Романчику!

... цього тижня мушу написати яких сорок сторін. Хочу за вакації скінчити симфонію (а не симфонічну поему – *Р. П.*). Поема уважаю – легша... Повною груддю дихаю, не коле. На сонці зчорнів, може ваги прибуло один-два фунти. Анемія у мене велика досі. Романчику, Бог допоможе Тобі і мені і всім тим, які по своїм силам роблять щось добре».

Це вже були натяки на хворобу, яка тоді у формі анемії та перестуди стала в Гайворонського розвиватися. Можливо, що перший рік нашої співпраці, в холодному, зле опалюваному приміщенні, де в додачу до всього Гайворонський жив, був початком всього нещастя. Я добре пам'ятаю одну сильну перестуду з гарячкою взимі з 1924–1925 року, яка могла бути початком. І тоді, коли Михайло дістав сильне підштовхнення для писання музики від професорів Бінггама та Мейсона при Колумбійському університеті, коли його крила до польоту розпустилися, він став носити в собі отруту тяжкої недуги.

Дня 11-го серпня я дістав таку вістку: «Вчора я вже скінчив цілу симфонію в «Д», тепер беруся до другої речі».

Дня 22-го серпня: «Дорогий Ромцю! Не стало вже мені паперу на писання. Написав яких тисячу тактів і то зінструментованих. Сам собі дивуюся і сміюся. Знай, що хочу і буду рад, коли Ти за працею «забудешся».

Трохи згодом наші взаємини раптово урвалися. Михайло відмовився від зв'язків з Консерваторією.

Він розголосив свою власну студію і почав тепер – для заохоти студентів – провадити збірні скрипкові вправи, які розвинулися у струнну оркестру. Однак за кілька місяців ми з Михайлом зійшлися знову і стали зустрічатися по старому, а я став посилати йому до його струнної оркестри всіх кращих учнів Консерваторії. Навіть двома наворотами, коли Гайворонський лічився в санаторіях, я провадив його оркестру, як це видно зі споминів проф. Л. Осінчука, який тоді був у Америці.

В той час (1930) настала депресія, сильно змаліло число учнів і навіть мій успішний дебютний концерт в Тавн Голл морально не поміг для продовження життя Української Консерваторії. Нові учні перестали цілковито зголошуватися, а для старих учнів треба було дотягувати почату роботу, поки і тих завансованих талантів не поприманювали до себе «стипендіями» багатші від української інституції школи.

Можна мати сатисфакцію тільки, що Консерваторія зробила з тих учнів не тільки добрих майстрів свого інструменту, але також добрих музик, які, знеохочені чужою «стипендією», перейшли на інше музичне поле та до одного року були готові зайняти відповідальні музичні становища. Один з них в дев'ятнадцяти



цятому році життя став оркестровим солістом Метрополітен опери (Мирослав Леськів), де працював понад 15 літ, другий став членом першокласної симфонічної оркестри і є також від довшого часу солістом оркестри тої самої славної опери (Максимів). Не гірше вийшли інші учні.

Ще в початках депресії я заснував для професійних цілей та пропаганди української музики «Українське Тріо» (сопрано Марія Гребенецька пізніше Йосипа Ярема-Чиж, піяністка А. Корчак, трохи пізніше Оля Ткачук і я, як скрипак). Цей ансамбль, який я завзявся поставити на мистецьку висоту, примусив мене komponувати та творити потрібну нову музику.

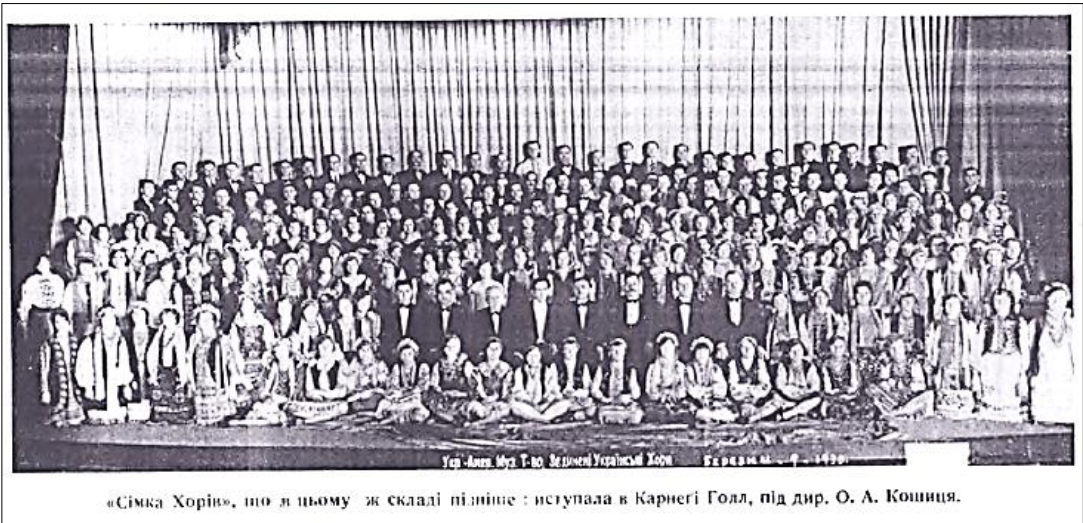
Концертове діло в Америці, під час депресії, завмерло, також і «Українське Тріо» треба було розв'язати, бо без професійних виступів цього ансамблю не можна було утримати. Всі ті виступи, які «Українське Тріо» відбуло – приносили добру славу українській справі, бо американські рецензенти висловлювалися про ці виступи в суперлятивах.

В той час стиль Гайворонського дістав нове відсвіження. Олександр Кошиць, вернувшись з концертних поїздок, взявся знов енергійно до опрацювання українського народного пісенного матеріалу для хорів. На короткий час вдалося йому зорганізувати поїздки по Америці – в програму він включив одну чи дві обрібки Гайворонського. Гайворонський відчув стихійну свіжість робіт Кошиця і став інтенсивно працювати в напрямку українського стилю своєї власної музики.

М. Гайворонський з допомогою Теодора Каськова, д-ра Луки Мишути, Дмитра Галичина і диригентів хорів ньюйоркської округи, зорганізували з членів якого десятка хорів велетенський хор, якого чільним диригентом був сам Михайло. Перший концерт цього хору був нечуваним в Америці успіхом. Факт успіху в роботі над піднесенням української музики був великою моральною заохотою для Гайворонського. Однак здоров'я Михайла цієї важкої, понад сили праці – не витримало.

Одного разу під час засідання музичних діячів Нью Йорку, влаштованого Інтернаціональним Інститутом при головному ІВКА в Нью Йорку, О. Кошиць заявив мені, що він радо продовжував би розпочате Гайворонським культурне діло, якщо я схотів би посередничати, щоб дістати згоду від Гайворонського на цей крок і також, щоб я звів в тій справі Кошиця з президентом і «розумом» Злучених Хорів п. Теодором Каськовим.

Ми мали до діла з ідейними громадянами-музикантами, і справу полагджено мирно і для добра української культури. «Сімка Хорів» з Кошицем, як диригентом, давала концерти в Карнегі та Тавн Голл – концерти, які з мистецького та ідейного боку приносили Кошицеві ще більше признання, як його світові поїздки з Республіканською капелею та Національним хором, а віддаючи честь п. Каськову та його співробітникам, підносили рівночасно заслуги Гайворонського, як музиканта, громадянина та основника цього хору.



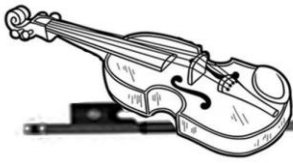
У 1935 році я заснував Товариство Приятелів Української Музики. М. Г. був заступником директора, О. Кошиць і П. Углицький – почесні члени. Існування цього успішного українського музичного товариства давало спонуку для творчості Углицького, Гайворонського та моєї, ознайомлювало американських членів та гостей й українське громадянство з існуванням української музичної культури в творах українських композиторів в Америці і Європі.

Гайворонський написав в той час нові, цікаві інструментальні твори камерного характеру, як струнний квартет, Різдвяну гуцульську сюїту, прелюдію і фугу для струнного тріо. Його прелюдія і фуга для струнного квартету, писана для Колумбії в 1925-их рр., пропала, як і інші скрипкові твори. Гайворонський помагав також мені в трудному завданні дати під час кожного концерту українську програму, і то тими творами, які були у нього. Михайло, від музичного твору, тим більше українського, вимагав, як і від себе самого, абсолютної щирости та чесности.

Недуга Гайворонського даліше його нищила, і ми обидва часом місяцями не мали зв'язку. Треба бути вдячним його високодостойній Дружині, що його доглядала та цілком певно продовжила його життя. Було так, що як Михась знову телефонічно зголошувався, то це значило, що лікарський догляд його Добродійки допомагав втримувати наш зв'язок. І який цікавий та оживлюючий нашу творчість був цей зв'язок!

Добре серце Гайворонського, його щедрість та глибокий патрітизм були чимось, що ярко виказувало великість його духа.

Характерний ось такий епізод: Панство Гайворонські (властиво пані Ніля Гайворонська) мали щасливий випадок, бо Добродійка виграла на Ірландських перегонах. Першою їх реакцією було те, що вони прислали мені гарну суму грошей, щоб я міг розпочати заходи для влаштування власного концерту в Тавн Голлі. Цей концерт відбувся в листопаді 1941 року. Моя Соната та Сюїта Гайворонського були включені в мою програму.



Ось ще приклад з листа 24-го вересня 1947 року:

«Чи Ромко зможе знову намовити ту якусь багачку, щоб вона вислала пакунки музикам: Лиськові, Витвицькому, Савицькому, Л. Туркевичеві, Плешкевичеві (дириг.), Божикові, Китастому, Цісікові, Байловій, Безкоровайному. Сім (з них) на адресу Мюнхен, а три до Австрії на руки пані Байлової – було б це дуже добре, бо там тепер гірше, чим було минулого року. Чи Ти, Ромку, щось робиш, щоб би бодай дещо із скрипкових своїх композицій видати? Просять наші із Німеччини. І просять Тебе написати статтю про американську музику і про себе».

Яка сила осіб, проблем, що лежали Михайлові на серці і що ними він журився!.. Він журився грізними політичними військовими подіями у зв'язку з долею українського народу та його творчих верхів. Під тим оглядом лом він був все добре поінформований і старався сам або при допомозі своїх зв'язків якось лихові зарадити.

Він майже без перестанку листувався з усіма українськими музикантами включно з товариством ім. М. Леонтовича в Києві, доки це було можливе, також із диригентами й співаками, а стараючись збагатити їм репертуар, він мав чималі фінансові витрати. Бо де йшлося про піддержку українського мистецтва, особливо музики, він завжди був готовий брати участь активно і матеріально і в тому знаходив у своїй дружині повне розуміння і піддержку.

Зокрема для моїх концертів, так сольових, як і камерних (для Українського Тріо, а потім щомісячних концертів Приятелів Української Музики) українських інструментальних творів було обмаль – їх треба було компонувати. Та потреба змушувала мене до праці і була заохотою для Михайла. Прилучилися зі своїми творами й інші, як В. Барвінський, З. Лисько, Б. Кудрик, а все це разом уможливило вибір творів різного стилю.

Признаюся до провини, що я аж через тридцять літ відповідно оцінив його «Думку» Г-дур – цей чудовий сильний формою твір, хоч і не довгий (за годинником) але немов з одного куска металу вилитий.

Уперше звернула увагу на чудову концентрацію й конденсацію тематичного матеріалу цього твору американка, піяністка-композиторка, моя теперішня співучасниця концертів, пані Єлисавета С. Паріс. Вона вважає цей незвичайно зрівноважений малий твір за унікат у цілій музичній літературі.

В архіві М. Гайворонського є чимало інструментальних творів і викінчених вокальних, які слід би якнайскорше видати.

Працездатність М. Гайворонського, навіть і в часі хвороби була надзвичайно висока. 14 грудня 1947 року прийшов такий лист: «Дорогий Ромку, прошу Тебе: треба Тобі сісти і написати про себе (дати народження, важніші дати про свою діяльність, свої концерти, композиції і т. д.) для поміщення в «Новій Українській Енциклопедії». Я викінчую циклі композицій на слова нових поезій Клена, Гординського, новознайдених Лесі Українки, Маланюка, сучасні колядки».

Лист з 17 квітня 1948: «Був з'їзд музик і вибрали головою Лиська, а музикологічною секцією завідує д-р Витвицький. Ти напиши Лиськові, що твій матеріал ти вислав до Федева, нехай вони його використають. Радив би я і Тобі дати



їм до видання бодай кілька своїх скрипкових композицій. Видають солідно, уважно».

Передостанній раз я бачив Гайворонського в грудні 1948 р. Я знав, що саме в той час, хворіючи, він написав знамениту пісню Мазепи для хору української молоді. Його дорога пані попередила нас, що дозволить кожному з нас говорити по п'ять хвилин. Михась був уже у ліжку і доручив переказати мені написане олівцем письмо, щоб він не мусів говорити.

Востаннє я і дружина бачили Михася десь коло 8-го вересня 1949 року. Його Шановна Пані попередила нас, що з Михасем недобре, що всі можливі ліки були безуспішні. І дійсно, Михась виглядав дуже зле. Не було вже більше його лагідного гумору. На мою делікатну потіху, він «відпалив», що знає, що справа його здоров'я безнадійна. Говорив з великим зусиллям. Його журбою була доля його творів. Просив, щоб я помагав його дружині в їх публікації. Ще більшою його журбою була доля української музики, яка, на його думку, – в руках молодих композиторів – може почати відставати від національного стилю, базованого на українській народній пісні.

Це глибоке прив'язання до рідної музичної справи – в обличчі смерті, мене сильно зворушило.

Телеграма з дня 12 вересня 1949 року повідомляла що вчора відійшов до кращого світу Михайло Гайворонський.

Він залишив багату музичну спадщину, з гарних дійсно добре написаних творів, де музична думка виражена безпосередньо і не заплутана у складні дисонанси та претенсійні контрапункти. Це музика класики, щира не ефектовна, написана з великим смаком та талантом мелодика, який був свідомий і відповідальний за те, що поставив на папір.

Американсько-українське громадянство, якому він присвятив 25 років свого життя в Америці, повинно уважати за свій твердий обов'язок справу видання творів Гайворонського і тим пошанувати цього відданого українця-музика, чесного й заслуженого У. С. Січового композитора, хоч би у дні 25-х роковин.

Роман Придаткевич

СПОГАД ПРО ЛЬВА ТУРКЕВИЧА¹

Познайомився я з родиною о. Івана Туркевича, ще мабуть перед моїм переходом з Головної Академічної Гімназії до філії у Львові, шостої класи «Б» в 1910 р. Філією називалась самостійна друга українська гімназія (щоб не дразнити польську вулицю фактом, що для українців існують у Львові аж дві середні

¹ Друкується за: Придаткевич Р. Спогад про Льва Туркевича. *Левицька Л., Бодревич І. Лев Туркевич. Життя і творчість.* Торонто, Канада : Накладом Любов Левицької, 1965. С. 271–277.



школи. Нашим катехитом був о. І. Туркевич, тобто учителем релігії та історії Церкви. Будучи священиком, о. Туркевич був перш усього музикою і ми, музичні адепти подивлялися його талант за клявіатурою, за певне грання просто з оркестрової партитури та імпровізування. Хоч він, мабуть не komponував, часто залюбки пояснював нам можливості оркестрової палети. Він любив оперу, й то особливо Дж. Верді, а зокрема його «Набуко» (Навуходоносор), з якої то опери нераз демонстрував нам цікаві пасажі.

Уже в перших тижнях знайомства, мене запрошено до музикального дому панства Туркевичів, так, як і інших молодих українських музик, – на пробу домашньої оркестри. Вони та старенький батько, о. мітрат Лев Туркевич, і досить численна сім'я жили в одному з більших мешкань Собору св. Юра. Сам господар грав на струнному басі, його дружина пані Софія на фортепіані, Гнат Колцуняк на віолі, О. Букшований, що опісля був полковником УСС, грав на віолончелі, Роман Ставничий і О. Пежанський, також найстарша донечка Марійка на скрипці, хтось грав на флейті, а хтось на клярнеті, хто вже не пам'ятаю, а молодша донечка Стефа, й можливо часом на її місці Льонко, якщо я по багатьох літах всього не поплутав, на фісгармонії. У кожному разі ця домашня оркестра дому Туркевичів стала основою оркестри Музичного Інституту ім. М. Лисенка у Львові та гімназійної оркестри. Добре пам'ятаю, як на одному з гімназійних виступів оркестри, студентська публіка виготовила басові оркестри, о. Туркевичеві окликами «Біс бас!» спеціальну овацію.

Після закінчення шостої класи 1911 р. запросили мене панство Туркевичі на ціле літо до своєї літньої резиденції в Підмихайлівцях. Це була якась простора дідичівська садиба, двір, при якому то маєткові була ще якась не надто велика кількість управної землі, з господарськими будинками Туркевичів. Посесор до-ставляв для їх дому всякі молочні та другі харчові продукти, які молодь та дорослі споживали із смаком зголоднілих міщуків. Двір був оточений чудовим плетеним парком та двома садами. Будова дому не тільки простора, але й гарна. Особливо гостинна кімната була на два поверхи висока і мала навіть дві чи три інтимні галерійки. Це була для камерного музикування і домашніх концертів ідеальна зала.

Центром пошани для нас молодих підростків, молоді та кількоро дітей, а навіть серед дорослих, був старенький о. мітрат. Я незвичайно любив його ласкаві слова, звернені до мене. Любив цей добрий дідусь нюхати тютюну й залюбки нею нас молодих угощав. Щоб його не обидити, ми всі брали тютюну в пальці й хитренько висипали на підлогу. Після того ми безсоромно, в театральний спосіб чхали й здавалося, що мали з того добру забаву. Жила в них того літа також якась дуже мила родичка, а також близька для Туркевичів, якась старша пані, яку всі називали «цьоцею». Вона недочувала й ми всі підростки дразнили її «кінською елегією». Це пішло з того, що коли я один раз виконував Елегію В. Ернста, та під час найбільш драматичної павзи, коли здавалось роздиралося серце – а ми всі тоді були невилікувально романтичні та сентиментальні – нараз, почули гробовий голос «цьоці» зі запитом: «а чи є в них коні?».



Бували у панства Туркевичів і приїздили часто з близьких та дальших сторін гості й пам'ятаю перебування дуже культурного священика о. Попеля з двома гарненькими донечками. Сусідські священики приїздили досить часто з своїми красунями-донечками й нероз до білого дня ми витанцьовували нашу молодь енергію. Ми, музикальні танцюристи чергувалися, але так, що завжди в салоні якась музика звучала.

Цілі дні проводили ми на забаві. Особливо популярною була гра в теніс. Звичайними моїми партнерками були обі старші Туркевичівні, Марійка та Стефа, і їх дуже мила кузинка панна Литвинівна. Нероз ми грали з Льонком, хоч різниця в літах була очевидна. Його сестричка Ірина вміла перешкоджати, за що один раз дісталось їй ракеткою. Офіційним заняттям Льонка було ставлення круглів, якщо він не відмовився від того. Можна було завважити, що Льонко любив обсервувати старших при грі в карти й визнавався він добре в грі преферанс. Це була потреба його вдачі, завжди щось вираховувати та калькулювати, а навіть ризикувати.

Під час літніх вакацій 1912 і 1913 рр. я їздив до Підмихайлівце, але був гостем п-ва Кормошів в Турю, коло Турки. Адвокат, чи, як тоді вживалося «меченас» Теофіл Кормош, що був братом пані Софії Туркевич, був відомий з того, що колись поміг співакові Модестові Менцінському в його початках кар'єри. Я завдячую також його вічливій допомозі в моєму виїзді після закінчення гімназії, на музичні студії до Музичної Академії у Відні.

До Туря приїздили що літа на короткий час п-во Туркевичі зі старшими донечками, та Льонка з ними мабуть не було. Були довший час Старосольські й Шухевичі, бо син Володимира Шухевича був судженим старшої Кормошівної, Ірини. Повернувши під осінь до Львова, бував я знову часто в домі Туркевичів, бо спеціально симпатизував з молодшою донечкою Стефою, яка була завжди поважною музиканткою-піаністкою, а тепер вона уходить чи не за найвизначнішу українську композиторку-жінку, модерністичного напрямку.

Льонко Туркевич був спершу піаністом, опісля почав учитися гри на віолончелі, в чому здобув гарні осяги. Живий його темперамент не дозволив йому постійно вправляти. Він любив тоді камерну музику й пам'ятаю, що брав участь, як піаніст у виконанні тріо Д-дур Мендельзона з Романом Криштальським – скрипалем, а хто був челистом, вже сьогодні не пригадую. Взагалі, Льонкові все йшло легко й швидко, тому так скоро виробився на досвідченого музиканта.

Приїхавши в літі 1914 р. з Відня до Львова, я відвідав п-во Туркевичів і бачився з Льонком. Частіше я зустрічався з З. Лиськом, з яким ми завжди мали багато спільного. З ним я переживав велетенський і імпозантний з'їзд у Львові, де він був, мабуть, в товаристві незабутнього учителя скрипки й мого вірного покровителя, проф. Е. Перфецького. Пам'ятаю добре, що тоді застав нас, у Ворохті – вибух війни, і я перший раз в житті був в можливості допомогти декому грішми на поворот домі, а це тому, що одержав був стипендію для студій з австрійського міністерства освіти. Будучи під загрозою, що кожної хвилини можуть мене покликати до військової служби, я старався всіми силами добути



якнайбільше знання, як не скрипкової гри, то творчої композиції, також, як головного предмету. І поступаючи, в композиції я також не був на жаль надто вдоволений, так само, як мої однокласники Нестор Нижанківський і Артур Родзінський. У другому році студій в Академії музики на університеті, мене взяли, називалось «добровільно» до австрійського війська.

Зустрівся я з Льонком Туркевичем аж в січні 1922 р. Я щойно приїхав з дружиною кораблем через Трієст з України до Відня. Спершу ми застрягли у Відні в двотижневій квантанні, де нас відвідав Нестор Нижанківський. В місті було дуже трудно за помешкання і з бідой ми найшли кімнату у вогкій пивниці в дуже щирих наших людей. Старшинську платню, наш уряд вже перестав виплачувати і я почав діставати якусь студентську підмогу, яку зараз втратив, тому, що мені було неможливо виступити на чайному студентському вечорі. Саме тоді, за рекомендацією Льонка, я прийняв працю, як скрипаль в кінотеатральному тріо. Праця починалася з ранку й тривала до півночі. Я розумів, що мушу за всяку ціну цей труд видержати, тому був вдоволеним. Однак я видержав всього три дні, бо мене звалила з ніг висока гарячка. Після нецілого тижня лікування, я з'явився знову до цієї самої праці. Видержав однак всього два дні, бо був виснажений воєнними подіями, тому й подякував за працю. Вже в той час я наладнав переписку з моїми дорогими батьками, які вже перестали вірити, що я живу, бо мої листи впродовж двох років не доходили до них. Дружина погодилася виїхати з Відня до них, до Яворова. Вона продала біжутерію, і те вистачило на залізничний квиток.

З харчами було погано, а я відживлявся дуже неправильно, проте продовжував працю над занедбаною скрипкою. За рекомендацією Богдана Бережницького, я брав репертуар у молодого Гуго Готтесмана. У Бережницьких я почував себе добре, бо відносились до мене вони з великою симпатією та поміччю, що було в ті важкі часи й для них не так легкою справою. У них я годинами вправляв на скрипці і то досить важким віолончелевим смиком, бо мій, єдиний у мене, зламався. Завдяки допомозі мого незабутнього вчителя Євгена Перфецького, я одержав запомогу, яку зложили наші львівські патріоти. Вони не тільки помагали матеріально, але й піддержували на дусі, як от Нестор Нижанківський і інші. Однак символом оптимізму й заохотою до праці та піддержки, був д-р Ярослав Селезінка, з яким в'язала мене приязнь ще з часів визвольних змагань, з Команди Третього Галицького Корпусу, в Стрию. Завдяки його зв'язкам, оснований у Відні товариство для помочі українським музикам, під назвою Прихильників Української Музики, якого головою був Богдан Бережницький, заступником – Н. Нижанковський, і секретарем – незвичайно підприємчивий, молодий Краснопера.

В той час, ми дуже енергійно виучували тріо В. Барвінського, з Галею Левицькою – піаністкою, та Льонком Туркевичем, як челістом. Панна Левицька погеройськи і в дійсно професійному дусі, приймала усі наші завваги, так відносно ансамблю, як і розуміння деталей твору. Програму першого концерту нашого товариства, ми розпочали колядками Барвінського з молоденькою співачкою, якої прізвища не пригадую, та з Льонком Туркевичем, як піаністом і моїм скрип-



ковим «облігато». Богдан Бережницький виконував віолончелеві Варіяції при співучасті Нижанківського, а я виконав скрипковий концерт П. Чайківського в цілості, навіть без прийнятих скорочень.

Я харчувався в жидівській студентській харчівні, бо до університетської харчівні ненімців не приймали. Однак, кожний раз я стрічав Льонка, він вів мене зараз до якогось ресторану на обід. Один раз, він угостив мене аж трьома м'ясними стравами, які, здавалось – мене переголодженого не наситили. Поза тим, я задурював голод цигаретками, якими угощували друзі українці. І в цьому повоєнному часі 1922 році, тільки винятково хтось з моїх знайомих у Відні, мав на якийсь недовгий час забезпечене прохарчування.

Вкінці запропонували мені п-во Цецеліци, у яких жили Льонко та його сестра Стефа, за порадою обоїх молодих Туркевичів, щоб я до них спровадився. Мені дали до вжитку малу кімнату. Це була інтелігентна віденська сім'я, в якій крузі було досить зацікавлення для музичних справ і вечорами ми проводили час на цікавій розмові.

Мене часто сердило те, що, як мені здавалось, – Льонко не надто прикладався до студій музики, однак я скоро побачив, що його спосіб «ловлення знання» був зовсім інший, ніж у других «смертельників». Він навіть сприймав музику зовсім інакше. Ми були один раз на Фавсті – Гектора Берліоза, у виконанні віденських філгармоніків, і хоч він був теж очарований зразковим виконанням, та признався мені, що йому дуже докучає і псує в приємності слухання музики, те, що він має абсолютний слух. Для його вуха, в найкращому виконанні, як ми вважали, звучить фальшиво та недотягнуто. І дійсно, молодий Туркевич мав якийсь просто несамовитий, феноменальний слух. Він навіть міг сказати про яку-небудь дерев'яну річ, яку ударено – яка це правдива нота, (яку вона видає). Льонко теж мав незвичайний орієнтаційний змисл. Мандруючи раз по вісімнадцятій окрузі міста, ми цілковито збилися з напрямку й загубилися. В тій окрузі є багато резиденційних кварталів і не часто можна побачити людей на вулиці, щоб до них звернутися за поміччю. Однак, Льонко тим не журився, спинився, замкнув очі, обернувся в сторону, куди йому наказував інстинкт, і туди завернувши, ми за хвилину побачили, що ми є на добрій дорозі.

Ці таланти, а також його власна свідомість того, що він дуже легко з'єднував собі прихильність людей і справляв добре враження – вже тоді піддало йому думку, щоб заінтересуватись диригентурою. І справді, як це я сьогодні бачу, Льонко мав для цього звання всі дані. Він мав знання інструментів, читав з легкістю всяку партитуру, мав тонкий абсолютний слух, мав прикмети магнетичного, так сказати б «екстраверта», робив з легкістю товариські зв'язки, умів збагнути всяку справу зі всіх сторін безстороннім осудом, а найважливіше мав почуття для фінансування так складного підприємства, якою є симфонічна оркестра, за якої існування, помимо всяких інтендантів та антрепренерів – відвічає вкінці кінців сам диригент. І Льонко Туркевич був в додатку незвичайно мила й добра особа, якої товариство було завжди незвичайно підбадьорююче й по-



зитивне. Можна було по Львові Туркевичеві вже давно сподіватись світлого майбутнього і мистецьких осягів в розвитку й пропаганді української музики.

У той час я нав'язав також переписку з своїм давнім тирольським приятелем музикою, який колись zorganizував для мене кілька самостійних концертів, з Освальдом Гастайгером та його сердечною та щирою матір'ю. Я вирішив, що спершу поїду до батьків, до Яворова, а після вакацій виберусь з дружиною на студії до Берліну, де зможу з Гастайгером влаштовувати квартети. І уявляв я собі, що зможу за якусь частину фондів, давати по Галичині власні концерти.

Зближалось літо, ставало у місті гаряче, я попрощався з усіма моїми приятелями, не знаючи, що багато з них вже ніколи більше в житті не побачу. Льонко відпровадив мене до залізниці і я виїхав до Галичини.

Після трагічного закінчення другої світової війни, прибула численна нова еміграція до ЗДА і Канади. Приїхало багато моїх приятелів, товаришів шкільних часів і музиків різного калібру та шкіл. Майже пів століття географічного та ідейного віддалення, викликали великі різниці в нашому думанні та в нашому розумінні обставин. – І нараз, ми з Льонком несподівано зустрілись. Я приїхав з дальших сторін, аж із західного Кантакі до Чикаго, з нагоди свого власного концерту. Довідавшись, що Льонко є в Чикаго, я не жалував ніг, віднайшов приміщення, де Льонко Туркевич прослухував нові голоси й приймав зголошення відомих йому співаків, які були членами його європейського хору. Ми дуже обидва втішились, пригадували давні часи, і я зі своєї сторони старався Льонкові пояснити про спосіб «роблення» мистецької кар'єри, яка поправді вимагає добре ульокваних матеріяльних засобів. Цих засобів, можливо в Туркевича не було й прийшлося йому в Канаді працювати так, як на це дозволяли обставини.

Останній раз бачив я Льонка Туркевича під час мого власного концерту з нагоди й старанням Канадійського Наукового Товариства ім. Шевченка в залі УНО в Торонті.

Туркевич висловив мені тоді багато щирих компліментів і просив мене прислати йому мої оркестрові твори, щоб він міг з ними познайомитись. Очікуючи від нього ближчих листовних пояснень, я серед своїх численних зайнять та кореспонденцій, забув про Льонкове зацікавлення моїми творами, врешті я думав, що Льонко хотів бути просто для мене чемним.

Це була моя остання зустріч з Льонком. Із смертю його, ми втратили передчасно надзвичайно талановиту музичну силу, яка зараз тут на міжнародньому полі, мала нагоду після кількох літ досвіду злетіти у світовий Парнас музичного мистецтва, а тим самим бути корисним для пропаганди української справи та культури. Нехай це все, чим жив Покійний Лев Туркевич, всі його труди, всі успіхи, вся його розумна ініціатива для пропаганди української музики – буде для нас і для майбутніх поколінь конструктивно вказівкою, що ми мусимо бути в курсі світового поступу, а наша музика, ця мова без слів, яка вміє увійти в душу кожної чесної людини без різниці національності, хай відчинить брами для України та її доброго імені в крузі вільних народів.



Роман Придаткевич

СПОГАДИ ПРО БЛ. П. ОЛЕКСАНДРА ПЕЖАНСЬКОГО
(1892–1972)¹

Літа минають, нові враження замрячують давні події і часто витворюють немов у сні нові малюнки і нові ситуації. По багатьох літах часто забуваються навіть і прізвища наших найсердечніших друзів та шкільних товаришів.

Минуло більше як півсотні літ і пам'ятаю, що восени 1907 р. десь у Львові, в приміщенні однієї з польських шкіл. мене, скрипака і сопранового соліста славного хору учнів Академічної Гімназії, запрошено на першу пробу української оркестри. Поміж музикантами, хоч сам немюзика, метушився чогось Володимир Коссар (нар. 1890 р.). один зі старших учнів реальної польської школи, пізніше інженер агрономії і визначний громадський діяч. Коссар міг бути рушієм справи нового мистецького проекту для освідомлення спольщених або неспольщених українців у польських середніх школах. Сходини оркестрантів могли бути для дирекції польської школи менше підозрілими, ніж проби хору, що виучував твори з українським текстом. Хоч, ця, школа, як і інші, була державною австрійською школою, в якій для навчання уживано польської мови, хоч Польща ще й не існувала, можна було українцям очікувати різних виявів польського шовінізму. Таємний студентський комітет, якому ця справа лежала на серці, сходився на свої наради в патріотичному домі батьків обох братів Пежанських, де обдумувано цей музичний проект. Тому, що зі зібраних молодих музикантів я був наймолодший, то через свою несміливість я не знайомився зі старшими від себе грачами, особливо з братами Влодком та Олесем Пежанськими. Старший з них, Володимир, грав на віолі (альті), а молодший Олесь був талановитим скрипалем. Хто був диригентом, цього не пам'ятаю. Пригадую, що крім творів світових класиків ми грали перерібку для струнної оркестри П. Чайковського «Пісню без слів». Після двох чи трьох проб ми перестали сходитись. Наші сходини могли бути не до вподоби управі польської школи. '

В наступний рік знову відновлено музичні сходини оркестри, але в приміщенні іншої середньої школи. Тим разом було вже більше грачів. З деякими з них я вже знався з Музичного Інституту ім. М. Лисенка. Між ними, крім братів Пежанських, був талановитий, технічно краще за мене заавансований скрипаль Дзіваковський, – також учень Інституту в класі проф. Євгена Перфецького – так, як Володимир і Олесь Пежанські, Богдан Созанський та інші. На жаль, Дзіваковський був тільки один рік з нами, його батька, листоношу, залежного від польської адміністрації, перенесено кудись на захід, а з ним від'їхала вся їх сім'я. Між нами найбільше звертав на себе увагу гарним виглядом і поведінкою Олесь Пежанський. На жаль, і тим разом вся оркестрова справа закінчилась кількома пробами.

¹ Друкується за: Придаткевич Р. Спогади про бл. п. Олександра Пежанського (1892–1972). *Свобода*, 1973, 1, 2, 3 березня, Ч. 38, 39, 40.



На протязі двох наступних літ, головню через смерть композитора Анатолія Вахнянина, директора Музичного Інституту, 1908 р., не було більше спроб зорганізування української оркестри. Директора Музичного Інституту заступав заступник директора й адміністратор проф. Володимир Шухевич, що був рівночасно головою Українського Музичного Товариства. Він успішно вдержував порядок в школі і досить енергійно поширював діяльність Музичного Інституту.

Завдяки праці добрих учителів, як Марії Криницької, Олени Ясеницької-Волошинової, Дарії Шухевич-Старосольської – піяністок, Єлисавети Щедровиц-Ганкевичевої, Євгена Перфецького і Вольфсталя – скрипалів та віолончеліста та д-ра Філярета Колесси – учителя теорії, підховано поважне число добрих учнів. Однак проф. Володимир Шухевич, як нефаховий музик, а Євген Перфецький, що найкраще підходив був на диригента, але був зайнятий бюровою працею у Крайовому Відділі, не мали ані часу, ані енергії братись за таку складну справу. Не знаю чи роблено того роду пропозицію д-рові Волошинові, і він цього завдання не мав можливості прийняти, однак знаю, що в той час широко відомий пізніше диригент Адам Должицький вже не міг підходити на це становище. Аж в 1911 р., з приїздом до Львова на посаду директора д-ра Станислава Людкевича і музикально талановитого священика о. Івана Туркевича, почалось реалізування справи української оркестри.

Ініціатива вийшла від о. Туркевича. Він приїхав до Львова з міста Заліщик, де зорганізував і провадив добрий хор. Десь в ті часи вишколювався і ріс у Заліщиках як музик і Михайло Гайворонський. Не тільки Львів, але, хоч і в меншій мірі, також Заліщики, були містом, що мали давні, в кожному разі від перших десятиків ХІХ ст. музикальні традиції, ще з часів тринадцятилітньої діяльності в українській Галичині Ксавера Моцарта, що називав себе В. А. Моцарт-син.

Таких музичних центрів було в Галичині з давніших часів досить багато. Цікаво знати, що при державних австрійських «селінах», як інформував мене артист-скрипаль Зенон В. Петеш, існувала в Болехові оркестра, якої диригента оплачувала австрійська держава. В Яворові, заходами мого батька, при промисловій школі існувала невелика оркестра (не довго) і аж до війни духови оркестра, оплачувана, як і її диригент – з початку Роман Шмід і потім через багато літ Франц Книппель – Крайовим Галицьким Виділом. Було обмаль фахових диригентів-інструменталістів, все таки навіть по більших селах Галичини було чимало духових оркестр. Музичним центром великого значення був Перемишль, а також з Коломиї вийшло багато музичних діячів.

Зараз після свого приїзду до Львова о. І. Туркевич заснував мішаний хор при катедрі св. Юри, в якому брали участь кращі львівські співаки та співачки. Він також почав зацікавлювати оркестровою грою нас, молодих і старших музик, запрошуючи на проби у своєму домі для невеликої оркестри. О. Іван Туркевич був непрофесійним піяністом, але, граючи по-«капельмайстрівськи», міг за фортепіаном досить добре ілюструвати симфонічну та оперову літературу і цим самим нас захоплювати. Його інструментом був струнний бас, хоч він грав також, напевно не надто добре, на деяких дерев'яних, і мосяжних інструментах. Це



була людина, що вміла запалювати молодь до музики. Цим він нагадував нашого диригента хору Академічної Гімназії проф. Ярослава Вітошнінського, який брав нас малюків на вистави вагнерівських опер, вияснюючи подробиці акції музики.

Дружина о. Туркевича Софія, з Кормошів була – якщо не помиляюся – ученицею славного Карла Мікулі (1821–1897), учня Шопена і не раз вона грала для нас Шопенові і Лістові твори, їх дочка Стефа й інколи сама пані дому піддержували вашу малу оркестру на піано. У скрипках були Олесь Пежанський, Богдан Созанський, Роман Ставничий і деякі давніші знайомі з перших наших оркестрових спроб. Я рахувався концертмайстром. Віолістами були Гнат Колцуняк, родом з Коломиї і Володимир Пежанський. Челістом був Осип Букшований, що відзначився пізніше як отаман УСС. Згодом пристав до нас Михайло Гайворонський.

Гайворонський був учнем Музичного Інституту і учителем в одній з підміських шкіл і тому не міг бути часто з нами. Він грав на скрипці або на віолончелі. Сам гостинний господар о. Туркевич був басістом і його десятилітній син Левко грав на фісгармонії або на віолончелі. Якийсь час ми мали флейтистку чи флейтиста, хтось грав пізніше на клярнеті. Ця мала оркестра стала основою оркестри Музичного Інституту. Тепер вже для важливіших виступів можна було з міського театру запрошувати гобоїста, а щонайменше на одному з наших виступів ми мали в оркестрі вальторни (французькі роги). Диригентом став д-р Ст. Людкевич. Рівночасно, за його спонукою і з нот поміччю, ми почали проби струнного квартету в складі Р. Придаткевича і Олеся Пежанського як скрипалів, Гната Колцуняка як віоліста й Осипа Букшованого, як віолончеліста. О. Туркевич цікавився нашим квартетом і помагав випозичуванням та закупуванням музичної літератури для квартету. Тільки, одного разу ми погодились змінити тимчасово склад цього квартету і то для ювілею і пошани Івана Франка українською середньошкільною молоддю, на передполудневому концерті в гімнастичній залі Академічної гімназії в 1912 чи 1913 році. Тоді Ювілят був впроваджений д-ром Людкевичем на залю. Тому, що Олесь Пежанський був у той час уже студентом політехніки, його місце зайняв Роман Рибчак. Роман Рубінгер (Коломиєць) грав замість Гната Колцуняка, а Ярослав Пасічинський грав партію віолончелі. Пасічинський закінчений богослов, зі знанням і досвідом квартетних можливостей ансамблю був нашим «невмолимим» тренером. Він був ще в той час студентом гармонії та контрапункту у вище згаданого Адама Должицького, якому посилав свої роботи до Берліну. Після успішного виступу квартету, хваленого д-ром І. Франком д-р Людкевич написав у «Ділі», хоч і без подання нагоди того виступу і не згадуючи наших прізвищ, що наші молоді музики дали захоплююче і зріле виконання твору великого клясика. Людкевич, приятель Івана Франка, побоюючись австро-польських шикан, не подавав у часописі тих подробиць.

Крім проб квартету, оркестри Музичного Інституту, наших шкільних студій, як і наших особистих музичних вправ вдома, ми продовжували далі сходитися для камерної оркестри в домі панства Туркевичів. Їх дім став для Олеся і для мене немов нашим другим родинним домом. Там і в Музичному Інституті Олесь



і я могли досить часто вести нескінченні розмови на різні, особливо музичні теми. Ми уважали, що прибуття о. Туркевича і зокрема д-ра Людкевича до Львова дало сильний поштовх для розвитку музики і музичних студій і у Львові і по всьому краю. Я особисто завдячую д-рові Людкевичеві, як також Остапові Нижанківському і його синові Несторові дуже велику заохоту до музичної композиції, і перші мої спроби були роблені під доглядом д-ра Людкевича. Моїми акомпаніаторами були головню Нестор і також Микола Шлемкевич та Зенон (Зіновій) Лисько. Олесь і моїм найближчим приятелем був і залишився аж до його трагічної смерті, вже по першій світовій війні, проф. Євген Перфецький. В той час я вже був в ЗСА. Досить велике число його листів до мене були не тільки заохотою, якої я тоді дуже потребував, але й виявом благородності його душі. Між фотознімками Олесь, який був також ентузіастичним фотографом, є кілька знімок, на яких фігурує цей наш дорогий приятель і добродій.

Професія Пежанського, як архітекта, вимагала широких мистецьких аспірацій та відчужань. На цьому полі він здобув за час свого довгого життя багато признання й успіху.

Як скрипаль-соліст він успішно виступав на наших національних святах, часом з братом Володимиром, і на протязі двох літ був солістом у концертних літніх поїздках українського академічного хору «Бандурист» в рр. 1912–1913. Він був всіма співаками загальнолюблений і прозваний Пезьом. На вміщеній знімці хору «Бандурист» він стоїть поруч оперового тенора Мих. Микиші і цитриста о. Євгена Купчинського. Тому, що Пежанський був покликаний в 1914 р. до австрійської армії, «Бандурист» запросив мене на свої виступи по Гуцульщині. Почавши від Надвірної, ми примандрували до Микуличина. По дорозі – з вдячності гуцульському газді за нічліг та сніданок ми відспівали частину програми та «Многая літа». В Микуличині чекали на майже всіх учасників поїздки покликання до австрійської армії. Будучи ще від 1913 р. студентом скрипки та композиції Державної академії музики і драми, я якось по трудах та пригодах добрався до Відня. В цьому другому році вже не було можливим листуватися з Олесем. Мої студії у Відні, увесь час під загрозою австрійської військової служби, закінчилися примусовим вступленням до армії: як «однорічний доброволець» на власні кошти і без коня. Тільки коротенько ми бачились з Олесем в 1919 р. Він був старшиною від залізниць, а я референтом коней та обозів при команді третього галицького Корпусу. Аж 1922 р., під час моїх двох власних концертів під управою Музичного Інституту у Львові, при форт. супроводі Богдана Дрималика, і в час другого виступу також при співучасті Лева Туркевича, як челиста, ми мали нагоду з Пежанським обговорити багато справ та подій. Вже тоді створилася мені нагода їхати на студії до Берліну та можливість за якийсь час виїхати до Америки. В грудні 1923 р. я прибув до Нью Йорку.

Перші роки в «Новому світі» були тяжкі. Разом з Михайлом Гайворонським у 1924 р., з допомогою нашого громадянства, ми заснували Українську Консерваторію Музики. В той час, як мої берлінські учителі скрипки, Ричард Гарцер і Карло Флеш приїхали до Філадельфії, я продовжував ще два роки свою



науку з ними. Зараз після того, не занедбуючи скрипки, я повернувся до студій композиції у С. Бінгама (Колюмбія), і Р. О. Морріса (Музичний Інститут Куртіса у Філадельфії). Після того в 1930 р. я влаштував з допомогою українського громадянства, успішний дебютний концерт в Ньюйоркському Тавн Голі. Слідували власні концерти і з українським Тріо, з Марією Гребенеецькою по ЗСА, під управою свідомої концертної дирекції. Їх треба було з огляду на важку депресію припинити. В таких умовах неможливо було тримати зв'язок з Європою. Небавом я завзявся давати щомісячні неформального характеру концерти української камерної музики, у висліді чого постало Товариство Приятелів Української Музики, що проіснувало два роки і дало перші виконання таких українських творів як струнний квартет З. Лиська, перший квартет В. Костенка, фортепіанове тріо Б. Лятошинського, квартет М. Гайворонського, квартет Р. Придаткевича та ін. За той час і пізніше я викінчив тоді свої симфонії, оркестрову сюїту, квартет, першу сонату для скрипки і фортепіяна та менші твори. Десь в той час я одержав запрошення від директора Музичного Інституту у Львові проф. Василя Барвінського перейняти після померлого проф. Євгена Перфецького його місце, але в тих непевних часах я міг лише за ту велику честь тільки подякувати.

Перед початком другої світової війни я був запрошений О. Ольжичем, в імені уряду Карпатської України, на посаду організатора музикального життя, однак такого цікавого проекту не вдалося здійснити. Третій концерт в Тавн Голі започаткував можливість відбуття в Канаді, при співучасті п. Івана Мельника, концертної поїздки, із 25 концертів, по майже цілому просторі тієї поетичної країни. Цю поїздку попереджувало моє лекторство на Вищих Літніх Курсах УНО у Вінніпегу. На запрошення напівофіційної інституції ЮСО (злучені організації служби) я виступав як соліст в сезоні 1945–46 по військових американських шпиталях з меншими і формальними концертами. В 1946 р. мене запрошено на посаду надзвичайного професора Стейтового Університету в Моррей, Кентакі. Звідти, вийшовши на емеритуру, я перейняв в 1967 р. також посаду гостя-професора музикології і скрипки Кентакі В. Коледжу на чотири роки.

Багато літ ми не мали з Олесем Пежанським жадного зв'язку. І багато за той час у нього змінилось та пережилось. Після другої війни він жив та працював в Катовицях, у Польщі. Дописувач О. З. в «Свободі» з 4-го жовтня 1972 р. подає, що Пежанський писав спогади про свою службу в УГА і що невідомо, чи він їх закінчив.

Аж в 1966 р. приїхав Олесь з дружиною, пані Іриною з Мурашків, з Польщі до Америки. Обидвоє замешкали в домі своєї дочки Дарії і п. Мирона Ярошевича в Чикаго. Незабаром ми листовно скомунікувались і для зустрічі виїхали, дружина і я, до Давнерс Гров, в стейті Вісконсин, щоб особисто обговорити багато подій з нашого життя, з мистецтва і з музики і наново запізнатися. Я довідався, що Олесь бачився в 1940 р. з Нестором Нижанківським в перехідному таборі в місті Лодзі, в Польщі, де незабаром по від'їзді Пежанського, Нестор помер. З жалем Олесь признався, що в зв'язку з від'їздом зі Львова він згубив цінну старовинну скрипку Йоана Флорена Гіданті з Больонії, що був правдоподібно



учнем великого Нікольо Амати. Скрипка, яку він привіз зі собою до Америки, є скромнішим інструментом. Олесь приїхав до Америки з ушкодженим пальцем лівої руки і з жалем ми ствердили, що грати з ним улюблені квартети класиків, а також в першу чергу українських композиторів без операції лівої руки було неможливим. Хотів він, щоб його познайомили з артистом-скрипалем п. Зеноном Петешом, шанованим в американських і європейських колах струнних грачів, майстрів і торговців. Хоч вкінці, в час мого виступу в Чикаго 1971 р., зараз після моєї європейської концертної поїздки, вони пізнались, однак слабе серце вже не дозволило Олесеві поїхати зі скрипкою до ательє п. Петеша – хоч цей його очікував.

Олесь Пежанський був чудовою людиною. Здавалось, що він променіював любов на все своє оточення. Побувши між ним та його рідними можна було відчутти щирий і міцний зв'язок та любов. Виглядало, що одне перед одним старалося робити взаємно якусь приємність і давати загальну радість. Олесь багато допоміг мені для першої поїздки до Європи в 1967 р., куди я поїхав перший раз після 1923-го року. Я хотів получить справу студій при УВУ з концертним виступом української музики, для скрипки з фортепіаном, у Мюнхені з відвідинами Відня, Зальцбургу, Риму та Лондону. Пежанський зацікавився цією поїздкою і дав мені цілий список адрес земляків, які були б помічні. Ті приятні, що їх я встановив у дорозі, мене морально дуже піднесли. Мій виступ з українською музикою, влаштований Центральним Представництвом Української Еміграції у Мюнхені, зробив на приввних земляків як і пізніше доповідь про українську музику прихильне враження, а для мене він був великою приємністю. Я уважав для себе пошаною, що Радіо Свобода записала на стрічку мою програму для передач.

Олесь писав до нас 17-го грудня, 1967 р.: «Подивляємо Романа задля його великої експансії і радіємо, що йому подорож по Європі так удалася. Надіємося, що в наступному році будемо мати нагоду стрінутися і (зможемо) поговорити... Залучую обіцяну знімку хору Бандуриста, зроблену в Бережанах в 1912 або 1913 році». Згодом 30-го квітня 1968 року писав: «Я давно до Тебе не писав, бо мусів і на весну відхоруватн: серце і склерози... Чи писав до Тебе д-р Соневицький в справі Нестора Нижанківського? Він пише мабуть якусь працю на цю тему і звернувся до мене за деякими інформаціями. Крім того, що я стрінув Нестора в січні 1940 року в таборі в Лодзі, нічого цікавого не міг я йому подати». Майже в кожному листі було: «Коли Вас побачимо», або знову «з виїзду Твого до Твоїх кривняків у Мексику тим разом нічого не вийшло?», також 25-го листопада 1969 р.: «Вчора вислав до Тебе листа з двома мапами і шкіцом доїзду до нашого мешкання..., тому висилаю ще один плян і шкіц...» Він писав 31-го березня 1970 р.: «Твоя постанова дати ряд концертів в столицях Європи дуже мені подобається – gratулюємо Тобі! Це дуже велике діло – коби Ти лиш кондиційно витримав, бо це вимагатиме великого вкладу праці і нервового висилання. Щастя, що Ти є тепер в добрій кондиції і треба це використати, бо літа втікають. Прекрасно, що Твоя доня Ганя з Тобою поїде. Ти матимеш доброго акомпаніятора й



опікуна... З української тематики треба вибрати найкращі речі, а загалом такі твори, які легше в пам'яті затримати! Щодо концерту в Чикаго тішуся, що приїдеш...» Не догадувався він, бідняга, що якраз мою українську програму скоротили чужинецькі менеджери на третину часу, бо «забагато композиторів у програмі». В тій дорозі моєю невисказаною радістю було те, що якраз українська частина програми викликувала бурхливе признание, що завважила більшість рецензентів.

Тому, що європейські рецензії моїх виступів були прислані мені аж з десятимісячним опізненням і перестали бути «новинками» Олесь міг написати мені аж 20-го жовтня 1971 року ось що: «Дякую Тобі за переслані мені рецензії. Вони приємні та позитивні – гратулюємо Тобі сердечно... Як маєш пляни на будуче, як функціонує Твій квартет? Чи часто виступаєте? Добру акомпаніаторку, як Твоя доня, не легко знайти... Діти купили радіо з двома потрійними голосниками – стерео – я слухаю цікавих музичних програм ФМ і записую дещо на ленті. Нині записав фортепіяновий концерт, оп. 16, Борткевича, на українські мотиви – дуже добрий. Чи Ти маєш награну на ленті програму європейських концертів? Уважайте панство на себе – бо літа ідуть і серце слабне».



св. п. інж. Ол. Пешанський

Останній лист був з першого травня 1972 року. Олександр оповідає про нещасний випадок з проковтненням харчу, що викликало нове перебування в шпиталі, нову операцію, штучне відживлювання, півмінутове припинення биття серця і тимчасову втрату пам'яті. З недугою була пов'язана також журба за влаштування його виставок з тематикою «наше минуле». Виставка відбулась успішно на Союзівці і також у другому чарівному місці, в Гантері. Це були дійсно мистецькі фотографічні виставки. Покійний думав ще в останніх хвиликах свого життя, щоб мені прислати ще «пару знімок». І тим разом запитував «чи Твій квартет далі існує?» – «Мусиш на себе дуже уважати! Не перемучуватися, не

денервуватися!» Що за життєва сила, що за велика скаля зацікавлень: музика, архітектура, фотографія! Яке чудове життя провів Покійний Олександр Пешанський!

З деяким запізненням я вислав відповідь на цього зворушливого листа. Це письмо розминулось із свідомістю Приятеля. Він вже відійшов в інші світи, у вічність. Це сталося 31-го серпня 1972 року.



Залишилася в мене, крім небагатьох листів, знімка його любої сім'ї, також Його, окремо, з п'ятилітньою розумненькою і дуже милою внучкою, Христею. Також завжди цінити буду який десяток мистецьких знімок з років 1932 до 1950, знятих вражливим на красу оком Олеся. Між ними є подільська дорога, оранка біля Перемишля, вид на Криворівню коло Жаб'я, гуцульська гражда, тиха дорога і тут є також старенька мати д-ра Максимонька і несподівано старезний млин на Лемківщині. Скільки неописаної краси та гуманності! І немов з кращого світу, як наш, гомонить сердечне упізнання Покійного: «Люди, уважайте на себе, бо літа ідуть і серце слабне!»

На закінчення пригадуються мені слова мудреця: «Пам'ять про Покійника є надто святою, щоб її жалінням затемнювати. Він в проміннях спокою та радості осяє все, чого я дотикаюсь. Дякую Провидінню за благословення, що в моїй юності я знайшов людину, що виплекала мою душу. Коли в майбутньому трудитись буду над важливим завданням, він стоятиме біля мене, як суддя і мій ДРУГ».



Академічний хор „Бандурист”. Сидять зліва: Сім'янович (Псубрат), Олександр Пежанський (Пезьо), Михайло Микша (з Кисва), о. Євген Куртинський (з цитрою), В. Бандрівський — голова й адміністратор, Володимир Мимкевич — акомпаніатор, Петро Артемович — диригент. Стоять: Іван Охримович, Вазнянин, Виницький, Мозолик, Н.Н., Остап Вазнянин, Глинянський, Н.Н., Калинович, Федик.



Роман Придаткевич

СПОГАДИ ПРО УКРАЇНСЬКУ КОНСЕРВАТОРІЮ І НАШЕ МУЗИЧНЕ ЖИТТЯ В НЬО ЙОРКУ В РР. 1923–1938¹

З нагоди п'ятиліття оснування Українського Музичного Інституту в Америці, зроджується у мене багато споминів та аналогій. Не дивниця, бо успіхи останніх п'ятих років збуджують в душі кожного громадянина і любителя української культури гордість і глибоке признання.

Вправді праця членів цієї нашої славної організації формально почалася п'ять років тому, однак як зважити, що найновіша еміграція причалила до Америки понад дев'ять років тому, го можна припускати, що найменше тричотири роки перед оснуванням Інституту і його відділів ті самі музики-учителі працювали, учили і підготовляли все те, чого від них вимагали обставини, а особливо потреба передання наших музичних традицій українській молоді. Завдяки ідеалізові тих чесних учителів музики, а особливо завдяки організаційній енергії піяніста Романа Савицького, наші українські музики збудували діло великої культурної вартості, діло, яке скоро росло, та з року на рік поширювалося. До Учительського Збору включено мало що не всіх тих музик, які могли провадити наших талановитих дітей і молодь в напрямі їх музично-професійного розвитку під прапором української музики, пісні та рідного слова.

Наші музики найновішої еміграції застали в ЗДА вже певний музичний ґрунт і наступним поколінням буде цікаво знати про це, що робилося в користь української музики в часах старої еміграції.

Рівно тридцять три роки тому, після першої світової війни, засновано в Нью Йорку, в 1924 р. правдоподібно першу в Америці українську музичну школу, яка під назвою «Української Консерваторії», під співдирекцією Михайла Гайворонського та Романа Придаткевича проіснувала кругло десять років, видавши досить поважне число українців, підготованих до музичної професії.

Це сформування консерваторії, що відповідало вимогам часу і обставин, було рівночасним із зорганізуванням вечірних українських шкіл по різних місцях Нью Йорку, з головним осідком в Народному Домі. Заложення української музичної школи було без сумніву кончею. Багато нашої дітвори студіювало музику, головню скрипку і фортепіан – приватно, або в музичних школах, в яких подавано науку музики як засіб до американізування чужинців і до того часто мало компетентними учителями. Проб оснування власної музичної школи на громадських основах до того часу майже не було, якщо не брати під увагу короткотриваючих починів, часто у звязку з потребами церковних громад. Учили тоді дякоучителі, які навіть часто мали досить добрі музичні підстави, але їх головна

¹ Друкується за: Придаткевич Р. Спогади про Українську Консерваторію і наше музичне життя в Нью Йорку в рр. 1923–1938. *Пропам'ятна книга Українського Музичного Інституту в Америці з нагоди п'ятиліття його оснування*. Нью-Йорк: Накладом УМІ, 1958. С. 91–94.



праця не дозволяла сконцентруватись в цьому напрямі. Учили також й професійні музики, але без відповідних педагогічних кваліфікацій.

Внедовзі після приїзду до Америки (грудень 1923), зійшовся я з Михайлом Гайворонським. Вислідом наших спільних розмов було заложення музичної школи (консерваторії) із забезпеченою громадською підтримкою, та запрошення на учителя фортепіану Миколу Стембера, який, як піяніст українського національного хору О. Кошиця, приїхав з концертних подорожей по обох Америках, та члена цього славного хору Григорія Павловського, як учителя сольового співу. Аж в другому році існування консерваторії заангажовано учительку-американку до теорії. Олександра Кошиця, який приїхав з дворічної концертної подорожі перемучений і майже хворий, ми рішили співучастю в праці консерваторії не турбувати, а постановили нав'язати з ним зв'язки пізніше. Тому, що від самого початку атмосфера між нами, учителями була щиро приятельська, а відношення громадянства вповні прихильне, ми дістали відразу значне число учнів.

Працю в Українській Консерваторії розділено так: М. Гайворонський учив скрипку (в той час зацікавлення скрипкою було багато більше, ніж фортепіаном), і провадячи частинно струнний гурт, komponував для цієї потреби музику. Я завідував канцелярією, учив скрипку і провадив на зміну з Гайворонським струнний ансамбль, у початках зложений із самих скрипок. Кілька місяців пізніше запрошено третього учителя скрипки Дмитра Рудковського, а рівночасно почав учити мій заавансований учень Дмитро Гудз, що виявив незвичайний хист у навчанні початківців і «тяжких» учнів. Другою учителькою фортепіану була Оксана Назарович, учениця славного М. Розенталя, яка рівночасно учила в Куртіс-Інституті у Філадельфії фортепіан, як побічний предмет. Для кляси сольоспіву Гр. Павловського було трудно діставати учнів і ця кляса була все неповною. Вокальна праця була сконцентрована в діяльності Гайворонського, як диригента українського театру й диригента церковного хору при церкві св. Юра.

Ми винайняли приміщення в домі напроти церкви. В партері частину віднайняли, а шкільну домівку і малі адміністративні видатки оплачувалося складами самих учителів. При прийняттю нового учня ми його переслухували, записуючи його добрі прийоми й злі привички із заввагою, в якому напрямі, треба учня розвивати. Ми переконалися, що в більшості випадків учні, які довший час училися музики, не знали навіть назви нот, а тим більше не мали жадного поняття про теорію музики. Для мене, як учителя скрипки, ці переслухування і конференції з М. Гайворонським мали велику вартість. Дуже корисним для нашої праці був кількати́тній досвід Гайворонського, як учителя скрипки в Музичному Інституті ім. Лисенка у Львові. Він добре знав інструктивний матеріал для початківців. У кожному індивідуальному випадку доцільне примінення такого наукового матеріалу мало велике значення. У випадках «попсованих» учнів, яких треба було рятувати (таких ми мали багато), було найбільше клопоту, тому, що чиїсь учительські «гріхи» треба було неспостережно направляти і рівночасно учня музикально й технічно розвивати, побоюючися, щоб його не знеохотити та не знудити. Ці учні поступали дуже поволі і справляли найбільше клопоту.



Натомість учні-початківці, завдяки нашому дбайливому підходові, поступали скоро вперед. Європейський педагогічний досвід і праця серед нових, зовсім інших обставин заставили нас підходити до навчання українських дітей дуже обережно і з почуттям повної відповідальності.

Згадуючи, що ми, учителі Української Консерваторії, були в приятельських відношеннях і собі допомагали, я можу також сміло додати, що ми себе взаємно інспірували для нашого власного музичного розвитку. Я завзято працював над ростом своєї скрипкової техніки. Для розвитку композиторської техніки ми оба з Гайворонським вписалися на колюмбійський університет. Пізніше я продовжував студії як стипендист в Інституті Куртіса у Філадельфії. Дуже пильно працював над власною фортепіановою грою наш співучитель Микола Стембер. Його музична культура, інтуїція, піянізм, а головно тонкий смак, мали для нашого загального музичного росту велике значення, підхід при студіюванні українських фортепіанових творів, які він виконував на наших національних святах, були для нас мірилом щирого підходу до музики, а до музики українських композиторів і спрацювань української народної пісні зокрема.

Так працюючи як скрипак, учитель скрипки і композитор, я відважився дати власний концерт аж після шости років побуту в Америці. Українські Товариства Нью Йорку запевнили матеріальну поміч для цього концерту, що відбувся у квітні 1930 р. з повним успіхом у нью-йоркській Тавн Гол. Програма концерту включала мої скрипкові твори, основані на українських народних піснях. Великим поштовхом для мене, як скрипака й композитора, було також запрошення моїм концертним бюро оснувати для концертних виступів Українське Тріо, зложене із скрипки, сопрану і фортепіану. Тому, що література на такий склад є дуже обмежена, а екзотичність програми для продажі концертів по Америці має велике значення, я мусів сам писати українські твори для цієї потреби. Деякі композиції, що підходили для програми цих концертів дали також М. Гайворонський та Василь Барвінський зі Львова. Концерт Українського Тріа в Тавн Гол 1931 року (Марія Гребенецька, пізніше Осипа Ярема-Чиж, сопран, Оля Ткачук – піяністка і я, як скрипак) був першим в Америці концертом, на більшість програми якого склалися повновартні українські музичні твори. Признання американських щоденників, захоплення українських часописів (про що свідчили передовиці в кількох числах «Свободи» й «Америки», де були наголовки «Ось де люди слава Україні»), були великим кроком вперед у процесі розвитку української музики в Америці. Навіть фінансова депресія не перешкодила свіжості й оригінальності українських програм ще досить довгий час здобувати виступи по університетах, клубах та професійних концертних залах. Об'єднання українських організацій в Америці оголосило навіть конкурс на нові композиції в українському стилі для вище згаданих виступів. Консолідація індивідуальних концертних бюро у два сильні картелі, що стали контролювати все концертне життя Америки, замкнула нашому концертовому бюро можливість давати концерти поза Нью Йорком. А до того сама депресія згодом таки спричинила у професійній музичній праці майже цілковитий застій.



Діяльність Української Консерваторії з приводу безробіття, що зачалася від 1930 р., ставала щораз більше обмеженою. Українські діти майже перестали учитися музики. Ті, що на протязі кількох років навчання виробилися на заавансованих скрипаків, а фальшива амбіція їх батьків-українців не дозволяла би їм прийняти стипендії від української установи, стали приймати «сколяршіпс» американських музичних шкіл. Деякі з цих шкіл запровадили своїми стипендіями правдиві оргії переловлювання учнів. Тратити добрих учнів, які відходили на дуже непевну музичну дорогу, було для нас справді болючим.

Я був примушений обставинами 'прийняти працю як концертмайстер симфонічної оркестри в Бронксі. Продовжуючи ограничену працю Української Консерваторії, я рівночасно також провадив скрипкову клясу в Коммюніті Скул еф Мюзік, де я давав також концерти з ансамблем моїх учнів-українців. Вони усі грали також у струнній оркестрі М. Гайворонського. Цю оркестру під час його занедужання я провадив двома наворотами, а опісля, аж до початку війни, провадив її наш талановитий учень Степан Марусевич.

Розчаровані послабленням акції Української Консерваторії, ми оснували, при допомозі американських і деяких українських громадян !Товариство Приятелів Української Музики» (1935–1938), яке поставило собі за завдання на щомісячних сходах-концертах виконувати українські камерні твори. До програмового комітету належав М. Гайворонський, а багато допомагав у цій праці відомий челіст Михайло Букиник. Членами товариства були також американці з голосними іменами в музиці, як Валтер Дамрош, Паоло Галліко, Ліліян Літлегейз і другі. Ми виконали перший раз в Америці такі твори: Тріо В. Барвінського, тріо Б. Лятошинського, тріо і скрипкову сонату Ф. Якименка, струнний квартет З. Лиська, квартет і квартетову суїту М. Гайворонського, скрипкову сонату Б. Кудрика, квартет Р. Придаткевича і багато менших композицій.

Праця над концертами української музики при Т-ві Приятелів Української Музики спонукала також об'єднатися при цьому товаристві всіх українсько-американських музик-композиторів: О. Кошиця, М. Гайворонського, П. Углицького і мене самого, і ми всі в благородній конкуренції та співпраці розвинулися як композитори і переконали наше громадянство, що українська музика у вільній Америці має великі можливості, як засіб пропаганди української культури та українського імені.

Пишучи ці спогади про працю серед трохи примітивніших обставин, як воно є сьогодні, я хотів подати тільки ті факти, які, на мою думку, дали підстави до пізнішого розвинення ще більших здобутків української музики.

Праця Українського Музичного Інституту в Америці виховує нову, третю Генерацію українських музик-патріотів, які могли б з допомогою наших установ остаточно вивести на міжнародну арену українську національну музику, як одиницю варту уваги цивілізованого світу.



Роман Придаткевич

СПОМИН ПРО МИХАЙЛА ГАЙВОРОНСЬКОГО¹

В старому домі, у львівському Ринку, деś цілком навпроти Просвіти, близько коло вулиці, куди той самий шумливий та дзвінкий старий трамвай проїздив – ще в добрі часи перед світовою війною – було перше приміщення Вищого Музичного Інституту ім. Лисенка у Львові. В 1905 році, у другому році існування цієї знаменитої школи я, яворівець, мав щастя потрапити туди десятилітнім хлопцем, як учень, називаний гарним французьким словом «еляв», завдяки зацікавленню та доброму серцю незабутнього композитора Анатолія Вахнянина.

Мені, поганому учневі, дали звільнення від шкільної оплати, на що я дійсно не заслуговував. Перед моїми очима проходить сьогодні галерія моїх учителів, скрипаків Бережницького, Кіналя, Адама Должицького, які добиралися до мого розуму, почуття, музикальства та уяви, натрапляючи на впертий, кам'янистий (лінивий і заспаний) ґрунт, що його вдалося зворушити аж в третьому році «студій» Єлисаветі Щедрович-Ганкевичевій, а від четвертого року розвинути Євгеніві Перфецькому.

Вже в пізніших роках існування Інституту відбувалися тижнево, вечорами, вправи оркестри, зложеної з музик різного віку. Декілька грало на дерев'яних дутих інструментах, кілька на мідних та які два десятки на струнних. Одинокий басист о. Іван Туркевич, одинокий віолініст Р. Рубінгер, я концертмайстром, а між сіротою скрипаків був дехто віком старший від диригента Станислава Людкевича і чи не його помічника В. Безкоровайного. Більшість музикантів – це були підрустки, студенти Інституту і львівських гімназій, як брати Пежанські й інші. Звертав на себе увагу студент Інституту, абсолювент заліщицької учительської семінарії, учень скрипки Фл. Кребса, Михайло Гайворонський, який час від часу «йойкав», захоплюючись красою нескінченної Симфонії Шуберта, твору, над яким ми тоді працювали. Оркестрова дисципліна, до якої він ще в Заліщиках привик, якомсь тримала Михайла в спокою та по рядку. Нам, трохи молодшим від нього, його захоплення цим «майстер-штіком» виглядало чудацьким.

Війна. Я перебував у Львові, куди поїхав з Яворова, щоб зголоситися до Українських Січових Стрільців і то вже після того, як мої яворівські товариші греміяльно виїхали до столиці і стали стрільцями. Серед мобілізаційного замішання і наближення фронту, пам'ятаю якийсь санітарний курс при Народній Лічниці, сотню Дідушка, куди я – ще без однострою – був тимчасово приділений. Вечорами відходив я на нічліг до свого акомпаніатора, піяніста Зенка Лиська, якого я намовив також вступити до нашого війська. Пам'ятаю свого приятеля Миколу Голубця, який демонстрував мені військову дисципліну, віддавши мене стійковому під арешт (чого я йому довгий час не міг забути, хоч кілька літ

¹ Друкується за: Придаткевич Р. Спомин про Михайла Гайворонського. *Календар УНС за 1957 рік*. Джерзі Ситі : УНСоюз. С. 85–97.



пізніше, зустрівшись з Голубцем і пригадавши собі оцю пригоду, обидва ми сміялись). Однак в тих обставинах великого суспільного напруження більше пам'ятаю сцену паніки та розгублення львов'ян перед Головним двірцем – всі вони хотіли тікати кудись у світ-за-очі. Особа Михася в ті часи ввижається наче в мряці багатьох літ так, як і пам'ять про Назарка Перфецького і всіх інших, славної пам'яти, моїх товаришів, і тих старших на рік, як Черник, та молодших, як молоденький Яримович, і всіх тих близьких мені осіб, які залишили по собі ясні та славні імена, як незабутні вояки та громадські діячі.

Одного ранку Zenko Лисько і я не застали нашого стрілецького відділу. Не знаючи, куди Січові Стрільці вибралися, ми були цілком збиті з пантелику. Я повинен був взяти зі собою Zenka до Яворова, однак нам в головах не поміщувалося, як можна залишати без якого небудь догляду мешкання Zenкових батьків. Я сам один поїхав додому, до Яворова. Лисько лишився у Львові і по зайняттю Львова був інтернований російською владою і перебув цілу війну, хоч в прикрийх обставинах, але в таких, які допомогли йому розвинутися як композиторові.

Прибувши до Яворова, кілька годин пізніше, під близький гуркіт гармат, я з моїм приятелем, учителем Мироном Лісковичем, також ентузіастом української музики, кожний з нас зі скрипкою в руках, подалися пішком в напрямі південного заходу. Я бажав чим скорше дістатися до Відня, щоб продовжувати розпочаті студії в Академії музики. Промандрувавши Самбір і Хирів, ми дісталися до Сянока, звідки пощастило поїхати далі поїздом.

Минуло більше як чотири роки. Михась дістав великий підштовх для музичного творення в Українських Січових Стрільцях (інтерв'ю з ним передруковане в календарі «Свободи» на рік 1956). Під час української визвольної боротьби, під час першого відвороту, дець в околиці Галича, я серед членів команди Третього Корпусу, а Михась в проїзді зі своєю частиною, знову зустрілися під час короткого відпочинку наших обозів. Цю зустріч я добре пам'ятаю, бо ми говорили тоді про концерти Української Республіканської Капелі та її високоталановитого диригента Олександра Кошиця. Нас захоплювала думка про зворушливий та чудовий репертуар Капелі, зложений з українських народних пісень в опрацюваннях українських майстрів-композиторів. Я тішився успіхами Гайворонського, як стрілецького пісняра, та його ентузіазмом у відношенні до джерела української музики, яким ми уважали народну пісню. Мій власний конфлікт між моїми музичними студіями у німців і моїми ідеалами українця-музики дав нашої розмові товчок, що забезпечив нас на ціле життя матеріалом для нашого дальшого розвитку. Ця коротка зустріч була для мене дуже відсвіжуюча, тим більше, що Михась умів завжди сказати кілька щирих слів розваги.

Вже кілька тижнів пізніше, за Збручем, ми зустрілися знову з Гайворонським. Я був відкликаний з УГА до Кам'янця Подільського до диспозиції Кирила Стеценка, який керував справами народних оркестр та хорів. Там я застав Гайворонського на посаді диригента при Державному Театрі, що його директором був М. Садовський. Композитор Н. Нижанківський і я, чекаючи на якесь призначення, концертували тим часом в Кам'янці й у Вінниці – для широкої публіки та для війська.



Садовський ставився до Михася дуже сердечно і наспівував йому різні центрально-українські пісні, – яких він знав багато. В своєму мистецькому житті Садовський мав багато до діла з управителями театральних оркестр – людьми різного калібру – і Гайворонський, ентузіаст української музики, талановитий композитор і добрий організатор, здобув собі його признання. Він був ідеальною особою як диригент та музичний директор театру, і завжди вмів прилагодити в якнайскоршому часі потрібну для театру музику. Його музика була завжди відповідна й вартісна, хоч могла виглядати скромно та стримано. Гайворонський ціле своє життя умів знайти і скомпонувати відповідну його замислам музику і розробити її під гармонізаційним, формальним та інструментаційним оглядом в змістовну цілість. Михайло особисто піддержував зв'язки з усіма музикантами, які проживали в Кам'янці Подільському, особливо зі Стеценком та Леонтовичем. Ми, молодші, часто сходилися з Нижанківським та Михайлом Голинським. Все те мало глибокий вплив на музичний розвиток Гайворонського. Все таки Гайворонський, як музика, фундаментально різнився від Нестора Нижанківського, від мене і, можливо, від великої більшості сучасних старших і молодших галицьких музик.

До Львова приїхав Михайло в 1912 році вже з усталеною композиторською технікою, набутою в епігонів галицького музичного барокко, в особі Василя Цалинюка, свого тіточного брата і свого першого учителя, а головню у знаменитого музики-органіста Франца Коньора. Цю непересічну атмосферу в обставинах Західної України тих часів треба доповнити впливом на Гайворонського, таких його заліщицьких приятелів-музик, як о. Іван Туркевич (який потім переїхав до Львова) та професор математики Є. Стражинський. Що вплив клясицизму був дуже помітний у Михася, свідчить факт, що в цьому ранньому періоді свого музичного життя він переписував твори К. П. Ем. Баха і що цей же самий ідол Йосипа Гайдна був водночас ідолом і Михася і музичних діячів Заліщик, учителів Гайворонського. Якщо зважити, що Михасеві часи та обставини були багато пізніші, в Заліщиках існував майже подібний музичний центр, що його створив був колись під Віднем Й. Гайдн при дворі князя Естергазі з допомогою зразкової симфонічної оркестри, подібно як це було в Мангаймі при дворі палятинського Електора, а також в українських музичних центрах у Глухові в Кирила Розумовського чи в Підгірцях у Вячеслава Ревухи-Ржевуського. Сильний вплив на західно-українські землі мав клясицизм музикального Львова, ступнево закрашуваний романтизмом 19-го століття в особах Й. Айснера, що був пізніше учителем Ф. Шопена у Варшаві, як теж сина великого Моцарта, що також мав імена Вольфганг Амадеус Моцарт, великого скрипака Карла Липинського, Стан. Сервачевського, пізніше Никодима Бернадського й інших. Що музичне життя Львова було живе та агресивне і що воно держало тісний зв'язок з «провінцією» свідчить факт, що у Львові в першій половині 19-го стол. працювало щонайменше вісім скрипкових майстрів, в порівнянні з тільки трьома майстрами в початках 20-го століття.

Для Гайворонського, що вийшов зі школи клясицизму, ідеалом музичної техніки була чистенька фактура, смак в уживанні скромних гармонічних сполук і



симетрія та стриманість в способі музичного виразу. Пізніше його розвиток вказує в музичному вислові ширший діяпозон у змислі новіших часів, а інтернаціональний вислів клясицизму заступає романтика української народної пісні. Однак характеристичним для Михася було велике задоволення, – коли йому вдавалося відкрити, що якась народна пісня нагадує якийсь клясичний танок 18-го століття. Цього я не хочу заперечувати, тому, що шляхетна музика вісімнадцятого століття додала до скарбів української народної пісні деякі музичні зразки.

Раз прислав мені Михайло пояснення до скрипкової сюїти, написаної в 1932-му році: «Друга частина, Гавотта (на лад старого поважного танку, якого ритм у нас ще задержався між гуцулами під назвою – «кругляк», третя частина, Менует (мотив лемківської «Вечіркової пісні»), розроблений тут у формі життєрадісного танку старої Європи». Майже рівночасно, в той сам час, Гайворонський написав самостійний твір під з.: «Гавот» (г-мінор) для скрипки з фортепіаном. Струнний квартет та улюблена і часто уживана ним форма фути хіба найкраще представляє клясичні ідеали музики Гайворонського.

Д-р Василь Витвицький в монографії про життя Гайворонського пише про твір, написаний для мене п. з. «Прелюд Ц-моль»: «Цей твір, один з найцінніших у спадщині нашого композитора, написаний в дусі скрипкових сонат Генделя, з їх супокоем і повагою та з їх глибиною думки. Одночасно Гайворонський зумів навіть у самій мельодиці поєднати гендлівську мову з типовими рисами української народної музики» і т. д. хоч «гендлівську мову» можна б краще заступити гендлівським настроєм, все таки це новий доказ, що Гайворонський був фундаментально клясиком і цей свій неромантичний стиль він тільки модифікував, поглиблював та збагачував суттю української народної пісні та впливом українських національних композиторів. Це і було, на мою думку, причиною, чому найкраще «лежала» Гайворонському, з одної сторони, вокальна, головню хоральна, музика, а з другої сторони, чому його музичний вислів, головню в інструментальній музиці, був для тих наших музик, яким «лежала» новітня модерна музика, незрозумілим.

Довший час я не бачився з Гайворонським. По війні він учителював в Інституті ім. Лисенка у Львові, в дівочих середніх школах, диригував «Бояном» і був одним з музичних працівників у Львові, які приготували прихід музичного ренесансу 30-их років на Західній Україні. В 1922 році, коли я з'явився вперше після війни у Львові, Михась був привяний на обох моїх концертах у залі нового будинку Українського Музичн. Товариства ім. М. Лисенка. Його критика після мого другого самостійного концерту була видержана в такому милому та зичливому тоні, без жадних неширих трафаретів, що стала мені заохотою до праці на довгі роки. В «Народній Гостинниці», на прийнятті після концерту, сидів мій дорогий покійний батько разом з Михайлом, їх спільна розмова була того роду, що провадиться між близькими людьми, які випадково зустрілись і стали відразу приятелями. І мій тато і Михась цікавилися один одним – що не диво, бо ж їх життя мало багато аналогій.



Приїхав я і Михась до Америки приблизно в той самий час. Я приїхав з Берліну, де пробув на студіях півтора року, до Нью Йорку, – а Гайворонський на який тиждень скорше до Вунсакет, Р. Ай. Ми скоро себе відшукали. Його лист з 4-го лютого 1924: «Дорогий Приятелю, гарно з твоєї сторони, що Ти написав. Тішуся, що Ти приїхав і вдоволений, що за порадою Високоп. Сестри дорожиш собою... Я приїхав вже третій місяць в Ам., держуся оподалік від наших політиків... Пізнаєш скоро нашу еміграцію, а що в Тебе бистре око, – зорієнтуєшся. Я віддав себе народній праці на провінції. Дістав управу Народної Школи, викладаю на нижчому і вищому курсі освіти, веду театральний гурток, маю духову і мандолінову оркестру, даю лекції гри на різних інструментах (більшість скрипки) і хор. Праці досить і матеріально не зле стою. Покищо тільки!.. Де Нестор? (Нижанківський, Р. П.). Чи Ти сам приїхав? Рад би я Тебе побачити. Пиши! Здоров! Михайло».

В літі того самого року ми вже були разом в Нью Йорку. Що це була за радість! Михась був щоденним гостем у моєї тіточної сестри, Гані Куликової, у якої я мешкав і яка допомогла мені приїхати до Америки. У вересні ми заснували музичну школу, яку на мою пропозицію ми назвали Українською Консерваторією. Перше приміщення було на Сьомій вулиці, цілком напроти церкви, в долішньому поверсі, без опалювання, де взимі було невиносимо зимно. Там і жив також Михайло. Українська громада в Нью Йорку в р. 1924 переживала якусь громадсько-політичну кризу і наша спільна праця була їй на руку і ми дістали від громадянства поміч. В «Свободі» були поміщені різні наші заклики, оголошення та заяви, Михась та я були директорами консерваторії, іншими учителями були п. Григорій Павловський, чудовий бас, та Микола Стембер, піяніст. Обидва останні були членами славного Національного Хору Кошиця, що переїхали вздовж і поперек всю Північну (з Канадою включно) та всю Південну Америку. Пізніше учила в нашій школі також піяністка Оксана Назаревич.

Наша консерваторія завдяки допоміж Народного Дому та його урядників п. В. Лазути, І. Марусевича, І. Добрянського й інших, дістала відразу велику кадру учнів. Після короткого іспиту, ми з Михайлом та іншими учителями ділили між себе учнів, відповідно до їхніх індивідуальних потреб. Трудність була в тому, що ми здебільша діставали таких українських учнів скрипки, які були здеморалізовані кількакратною наукою у несовісних учителів. Інколи годі було вгадати, як до науки такого учня взагалі братися. Досвід Гайворонського, як учителя Інституту ім. Лисенка у Львові, нам дуже приготився. Моя співпраця з Михайлом, не зважаючи на те, що я був спеціалістом скрипаком, була для мене просто неоціненної вартості, тому, що він, як вроджений та досвідчений педагог, завжди міг знайти потрібний підхід для направи «тяжкого» учня.

Гайворонський в той час дуже тяжко працював. Вправді зарібки з лекцій, кільkamісячне провадження церковного хору, для якого Гайворонський уложив Службу Божу, і завідування музичною частиною Театру при Народному Домі – давали йому можливість прожити, однак праця при Театрі забирала Михайлові всі фізичні сили. Він звичайно діставав якусь бідну «партитуру», яка служила як



точка опертя, щоб зладити нову музику та її для малої театральної оркестри зоркеструвати, і то часто на протязі одного тижня. Моя поміч в його роботі була дуже обмежена. Я помагав виготовити деякі поголосники і досить часто грав – також даром – з оркестрою на фортепіані, бо Михась боявся, щоб наймлений піяніст не збився, тим більше, що я часто помагав за фортепіаном виучувати партії солістів та хорів. Здається, що приготування музики для Вія, – на протязі двох тижнів – підкосило Гайворонського фізично. Він писав безперестанку два дні та дві ночі. Вія ставлено, здається, тільки один раз, ноти десь пропали, а праця в Театрі, з огляду на дефіцити, скінчилася.

Консерваторія розвивалася, учнів було вже поважне число. Замість М. Стембера, учила фортепіана Оксана Назаревич, яка стала пізніше ученицею славного львів'янина М. Розенталя. Ось картка з вакацій М. Гайворонського з 7-го червня 1925 р.: «Ромку, добре виїхати з Нью Йорку. Я потрапив в дуже гарні сторони (Cohecton, N. Y.). Я обгорів і на руках мозолі від весел. Ти мусів би сюди хоч на пару днів приїхати». Ось уривок з іншого листа: «З учнями роби спокійно, краще хай учень має менше завданого, а на лекції промовляй до амбіції і час від часу питай, чи розуміє. Кажу це – Ромку – бо рад би, щоб Ти менше мучився і був спокійний... І ти, брате пиши (компонуй – *Р. П.*). Не вийде одно – пиши друге. Я раджу так, бо хотів би бачити Твою річ «Авс айнеи гусс».

Дня 7-го липня 1926 р. Михась писав: «Цікаво, скільки учнів осталося на вакації. Чи вже з «лісом» (т. є з контрактом на нове поміщення в Українському Домі ч. 30 на Сьомій вулиці – *Р. П.*) Ти полагодив? Я нічого не роблю, хіба читаю англійські книжки або переглядаю деякі концерти (Гайворонський писав про скрипкові концерти, які я йому на вакації визичив. Цією формою Гайворонський цікавився, бо думав братися за писання скрипкового або фортепіанового концерту – *Р. П.*). Трохи холодно тут (Лейк Гантінгтон, Н. Й. – *Р. П.*). Що Ти робиш? Я рад би почути, що Ти чимсь дуже зацікавився і робиш щось з великою приємністю».

Трохи пізніше: «Сподіваюся, що Ти дав собі роду з переносинами. Тепер нам тільки гарно урядити школу... Як Ти, Ромку, вакації проводиш? Чому не прислав мені до прочитання чи переглянення своє сочиненіє (яке якраз тоді під час перепровадження пропало – *Р. П.*). Я пишу, брате, іде. Сам не знаю, звідки воно береться. Ромку! Напиши, прошу». Пізніше 15-го липня Михась писав: «Трохи мені смішно з Вітошинського (секретар Т-ва ім. Леонтовича в Києві – *Р. П.*). Думаю йому написати: спини воли і не робіть забагато галасу. Цікаво: я його не намовляв до аж таких крикливих виступів, а така рекляма (хоч часами як інтродукція добра, а на їх відносини конечна) для мене «не по нутру». Я думаю робити собі дорогу через чужину і правдоподібно задержу свій проєкт. Тільки поволі! Ходить про те, щоб створити дійсну цінність – а чи воно чи тепер, чи в четвер впливе – це в порівнянні з вічністю дурниця. Обдумую (і дещо дописую) більші речі, часами сміюся сам до себе і таки на голос говорю: Боже, допоможи ... такий гарний світ, стільки красок, стільки чару, така майстерна всього будова, усе живе, невимушене і чудове!»



Ось ще уривок з листа, писаного того самого літа: «А тепер слухай, Ромцю: не старайся компонувати ліпше, як другі компонували, а компонуй так (хоч би і просто), щоб Тебе вдовольняло. Перше компонуй теми, уважно сліди, чи можна до неї додати гарний контрапункт, чи можна її ужити, бодай хоча б часом як канон, уважай, щоб із теми міг бути гарний варіант – чи пак імітація і – щодо гармонії – щоб тему можна було приодіти в іншу гармонію. Щодо гармонії, то належить її давати таку, яка собою представляє поглиблення ідейного змісту мелодій. А на ритмічну сторону дуже уважай, бо живемо у віці «вишуканих ритмів» (бери на увагу Брамса). Щодо розрібки тем (чи хоча б мотивів), то задовго не крутись із одним елементом, мішай, перекладай, додавай вставки (містки), скорочуй, розширяй у інші райони та ступениці (мажор, мінор, мажор-мінор, мінор-мажор); гарно змінити мелодію – задержую – чи тільки ритмічну схему. Я думаю, (що) поки не обдумаєш композиції, доти – не пиши її, бо готово вийти не те, чого хочеш. Пишучи квартет – ради Бога – уважай на «кореспонденцію голосів», не переладовуй, а кажи кожним вступом (чи кожним місцем – *Р. П.*) щось змістовне – (бо) противно буде «Вассер музик», якої Ти так не любиш. – Романчику! Ти – думаю – мусиш трохи «Вассер музик» написати, мусиш на собі пізнати її. Нічого не шкодить – це так для вправи. – І пишу вже начисто – цього тижня мушу написати яких сорок сторін. Хочу за вакації скінчити симфонію (а не симфонічну поему – *Р. П.*). Поема уважаю – легша... Повною груддю дихаю, не коле. На сонці зчорнів, може ваги прибуло один-два фунти. Анемія у мене велика досі. Романчику, Бог допоможе Тобі і мені і всім тим, які по своїм силам роблять щось добре».

Це вже були натяки на хворобу, яка тоді у формі анемії та перестуди стала в Гайворонського розвиватися. Можливо, що перший рік нашої співпраці, в холодному, зле опалюваному приміщенні, де в додачу до всього Гайворонський жив, був початком всього нещастя. Я добре пам'ятаю одну сильну перестуду з гарячкою взимі з 1924–1925 року, яка могла бути початком. І тоді, коли Михайло дістав сильне підштовхнення для писання музики від професорів Бінгама та Мейсона при Колумбійському університеті, коли його крила до польоту розпустилися, він став носити в собі отруту тяжкої недуги.

Дня 11-го серпня я дістав таку вістку: «Вчора я вже скінчив цілу симфонію в «Д», тепер беруся до другої речі».

Дня 22-го серпня: «Дорогий Ромку! Коби Ти пам'ятав це, що милі слова дорожчі золота – то Ти був би такий ввічливий і без їди та жовчі. Ромцю! Не стало вже мені паперу на писання. Написав яких тисячу тактів і то зінструментованих. Сам собі дивуюся і сміюся. Знай, що хочу і буду рад, коли Ти за працею «забудешся». Радію, що нова «буда» завдяки Тобі є до нашої розпорядимости».

Трохи згодом наші взаємини раптово урвалися. Михайло відмовився від зв'язків з Консерваторією. Що ж сталося? Правда, я є сам для себе та для свого оточення тяжкою людиною, а в той час я переживав різного роду душевні кризи. І правдою є, що ми обидва через якусь дурницю посварилися. Однак дійсною причиною було те, що в зв'язку з новим, другим хоральним зайняттям Михайла,



він попав у цілком нові обставини, який то факт унеможлилював його співпрацю з людиною цілком іншого темпераменту. А різниця наших характерів і вдач була дуже ярка. Михасеві звичайно подобалося, як я нас обидвох характеризував: Михайло оптимістичний песиміст, а я песимістичний оптиміст.

Михайло розрекламував свою власну студію і почав тепер – для заохоти студентів – провадити збірні скрипкові вправи, які розвинулися у струнну оркестру. Однак за кілька місяців ми з Михайлом зійшлися знову і стали зустрічатися постарому, а я став посилати йому до його струнної оркестри всіх кращих учнів Консерваторії. Навіть двома наворотами, коли Гайворонський лічився в санаторіях, я провадив його оркестру, як це видно зі споминів проф. Л. Осінчука, який тоді був у Америці. В той час настала довга депресія, сильно змаліло число учнів і навіть мій успішний дебютний концерт в Тавн Голл морально не поміг для продовження життя Української Консерваторії. Нові учні перестали цілковито зголошуватися, а для старих учнів треба було дотягувати почату роботу, поки і тих заавансованих талантів не поприманювали до себе «стипендіями» багатші від української інституції школи. Можна мати сатисфакцію тільки, що Консерваторія зробила з тих учнів не тільки добрих майстрів свого інструменту, але також добрих музик, які, знеохочені чужою «стипендією», перейшли на інше музичне поле та до одного року були готові зайняти відповідальні музичні становища. Один з них в дев'ятнадцятому році життя став оркестровим солістом Метрополітен опери, де працював понад 15 літ, другий став членом першокласної симфонічної оркестри і є також від довшого часу солістом оркестри тої самої славної опери. Не гірше вийшли інші учні.

Ще в початках депресії я заснував для професійних цілей та пропаганди української музики «Українське Тріо» (сопрано Марія Гребенецька пізніше Йосипа Ярема-Чиж, піаністка А. Корчак, трохи пізніше Оля Ткачук і я, як скрипак). Цей ансамбль, який я завзявся поставити на мистецьку висоту, примусив мене компонувати та творити потрібну нову музику. Ця обставина допомогла мені вироблювати собі свій власний стиль. Гайворонський розумів вагу цієї праці і також творив і приготівлював свої твори – так само, як і Василь Барвінський, чільний львівський композитор, прислав деякі свої твори. Показалося, що концертове діло в Америці, під час депресії, завмерло, також і «Українське Тріо» треба було розв'язати, бо без професійних виступів цього ансамблю не можна було утримати. Всі ті виступи, які «Українське Тріо» відбуло – приносили добру славу українській справі, бо американські рецензенти висловлювалися про ці виступи в суперлятивах.

В той час стиль Гайворонського дістав нову кров і нове відсвіження. Олександр Кошиць, вернувшись з концертних поїздок, взявся знов енергійно до опрацювання українського народного пісенного матеріалу для хорів. На короткий час вдалося йому зорганізувати поїздку по Америці – в програму він включив одну чи дві обрібки Гайворонського. Гайворонський відчув стихійну свіжість робіт Кошиця і став інтенсивно працювати в напрямку українського стилю своєї власної музики. Тому, що особисто обидва ішли собі взаємно «на



нерви», я став щось вроді музичного посередника між ними обома. Я завжди боявся, що мої писання в «Свободі», де я підносив Кошицеві заслуги, як музичного українізатора, могли дражнити Гайворонського, якого заслуги я також підкреслював. Правда, до ніякої кризи ніколи не дійшло, обидва приятелі були чесними музикантами та громадянами. Однак все ж таки поставало напруження, і то без вини Кошиця й Гайворонського.

Гайворонський, з допомогою Теодора Каськова, д-ра Луки Мишуги, Дмитра Галичина і диригентів хорів ньюйоркської округи, зорганізували з членів якого десятка хорів велетенський хор, якого чільним диригентом був сам Михайло. Перший концерт цього хору був нечуваним в Америці успіхом. Факт успіху в роботі над піднесенням української музики був великою моральною заохотою для Гайворонського. Однак здоров'я Михайла цієї важкої, понад сили праці – не витримало. Одного разу під час засідання музичних діячів Нью Йорку, влаштованого Інтернаціональним Інститутом при головному YWCA в Нью Йорку, О. Кошиць заявив мені, що він радо продовжував би розпочате Гайворонським культурне діло, якщо я схотів би посередничати, щоб дістати згоду від Гайворонського на цей крок і також, щоб я звів в тій справі Кошиця з передсідником і «розумом» Злучених Хорів п. Теодором Каськовим. Ми мали до діла з ідейними громадянами-музикантами, і справу полагоджено мирно і для добра української культури. «Сімка Хорів» з Кошицем, як диригентом, давала концерти в Карнегі та Тавн Голл – концерти, які з мистецького та ідейного боку приносили Кошицеві ще більше признання, як його світові поїздки з Республіканською капелею та Національним хором, а віддаючи честь п. Каськову та його співробітникам, підносили рівночасно заслуги Гайворонського, як музиканта, громадянина та основника цього хору.

Наша і так складна ситуація ще більше загострилася, коли нам треба було співпрацювати ще з новим українським композитором. Це був Павло Углицький, з Печеніг коло Харкова. Його спосіб думання та підстави його композиторського розвитку були цілком відмінні від Кошицевого, Гайворонського та мого. Углицький, учень Петроградської консерваторії і, за словами А. Рудницького («Свобода», 23 липня 1948 р.), один з тих, які «там діставали першорядну технічну підготовку, але одночасно наскрізь просякали – свідомо, чи несвідомо – духом російської музики...». Углицький старався українізувати себе та свою музику, однак і Кошиць і Михайло ставилися до його музикальної особистості з резервою. Особисто я уважав Углицького за композитора з виробленою технікою, який, однак, часто своїх творів «не досиджував», тоді, як його матеріал справляв йому труднощі. В опері Углицького є одна арія, якою композитор не був вдоволений. Він її так і залишив. Можливо, що слабе здоров'я не дозволяло «потиснутися», а знаємо, що опера і так вимагає великих зусиль.

З Павлом Углицьким ми зблизилися з нагоди заснування мною Товариства Приятелів Української Музики 1935–1938. Зараз після перших концертів Углицький попросив, щоб «приятелі музики» дали почин для зорганізування українського симфонічного концерту під його диригентурою. Перша нарада, в при-



явності Гайворонського, Углицького, челиста проф. Мих. Букинiна та моїй, подавала надії на можливість відбуття симфонічного концерту. Але коли на наступній нашій нараді, в присутності редактора «Свободи» д-ра Мишуги, Павло Углицький заявив, що немає української симфонічної музики, крім його власних творів, то наші спільні ділові сходи́ни перестали мати якунебудь актуальність. Михась образився, й ми всі були вражені нетактовним виступом колеги. Це не мало якогось значення, бо вечори Приятелів Української Музики далі щомісячно відбувалися. Михась, що рахувався співдиректором для програми в той час, як О. Кошиць та П. Углицький були почесними членами, був помічний в знаходженню творів українських композиторів, а навіть свою творчість сконцентрував на камерно-інструментальні твори. Існування цього успішного українського музичного товариства давало спонуку для творчості Углицького, Гайворонського та моєї, ознайомлювало американських членів та гостей й українське громадянство з існуванням української музичної культури в творах українських композиторів в Америці і Європі. Гайворонський написав в той час нові, цікаві інструментальні твори камерного характеру, як струнний квартет, Різдвяну гуцульську сюїту, прелюдію і фугу для струнного тріо. Його прелюдія і фуга для струнного квартету, писана для Колумбії в 1925-их рр., пропала, як і інші скрипкові твори. Гайворонський помагав також мені в трудному завданні дати під час кожного концерту українську програму, і то тими творами, які були у нього. Передаючи мені партитуру одного квартету, писаного в консервативному – радше сен-санському стилі, Михайло сказав мені: «Ромку, я бриджуся цього роду модерної музики». Цього роду вираз був характерним для Михайла, який від музичного твору, тим більше українського, вимагав, як і від себе самого, абсолютної широти та чесности.

Недуга Гайворонського дальше його нищи́ла, і ми обидва часом місяцями не мали зв'язку. Він був занадто гордий, щоб дати знати, що з фізичною частиною його організму погано, що він хворий та що він живе десь на селі. Він часто повторяв, що «ніхто не знає, як сирота обідає», і приходилося це у нього респектувати та шанувати. Треба бути вдячним його високодостойній Дружині, що його доглядала та цілком певно продовжила його життя. Було так, що як Михась знову телефонічно зголошувався, то це значило, що лікарський догляд його Добродійки допомагав втримувати наш зв'язок. І який цікавий та оживлюючий нашу творчість був цей зв'язок! У наших контактах Михась був занадто нетерпеливий, щоб писати листи. Ми місяцями, а то й роками не бачилися, але говорили зі собою, тоді, коли Михась почувався здоровішим, майже щодня телефоном. Запропонував був мені навіть Михась, щоб я викликував його телефоном, уживаючи сигналу: два повні та одно коротке дзвонення. Після такого «дзвінка» я замикав телефон, а він мене викликував, і наша розмова ішла на його рахунок. Вправді, мої «фінанси» були в часи депресії нужденні, однак мені страшно робилося, що телефонічний рахунок у мого приятеля буде дуже високий. І рахунок був напевно дуже високий, бо розмовляли ми на музичні і близькі з українською музикою теми по півгодини, а – може й довше. В додатку ми вели також і лис-



товий, телеграфічного характеру, зв'язок. Часто присилав Михась якісь нові ноти, а це знов давало нам матеріяли для телефонічних розмов.

Ось картки з Атлантик Ситі (1939): «Дорогі! Сиджу тихо і навіть газети не хочу читати. Дивлюся на море і на небо та слухаю вітру і шуму. Якщо є щось надзвичайно цікаве, то Ти, Ромку, мені напиши. Здоровлю Вас всіх троє Михась».

З його листів маю один з 27-го квітня 1939 р., писаний також в Атлантик Ситі: «Дуже гарно Тобі дякую за оба листи – час мені тут скоро минає. Досі переписав усі колядки і частину других пісень – пишу – то читаю. До нікого не відписував – а є вже багато листів відповідати... Слава Богу, що Ти вже скінчив сюїту. Тепер берися до сонати».

В тому часі депресія мені та моїй родині давалася добре взнаки. Сольових виступів не було, учні не могли платити за лекції, а моя оркестрова посада, що вимагала багато годин праці, оплачувалася дуже слабо. Михась та його добра Добродійка уміли піддержати це бідне життя, що його хтось, що не знав, що я кожную свободну хвилину проводив, опрацьовуючи свої дві симфонії та інші твори, міг називати безнадійним. Михайло та його добра Дружина журилися моєю ситуацією. Перше всього Михась писав не раз про мою композиторську та солістичну діяльність. В той час він написав дуже прихильну критику в «Свободі», передруковану потім в Європі, про виконання моєї Української Оркестрової Сюїти д-ром Говардом Гансоном, диригентом Симфонії в Рочестері. Цей твір Михась прослухав з фонографічних плит, які зроблено під час виконання цього твору.

Часто я діставав записки такого роду: «Ромку, вишли козацькі пісні у цій великій коверті. Не заліплюй, а тільки перев'яжи. Мих.».

Ось такий епізод: Панство Гайворонські (властиво пані Ніля Гайворонська) мали щасливий випадок, бо Добродійка виграла на Ірландських перегонах. Першою їх реакцією було те, що вони прислали мені гарну суму грошей, щоб я міг розпочати заходи для влаштування власного концерту в Тавн Голлі. Цей концерт відбувся в листопаді 1941 року. Моя Соната та Сюїта Гайворонського були включені в мою програму.

В листі з 17-го березня 1943 р. писав Гайворонський: «Романе, прочитай собі про Монреальську консерваторію і май це на увазі: коли французи таке зробили, то й українцям можна буде подібне zorganizувати».

Один рік пізніше, 21-го березня 1944 р. приходять такий лист: «Ромку дорогий! Прошу Тебе, не їдь до мене тепер, хай краще прийду до себе. Як хочеш то скажи (напиши– Р. П.) мені про свій плян праці під час вакацій».

Ранньою осінню цього самого року я виїхав у дорогу, як концертмайстер і асистент диригента оперової трупи, подорожуючи по цілій Америці.

В Рочестері, Н. Й. 15-го січня 1945 р., я дістав від Михайла такого листа: «З Європи приходять сумні вістки про нашу еміграцію. Їх очі звернені до нас в Америці, а думка у них, що ми зможемо їм допомогти».



Справа нашої трагедії в Європі мене також зворушила, однак я чувся безрадним, так, як багато українських американців. У випадку Гайворонського, його щедрість, добре серце та глибокий патріотизм були чимось, що яро виказувало великість його духа. Мені було жаль, що я не міг дорівняти тим всім чеснотам мого приятеля.

Наступного року я їздив з концертами по військових шпиталях Америки, однак і ця добре оплачувана праця була закоротка, щоб я зміг вилізти з фінансових труднощів, які були наслідком ще тої самої довгої та прикрої депресії. Почав я поволі ставати на ноги аж тоді, як восені 1946 року прийняв посаду професора історії музики та скрипки в стейтовому каледжі в Морей, Кентокі.

Прощаючись тоді, Михась наказував мені пам'ятати, що я буду звеном в ланцюгу великої шкільної організації. Я одержував далі листи та відомості від Михайла. Після вакацій, які я зі своєю родиною провів як концертну подорож по Канаді, я одержав 24-го вересня 1947 року такого листа:

«Дорогі мої цигани! Ото Вас носить далекими світами! Завидую Вам. Дякую кожному з Вас за лист чи карточку. Тішуся тим, що Ганнуса Ромкові акомпаньює. Котре з них більше терпеливе? Скажіть нам трохи про те, що Ви бачили та як Вам дорога «служила». Я думав, що Ви з Канади помандруєте до Каліфорнії, а звідти повернете додому. Чи бачили Ви в Вінніпегу книжку Кошиця? Вона вже минулого року була на викінченні. Чи Ромко зможе знову намовити ту якусь багачку, щоб вона вислала пакунки музикам: Лиськові, Витвицькому, Савицькому, Л. Туркевичеві, Плешкевичеві (дириг.), Божикові, Китастому, Цісикові, Байловій, Безкоровайному. Сім (з них) на адресу Мюнхен, а три до Австрії на руки пані Байлової – було б це дуже добре, бо там тепер гірше, чим було минулого року. Чи Ти, Ромку, щось робиш, щоби бодай дещо із скрипкових своїх композицій видати? Просять наші із Німеччини. І просять Тебе написати статтю про американську музику і про себе». – Яка сила осіб, проблем, що лежали Михайлові на серці і що ними він журився!..

Дня 14-го грудня 1947 року прийшов такий лист: «Дорогий Ромку, прошу Тебе: треба Тобі сісти і написати про себе (дати народження, важніші дати про свою діяльність, свої концерти, композиції і т. д.) для поміщення в «Новій Українській Енциклопедії». Я викінчую циклі композицій на слова нових поезій Клена, Гординського, новознайдені Лесі Українки, Маланюка, сучасні колядки».

Лист з 17-го квітня 1948: «Був з'їзд музик і вибрали головою Лиська, а музикологічною секцією завідує д-р Витвицький. Ти напиши Лиськові, що Твій матеріал Ти вислав до Федева, нехай вони його використають. Радив би я і Тобі дати їм до видання бодай кілька своїх скрипкових композицій. Видають солідно, уважно. Для мене видали (за мої гроші) вісім пісень... Василя Барвінського (відомий композитор, *Р. П.*) і його брата лікаря большевики посадили в тюрму – Кудрик (композитор – *Р. П.*) далі в тюрмі. Про Людкевича тепер не чути. Мик. Колесса із хором їздить. Мали приїхати (до Америки – *Р. П.*) кобзарі та Гурок (Юрок – відомий концертний манажер – *Р. П.*), видно надумався і про це не згадує. Розуміємо. – Пиши, Ромку, статтю про українські композиції для скрипки...



Дуже цікавий на Твої композиції. Дай мені щось з інструментування на смичкову оркестру».

Лист з червня 1948 року: «Я радив Лиськові матеріал готувати, теж і енциклопедію (української музики – *Р. П.*) і братися перевидати українську фортепіанову літературу, сольоспіву і т. д. Грошей бодай трохи їм дістану, коб лише не мовчали. Вагаючися, чи і як післати Тобі Лисенкову рапсодію на скр. і форт..., а конче варта б Тобі коло неї посидіти і трохи її обчімхати, а може б її перевидати так, як вона є? (Мова про *Rhapsodie de l'Ukraine*, op. 35) твір, який, очевидно, був зложений принагідно, на скору руку і вимагає ґрунтовної перерібки. Редактор інструментальних творів в «Ювілейному зібранню творів Лисенка» (том дванадцятий – цього твору не помістив – *Р. П.*). Коби яка добра душа у нас була і видання оплатила. Я почав видання своїх речей і бодай частину хочу видати. А Ти, Ромку? Може би Ти щось захотів сам собі видати в Німеччині?...»

Передостанній раз я бачив Гайворонського в грудні 1948 р. Я знав, що саме в той час, хворіючи, він написав знамениту Пісню Мазепи для хору української молоді. Його дорога Пані попередила нас, що дозволить кожному з нас говорити по п'ять хвилин. Михась був вже у ліжку і доручив переказати мені написане олівцем письмо, щоб він не мусів говорити: «Ми раді, що Ви всі троє здорові. Прошу я Тебе: кажи коротко, що Ти хотів мені сказати. Ти був у Шлемкевича, то з ним Ти собі певно добре поговорив про справи, які він заступає. У політиці українській я вже зовсім дезорієнтований. – З музик Лисько пише, а тут – д-р Витвицький, проф. Ольхівський (ним зредаговану книжку – у Києві – я Тобі купив і дав). – У хворобі я втратив рахунок музик, арт. співаків, диригентів і тепер не можу про них думати. Гарячкую і тоді дуже гірко мені. Телефонів не приймаю і не говорю, бо так упав зі сил. Нічого від весни не написав. Хочу все почути, що Ти щось напишеш і за себе і за других. Ти здоровий, то бодай опрацювай народний матеріал. Хто то буде по Тобі робити. Отак я це Тобі написав, так я все й думаю, журюся та прикро мені, що читання мене дуже томить. Ті, що приїхали, то мають широке поле. У них готові пляни, у них, як бачу, (є) «спонзори». У них (є) самопевність. Щастя їм Боже. Хтось з них може буде мати й успіх (в першинах). Побачимо. – Гірняк і від Блавацького театру був у мене мій військовий побратим. – Всі разом мене журять. – Кажи, що хочеш. Я тільки зміг сьогодні написати».

Однак цього письма Михась не дав мені дочитати до кінця. З усміхом, – йому було заборонено говорити – почав мене випитувати про різні нам близькі справи. Так, як можна було сподіватися, сила думок та інтерес до заторкнених справ скоро Михайла втомила. Але я відійшов від нього під враженням, що хоч його розмова втомила, то все ж таки відсвіжила.

Останній лист від Михайла до мене був писаний 10-го червня 1949 р.: «Була в нас Ганя (моя дочка, Михайлова похресниця, для якої Михайло завжди був «вуйком» і чи не найближчою особою, якій вона могла звірюватися. – *Р. П.*) майже добу, поговорили і тішилися її побутом... Вона у нас як у своїй хаті. – Раді. – Молоді малярі списалися фестивалем – я дав статтю до програмової



книжечки – але побачив її не повну і змінену не по моїй думці... Болить мене... я прямо не можу себе мучити.. одну програмову книжечку тримаю для Тебе. (Я її вже не дістав – Р. П.). Лише потрошки пишу та переглядаю написане. – Більше частіше чуюся лише сяк-так. Кінчу. – Здоровлю Вас обоє. – Михась і Ніля».

Останній раз я і дружина бачили Михася десь коло 8-го вересня 1949 року. Його Шановна Пані попередила нас, що з Михасем недобре, що всі можливі ліки були безуспішні. І дійсно, Михась виглядав дуже зле. Не було вже більше його лагідного гумору. На мою делікатну потіху, він «відпалив», що знає, що справа його здоров'я безнадійна. Говорив з великим зусиллям. Його журбою була доля його творів. Просив, щоб я помагав його дружині в їх публікації. Ще більшою його журбою була доля української музики, яка, на його думку, – в руках молодих композиторів – може почати відставати від національного стилю, базованого на українській народній пісні.

Це глибоке прив'язання до рідної музичної справи – в обличчі смерті, мене сильно зворушило. Мені забрало досить сили волі, щоб стриматися і не схвилювати бідну слабу людину, свого довголітнього приятеля. «До побачення, Михасю, поправляйся!» – це були останні слова на сумний і «не від цього світу» погляд цього чесного музики-композитора і великого громадянина.

Телеграма з дня 12-го вересня 1949 року повідомляла, що вчора відійшов до кращого світу Михайло Гайворонський.

Що ж можна на закінчення додати? Залишилася багата музична спадщина, зложена з гарних, дійсно добре написаних творів, де музична думка виражена безпосередньо і не заплутана у складні дисонанси та претенсійні контрапункти. Це музика клясики, щира, не ефектовна, написана з великим смаком та талантом мелодика, який був свідомий і відповідальний за те, що поставив на папір.

Американсько-українське громадянство, якому він присвятив 25 років свого життя в Америці, повинно уважати своїм гордим обов'язком справу видання творів Гайворонського.

Роман Придаткевич

СПОМИНИ ПРО ЖИТТЯ НЕСТОРА НИЖАНКІВСЬКОГО¹

Пізнав я Нестора Нижанківського, здається, 1910 р., коли він, гімназист, зловлений на забороненому балю, мусів перенестися зі Стрия до Львова. Він мешкав у вдови українки в великій кімнаті з Миколою Шлемкевичем, Василем Косаревицем, Шешкевичем, якого називали «кадетом», бо хотів перенестися до кадетської школи, і, здається, з молодим Гарасимовичем зі Стрия, якого за його короткий зір називали «сліпим». Всі, а особливо Нестор, докучали вдовиній

¹ Друкується за: Придаткевич Р. Спомини про життя Нестора Нижанківського. *Свобода*. 1954. 27, 30, 31 берез., 1 квіт., ч. 59, 60, 61, 62.



донецкі – одиначці, а на фортепіяні своєї хазяйки Нестор та Микола грали майже безперестанку, коли тільки бували вдома. Я приходив туди часто на проби, бо Нижанківський та Шлемкевич були моїми акомпаніаторами. Я не пам'ятаю мого тодішнього репертуару, мій незабутній учитель Євген Перфецький не давав мені творів понад мої сили, а те, що я грав, мусіло бути якнайчесніше випрацьоване. Мої обидва піяністи також дуже чесно відносилися до творів, які я з ними вчив. Однак з Нестором ми часто спільно імпровізували – він на фортепіяні, а я на скрипці, і кожного разу ми дивувалися, що це імпровізування творило якусь цілість. Правда, ми знали один одного дуже добре. Наша «публика» нас ніколи не «збивала» з настрою, як часом буває на прилюдних концертах, а виражала свій подив.

Цього самого і наступного року я був запрошений батьком Нестора, о. Осипом Нижанківським на сольовий виступ в Стрию, а другим разом також із струнним квітетом. Челістом був Букшований («Басістий», потім полком УСС), другою скрипкою – Роман Рубчак і віолістом – Рубінгер. Першого року хлопці-брати і Нестор вивчили мене їздити на ровері і я з Нестором фотографувалися. Нестор в той час був учнем Музичного Інституту ім. Лисенка в класі фортепіяна і вчився «всього можливого», як казав директор інституту Володимир Шухевич, у д-ра Людкевича. Нестор любив часто пригадувати, як він акомпанював в Стрию Сальомеї Крушельницькій та феноменальній скрипачці моїй добродійці та учительці (1907–1909 р.) П. Щедрович-Ганкевичевій. Він не міг забути її твору «Верховина», що, як у нас водиться, пропала, і часто казав, що ця фантазія, – це найкращий український скрипковий твір. Навіть скрипка Страдіварія по смерті пані Ганкевич десь пропала, як мене повідомлено.

В 1913 р. я виїхав до Відня на студії в Академії Музики та Університеті завдяки підмозі д-ра Теофіля Кормоша і писемним інформаціям М. Шлемкевича та медика Остапа Прийми. Вони обидва стали справжніми віденцями, хоч Шлемкевич був у Відні всього один рік, і помагали мені, провінціялові, як могли.

Зі Львова 2 березня 1914 року я одержав від Нестора листа: «Ти бурчав на мене, чому я не йшов відразу до Відня? Але з чим? Та техніка, яку я мав, то було прецінь нич. Я тепер поволі приходжу до себе, але хоч непевність, невдоволення і погані відносини коло мого старого (він покинув працю на широкій арені і перенісся назад на село) дуже спиняють мене в поступі наперед... одним словом я чую, що не маю у Львові, що робити довше. Найфатальніше це, що мене завізвали до відсуження решти по війську (7 місяців) – ну, мені останніми часами легше зі серцем і готові задержати. Здається, що в переїзді через Відень я задержуся і побачимось... Я був на вечерку України, і на масковім – накретив трохи... голову, та й тільки».

Нестор приїжджав до Відня з початком війни в 1914 році. Тоді я почував себе вже «старим віденцем» і мав своїх добродіїв та приятелів як панство Пелліхи. В їх гостинному домі жив, як у Бога за дверима, пів року. Були дуже прихильні до мене також панство Карановичі, Дольницькі, Кулачковські та ін. Нестор, що знову став моїм акомпаніатором, склав вступний іспит до Музичної Ака-



демії як студент фортепіану, в класі свого учителя зі Львова, Лялевіча, а разом ми були студентами в класі гармонії і контрапункту новоназначеного учителя, д-ра Йосифа Маркса. Він був знаменитий як композитор того жанру музики, імпресіоніст, а його «пісні» до власних текстів, – це дійсно шедеври. Майже всі вокалісти включали його «пісні» у свої програми. Маркс розбуджував творчий запал в класі гармонії, однак в класі контрапункту він був безнадійно недосвідчений і вимагав вивчати напам'ять правила з поганого та перестарілого підручника Херубіні. З тої причини ми, себто Нестор і я, безперестанку з Марсом сварилися.

У березні 1915 р. я відійшов до австрійської кінноти, а Нестор дістав покликання до свого піхотного полку. Відпровождаючи мене до потягу і знаючи, що я їду до безпечнішого роду війська, він запевняв мене, що на фронті піддасться до неволі. Дня 31-го березня 1915 р. я одержав від нього листівку: «Нині вполудне їду... як приїду на місце – напишу і тоді попрошу Тебе, щоб Ти частіше писав».

Аж 22-го травня 1918 р., будучи на італійському фронті, я одержав від о. Остапа Нижанківського листа: «так, він (Нестор, *Р. П.*) вернув путем незаконним із російського полону... сидить тепер в Завадові... і відвітковує здорово все, що стратив у неволі. Техніки фортепіанової не втратив, а того я дуже боявся. Дуже ми тішилися б, коли б (Ви) змогли хоч на часочок до нас загостити, тим паче, що й молодший син Стефан вернувся з Альбанії...»

Лист від Нестора з 26 травня: «Колись як стрінемось, побалакаємо... а нині я скажу Тобі те, що якби не фортепіано та музика, прийшлося б, здається, перенестись на лоно Авраама... Скажу коротко: у мене знищена рука – і нічого в душі не співає... Сум огортає мене, коли подумаю, скільки я втратив. І за що? З початку я дещо в полоні писав. Побільше на чоловічий хор, та дещо на один голос. Все це добрі речі, тому що на більші у мене не було просто сили писати. А тепер попрошу Тебе, любчику, щоб Ти таки написав про себе... Знаю лишень, що ти був у «Майстершуле». Що Ти зробив за той час, що написав, де і коли концертував?».

Ми побачилися з Нестором та його дорогим батьком аж я приїхав, по розвалі Австрії, з італійського фронту до Стрия, щоб зголоситися до українського війська. А що в дорозі заскочила мене інфлюєнца і я пробув три тижні в гарячці в шпиталю в Лінцу, панство Нижанківські рішили мене відгодувати. Нас чотирьох хлопців заїдали все, що клали на полумиски. Для приладження двох підсвинків запрошення «пана» м'ясара і челядника, яким віддавано всі пошани, щоб «свинство» вийшло якнайсмачніше.

На дозволеному відпочинку мене приділено до команди третього корпусу, і ми з Нестором кілька разів на тиждень, у вільний від служби час, їздили до Завадова. Добре пам'ятаю, як часто приїздили пізно вечером, щось перекусили, Нестор сідав за фортепіан, я витягам скрипку, о. Остап вставав з ліжка, щоб не втратити нашої музики та нашої розмови, і ми починали з Нестором грати. Нам справляли радість сонати Брамса, Гріга і Моцарта, а з коротших творів «Мелянхолійна серенада» Чайковського була нашим «тер де форс». Ми дійсно з того



довгого та нудного, якщо його педантично виконувати, твору робили музику, яка захоплювала і виконавців і слухачів. Ми всі втрійку обговорювали можливості українського стилю, який мусить собі виробити український композитор, щоб чесно служити для розвитку української музики. О. Остап, дорікаючи собі дилетантизмом, казав, що найважливішим завданням його життя є виховати з Нестора композитора з правдивою українською технікою. В чому полягало українство в музичній техніці композитора, він цієї тайни, як сам казав, не розкрив, хоч писав у тій справі до Миколи Лисенка. О. Остап оповідав нам, що від Лисенка прийшов до молодого ентузіаста лист із запрошенням приїхати до Києва, але дідо Нестора, в добрій вірі, що робить добре, доручив цей лист о. Остапові аж після того як він одружився і був висвячений на священника. Тоді вже не було можливості молодому священникові залишати обов'язки своєї чести.

Але небавом, як в казці, ми почули правдиві підстави української музики. Ми привітали Українську Республіканську Капелю, очолювану Олександром Кошицем, в товаристві представника українського уряду, композитора Кирила Стеценка. Незабутній обід відбувся в найкращому ресторані в Стрию. Наступного дня ми почули Капелю у великій залі «Сокола». Перші звуки того перфектного людського інструменту зробили на нас обох, молоденьких музик, таке враження, ніби нас ударила хвиля гарячого повітря, і Нестор почав зі зворушення плакати. Все, що ми чули, було для нас відкриттям чогось такого, про що ми тільки мріяли. Наступного вечора було прийняття для чільніших членів Капелі у п-тва Нижанківських, бо вісімдесятка співаків в священничому приходстві не вмістилася б. Ми знов чули зразки дійсно українського репертуару. Я з Нестором також виконували якісь твори для скрипки з форепіаном. Кошиць нас поцілував і, звертаючись до нас, виголосив захожуючу промову. Вершком Кошицевого чару було, коли він нам сказав: «От колись зберемося з вами, молодими композиторами, та й будемо вчитися української гармонії та українського музичного стилю».

Стрий був останньою станцією перед виїздом капелі в світ. По чудовому концерті Кирило Стеценко, коли він, обидва Нижанківські і я сиділи за одним столом в ресторані, попросив о. Остапа висказати Кошицеві всі свої критичні заваги, мовляв, недотягнені моменти можна було б справити, а Кошиць завваг від Стеценка не прийме. Як можна було догадатися, обережна та конструктивна критика тільки охолодила відношення Кошиця до о. Остапа. Оце в Америці я довідався, що цей інцидент також загострив відношення між Кошицем і Стеценком. Вони мали якість свої давні жалі, як це видно зі «Спогадів» О. Кошиця.

Галерівська офензива прорвала фронт і примусила Третій Галицький Корпус покинути Самбірсько-Щирецький відтинок. В час відвороту Нестор і я з командою корпусу покидаємо Стрий, а два дні опісля польська військові патруля (а не боївка, як пише п. Соневицький), очолювана якимсь чотарем, арештує о. Остапа і в ліску при дорозі його розстрілює. На приходстві повіривано підлоги і під ними шукано якихось «компромітуючих» доказів, яких не було. Польська влада, пізніше на інтервенцію польських дідичів в справі убивства о. Нижанківського, бувшого маршала повіту, повідомила вдову, що сталася «помилка».



Під час відступу зустрічаємося з Нестором тільки часом. Він став зв'язковим старшиною нового п'ятого корпусу під командуванням генерала Гембачева. Тільки переїхавши через Збруч, і то вже в Кам'янці-Подільському, Нестор довідується про цю трагічну подію в зв'язку зі своїм найдорожчим батьком. Ми там зустрілися знову, тому, що військова влада відкомандувала нас до уряду головного уповноваженого для організації народних хорів та оркестр при міністерстві культури і пропаганди, чи при міністерстві освіти. Тим уповноваженим був композитор Кирило Стеценко. Для нас не було посади. Одинокі місця диригента при державному театрі, під управою Садовського, обняв перед нашим приїздом Михайло Гайворонський, і йому, як досвідченому військовому капелюшкові УСС, повірено також інспекцію військових духових оркестр. Нестор дістав нерегулярне заняття коррепетитора в театрі, що не забиало багато часу. Ми з ним вправляли і концертували.

Одним з виступів був пополудневий концерт для військових старшин, сполучений з лекцією історії української музики професора Грінченка в Кам'янському університеті. Також грали ми з Нестором на першій річниці Листопадового Зриву в театрі в присутності голов нашої Держави, де також співав Михайло Голинський. На тому концерті я грав на якійсь старій та добрій скрипці власності Дмитра Дідченка, тодішнього матеріального урядовця, а тепер славного скрипкового майстра в Америці. Я дав в той час сонатний концерт в українському клубі з піаністкою панею Бірецькою. Мій власний концерт для ширшої публіки я мав відіграти в міському театрі у Вінниці з Нестором. Нестор, що виїхав з Кам'янця в день концерту, до Вінниці не доїхав, бо потяг лишив його в якомусь залізничному ресторані. Доїхала тільки Несторова торба з нотами і зі «сальоновою» частиною однострою. Я віз цю торбу в повозці і через те, що трясло, торба вилетіла і пропала. Мені допоміг відбути концерт піаніст місцевого кабaretу. Ми грали яку десятку творів, які кожний скрипак завжди тримає на «поготівлю» у своїй голові. Піаніст грав без нот.

Після нової трагічної суматохи, нових союзів, нових границь і «трикутника смерті», який не зміг зацепити мені тифу, я зустрів знов Нижанківського з початку грудня в Одесі. Я мав письмову відпустку від команди Галицької Армії, щоб їхати до Відня на студії. Нестор був ад'ютантом при зв'язковому старшині УГА сотникові Олесницькому.

Нестор оповів мені про догану від одного з російських генералів за свою прихильність в одеській українській «Просвіті». Нижанківський зумів дати гідну українця відповідь цьому добродієві.

Нестор мешкав з хорунжим Вітошинським коло лютеранської церкви у якійсь члениці «Просвіти», прізвища якої я, на жаль, не пам'ятаю.

Одного разу провели: Нестор, моя майбутня дружина і я чудовий вечір. Нестор почувався добре і напустив такого чару і бистроумства, що цей вечір нагадував хіба нашу зустріч з панною Іванною Шмериковською під час її переїзду через Стрий. Хоч наша розмова не розв'язала поважних питань, в кожному разі наша веселість в трактуванні складних проблем допомагала нам забути, як у



Бокаччіо, що все довкола горіло, валилося та вмирало в обіймах страшної пошесті. Та щойно кілька днів пізніше Нижанківський прийшов попрощатися, так як йому одному знайдено місце на евакуаційнім кораблі. Він був якийсь час в Криму, звідки виїхав до Відня, де оженився з панною Меланією Семаківною.

Аж два роки пізніше, в січні 1922 р. я приїхав з дружиною з Одеси через Трієст до Відня. Там в карантанній стації нас відвідали Нестор та його дружина. Коли нас по двох тижнях випустили, ми гостювали короткий час у Нижанківських і тиждень у панства Карановичів. Нестор з дружиною допомогли нам влаштуватися в мешканні бувшої господині свекрів Нестора, пані Цимбалістої. Не тільки нам, які підголодовували, але і Нижанківським жилося нелегко.

Післявоєнний Відень було дороге місто, а він жив з військової платні, яка незабаром скінчилася. Нижанківські мали досить велику кімнату і до них часто заходили знайомі з українського артистичного світу. Ми знов разом музикували. Грали 4 лютого 1922 року на концерті студентського товариства «Січ» в Церемонійній Залі бувшого цісарського замку. Тоді засновано Товариство Прихильників Української Музики (не є певний чи так звучала назва товариства для допомоги українським музикам). Головою його був Богдан Бережницький, а д-р Ярослав Селезінка – містоголовою. Успішний концерт цього товариства почався двома колядками В. Барвінського для скрипки та сопрана. Тільки пам'ятаю, що Лев Туркевич був піяністом. Я виконав в цілості Чайковського скрипковий концерт при супроводі Нестора. Він же акомпаніював Богданові Бережницькому до варіацій на українську тему для челя.

Нестор завзято працював над фугою, тема якої була надто амбітна, в додатку йому не легко було зосередитися. Він часто нарікав, що за день «написав тільки два такти». Хто komponує сам, може легко це зрозуміти. У нього на столі лежала нерухома книга, якась історія новітньої Росії, яка мала служити йому за точку опори для вивчення часів Петра першого, та про Мазепинство, для дисертації, тобто для одержання докторського ступеня. П. Соневицький помиляється, називаючи Нижанківського доктором музикології: його предметом була історія.

Я відіслав мою дружину саму-одну до моїх батьків в Яворові і сам, в голоді, якийсь час направляв скрипкову техніку в Гутом Готтесманом, поки не виїхав до рідного дому. Не пам'ятаю більше, як я прощався і про що говорив з Нестором, не знаючи, що бачу його востаннє.

Ось Нижанківського лист до мене, в Яворові: «Відень 11-го липня 1922... Про мене пісенька коротка. Маю «пеха». За два місяці написав три і пів фуги, але ані одна з них не є «шульмесіг» і до іспиту з контрапункту іду (тобто засідаю – Р. II.) аж восени. На щастя, Маркс став директором академії, яку перетворює на «гохшуле» – отже, може дарують мені т. зв. «клясичну» (читай: дурну і погану) фугу, на яку я ніяк не спроможусь... ті три фуги вишастали мене мене здорово, бо я писав 8–12 годин денно – а тепер – сиджу як солом'яний вдівець, бо Мецю післав на «люфт» а сам, бо не маю «часу» (тут відповідний рух пальцями... (значить не було грошей – Р. II.)... Після інформацій, які я дістав з Галичини, там не можна жити з музики, я як т. зв. композитор, мушу жити на українській землі



між українцями (от покарав чоловіка Господь!!!). На цей рік так: роблю докторат – а попри те (оскільки буде час і охота) «потрошки» музику. Травріг, абер вар!...».

На мій лист, де я писав про «Вітрогонів» його батька, пропонуючи і прохаючи його переробити фортепіановий супровід до скрипки, він не відписав. Аж 6-го вересня я одержав в Берліні такий лист:

«Лист Твій мене дуже втішив, але й трохи здивував. Головно в тім місці, де Ти закидаєш мені нечемність супроти Тебе. Я не маю права критикувати Твого погляду на причину перерви в нашій кореспонденції. Думаю, що прикладати найгострішу мірку конвенційного «скільки разів, скільки разів» до людини, з якою було і на лаві і під лавою, так в життю і мистецтві – є трохи таки дійсною нечемністю в порівнянні на невідповідження на один лише лист... Як: з листа Селезінки я довідався, що Тобі важко дістати листа від мене, тому я «винен один лист». Це мене сильно заболіло! І я рішив, що краще мовчати і згадувати старого Дуця (тобто мене – примітка *Р. П.*) – музику зі всіма його блудами – як нав'язуватися Вп. Панові Р. В. Придаткевичеві, докладно рахуючому кілька разів хто писав! Це не викрут! Я маю занадто змучений мозок від трьох тижнів іспитів і одної дисертації, щоб міг видумувати «викрути», та й ще супроти кого? Супроти Тебе, перед яким я все був сам собою... Тепер розкажу Тобі дещо про себе: Восени минулого року я здав іспит з контрапункту, написавши 4 фуги. З того три є «шпільбар». Одну Ти чув. А найцікавіша «DFCH- фуга на 120 тактів, яку, на жаль, ліпше читати як грати. Хібащо колись положу її на оркестру. За останній рік не написав я ні одної нотки, бо не було чому; я хотів вже раз скінчити з університетом, щоб дістати «хліб»; я думав, що ми витримаємо і я пристроююсь до нашого посольства в Берліні і там буду далі студіювати. Та судилось інакше! Зараз я в дуже поганому становищі! Все, що я мав, видав на ригоризи і інші «такси», а тепер грубо бідніший, як колись Ти, як був у Відні! А будь у мене гроші, то зумів би устроїтись в Празі, де все таки краще (новак!), як у Львові, або де в якій дірі, куда прийдеться мабуть піти як «ср...бийник». Та я не трачу надії. Овшім! Свій докторат (не з музикознавства як пише п. Соневицький, але з історії – примітка *Р. П.*) уважаю лишень за сповнення обов'язку, як «гомо галіціанус», а тепер я маю право і каміння товкти, або вулиці замітати, щоб жити, а всяку вільнішу хвилину – посвятити музиці!. Можливо, що вдасться мені дістатись до Праги, як який асистент або лектор гармонії і контрапункту до нашого університету, тоді присягаю Тобі, що буду працювати там (на буді!) лишень стільки, щоб не викинули, а візьмусь фест за композицію! А якби прийшлося десь брати посаду як бельфер, то так само! – з тою різницею, що тоді ждала б мене довга й мозольна дорога автодидактизму, що безперечно тяжко відбилось би на моїм музикуванню. Одно, що сказав я собі на цей випадок: на всякі «рутенські» забави не піду аби мене порізали! Хай псьочать і гвалтують, що я «не працюю для суспільности», але я собі з того нічого не буду робити! А влізу в партитури, а вони всі нехай, про мене, карки крутять! Пробу я вже зробив того року: не грав на жаднім концерті (на Шевченківським лишень Бережницькому, якому Шульгоф відмовив в останній хвилі). Люди казилися, але «іх бліб штанд-



гафт» – і добре було! Так само зроблю і тепер, бо опісля мене не будуть судити після того, скільки я намучився з концертами, тільки після того, що, як і скільки я написав. А писати хтів би я! Тільки треба би мені показати, як писати! Тут у Відні, аби і мав я защо, не лишився б за ніщо в світі! Ти подумай лише: мене «Композиціоне-шілера» Маркс лишень раз за цілий рік спитав, що я пишу!!! А «наука» у нас виглядала так: «Кіндер, шрайбтс вас!» – але що і як – не сказав! Отже, писав кожний, що йому здумалось, або нічого, як я і більшість колегів!!! – І це називалось «наука композиції»!!!

Часом, то такий жаль мене вхопить, що я цілий рік не музикував, що, бігме, плакати хочеться. Тоді подивляю Тебе за те. Що Ти пірвав з всякими «предразсудками» і пішов за музикою, ломлячи все по дорозі, що Тобі перешкоджало.

Що ти хочеш робити в Америці? Я мав туди їхати ще восени минулого року як диригент свіжоскладеного театру в Джерзей Ситі коло Нью Йорку та, на щастя, не поїхав!.. Чи я поїду туди – не знати! (ще напередодні другої світової війни Несторова дячина і Іван Кустодович робили заходи, щоб його зі сім'єю спровадити до Америки. – *Р. П.*). Як тут не буде що робити, тоді поїду туди, але перед тим мусів би я ще пів року повчитись фортепіану у Любки (Колесси. – *Р. П.*) щоб хоть в кінці жити могли!!!

Як Ти стоїш зі скрипкою тепер? Чи нагонив те, що втратив на війні? Чи пішов вперед? Що навчився з теорії? Чи пишеш що? Відповідж на всі ті питання! Це далеко цікавіше як числення «скільки разів» Ти писав до мене, а я «до Тебе»...

Я задумую тепер писати фортепіанові варіації і сонату. Та заки до того возьмусь, мушу ще багато перегризти «бібули»... покищо не можу. Журба за існування їсть мене. А й в хаті не така атмосфера, яка потрібна для творчої праці. Біда примусила нас ще в січні спровадитись до тестів – решту доспівай собі сам, плюс обставини, що підприємство тестя скрахувало, а галицький уряд зліквідований!.. Тому моя найперша мрія: геть звідси! Мецька також! Тільки вона ще хоче до того власне пошкання. Ні я, ні Мецька нічого не пишем! Ага! – Ти питав за переклад «Мойсея». Є цілий прекрасно переложений і переписаний на машині. Як лишень десь стаблююсь (влаштуюсь. – *Р. П.*) постараюся видати. Тепер вона пише по-українськи, але тяжко їй іде, бо повне «внутрішнє» зукраїнізування мови можливе лиш тільки після проживання між нашим народом; з книжок це тяжче!

З політики не нічого! Тут всі ждуть на пашпорт до Краю, бо у Відні сидіти неможливо, а тепер місто страшно дороге!!! Велику часть нашого неуспіху і теперішньої (годі прочитати. – *Р. П.*) хруніяди в краю маємо до завдячення тій обставині, що всі кращі елементи сидять за кордоном!!! Я думаю, що вернеш до старого доброго звичаю не прикладати до Нестора занадто строгих правил «добре вихованого» кореспондування, бо то «паця» (себто Нестор) зараз відповідає тим самим! Поздорови від нас обоїх Д. Ліду – і скажи їй, що ми ще не забули за неї... Пиши!!! Па! – Нестор».

Це останній лист до мене. Я не пам'ятаю, як наша переписка урвалася. 6-го грудня я сам, без дружини, якої не пускали, прибув до Нью Йорку. Тут моя



тіточна сестра Ганя з Грицишинів Куликова, яка помагала нам в Берліні, зайнялася мною сердечно та з цілої душі. Однак не тільки удар нових обставин, які кожний новий емігрант переживає, але старання про приїзд моєї дружини, складні американські обставини, в яких мені було тяжко визнатися, пропозиції посад, як я чомусь відкинув, різні обіцянки кар'єри не мали жадного значення – не дали мені можливостей продовжувати з Нестором Нижанківським зв'язку.

Вже вліті 1924 р. я зійшовся з Михайлом Гайворонським, і ми рішили за-снувати для розвинення українських музичних талантів, за найгигжчу оплату, музичну школу, українську консерваторію в Нью Йорку. Наших дітей, та їх батьків дурили на протязі багатьох років нечесні або мало компетентні вчителі і навіть музичні школи. В противенстві до складної вдачі Нестора Нижанківського, про що вказують цитовані листи, вдача Михайла Гайворонського була зрівноважена і в його товаристві я почувався умово здоровий та бадьорий. Я працював багато над скрипковою грою та композицією. Ми обидва записалися до колумбійського університету для студій композиції у Сета Бінгтама, для мене це був щасливий початок. Так як я в Європі мало що написав, цей американець умів відістати з мене декілька більших творів. Гайворонський мав свої власні проблеми, і він також почув, що може розгорнути свої крила. Нам бракувало Рідного Краю, однак Україну, підставу нашого мистецького розвитку ми будували у власних серцях і серцях великого числа американсько-українських патріотів. Ми скоро заважили, що зробили великі поступи вперед.

Роблю собі викиди совісти, що я не нав'язав знову зв'язків з Нестором, який напевно на мене образився і чека моїх перших кроків. На оголошений конкурс на нові музичні твори при Об'єднанні Українських Організацій в Америці десь в 1935 р., він не прислав жадного твору, так як не відгукнувся пізніше на заклик приятелів української музики до українських композиторів прислати свої твори до виконання. Передчасна смерть Нестора Нижанківського була для мене чимсь більшим, ніж великий удар.

Не можна годиться буквально з твердженням п. Ігоря Соневицького, який в своїй гарній статті про Нестора Нижанківського, пише, що його син Олег «в третьому поколінні продовжує традицію музикальної родини Нижанківських». Тих поколінь напевно було багато більше! Загляньмо в «Квелленлексикон» Роберта Айтнера, Ляйпціг, Брайткопф унд Гертель, з 1902 р. (сьомий том), який за музикознавцем Габерл-ом (Біографіш – бібліографішес) вміщує матеріал про шляхетного члена родини Нижанківських, органіста Андрія Н. Він працював при костелі Домініканів у Кракові, де помер 1655 року. Він студіював у Римі в найбільшого органіста всіх часів і композитора, реформатора токкати та фуґи, Джіролямо Фрескобалді (1583–1643), одного з трьох музичних геніїв вчасного барокка) другі два: Джованні Габріелі (1557–1612) з Венеції, засновник принципу інструментації та композитор многохоральної музики Клавдіо Монтеверді (1567–1643), перший великий оперовий композитор та реформатор в новітньому мадригалі, що працював у Мантуї та Венеції). Факт праці Нижанківського в Кракові не говорить про нього, як поляка, бо я в дитинстві, відвідуючи зі своїм



батьком о. Пшепюрського в Тарнавці (українське село, як острів серед польського моря коло Ланьцута), сидів з свідомим українцем, добрим органістом в костелі в Ланьцуті за органом, під час якогось вінчання.

Вище згадане є доказом, що маємо недослідженими цілі століття історії української музики, яку починаємо пізнішим від Андрія Нижанківського, композитором середнього барокка, Миколою Дилецьким (1630–1690). Не маємо багато відомостей про Березовського – Бортнянського та Веделя, ровесників Моцарта на Заході, а про працю інших діячів між згаданою трійцею і Дилецьким можемо тільки вичислити кілька імен.

Навіть життя батька української музики Миколи Лисенка не може бути задовільно вияснене у всіх його фазах. Можна навіть підозрівати виелімінування фактів (гл. ст. 77 Української Музичної Спадщини, в примітці «Мало слідів» до статті Д. Ревуцького, Київська Державна Консерваторія, 1940 р.), про побут та студії Лисенка в 1870 роках в Петербурзі. Не маємо ані його листів, ані жадних споминів, які вияснявали б відношення Лисенка до членів «Могучої Кучки». Тільки випадково знайдено слід, що Лисенко був студентом консерваторії у «кучкіста» Римського-Корсакова. Що він думав про тих музичних ентузіястів, які в той час сходилися в домі свідомого українця (по споминах Глинки) композитора Даргомижського, та про самого господаря, ми можливо ніколи не будемо знати. А це мало б велике значення в оцінці розвитку композиторської творчости Лисенка.

Думаю, що розпочата історія життя Нижанківського, а мною додані причинки до розвитку його музичної індивідуальности можуть спонукати українських музик та приятелів додати інші відомості.

Придаткевич Роман

СПОМИНИ ПРО МИКОЛУ ШЛЕМКЕВИЧА¹

I.

Гарна соняшна погода, якраз для малих хлопців день для дозвілля і доброї забави. Мої батьки щойно перенеслися з винаймленої хати, що була на краю міста Яворова, коло т. зв. валів. Там, у сусідстві таємничого старинного цвинтаря, ми, діти, пізніми вечорами очікували появи духів, яких чомусь то ніколи не могли побачити. Тому, що ми перенеслися у трохи іншу сторону міста, я втратив нагоду, щоб мене подивляли крикливі сусідські дітиська (це особливо траплялося на попередньому нашому помешканні, що було на справжніх «валах» міста) як скрипаля-чарівника, що грав на всяких діточих розвагах. Наша нова, третя з черги, хата була власна, мурована, хоч стояла при не дуже приємній

¹ Друкується за: Придаткевич Р. Спомини про Миколу Шлемкевича. *Листи до Приятелів*, Нью-Йорк, 1967. Січень-лютий-березень. С. 27–34.



торговій вулиці, майже в середині міста, де близько торговиці, щопонеділка, відбувались додаткові торговельні трансакції з приїзджими селянами. Через вулицю, напроти нашої хати розспівувались професіонали-прошаки: про Сирітку – Марисю, Олексія Чоловіка Божого, Св. Варвару, про Нашу Славну Цісареву і т. д. Доброю стороною було те, що по-сусідськи було досить наших міщанських дітей. Вулиця Шашкевича провадила до рівнобіжної Торговій вулиці ім. Тараса Шевченка, що впроваджувала в серце Великого Передмістя. Значну частину року ми, діти, замість вулиці Шашкевича вживали для своїх забав величезний огорожене поле Якубовича, що був як загумінок між нашим огородом і народньою школою ім. Шевченка при вулиці тієї самої назви. Часто я, граючи на скрипці якесь маршище, а за мною – молодший брат Артем, що валив патином у якийсь баняк, як у барабан, маршував куди попало, почавши цей дивний кортеж від хати сусідів Чопиків. Нова хата мала цікавих сільських хлопців, особливо незабутнього шкільного товариша Миколу Чопика, поважного хлопця, з яким я любив розмовляти. Його батьки, хоч скромні і небагаті люди, бупи особливо шановані моїми батьками. З часом я зорганізував власну «військову» сотню, в якій було біля двадцятки дітей. В одностроях і з шаблями мого власного виробу під моїм провідом, як капітана-сотника ми парадували маршом по вулицях Торговій і Шашкевича аж до Шевченкової, звідки повертали назад. Команда, сказати правду, для цього «війська» була частинно німецька, тобто тих кілька фраз, які робили враження на членів мого «відділу». Однак найцікавішу гру ми мали, розуміється, не в час науки в подвір'ях народньої школи ім. Шевченка. Директором школи, що жив з родиною у досить елегантному помешканні, був приятель мого батька, Андрій Маренін. Найстарша його дочка Ірина, на протязі багатьох літ була моєю акомпаніаторкою. Вона та її молодша сестра уміли втягати нас, хлопців, у різні товариські забави, однак нашою найбільшою радістю була гра в «кічку». Мій шкільний товариш Мирон Маренін і його брат Славко використовували кожную нагоду, щоб ставати до цієї, тепер забутої, гарної гри. Тому, що «кічку» треба поцілити грубшим костуром, так званою «палестрою», і гнати її якнайдалше, до того ж так, щоб противники її не зловили, я кілька разів розбив не одно вікно в сусідів школи, і мій батько – очевидно ж, із «упімненням» для мене – платив за вставлення нової шиби. В той час я сам, і то досить часто, літом мандрував до Яворівського присілка, за Великим Передмістям, до т. зв. Наконечного. Вертаючи вночі тих кілька кілометрів, мені часто причувалися за спиною кроки нібито куцохвостого Антипка з рогами. Тоді я бігом спішив додому. В Наконечнім у о. Венгриновича, було два сини: Роман, мій товариш, і Степан. Разом із сільськими хлопцями ми бавилися в розбійників і поліцію. Ми бігали по лугах і стріляли один на одного стрілами з луків зі сталевими вістрями. Луки я доставляв, а робив їх із обручів для бочок, які давав мені добрий чоловік, бондар Ружицький. Сталеві наконечники були із крісових куль, з яких я, під досить енергійний протест моєї мами, на кухні витоплював олово. Аж дивно, що тими стрілами ми собі не наробили якоїсь поважнішої шкоди.



II.

Вершком наших забав у Маренінів був час гостювань під час свят, дворідного брата моїх приятелів, Миколи Шлемкевича. Цей син священика зі Сновидова над Дністром, недалеко Бучача, приїздив до Мареніних із двома своїми сестрами. Вів був поважним хлопцем, старшим на один рік від Мирона і від мене. Це в тому віці робить між хлопцями чималу різницю. Особливо зблизились ми з ним під час гри в «кічку», яку грав знаменито. Саму «кічку» він без помилки поціляв «палестрою» і «лупив» щонайменше самі п'ятидесятки одну за другою. Як можна було його не поважати?

Більш інтимне наше зближення з Миколою відбулося десь 1910 року, а може роком раніше. Микола Шлемкевич, як Нестор Нижанківський (також Герасимів зі Стрия, Стеткевич, якого звали «Кадитом», і Косаренко-Косаревич), були в мешканні пані Попель і донечки на «станції». Всі вони щойно перенеслися з інших міст і гімназій до Львова. Нестор мав у Стрию якусь неприємну пригоду, через недозволену приявність на забаві з танцями, хоч він був там зі своїм батьком, Остапом. Причина переходу Миколи до Львова мала глибший підклад. Батько Миколи був політично консервативним «твердим» русином, однак його діти, одне за другим стали українізуватись. Миколу в кругах «русинів» дуже любили і, як він сам признавався, «носили на руках». Однак, усвідомивши себе українцем, він вирішив, що мусить рішуче пірвати з тим оточенням. Батько, дуже гарна та розумна людина, згодився на синову зміну школи й міста, однак під умовою, що син перейде до неукраїнської школи. У Львові, в четвертій гімназії (польській) Миколу протягом цілого часу його студій вважали найкращим учнем серед усіх шкіл. Були навіть думки між його учителями, щоб дозволити Миколі закінчити гімназію на рік раніше, що було проти австрійських шкільних приписів.

Микола Шлемкевич мав неймовірну пам'ять. Завдані лекції виучував – один раз прочитавши, а виклади своїх учителів без труда запам'ятовував. Тому на самостійну власну лектуру він мав досить вільного часу і був також непересічним учнем фортепіану Вищого Музичного Інституту ім. Лисенка у проф. Марії Криницької. Він та Нестор Нижанківський були майже рівночасно моїми акомпаніаторами. Нестор, щоправда, мав замало вільного часу для себе, бо був менше зорганізований, ніж Микола. Пізніше Шлемкевич признався мені, що в ту недостатчу часу та різні інші «болі» Нестора він не дуже вірив, хоч аж пізніше виявилось, що Нижанківський не був цілковито здоровим. Хоч з Нестором ми нераз спільно імпровізували для себе і спільно виступали, все таки з Миколою ми солідніше працювали і точніше виучували. З ним ми разом прилюдно виконували скрипковий концерт П. Роде, А-мінор і В. А. Моцарта А-мажор.

Микола Шлемкевич, як і Нестор, подавав великі надії як віртуоз-піаніст. Його виступи виявляли талант та технічну заавансованість, а як мій партнер він був просто вимріямим. Однак при кінці першого року нашого успішного музичування несподівано щось сталося з Миколою. Він вирішив цілковито покинути музику, бо хотів стати науковцем. Музика ж, що вимагає багато нетворчої ме-



ханічної праці, була б перешкодою для його філософських та літературних стремлінь. Краще він воліє бути любителем музики, а музичне мистецтво мало б стати для нього тією «Царівною Далекою» до якої смертна людина не може навіть зблизитись.

Нестор і я, похитуючи головами, мусіли признати, що Миколине аргументування відповідає певного роду логіці, однак сам факт зірвання Миколи з музикою, яку він сильно любив, ми уважали жорстокістю, яка для душевного стану Миколи могла бути навіть шкідливою.

III.

Скінчивши з блискучим успіхом науку в гімназії і здавши державну «матуру», Микола переїхав восені 1912 року на університетські студії до Відня. Я далі частинно виступав з Нижанківським, однак тепер моїм головним акомпаніатором став, знову за порадою пані Криницької, хоч мало досвідчений, однак солідний її учень, Зиновій Лисько, мій товариш з тієї самої кляси. Він став пізніше моїм найуспішнішим партнером та добрим другом.

Протягом наступного року ми переписувались з Миколою і він дістав для мене всі відомості, як стати студентом державної академії музики у Відні. Додаткові інформації й поради я одержав від давнього приятеля-яворівця, студента медицини, Остапа Прийми. Він до своєї ранньої смерті уже як лікар разом зі своєю дружиною-музиком допомагав мені у моїх клопотах чим міг. У вересні 1913 р., після закінчення гімназійних студій, я приїхав також до Відня. В цьому чарівному, передвоєнному місті ми бачилися з Миколаєм чи не кожного дня, то в університетській бібліотеці, то в академічній харчівні «мензі». Ми довго розмовляли, реформуючи в нашій уяві світ і гаряче дискутуючи про нашу Україну, письменство, мистецтво, музику. Також часто відвідували придворну оперу чи замковий театр (Бург-театер). Пам'ятаю добре ті не то поранки, не то пізні ночі, коли ми ще заспані (а чи не від нового року або ще раніше я жив-гостював, немов якийсь кривень на повному утриманні у добрих панства о. д-ра В. Пелліха, його дружини і її доброї мами, пані Прухницької) – приходили під якесь університетське бюро і там чи не надворі вистоювали кілька годин у черзі. Там ми діставали карточку, на основі якої вечером, також у черзі вже в оперному театрі, купували по низькій ціні квиток до опери, а потім знову до пізньої ночі стояли на «гал'орці» (на операх Вагнера по п'ять годин!). Микола, хоч активно не музикував, глибоко сприймав чудове музичне мистецтво. Очевидно, що ми були схвильовані приїздом до Відня для гостинних виступів у придворній опері Модеста Менцінського. Менцінський був невдоволений з мене за те, що разом із другими ентузіястами його мистецтва я стояв після вистави надворі без плаща, в досить погану зимову погоду. Моє щастя, що я справді не простудився. Ми переживали з обуренням усі шовіністичні витівки співацької бранжі, співучасників Менцінського по опері, а також його неуспіх у справі сталого заангажування для партій героїчного тенора. Все таки просити Миколу, хоч як мені кортіло, щоб знову грав зі мною, я не відважувався, респектуючи його зосередження над



наукою. Миколу завжди можна було знайти над книжкою чи в університетській бібліотеці чи в книгозбірні слов'янського відділу університету, бо славістика вважалася його головним предметом. До української студентської організації, до якої належав колись мій батько ми з'являлися досить часто. Для нас побувати там було все приємно, бо пересічним типом українського студента у Відні, до війни, був серйозний молодий чоловік, що приїхав до цієї столиці, щоб набути якнайбільше знання. Він здавав собі справу з того, що його студії коштують багато виснаження для його батьків і для нього самого. Рідким винятком були такі як, наприклад розбавлений «вічний» медик Б. син заможного нотаря зі сусіднього до Яворова містечка К., якому аж у час війни пощастило стати лікарем. На жаль, прізвищ тих усіх позитивних молодих українців після багатьох літ не пам'ятаю, хіба що кількох: студента Лазорчика, медика Герасимова, сина відомого патріота зі Стрия, і мало кого-небудь іншого.

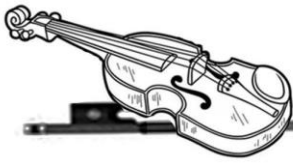
Ми всі подивляли Миколу Шлемкевича за бистрий розум, такт, доброту серця, а вершком нашого подиву було рецитуння напам'ять (після його приїзду з Різдвяних Свят від своїх батьків) цілого «Мойсея» Івана Франка, якого він під час ферій прочитав тільки два рази. З Миколою ми обговорювали мої проблеми і він допомагав мені новими ідеями для моєї праці над лібретто плянованої опери, яке я розпочав був ще в гімназії під впливом мого незабутнього учителя, поета і драматурга Василя Пачовського. Я ще дотепер жалію, що так неславно, і то вже багато пізніше, в Нью-Йорку, я цей текст утратив, а, маючи забиту голову клопатами зарібків, головню тяжких скрипкових лекцій, з часом забув подробиці.

IV.

Приїхавши на початках війни до Відня, я більше Миколи так не застав. Сам Відень, а ще більше українська громада, а ще багато більше студентська Січ мали цілковито інший вигляд. Тільки пізніше, під час моїх дуже рідких відпусток з італійського воєнного фронту до Яворова, я довідувався від кривняків Миколи, що російська окупаційна влада кудись його вивезла. В часи становлення української влади, я знав, що Микола активно допомагав будувати державу. Між першою й другою війною я мав деякі відомості, які подавали о. Лев і пані Чапельська, його сестра. Мені було відомо, що Микола знаходиться у вирі політичної та журналістичної праці. Мій одинокий лист до нього з Нью-Йорку залишився без відповіді. – Чому? – я не дивувався. На відновлення давньої дружби в ході боротьби не було можливості. Тільки після другої світової війни передавали мені українські студенти, нові іммігранти, про заслуги і виховну працю, яку в Європі в найгірші часи лихоліття виконував їх учитель у гімназії, д-р Шлемкевич.

V.

Десять 1949 року, в дорозі з Кентокі до Нью-Йорку, я і моя сім'я затрималася в Елізабеті, щоб відвідати панство Чапельських, людей, яких ми дуже поважали та любили. Затримавши авто, я тільки на хвилинку побачив симпатичного немолодого з сивавим буйним волоссям, невисокого добродія, що покидав



резиденцію Чапельських. Ще не знаючи, що Микола вже приїхав з Європи, мені промайнула думка, що це був певно новий парафіяльний дякоучитель. Я, на жаль, у той час ще думав давніми американсько-українськими категоріями. А це був, як пізніше виявилось, мій давній приятель – Микола. Під час тодішнього побуту я не мав більше нагоди бачитись з Миколою.

Перші наші контакти були листовні. Ось уривки з першого листа Миколи (Елізабет, 14/VI 1949:)

«Ваша світлина при авті, що її показувала п-на Ганя і де Ви той самий тільки огрядніший, солідніший, – не може рівнятися з тою живою світлиною, що загостила була недавно до нас. Як тільки ввійшла п. Ганя, відразу пізнав Вас і разом із нею відчинились широко двері усіх спільних днів і вечорів: Яворів, наші поїздки на свята, Львів, Нестор Нижанківський, і потім Відень, наші довгі блукання по Фолькс-гартен-і і Штадт-парку, де Ви мені оповідали Ваші невідступні мрії про Покотигороха – Ви потім писали оперу на ту тему. І не знаю куди зайшли Ви із її обрізкою. Зате знаю, що і ми і тисячі і мільйони Українців здійснили, – трагічно здійснили – Вашу мрію: Ми всі стали світовими Покотигорохами... Чи думали ми тоді про те, що доведеться нам – одному шляхом на схід, у Сибір, – другому на захід в Америку – обходити світ навкруги? Чи снілося нам, що після 35-ти років ми зговорюватимемось до побачення під Нью-Йорком...»

В цьому та інших листах його журба про приїзд до З.Д.А. та будучність Зиновія Лиська, Миколи Бутовича, Йосипа Гірняка, його апелі про відповідну поміч для М. Гайворонського, Р. Савицького, журба про нашу молодь, про нашу культуру, це калейдоскоп важких та наглих справ, яких майже неможливо було якнебудь полагодити.

В листі з 16 лист. 1949 Микола писав:

«Ви сповіщали про те, що Стоковський думає виконати Ваш твір. Це справді мало б для Вас особисто велике значіння, і це було б ланкою в виході всього українства в широкий світ. Це було б те амбасадорство духа, як (мало б) виконувати наш головний обов'язок супроти батьківщини... Знайте, всі ми стежимо за цією Вашою боротьбою і знаємо, що в ній рішається частка нашої спільної справи... Ви правдоподібно знаєте, що місцева (в Елізабеті, – Р. П.) парохія тепер подібна до табору скитальців – та тепер після трьох місяців життя унормувалося і навіть іноді виглядає спокійно в хаті... Чекатиму вісток від Вас, особливо щодо Стоковського і інших питань від Духа Святого. Здоровлю щиро».

А ось уривок з листа з 2-го травня 1951:

«З енциклопедією добиваємось до кінця. В осені цілість буде у передплатників... Поза тим маю ще досить роботи з Інститутом Заочного Навчання, себто кореспонденційним Інститутом, якого експозитуру в ЗДА веду. Вкінці політика і публіцистика забирає решту вільного часу...»



2-го квітня 1955:

«...При добрій організації Тавн Гол може бути пристойно наповнена. Маємо уже людей, для яких культура не є тільки додатком і прикрасою політики. А без манаджера тут нічого не піде! Тепер ще вчасно, але вже треба думати! От недавно була тут Христя Колесса, і мені було дуже болюче – порожні залі!»

В листі з 22 березня 1962 пише Микола про плянований мій власний концерт в УВАН:

«Хотів би вияснити, чи вони зможуть його зорганізувати так, щоб було пристойно, себто, щоб Ти не мусів грати перед на половину пустою залєю (залі не можна було назвати заповненою, а фортепіан був до невидержання розстроєний. – Р. П.) – Проспект збірника Лиська вже готовий до друку... Вже маємо кандидата на постійного адміністратора...»

А 1-го травня 1962 подає:

«...Саме пускаю в рух Публіцистично-Науковий Інститут, якого ціллію є протиставитись отій фальшивій інформації світу про Україну – кожного місяця виходить бодай по кілька наукових книжок з цілком дикими вістями про нас. Така отрута ллється з тисяча джерел а ми завважуємо тільки поверхню того коли щось добудеться до газет...»

17-го травня 1962:

«... – назагал початки тяжкі. Журнал я починав без centa і ось доходить вже десятий рік. Зразу люди сміялись і запевняли, що до кількох місяців я провалюсь, тим більше, що журнал не втішається ласкою властей імущих. – Та тепер маю багато жури з початками того Інституту. Та може і цим разом витягнемо воза. Про це писатиму Тобі докладно і скажу чого чекаю, і чого прохаю від Тебе і Лиська на цей рік. – При тій труднощі приватного життя: – Було весілля і всі ті приготування і т. д. що правда і мені трохи забирали часу, та все ж це ще була осолода тих днів. Гірше з тим, що дружина після третьої операції, що її перейшла весною, не прийшла до сил і далі її стан невідрадий – Важне, щоб прийшла до здоров'я. Уявляєш, як усе те відбивається на житті, на часі, на настроях...»

27-го березня 1963:

«...тепер саме друкую два еляборати в справі передачі Галичини Полякам, бо Поляки в 40-ву річницю знову підносять свої претенсії. Отже друкую еляборат проф. Кубійовича про етнографію західніх земель і д-ра Ріпецького про боротьбу Українців за ті землі. Далі друкую еляборат про голод з нагоди 30-ліття. Все це по-англійськи... Переходжу до теми концерту (в УВАН). Дуже зрадів я вісткою, і очевидно зроблю все, що хочеш... Це все добре, поза одною річчю, яка може мене трохи обезсилити: дружина в шпиталі і завтра переходить операцію... Я далі в розгонах і автобуси збанкрутують коли перестану їздити. Та може



це і добре: кажуть, що недуги посуваються поволіше ніж автобуси. Мене не здоганяють... Тож тримаймось, Романе!»

VI.

Про своє власне життя в страшні часи він тільки загально казав, що багато пережив. Згадав тільки одну подію, коли одного разу тільки чудом вирятував власне життя, як німці мали і його як нібито жида, в гурті тих нещасних людей, втопити в Дніпрі. Ми бачились з Миколаєм небагато разів в останні роки його життя. Великі удари падали на особу мого друга. Різні родинні ускладнення, недуга і вкінці смерть вірної дружини, а рівночасно гарячкова праця над журналом, здавалось, що доконають цю сильну та велику людину. На мій очікуваний ним концерт в УВАН він не міг з'явитись. Були його молодша донечка Марта разом зі своїм милим чоловіком, Романом Савицьким сином мого другого – також сильного українця-приятеля-піяніста, Романа Савицького старшого. Помимо таких всесторонніх акцій та зацікавлень Миколи Шлемкевича музика й далше, а українська музика зокрема, без перестанку, займали в його думках визначне місце. Хоч не активно, як професіонал, але вірно, як філософ-естет, він думав про її розвиток та існування. В есеї, «Душа і Пісня», – Серія Проблеми, Видавництво «Ключі», Нью-Йорк, 1956, він філософ, колишній музик-піяніст, так висловився:

«З морського прибою почувань народилася українська краса: – пісня. Пісенна ліричність – це приблизне окреслення такої душевності... Історичні особи і факти. Український епос не намагається плястично їх зобразити, але занурює їх і українську душевну праматерію, в ліричну пісенність, і тоді виймає їх звідти переображеними і перетопленими в чудовому горнилі розспіваної, емоціональної настроєвості. Тоді перед нашими очима постають формальні парадокси, але все нове зразу здається парадоксальним. Тоді перед нами постають ліричні епопеї.

«В українському світі без спротиву співучість, пісенність приглушує уявність, зміст. – Музичний зміст наших пісень значно глибший і багатіший, ніж словесний, поетичний, уявний... та тоді уява досягає геніальності мелодії – тому в музичній творчості знову пісня – це домінантна форма. Ми є власники геніального примітиву і, вдоволені, не можемо розстатися з ним. Ми подібні до розпещених дітей, які мали щасливу молодість. – Невже і ми мусимо проклясти наше кохання-пісню, щоб здобути скарб оформленої модерної культури і державної свободи? Щораз частіше чуємо нове гасло: – Геть із ліризмом, геть із настроєвістю, із пісеньками! Це виразна антитеза попередньому... Чи не є вона саме продовженням тієї настроєвості, душевної емоціональності? Бо для емоцій притаманно перебігати з крайности в крайність, від кохання в ненависть і навпаки... заперечення пісенної ліричності – це зречення самих себе. Це спроба самогубства, культурно зовсім безплідна! Але треба признати: – така антитеза має позитивне значення, бо вона підсилює інші сторінки нашої душі, наше «то алльон» – «те інше», плястичне, формотворче, і так приготує синтезу на вищому рівні. Вона підкреслює наше основне синтетичне культурне завдання: зрівноважити



емоціональне мрійництво зусиллям і тугою творчої, формодавчої інтелігенції... З цього останнього погляду деякі оправдання мають і численні тепер розумово роблені, технічно добірні, але холодні для серця поезії. Подібне явище завважається в композиціях, в яких пісня насильно вкладається в іноді зовсім непридатне для неї Прокрустове ложе музичної вчености. Та поруч таких невіривняних, невизрілих і однобоких спроб маємо і завдатки справжніх сповнень, передовсім у тому, що називаємо чудом: – у Шевченка... А (Я) мушу любити «Царівну Далеку», – золотий привид багатой душевної стихії, оформленої в своєрідній і завершеній культурі духа і життя».

І це душевне прояснення було тим, що зробило Миколин перехід у другі світи чимось солодким і ясним. З почуттям доконаного великого діла титанів, яке залишило розпочатий нестримний рух і дальшу працю для своїх духових нащадків заснуло його струджене тіло. А його душа? – Це було в день гарної та соняшної погоди. І «Царівна Далека», та сама з юної молодости, з'явилася з-поза хмар, подала свою алябастрово-прозору руку і в політі повела нашого спільного друга до незваних, кращих світів, куди для нових і взнеслих завдань летять чисті і добрі душі.

Частина 5.

**ЛИСТУВАННЯ
РОМАНА
ПРИДАТКЕВИЧА**



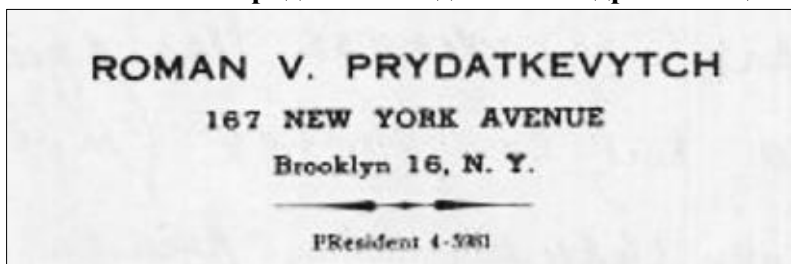
ЛИСТУВАННЯ РОМАНА ПРИДАТКЕВИЧА І ОЛЕКСАНДРА КОШИЦЯ¹

Архів Осередку Українського культурного і освітнього центру (Канада)



<http://collections.oseredok.ca/MADetailB.aspx?rID=1944-001/01-03#311,Box11&db=blbliog&list=parent&dir=ARCHIVES>

Придаткевич Роман (1 з 4 частин) / Roman Prydatkevych (1 of 4 parts) / Roman Prydatkevych (1 de 4 parties)
1944-001/01-03#311,Box11

Лист Романа Придаткевича до Олександра Кошиця

Високоповажані та Дорогі пане Професоре:

Зложивши нарешті – *(нерозбірливо)* Лисенка здається мені що збувся важкого тягару: тому взявся писати цього листа. Труднощі я мав дуже великі в адаптуванні цього цікавого твору, який я взяв з фіналі з «Різдвяної ночі», де він є для хору з оркестрою. Мені все Лисенко справляє велику трудність в його розшифруванні, тому що все писано якось в поспіху і не вигладжено – так що смілість його замислів а не викінчення деталей нагадує мені сучасних експресіоністів. З двох других козачків з Тарас Бульби покищо нічого не вийшло, а вони знаходяться в досить початковій стадії адаптації для сольової скрипки.

Це літо провів я в складанні грошей на скрипку і виплатив досить приличну суму. Попри те, я мусів вести енергійну переписку в справі уложення концертної тури. Все вийшло те сподівання добре, так що й заповнив недільними концертами цілий листопад і початок т. є. першу половину грудня. Добив я навіть концерти в Голивуді у професійній концертній салі. Зараз немов грім з ясного неба одержав листа зі запрошенням на другого дірігента Легкої опери (Шубертової компанії) з виставами по цілій Америці та Канаді. Контракт маю

¹ Розшифрування листів здійснено Ганною Карась. Збережено правопис оригіналів.



підписати десь в першому тижні вересня – на час від половини вересня до кінця травня або червня. Хоч це буде важка праця – при тому дозволяють мені виповнити ті мої концертні зобов’язання, яких я не можу зневажувати – все таки це буде для мене добрий досвід. Виглядає, що все вже вирішене, хіба могли б якісь «непередвиджені обставини» цей ангажемент «зачарувати». Тому рік мене також листовно запитувано, але тому, що тоді я був у Канаді і заінтересований концертною турою, нічого не вийшло.

Читаю канадську пресу і незвичайно радий, до В.О. курси цього року набрали такого розмаху та що ведець ся така успішна праця. Мене незвичайно втішило що нарешті – на мої часті листи, а перед тим розмову, – і адв. Лазарович післав свою заяву на літні студії. Вправді його головна мета пповірити (*нерозбірливо*), не знаю чи вона студенткою В. О. Курсів, де вона повинна бути, однак батько (*нерозбірливо*) до мене гордиться, що вона співає у Вашому хорі. Гордий і я з того, що навіть так загорілі партійники схиляють голову перед Великою людиною, якою є Ви, Дорогі Пане Професоре.

Засилаю від себе і дружини щирі привіти Вам і Високоповажаній Пані Добродійці. Уклони п. п. (*нерозбірливо*), Др. Маценкові, Божекові і всім нашим людям та студентам особливо.

Ваш все вдячний Роман Придаткевич

...

Лист Романа Придаткевича до Олександра Кошиця

324 East 15 st.

New York, NY

Дня 30. серпня 1934

Високоповажані Пане Професоре!

Прошу Вас дуже ласкаво мені вибачити, що так пізно відписую на Вашого листа, який мені було дуже приємно читати.

Я старався побачити з Miss. Cassidy, але мені сказали, що виїхала на літній відпочинок та приїде з початку вересня. Зараз, як приїде, я буду бачити ся з нею і є певний. Що вона згодить ся на вигідний для Вас речинець Концерту. Дуже я радий, що вдалося Вам Пане Професоре домовити ся з доволі важкими людьми.

Питаєте що я роблю:

1) викінчив першу часть фіналу Симфонії. Гірко працюю над переведенням тем – і покищо безнадійно.

2) викінчив фугу (повільну) для струнного квартету, яка має бути 2-гою частиною квартету.

3) позбирав багато прізвищ композиторів, або українців, або чужинців, що написали твори, які мають яку небудь звязь з Україною

Особливо в послідному пункті дуже (*нерозбірливо*) нашому вокальному мистецтву, але Ви збудували Пане Професоре! Однак без одної третини програми, зложеної з вокальної части, з часом музикальні вечери будуть занадто



сухими. І я дуже був би Вас вдячний, якщо Ви могли б мені порадити, до кого мені треба звернути ся.

Углицький літом хотів давати концерти на «Стадіум» з фільгарм. Оркестрою. Це мав бути концерт «Української музики» його творів, між ними була «Закувала» Ніщинського для хору з оркестрою (також а capella нар. пісні його обрібки. Нічого не вийшло, а тепер обіцяли, що дадуть змогу робити те в якусь суботу в Carnegie Hall. Тепер він хоче змінити програму і найшов «Б'ють пороги» Лисенка, який то твір _ _ _ ще не може рішити ся включити в програму. Говорили йому за «Радуйся ниво», але немає нот і думаю _ _ _

Я обіцяв йому написати розбір будови його оркестр. суїти, але не знаю коли ще буде концерт то я не спішу се писати. Так колись мене тут «вичесав», бо я не знав, що можна концерт (згл. програми) продати лише як прочитають опис твору, а не побачуть партитури. Ну, але треба буде написати, то мимо того, що партитури я не мав більше як десять мінут в руках – маю лише начерки і записки.

Гайворонський одружив ся – як знаєте з лікаркою Др. Неонілею Пелехович. Бачу його тепер часом. Він приїздить раз в тиждень так як прошлого року.

Зразу я одержав ще одного листа (через Свободу) і мені соромно, що я так (нерозбірливо). Прошу дуже вибачити мою нечемність – але я думав що як небудь (нерозбірливо).

Прошу відпочивати, та не журитися, а мені прошу вибачити. Все більше буду ждати з відповіддю.

Бажаю всього найкращого і засилаю уклони Вп. Пані Добродійці.

Здоровлю щиро.

Вам відданий Роман Придаткевич

P.S. Перший музикальний вечір відбудеться при кінці жовтня (october).

...

Лист Романа Придаткевича до Олександра Кошиця

324 East 15 st.
New York, NY
9-го вересня 1934

Високоповажані Пане Професоре!

Якраз я скінчив говорити з панею Cassidy, яка щойно приїхала з вакацій і спішу Вам написати як слідує: Для концерту ще не усталено зовсім і певно до половини листопада не буде – а правдоподібно в другій половині. Тепер мають вони знов розпочати наради і хочуть Вас запросити на збори. Так як Гайворонський говорив мені, що тими днями хочете бути в Нью Йорку, то я прошу Вас дуже мені, як вже будете мати хату в Нью Йорку, дати знати ласкаво Вашу адресу. Тай Cassidy казала Вам передати свої привіти і подяку, що Ви думаєте про будучий виступ. Тепер з них настали переміни, тому що відлучили ся від YWCA а стали самостійними, тому нічого від нього під час літа я не міг довідати ся.



Я ще раз прошу вибачити, що (нерозбірливо) не відписуючи вчасно і засилаючи уклони шановній пані Добродійці. Здоровимо щиро.

Ваш Роман Придаткевич

...

Лист Романа Придаткевича до Олександра Кошиця

324 East 15 st.

New York, NY

21 вересня 1934

Дорогі Пане Професоре!

Щиро дякую за Вашого листа. Я бачив Miss Cassidy і вона сказала мені що в зв'язку з переорієнтуванням різних інституцій справи концерту буде пересунено на грудень, а може і на половину січня. Ще не може скликати зборів, так як ще люде не позіздили ся – то з Європи то з відпочинку. Так, що вже спішити ся не треба з Вашим приїздом.

Слідуючої середі маю збори в справі праці на слідуючий сезон (пр. укр. музики). Може тим разом не буде (*нерозбірливо*) справа так ледачо зорганізована (згл. незорганізована) як в початках. Жалко, що навіть ляяти ся не можна. Все біда, що наші головарі хотілиб всьо зіпхати нам музикантам на плечі, а самі не хочуть розуміти, що ми в ролі музикантів робимо громадську працю і в тому випадку мусить бути видний інтерес того самого громадянства, а в тому числі і преси. Не треба нам «фахових критик» але новинки в часопист і заохоти, щоби бодай інтелігентніші (*нерозбірливо*) приходили слухати. А то я чекав 4 тижні поки в «Свободі» появиля ся якась допись в роді «фахової критики», тим часом новинка зараз по концерті може зла би зробила більше успіху.

Тепер вокальна справа стоїть досить безнадійно. Солістів співаків можу дістати чужинців і прийде ся часом брати. Але я радо взяв би оден раз Ординського – тим часом – навіть не знаю його адреси. Також можна мати якийсь вокальний ансамбль з 4 до 6 співаків, які моглиб виконувати опрацьовання народних пісень іншими композиторами. Якби мені це зробити і до кого звернути ся? Я не хотів би попасти на «шевців», щоби пописували ся «халтурними» як також з розпуки не хотів би сам робити потрібні мені Ваші чіткі вказівки та інформації. Н. пр. був такий композитор Михайло Николаєвич Колачевський (ур. 1851 р.) що написав кромі квартету і трія симфонію «Україна». Кромі нього ще є чимало творів між інчим обр. Ліста дуже гарно і ефектно зроблені українська балляда (ой не ходи Гр.) і Думка (розуміє ся Віноть вітри). Це я найшов випадково у збирача старих нот а потому і купив.

Кромі цього, я дуже зацікавив ся «Богогласником» львівського видання, в якому є використаний страший почаївський «Богогласник». Я подивляв красу, про існування якої я не багато знав дотепер.

Також записав мьєлодію та слова танку «Ходор», також який здаєть ся на Україні вже давно забув ся (остала ся лиш фраза: «Ходором ходити»), а записав я від чоловіка з Бойківщини. Дуже гарний танок (мельодія) $\frac{3}{4}$. Як би проглянути різні пісні, то можна би віднайти другі варіанти цього танку.



Тепер здас ся скоро – візьмуся до Ваших Веснянок, щоби з них зробити Суїту для стр. Квартету. Поки Ви самі не пишете квартету, то я дальше вірю, що не видержете і поспробуєте.

Засилаю разом з дружиною Вам і Пані Добродійці сердечні привіти і остаю Ваш щировідданий Роман Придаткевич

P.S. Уклони від нас П-ву Ніжанковським.

...

Лист Романа Придаткевича до Олександра Кошиця

324 East 15 st.

New York, NY

Дня 28 жовтня 1934

Високоповажані Пане Професоре!

Прошу ласкаво вибачити, що не зараз Вам відписав. Ще нічого не знаю коли розпочнуть ся наради в справі фестивалю. Я думаю, що скоро. Діло в тому, що Miss Cassidy, яка завідує тим всім, тепер в Бостоні, же є відділ її бюро (по допоміж – чи щось там – емігрантське) і я просив, щоби її написали.

Як я Вам згадував, тепер перетворили з International Institut – в якусь инчу історію і тому справа з концертом запевнена буде аж до зими. Також я передав Вашу адресу і прсив їх написати.

Тепер приготвую програму на 14-го листопада. Вишлю розуміє ся запрошення. Говорив та річних зборах обєднання і в справі Ваших хорів, щоби дали потрібну (*нерозбірливо*). Однак я думаю, що треба самому писати, бо (*нерозбірливо*) так звичайно говорять.

Остаю з поважанням і щиро здоровлю.

Ваш Роман Придаткевич

...

Лист Олександра Кошиця до Романа Придаткевича

29/X 34

565 W 139 St

Apt 62

Дорогі Пане Придаткевич!

Ще 17-го с. м. посилав я Вам листівку з своєю старою (ноюю) що з проханням повідомить мене про речі фестивалю: чи він буде взагалі, а як буде то коли й де? Про все це просив я вже довідатись у п. Касседі. Все це для мене не-обхідне як не знаю що, бо на пробах мене люди питають про це, а через те. що я не можу дати відповіді зневіряються й теряють охоту. Між тим для них обходиться дуже дорого з матеріального боку і їм треба знати нарешті: доки це буде тривати. Ви знаєте наших людей і могли би самі зрозуміти, що чим довше тягнеться справа, тим для справи гірше. Через це я остановився в дуже прикрому становищі, яке



погіршується тим, що від Вас не маю відповіді. Будь ласка, не (*нерозбірливо*) запитайте про все п-ню Кесседі і дайте мені знати до неї (*нерозбірливо*).

Що (*нерозбірливо*)? Я був хворий цілий тиждень – перестудився шукаючи помешкання. Але нарешті моя адреса:

565. W. 139. St. apt 62

(телефон у мене внизу, то краще не дзвоніть, але коли негайно треба то дзвоніть все ранком 11 ранку)

Bradhorst 2 – 90.31.

Ваш Ол. Кошиць

...

Лист Романа Придаткевича до Олександра Кошиця

Дня 8-го квітня 1935

324 East 15 st.

New York, NY

Високоповажані Пане Професоре!

Хочу Вам виразити моє захоплення і подив ізза Вами доконаного діла т. є. з так старого матеріалу добути іскри Божої я крім цього об'єднати в ім'я української музики стільки людей, хорів та їх управителів – індивідуальностей – яких здавало би ся ніяка сила не змогли б звести разом.

Вірю, що Вас це все – в укладенню програми – було по смаку однак я певний що це все не ослабило вражіння виступу Вашого і Ваших співаків.

Спішу я написати якусь допись до Свободи і журю ся, що не зможу виразити цього, що я відчуваю, бо не швидка історія.

Пишу по кілька стрічок і засилаючи уклони Вп. Пані Добродійці.

Щиро Вас здоровлю і остаю Ваш щиро (*нерозбірливо*)

Роман Придаткевич

...

Лист Романа Придаткевича до Олександра Кошиця

324 East 15 st.

New York, NY

8-го вересня 1935.

Високоповажані Пане Професоре!

Щиро дякую за Ваше ласкаве письмо і спішу Вам відповісти.

Адреса Соколова така:

Works Progren (*нерозбірливо*), New York Avenue, (*нерозбірливо*).

Прошу писати до нього по англійськи – формальне письмо. Я певний, що знайдете когось, хто Вам відповідно письмо виправить. Крім цього, що він займає (*нерозбірливо*) державне становище і Ваш лист напевне буде відданий канцелярії для полагодження, він рос. мови майже не знає, тому, що виїхав відтам



дуже молодим. Прошу подати, що Ви живете в Нью Йорку, а тепер находите ся на літньому відпочинку.

Тепер якраз – за 2 тижні мають відбуватися екзаменації старих дірігентів і всіх, які тепер виповнюють аплікації. З цієї нагоди ми через 2 тижні не матимемо концертів, лиш будуть на нас різні різні «величати» показувати що вони можуть.

Гайворонський казав мені, що писав Вам листа і він певно з Вашим листом до мене розминув ся.

Між інчим подаю Вам, до дірігента цього хору, про який я Вам говорив, вже «витурили» і певно шукатимуть дірігента. З ними якраз сьогодні ми виконували на сцені цілу оперу «Кармен».

Я закінчив якраз фінал своєї симфонії. Ціле фінале без прелюдії має 436 тактів. Тепер пишу прелюдію до нього, тому, що при Коді треба було ужити новий тематичний матеріал, який в прелюдії впроваджу. Закінчив фінал гимном, який я обдумував до слів Олесея «Живи Україно», але вийшов за широкий, так, що остав ся для оркестри. При нагоді його покажу. Взагалі в оркестрації додаткові контрапункти – мережки поробили місцями досить «збитків», так що прийде ся деякі місця «переглянути».

Кінчаючи цей лист хочу додати, що зараз приїхавши до Нью Йорку прошу зайти на 10-ий поверх в домі на 8мій «avenue» (на західній частині «avenue») між 15–16тими вулицями – прошу питати за Music Division. Там треба помімо листу Соколова, зареєструвати ся. Прошу захватити зі собою деякі свої рецензії і т. д., які добре було б до «аплікації» приложити.

Щиро здоровлю Вас. Шановний Пане Професоре і здоровлю щиро Високоповажану Паню Добродійку і остаю Ваш відданий

Роман Придаткевич

P.S. Дружина прилучає ся з уклонами до шановних панства.

...

<http://collections.oseredok.ca/MADetailImg.aspx?rID=1944-001/01-03#312,Box11&img=4&list=parent&osearch=&db=biblio&dir=ARCHIVES&rimage=&rname=&page=1>

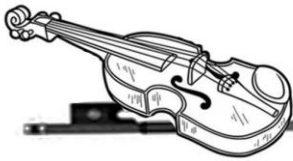
Придаткевич Роман (2 з 4 частин) / Roman Prydatkevych (2 of 4 parts) / Roman Prydatkevych (2 de 4 parties)
1944-001/01-03#312,Box11

Лист Романа Придаткевича до Олександра Кошиця

22 червня 1936
324 East 15 st.
New York, NY

Високоповажані Пане Професоре!

Щиро дякую за Вашу карточку і за незаслужені похвали відносно статей. Я дуже жалую, що мусив писати про предмет, якого не знаю: нагородив багато



(нерозбірливо). Крім цього я не міг найти Демчукового інтерв'ю з Вами чим мені треба було користувати ся. Так як треба було чим скорше відослати «статут», а я ясно не знав з котрої сторони в'яснити Вашу (головно) громадську роботу, то так багато думок (нерозбірливо) справа (концерту). Аж то моя стаття в'яснила вагу Вашої праці і спрямувала пошанувати Вашу культурну працю, то я повинен бути дуже задоволений.

В п'ятницю я був в «Свободі» і Мишуга заявив мені, що вони навіть дуже хотіли б мати статті з під Вашого пера, але так як їх часопис обслугує щоденно повироблених читачів, то статті на спеціальну тему так як церковна музика були б за тяжкі, хоч як (нерозбірливо) були б написані. Однак це не все, то через Ваш концерт вони попали в дієвий конфлікт з читачами «єзуїтських» переконань, які їх бомбардували листами. Так вони будуть раді поміщувати всі Ваші статті о музиці, які будуть звертати більше увагу (будуть сконцентровані) на світовій музиці та народній пісні. Вони готові платити і Мишуга обіцяв всьо зробити, щоби Ви не були покривджені. Він просить вже писати ті статті і їх йому вже «готові» предложити. В тих статтях можна рівночасно писати і про церковну музику скільки Ви вважаєте за відповідне.

Однак так як мені і Вам залежить на (нерозбірливо) працях про хорову музику, які моглиб творити разом цілість то я звертаю ся тепер до директора національного музею Д-ра Оляріона Свенціцького.

Раз вони під настроєм Вашого концерту (я залучу всі Ваші статті і свою) то він зможе від «попів» видістати гроші, а в їх дуже солідному (але трохи добре завадженому кадилом) журналі було б добре місце, чи не найкраще (крім Огієнкового журналу) де б статті на довгі роки були заховані для студій будучим (нерозбірливо) крім цього могли б і передрукувати в книжку. По правді мені було б жаль, щоби в «Свободі» ті статті були.

Як Ви хочете, то крім мого листа Ви ще можете написати Д-р. Свенціцькому або тепер, або як статті будуть готові – це від Вас залежить – а я думаю, що від Д-ра Свенціцького можемо отримати відповідь за яких 5 тижнів.

Я за той час прошу виготовити статті о церковній музиці. Відносно Свободи я радив би написати першу статтю поки Мишуга горячий під враженням цього великого Вашого успіху. Я зі своєї сторони буду його також докучати (наберу (нерозбірливо) Я думаю що Ви краще знаєте чим ряд таких статей в Свободі було б добре розпочати.

Я дуже радий, що живе те недалеко від Нью Йорку.

(нерозбірливо)

Хочу показати коли небудь збірку так зв танків – але попереду, як Ви також виздоровієте, шо й думаю буде скоро.

Щиро здоровлю Вас і Паню Добродійку із привітом від моєї дружини

Остаю Ваш щиро Роман Придаткевич



...

Лист Романа Придаткевича до Олександра Кошиця

324 East 15 st.

New York, NY

Дня 9-го листопада (1936)

Високошановні і Дорогі Пане Професоре!

Прошу ласкаво вибачити мою мовчанку. Справа мала ся так, що я ціле літо очікував листа від Д-ра Свенціцького, який мені писав, що мав справу Ваших статей з деким обговорити – може бути, що це затягнулося так довго, тому що ізза літа всі повиїздили зі Львова на села і відпочинок.

Залучаю недавно отриманий від нього лист, який мене дещо розчарував, тому, що я Вас розумів. Що Ви хотіли приготувати статті популярно-наукового характеру. Однак якщо Ви рішили б ся писати статті чисто наукового характеру, як пише Др. Спенціцький (для Наукового Товариства ім Шевченка), то це було б ще краще, однак як це не вимагатиме багато трудов і грошей.

Я надіюся, Шановні Пане Професоре, що Ви вже тепер себе краще почуваете, тому що літня горяч вже минуло. Це літо було особливо тривке та гаряче. Мені літом передавали, що Ви себе недобре почували і це була також одна з причин чому я Вас не хотів турбувати.

Як що Ви тепер себе вже добре почуваете. То я був би дуже радий Вас, Пане Професоре, відвідати, розуміється оскільки Вас всякі відвідини не замучують.

Симфонія вже майже закінчена – осталося всього кілька сторінок інструментувати.

Тепер беру ся писати балетну пантоміму і помалу починаю збирати танкові матеріали. Думаю, що мушу використати і «веснянки» і я був би дуже вдячний, як що при нагоді моглиб Ви мені, мало обізнаному з фольклором, в тій справі порадити.

Щиро Вас здоровлю і засилаю уклони і привіти Шановній Пані Добродійці від себе і своєї дружини.

І остаю все щиро відданий Роман Придаткевич

P.S. Буду дуже вдячний, якщо при нагоді звернули б мені назад листа від Д-ра Свенціцького, тому що всі листи збираю.



...

Лист Романа Придаткевича до Олександра Кошиця

324 East 15 st.
New York, NY
23-го квітня 1937

Високоповажані Пане Професоре!

Щиро дякую за милого Вашого листа і за (нерозбірливо) до Ваших «Догматиків» й того, що Ви для мене посвячуєте забагато уваги, чи яку ч Вас і не заслужив і мене Ваш ласкавий лист глибоко зворушив. Мене Ви не «забалакали» і я нічого спокійнішого не мав чим Вас міг був «обробити» а відіхав я від Вас чуючи, що забрав зі собою увесь (нерозбірливо), яким Ви мене обдарували. Я ще тепер чую в собі цей подув свіжої музичної ситуації, яка виповняє Ваше єство і яка все свіжа ізза Вашого перебування серед чару народного фольклору і хорової музики.

Якраз пишу до О. Чапельського, який завідує музеєм і бібліотекою в Стамфорді. Він хотів до Вас зо мною заїхати, щоби обговорити з Вами справу видання Вашої праці, згідно, щоб найти для так цілого труду видавця.

Для музею цікаво мати зразки Вашого музичного почерку, старих програм або нашого «крату» який вони хочуть у себе збирати як експонати. Ваші видані ноти повинні закупити, що я О. Чапельському пишу.

Чую, що Авраменко страшенно сердиться на Вашу критику і будьтоби за ними і «плебс». Скоро має відбутися нова чудасія, по «англійськи» строчка. Що й її «фастрибують». Побачимо «фасон».

Дуже радий, що Шановна Пані Добродійка вже вийшла зі шпиталю і я певний що скоро прийде до сил.

Кінчу покищо і щиро здоровлю Вас, Пане Професоре та засилаю уклони та привіти шановній Вашій Пані та остаю

Ваш щировідданий Роман В. Придаткевич

...

Лист Романа Придаткевича до Олександра Кошиця

167 New York Avenue
Brooklyn, N. Y.
Дня 14-го листопада 1939

Високоповажані Пане Професоре!

Щиро дякую за Ваші ласкаві поздоровлення з нагоди успіху моєї Сюїти в Рочестр.

Дуже вдячний за вирази Вашої симпатії для молодшого від Вас композитора в стараннях за право музичного громадянства в Америці.

Засилаю уклони Вашій Високошановній Дружині



Щиро здоровлю і остаю Ваш

Роман В. Придаткевич

P. S. Моя дружина засилає Вам шановні паньство щирі поздоровлення.

...

Лист Романа Придаткевича до Олександра Кошиця

167 New York Avenue

Brooklyn, N. Y.

Дня 15-го жовтня 1941

Високошановані Пане Професоре!

**Як знаєте з часописів, то дня 9-го листопада я даю свій концерт в
Тавн Гол.**

Я уважав би це великою честю, як щоб Ви і шановна Пані Добродійка змоглиб бути присутними і тим виявити свою симпатію одному з тих українців, що проти вітру пруть ся.

Дякую вперед за Вашу прихильність Високошановані Пане Професоре і очікуючи Вашої відповіді, щоб знати за присилку компліментарних квитків.

Остаю з правдивою пошаною

Щиро відданий Роман Придаткевич

P. S. Чую що п. Ординський потовк собі ногу. Я вже був зложив статтю про нього, однак (*нерозбірливо*), чи йому булаб стаття в Свободі, хоч підхлібом, корисна?

Прошу ласкаво мені дати знати.

...

Лист Романа Придаткевича до Олександра Кошиця

167 New York Avenue

Brooklyn, N. Y.

Дня 28. травня 1941

Високошановані Пане Професоре!

За Вашого ласкавого листа, повного моральної піддержки щире спасибі!

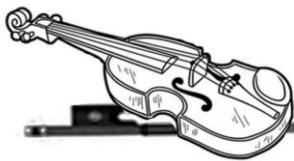
Залучую квитки на мій концерт і я радий, що Ви і Шановна Пані Добродійка можуть бути приявними.

Читав сьогодні Вашу статтю і дуже жалую, що справа рекордування пісні загнала «політикою» в сліпу вулицю.

Щиро здоровлю і остаю з правдивою пошаною

Ваш Роман Придаткевич

...



Лист Романа Придаткевича до Олександра Кошиця

167 New York Avenue
Brooklyn, N. Y.
Дня 21-го листопада 1941

Високошановані Пане Професоре!

Зворушений Вашою ласкавою критикою в Свободі уважаю своїм прямим обов'язком подякувати Вам за так високе признание Вами моїх досягів як скрипака і як композитора.

Прошу повірити, що Ваше, Високошановані Пане Професоре, прилюдне признание в пресі, для мене заохота ще більше і сильніше працювати для добра української музики, на якому то полі Ви положили так великі та тривкі заслуги.

Вірючи, що відгомін Ваших гарячих слів все буде підбадьоренням і вказівкою для праці над нашою інструментальною музикою.

Остаю Ваш, Високошановані Пане Професоре,

Щиро відданий

Роман В. Придаткевич

P. S. Низькі уклони Високошановній Пані Добродійці.

Придаткевич Роман (3 з 4 частин) /
Roman Prydatkevych (3 of 4 parts) /
Roman Prydatkevych (3 de 4 parties)

Archive No: 1944_001/01-
03#313,Box11

http://collections.oseredok.ca/MADetailB.aspx?rID=1944_001/01-03#312,Box11&db=blblio&list=parent&dir=ARCHIVES

CONCERT



by
ROMAN PRYDATKEVYTCH
UKRAINIAN VIOLINIST

"Musical Event of Interest" --- (New York Times)

ASSISTING ARTIST -- JOHN MELNYK -- PIANIST

TICKETS: \$1.00, 75c., 50c.
Children 35c.

Tickets On Sale





...

Лист Романа Придаткевича до Олександра Кошиця

167 New York Avenue
Brooklyn, N. Y.
Дня 5-го жовтня 1942

Високоповажані Пане Професоре!

Залучую Вам циркуляр фірми Пурліцера, якої канцелярією завідує п. Фрімак. Він якраз старає ся допомогти мені і вони згідні навіть, що я буду собі місячно складати якунебудь суму, яку я зможу, поки не назбирає ся сума (1/3), яку приписує завод. При моїх обставинах це затягає справу на довгий час поки назбирає ся ця третина, яка булаб третину решти по вичисленню суми, яку мені дають за мою стару скрипку.

Роз. чим дороший інструмент візьму, тим трохи більшою буде сума. Так напр. при 10 000\$ інструмент (Страдіварій починають ся з цей суми) включаючи вартість старої скрипки і опуст, який мені дають як професіоналові, булаб сума около 6600 – може менше – а при Guadagnini, який я мусив би з konieczности взяти (варта \$4500) лишала ся сума \$2400 до виплати. Заявить в одному випадку потрібно готівки – значить я буду що готівку виплачувати так довго доки не назбирає ся ця сума – около (тому що я не міг у випадку Страдіварія навіть питати про услівя 2200 а в другому випадку 4800.

Решту (*нерозбірливо*), дозволяє виплатити мені до року – а не до трьох, як це ще було тому 4 місяці. Я не журих би ся, якби я знав, що все буде за ½ року стояти по старому. Скільки тих скрипок ще стоїть, як стояли тому 10 літ, тому що маю Бурліцерів катальог на інструменти до вартості \$5000 включно. Ще з них добра частина не продана.

Так як фірма Бурліцера є головне жерело в Америці де набуває ся (*нерозбірливо*) інструмента, залучений циркуляр дає добру інформацію – хто набув (*нерозбірливо*) інструменти і яка «посередність» є «великою» ізза інструмента виключно.

Я був дуже радий, що відчув з нашої розмови що це не особиста моя справа, щоб я мав до розпорядности інструмент, яким я міг би прилюдно виразити ся.

А що я для цієї ціли мусив а ще виучити ся в другий фак, щоб для почуттів могого знаряддя осягнути якість средства – то тут до повної міри зачеплена гідність укр. музики, якої я є скромним репрезентантом і гідністю нашої музики, як не вся еміграція, то її сметанка дорожить, ато повинна дорожити.

Я не писав би цього, як щоб я не знав, що розкриваю свою душу Великій Людині, яка в справах свого мистецтва не знає нічого посередньо доброго лише все «найліпше» і в усьому лише «першу воду».

Може кількох людей змоглоб оснувати фундацію, може далиб кількалітню позичку – може купили б мого твіру і ноти, бо на все своє забезпечення повною сумою, яку можна було на мого полісу дістати, Батько Союз поміг мому



последньому концертові в Тавн Гол сумою \$75 отягнувши соті (*нерозбірливо*), процент.

Дуже дякую за Вашу щирю і сердечну пропозицію відносно (*нерозбірливо*), і за Вашу приятельську симпатію, яку я відчув при последній стрічі.

Засилаю щирі привіти Високошановній Пані Добродійці

Остаю Ваш вдячний Роман Придаткевич

P.S. Залучаю свій циркуляр, в якому я використав Вашу прихильну критику. Прошу дуже вибачити за надто свободний переклад (*нерозбірливо*).

...

Лист Романа Придаткевича до Олександра Кошиця

167 New York Avenue
Brooklyn, N. Y.

Дня 21-го грудня 1942

Високоповажані Пане Професоре!

Вчора одержав листа від Д-ра Маценка, який мені на мій лист – який Ви недавно мені порадили написати – відіслав. Так, як й думав, вони ще не знають чи відважити ся на цьоголітні курси а рішають оце в січні і тоді візьмуть мою справу під увагу. Думаю, що Ви, Пане Професоре, краще про це все поінформовані і так.

Мечу ся і мечу на всі боки ізза концерту в Нью Арку і других концертів. Так як мій день – ізза праці в (*нерозбірливо*) – я не успів до тепер до Вас писати, Висоповажані Пане Професоре. Тим разом прошу дуже – як що Ви свободні – Вас з Високошанованою Панею Добродійкою до Нью Йорку. Тікети будуть при касі, де моя дружина мусить тим разом (*нерозбірливо*) цей обов'язок.

Дякуючи (*нерозбірливо*) за цю честь

Остаю з правдивою пошаною

Ваш щировідданий

Роман Придаткевич

...

Лист Романа Придаткевича до Олександра Кошиця

167 New York Avenue
Brooklyn, N. Y.

Дня 12-го січня 1943

Високоповажані Пане Докторе!

Хоч спізнюю – одначе я хочу виразити Вам свою вдячність за Ваше прибуття на мій скромний концерт в Нью Арку. Я вдоволений, що сума на мою будучу скрипку виросла до \$150 (ще потрібно \$650 щоби мені дали в руки



(нерозбірливо) guadanini скрипку але з більшим об'ємом (нерозбірливо) – з дещо гіршою (нерозбірливо).

Спеціально дякую за Ваше так симпатичне вислухання моєї рапсодії, яка в своєму першому виведенні мала свої (нерозбірливо) побоювання, що зрозуміле при (нерозбірливо) так трудного і (нерозбірливо) матеріалу. Я вдоволений, що попри композиційну техніку дещо осталося з запаху рідної народної музики.

Залучаю програмку концерту (нерозбірливо), я і він Вас дуже просимо прибути зі Високоповажаною Панею Добродійкою на цей концерт. Рівночасно висилаю статтю про нього до Свободи і прошу ласкаво її перечитати, як що помістять. (нерозбірливо) мають перед концертом вислати 2 квітки, так як мають Вашу адресу.

З уклонами до Пані Добродійки від нас всіх
Остаю щиро відданий Роман Придаткевич

...

Лист Романа Придаткевича до Олександра Кошиця

167 New York Avenue
Brooklyn, N. Y.
Дня 26-го січня 1943

Високоповажани і Дорогі Пане Професоре!

Незвичайно зворушений Вашою щирістю до мене уважаю своїм обов'язком Вам з цілої душі подякувати за Ваше добре Слово і пораду комітетові запросити мене як співучасника Вашого концерту. Старати ся буду зі всіх сил не завести Вас, Пане Професоре, у Ваших подіях відносно успіху цього концерту – перше всього.

Залучаю список творів, які я хотів би виконати. Жалую, що самотній твір Лисенка – який я граю т. є. «Хвилю одна» краще не ставити, тому що це надто дрібна річ. Працюю вже довгий час над «Христею» з Тараса Бульби – але ще ця річ далека від ідеалу скрипкової перлини – ще забере мене кілька місяців часу праці.

Програму я зачав би твором одного з найкращих живучих англійських композиторів т. є. Ралфа Вон Вілліямс – Пасторал. Це булаб для «домовика» свічка. Як що требаб скоротити мій виступ і виглядалоб, що чуже прізвище булоб якимсь диссонансом – хоч я думаю, що англійське прізвище на програмі не завадить – я міг би зачати піснею про Америку Барвінського, опісля слідував би також Якоменка.

Думаю виїхати в четвер о 9.20 рано, так, щоби мати п'ятницю цілий день час на проби. Моє концертне бюро обіцяє мені знайти в Монреалю доброго п'яніста, який читає добре писані ноти. Тому що я не буду грати своєї «Української Рапсодії» я певний, що не буду мати труднощів з досвідченим п'яністом,



якщо він дасть мені в п'ятницю добру пробу, а в суботу зможу ще раз з ним все основно переробити.

Завтра маю довідати ся у Вурліцера чи дадуть мені якраз ту скрипку, яку хочуть мені продати. Булою добре, як би якраз її мені визичили, тому, що я довідав би ся як добре на великій салі несе звук.

Кінчу цей лист і ще раз за все дякую і засилаючи уклони від моєї родини Висоповажаній Пані Добродійці

Остаю Вам все вдячний

Роман Придаткевич

P.S. Посилаю п. Довганові таку саму програму. Якщоб Ви уважали добрим її скоротити прошу повідомити його.

...

Лист Романа Придаткевича до Олександра Кошиця

167 New York Avenue

Brooklyn, N. Y.

Дня 18-го березня 1943

Високоповажані і Дорогі Пане Професоре!

Прошу ласкаво вибачити мені що аж сьогодні пишу цей лист. Перше всього хочу Вам з цілої душі подякувати за Вашу зичливість та сердечність до мене так з приводу нашого концерту в Монтреалю, так взагалі цього всього що Ви для мене були так добрі виявити і вчинити.

Помимо того, що я був зайнятий своїм успішним Торонтонським концертом – я не писав, тому що був певний, що долад англійських часописів направить канад. українські часописи. Тимчасом вийшла якась чудосія т. є. – як запримітив Др. Луць – нічого не пишуть, ніби цього роду величавий концерт не то що канадійського – але навіть льовального значіння не мав би і ніби в Монтреалю такий концерт відбуває ся що другий день.

Не сумніваюся, що заварено там якоїсь кваші – на мої листи не відписують, а про мій концерт від п. Довгана вже певно і не почую.

Тому я хотів би, як би я міг, Вас, Дорогі Пане Професоре, успокоїти і Вас запевнити, що Ви (нерозбірливо) виповнили всі Вами на оте поставлені завдання так з громадської і артистичної сторони на всі 100 відсотків і які не булиб тимчасові погоди і непогоди це буде описане історично як одна з найвисших сторінок Вашої багатії змістом артистичної і головно громадської кар'єри. Хто не переочує цей свідомо ставить себе в ряди баранів, в які наша (нерозбірливо) так багата.

Засилаючи від моєї дружини і від мене Високоповажаній Пані Добродійці і Вам, Дорогі Пане Професоре наші найкращі привіти

Остаю Ваш щиро відданий

Роман Придаткевич

...



PROGRAM, Continued

P a r t II:

PIECES BASED ON UKRAINIAN FOLK SONGS — *R. Prydatkevych*

TRYST WITH THE WIND. — The maiden dreams with wistfulness of her native mountains while listening to the gentle breeze. Her companion, a bold brave youth dances for her.

HOMELESS COSSACK AND HIS STEED. — The restless mood of the horse is followed by a Cossack song, which sustains the sadness and melancholy. Horse and Cossacks dreaming of travelling the rolling steppes answer the call to arms in a battle, which ends in disaster.

A passage in canon form interprets the Cossack and his friend riding to further battles in which the latter is slain. A slow passage finds the Cossack and horse returning home grief-stricken and alone.

NEVSTONKA. — The wedding ceremonies are in the form of prescribed songs performed by bridesmaid and matrons of honor. Matrons sing in a slight acidity of tone to the bride, mentioning her merits. The bridesmaids sing in another part of the house but during the final ceremony of reassembling the bride's hair, the song becomes burdened with sorrow and melancholy. Then the musicians present play dance tunes with joyfulness.

SONG OF THE SHEPHERD (Chaban). — A young shepherd tending his sheep turns a deaf ear to the entreaties of his mother to become a farmer and care for the harvest during the uncertain times of war. The boy, however, continues with his flute, a song of plaintive piping.

ARKAN (Dance of the Hutsula). — The Hutsula are Eastern Carpathian mountaineers. The composer tried to present the primitive freshness of harmonies, treatment of the violin by the village musicians and the robust character of the dance.

VIOLIN SOLOS

MELODY — *E. Bloch*
A deep-toned poem of moving sincerity and feeling by a Swiss-American composer.

IMPS — *C. Barteligh*
A mischievous burlesque of devilish cunning and wit.

PIECES EN FORME DE HABAÑERA — *M. Ravel*
A poetic reflection of a Spanish dance by a French composer.

SLAVONIC DANCES — *A. Dvorak*
These peasant dances brilliantly colorful, built upon themes of intelligible pattern. In the contrasting moods one senses abandon and lyric sentiment.

GYPSY AIRS — *P. Sarasate*
This notable work of pleasing melodies in which are interwoven elaborate cadenzas, breathing romance and fire, leads to a tender love-song and an exceptionally nimble and dashing movement played in bravura style.

Violin Solos Program Notes by D. M.

AUTUMN 1943

CONCERT

by

ROMAN PRYDATKEVYCH

Ukrainian Violinist

and

JOHN MELNYK

Pianist

PROGRAM

P a r t I

PRELUDE on a Chant to Our Lady, of Kaminka — *R. Prydatkevych*
A free paraphrase of a sacred adoration sung annually in the town of Kaminka Strumilova in the Western Ukraine.

A MOMENT OF DESPAIR — *M. Lisenko* (1843-1912)
Lisenko was the first composer to utilize Ukrainian folk songs for serious composition. This composition is a musical interlude presented to Olga Hoffman with a smile and probably a sorrowing heart.

A SONG OF AMERICA — *V. Barvinsky-Prydatkevych*
A song of admiration and gratitude by Ukrainian immigrants to the countries of the new world.

DANCE — *Th. Ahimiro* (1875-)
Ahimiro, one of the older Ukrainian composers now resident in Paris. This piece has all the characteristics of a Ukrainian Cossack dance.

KOLOMYIKA — *N. O. Hryhorovskiy-Prydatkevych*
Arrangement of a well known village dance of the Western Ukraine. The theme is usually a song of gossip. For this reason the words and names are often changed.

VIOLIN SOLOS

PRELUDE IN F — *V. Kozlenko* (1896-)
A poetic elegy in memory of Taras Shevchenko, the great Ukrainian poet.

PRELUDE IN F SHARP — *V. Barvinsky* (188-)
A pastoral scene of charming delicacy.

PRELUDE IN A — *J. Melnyk*
A reflected study on a quiet evening.

PIANO SOLOS

PRELUDE IN C MINOR — *M. O. Hryhorovskiy* (1892-)
Passages of repressed passion followed by reflective thoughts in long phrases, are developed, and brought to a harmonious close.

MELODY (Nad Prutom u Lasi) — *I. Varnabryk* (1838-1903)
At one time, a very popular song about a river, a house and a maiden's longing.

VARIATIONS — *M. Kotsida* (1907-1941)
Theme: A city clerk is journeying as a tax collector to a neighboring village. His pompous demeanor is dampened by his shrill wife who demands that he return home bringing with him a pig of two.

Variation 1: While driving rapidly away, a wheel of the wagon rolls off. Repairing the damage, he rides on.

Variation 2: He is greeted by villagers, who sensing trouble, gather with noisy chatter. In a grandiose manner, asserting their presence is there to help, he mentions the new tax. Pandemonium follows attracting the attention of nearby cows and pigs who come to the window, add to the noise their moos and squeals.

Variation 3: At this moment the leader of the community approaches the tax collector with the promise of two pigs if he will compromise. The villagers speed his departure with pleasure and glee.

UKRAINIAN RHAPSODY (Kobzar style) — *R. Prydatkevych*

DUNA — COSSACK SONG — *DANCES*
This rhapsody is a composition in the style of an improvisation. Kobzar song and played Dumas — five recitations, portraying historical events. This Duna is easily followed by the representation of raging wind over the turbulent Black Sea, in which a drowning Cossack has a vision in the form of a song. In retrospect he hears again his parents' voices begging him not to leave his native home. But with the carelessness of youth he pays no heed. The waves engulf him and he perishes.

As a contrast, the composer presents various dances of brilliant character.

VIOLIN AND PIANO

Intermission 10 Minutes

Придаткевич Роман (4 з 4 частин) / Roman Prydatkevych (4 of 4 parts) / Roman Prydatkevych (4 de 4 parties)

http://collections.oseredok.ca/MADetailB.aspx?rID=1944_001/01-03%23312,Box11&db=bliblio&list=parent&dir=ARCHIVES



Лист Романа Придаткевича до Олександра Кошиця

167 New York Avenue
Brooklyn, N. Y.
Дня 20 лютого 1944

Дорогі Пане Професоре!

Проводячи з насолодою вечір в так чарівнім товаристві Вас і вашої Високошанованої Пані Добродійки я забув головну ціль свого приїзду і моїх відвідин а це: я хотів Вас дуже просити, щоб Ви дозволили включити в мій репертуар ато самостійний твір або переробку української пісні, або твір-прелюдію на народну пісню і тд. Я вже скільки разів від Вас діставав гарбузів що здається вже привик не (*нерозбірливо*) їх і тому тим сміливішн Вас ще раз о те прошу. Як що Вам ніяково бавити ся з фактурою скрипки, тому що Ви як дуже систематична особа хотілиб лиш випустити – так як все – лиш твір, що Вас задоволив би як артиста, я готов виробити всю технічну скрипкову працю і передати Вам так для Вашого ласкавого одобрення як і дальших змін. Так Ваша давня праця для голосу з фортепяном як навіть ремінісценції деяких фраз з Вашого оркестрового твору (здається це є фантазія на «Ой у полі криниченька») буде з вдячністю прийняте.

Прочу повірити, що Ваше прізвище в скрипковій літературі буде українськими скрипарями з вдячністю прийняте, як твір одного з найбільших славянських музиків і найкращого одного знавця і воскресителя української народної пісні, тої пісні, що (*нерозбірливо*), що разом з нашим народом зачинає загинати.

Вірю, що цього не відмовите і знайдете можливість (*нерозбірливо*) потреби допомогти.

Залучаю програмку наших концертів по западній Канаді і прошу ласкаво Вашого виrozumіння так як програма не може (з причин вимог концертної ефективности) повно або навіть як так представляти українську інструментальну музику, але зіставлена так чесно, як це було можливе при обставинах, щоб до певної міри зарепрезентувати цей відділ українського муз. мистецтва. Так як цю програму я буду якийсь час використовувати то я буду вдячний за всякі поради в справленню англійського тексту, щоб усунути всякі нісенітниці, яких не повинно бути.

Кінчу цей лист і дякую за ті милі хвилини гостинності у Вашому і Вашої Пані Добродійки Домі. Разом з дружиною і донечкою передаємо наші найкращі привітання для Вас, Високоповажані Пане Професоре і для Високоповажаної Пані Добродійки

Остаю вдячний Роман Придаткевич



...

Лист Олександра Кошиця до Романа Придаткевича

Дорогий пане Романе!

Вибачте, що так довго не відповідав на Вашого листа. З того часу, як Ви були у мене, я не вилажу з простуди. Правда, що й в той вечір я вже був хворий, тільки ще «кріпився», а потім доходило до лежання в ліжку. Та все одно, чи то «флу», чи старість, – на якому б возі не заїхать до Аврумового «лона» – все одно. А що воно до того йде, то я й не дивуюсь і не рахую, скільки раз хворів за цей рік...

Ви пишете про якусь там композицію для скрипки... Дорогий пане Романе, те що колись цікавило мене, та що згадуєте з оркестрових моїх «вправ», тепер для мене не цікаве. Бо композиторською сверблячкою я мало хворів, а що до авторської амбіції, – то з природи маю якийсь в собі імунітет, так що Ваша пропозиція не викликає у мене якісь позитивні реакції... А як що хочете мати щонебудь з українських пісень, то посилаю Вам одну хорову аранжировку. Мелодія там надається дуже добре до інструментальної розробки, і Ви можете її з успіхом використати для скрипкового номера (а коли хочете той гармонію, хоч я знаю, що Ви на лихо модерніст). Отже я нічим другим не можу прислужитись, а що маю – того не осудить.

Чи Ви не чули чого з курсів? Я ні від кого не маю звісток.

Тим часом будьте здорові, веселі та успішні, а мені побажайте кращого здоров'я. Поклін Вашій III-дружині й донечці від мене й моєї пані.

5/III 1944 (підпис Олександр Кошиць)

...

Лист Романа Придаткевича до Олександра Кошиця

167 New York Avenue

Brooklyn, N. Y.

Дня 10 квітня 1944

Високоповажані і Дорогі Пане Професоре!

Збирався вже давніше написати до Вас цього листа, а сьогодні дуже добра стаття, якою я щиро втішився про Вас в Новому Шляхові в рубриці Славні українці і українки Нової Доби присилувала мене зараз до Вас написати.

Головно ця стаття (*нерозбірливо*) мені тим, що вона протиділає отруйливій роботі одного збоченого типу, який стараєся масними словами затроювати молоді душі підрастаючих наших музик. Жалую, що не можу прочитати їм йшли лайки в «щирому» настрою.

Моя праця над Вашою піснею пішла дещо в період – так що маю вже начерк такий досить добрий скрипковий голос. Фортепяна ще вимагає довшої праці. Думаю, що на другий тиждень зроблю нову нотню яву зможу перший раз



програти з фортепяном. Хочу цю пісню включити для нової програми. Колись я думав над Вашою (*нерозбірливо*) але таки ще не взяв ся – я певний, що колись візьму ся.

Покищо голова тріщить над подвійною фугою, яка має бути закінченням фантазії. Та оден відомий кант – це для скрипки з форт. Також для нового репертуару. Одначе маю дуже мало часу, бо багато другої – (*нерозбірливо*) зайвої праці.

Приготовлюю ся з панею Дмитрів (п'яністкою) до концерту в Art Institute в Детройті, де мені устроюють товариство Детройту мій концерт. Якого мені співучасника «всунуть» – не знаю.

Кінчу цей лист і засилаю всій родині як найкращі побажання Веселих свят для Вас і Високоповажаної Пані Добродійки

Остаю Вам все вдячний

Роман Придаткевич

P.S. Я мав у березні дуже успішний виступ на Шевченківському Святі в Монтреалю. Всі знайомі як Довган, о. Шило дир. і др. Передавали свої гарні уклони.

Р. П.

• • •

Лист Романа Придаткевича до Олександра Кошиця

167 New York Avenue

Brooklyn, N. Y.

Дня 8 березня 1944

Високоповажани і Дорогі Пане Професоре!

Щиро дякую за подану Вами сугестію приготувити для скрипки «(*нерозбірливо*) the night» і присилання мені нот. Якраз цієї пісні я не маю бо я все одушевлявся Вашою «Трильогією». Думаю, що це була чудесна думка піддати мені цю пісню під увагу – вона дуже богата гармонічним підкладом і будовою і буде для сольової справи дуже добре підходити. Я ще не взяв ся до праці, але чомусь мені здаєть ся, що буде добре перетранспонувати оден тон нище – з того що я собі на скрипці награвав виглядає, що тоді скрипка буде мати кращі можливости. При найблищій нагоді я привезу цю пісню в такій стадії в якій вона дуже знаходити ся. Розуміє ся, що я все задержу так як в оригіналі, хиба в (*нерозбірливо*), декуди, уживання подвійних нот змусить мене зробити якийсь компроміс – і то я з Вами пораджу ся. Мені здає ся, що це буде назвичайно свіжа «песа» в програмі.

В неділю, 12-го ц. м. виступаю на Шевченківському концерті в Монтреалю. Дали мені знати 10 днів перед концертом, так що я собі концертної поїздки по всхідній Канаді не міг приготувити. І то цей виступ є замість мого власного концерту, який я був певний, що устроять.

Що до курсів, то мені здаєть ся, що дотепер ніхто нічого докладнійше не знає. Які небудь рішення в тій справі залежать від успіху поїздки інж. Косара по



всходу Канади, де він багато працював крім справ КУК-а також для справи Дому освіти і культури. Знаю, що в (*нерозбірливо*) здобув більше \$1000 на ту ціль значить він стріляє в тому самому напрямку, що курси, а тим самим виглядає, що над цією справою тепер працює ся уживаючи всіх средств. Знаючи розум інженера, я певний, що ця справа є на добрій дорозі і що курси можливо будуть і «зимові».

Ще раз дякую за Вашу сердечну посилку і разом з уклонами дружини і дочки засилаю Вам і Високоповажаній Пані Добродійці наші щирі привітання

Остаю Вам вдячний

Роман Придаткевич

...

Лист Романа Придаткевича до Олександра Кошиця

167 New York Avenue
Brooklyn, N. Y.
5 6 44

Дорогі Пане Професоре!

За карточку щиро дякую. Показує ся, що ми те саме в той сам час думали, тому що я хотів до Вас телефонувати, але відкладаючи та у своєму (*нерозбірливо*) все забуваючи, та і на добре «відложив». (*нерозбірливо*) назва для скрипкового твору – чомусь – недобра, теперішня багато краща і тай я написав до Шустакевича його повідомляючи про зміну. Думаю, що ще не дали печатати. Думаю все-таки, що теперішній наголовок вистави не виражує цілком характеру цього яркого та свіжого твору – як я колинебудь мавби кращу назву – я подав би Вас для одобрення. Я задоволений, що був у Вас і що зрозумів, що як після не є (*нерозбірливо*), але повестування з «гіркою» долею якої небудь жінки, що нерівня на лайки свекрухи – яка можливо, що і не живе, і на любого чоловіка, якому мають співати, що єї «б'є та не жалує». Як Ваша пісня тим цікава, що в музиці грає ся з веселим і сумним настроєм (т. є. наоборот) і тим може бути «бальзамом» так в гірку як і любую хвилину. А хіба народна пісня не є тому вузького і такого великого психологічного значіння?

Мені здається, що перенесення цього Вашого твору на скрипку, є досить щасливе – цілком певно, що інструменти змінили твору характер того, що так гарно віддати може найвищий інструмент т. є. мішаний хор. Вчора ми мали дуже важку пробу над сею піснею, тому, що вона представила багато труднощів до творення. Здаєть ся, що вивчимо як слід колинебудь повідомимо – як будемо готові. Наша слідуюча проба буде завтра – в неділю.

При тій нагоді я просив би Вас дуже подати мені текст цілої пісні, тому, що краще єї зрозуміють і будуть слухати уважніше, як що й цей текст виголошу.

Покищо щиро здоровлю і засилаючи низькі уклони Високоповажаній Пані Добродійці від себе і своїх

Остаю щиро вдячний

Роман Придаткевич



...

Лист Романа Придаткевича до Олександра Кошиця

167 New York Avenue
Brooklyn, N. Y.
Дня 14 червня 44

Дорогі Пане Професоре!

Щиро дякую за Вашого любого листа і перепрошую дуже, я дотепер не відписував. Пробував устроїти зустріч для прослухання «Невістки» і здається то одиноке місце у «Сурмача», де є (*нерозбірливо*) дуже погане п'яно. До мене невідгідно їхати, а як не вдасться зробити десь в Steinway-а то треба буде мій фортеп'яний струїти і встрінутися у мене, чому ми булиб дуже раді. Покищо я не міг нічого устроїти, тому що П-на Дмитрів занята пробами з Голинським і мною – а часу має лиш кілька годин в тиждні. Якраз цієї неділі гратиму в Stamford Вашу невістку – але боюся, що для Вас тамтуди приїхати булоб за трудно. Крім цього кажуть, що концерт відбуває в дуже малій і душній салі. В кожному разі після того концерту буде можливість таку авдицію устроїти і я не беру собі на серце, в кожному разі жалую, що не можу вразити Вас так, як фортеп'яно є за низько строєний, то не можна вдержати строю скрипки, підходить струна в гору, а крім цього – в такому випадку цілком непотрібно проявився «абсолютний слух» і сильно плутаюся.

Дивує мене, що п. Турула до Вас звертав – цілком певно не певний позаяк когось, хто не хотів за піддачу такої думки морально відповідати. Цей людини не знаю – годі називати знайомством зустріч у віденській каварні в 1914 р. – один раз. Його здибав я у Вінніпегу на основі «натяку» і пам'ятаю, які були, що відважився про мене писати. Питали чи він часом не є моїм товаришем! Дивно мені також, що п. Мельник подає, що ніхто його для співучасті не анонсував а довідався аж з часопису. Видно, що якесь замішляє і цілком не потрібне, тому, що в зв'язку з такою чудовою ціллю все може бути виясненим.

Що до мене, то я не роби надії чи цього року приїду чи не приїду по мимо того, що мене інж. Коссар в середині курсів питав і хотів мого «так» чи «ні».

Невдячний з фінансового боку концерт, зробив мені мій слідуючий сезон менше цікавим, тому, що я ледве з Вінніпегу міг кінці з кінцями зв'язати. Так як знов (*нерозбірливо*) ніхто в силі дати мені адміністратора для устроєння мого концерту, я думаю, що взявши на себе обов'язок виплачувати скрипку, я опинився в скрутному положенні. Так я писав інж. Коссарові – відповіді не одержав а з Маценком не переписував в тій справі, лиш на його питання чому я в статті Рудницького про укр. музику не фігурую укр. композитором написав, що волю, щоб того разу мені не робили ревнями. Можливо, що він ще більше вичитав, це все не моя журба. Цілком певно, що я фігурую як «bad boy», але це не впливає з якої небудь злости, прошу вірити, лиш з того, що я маю стільки інтересів, занять, обов'язків, так що в рутину організації (*нерозбірливо*) мене пристосувати, тому



просто, що я інша людина. Шкода, що з Маценком я не можу зжити ся, тому. Що він має великі заслуги над збудуванням курсів – але годі! Можливо, що в мене десь є заховані кращі (*нерозбірливо*) аніж ті які я виявив і при інтелейнішому відношенню до мене я бувби кращий до співпраці. Думаю, що для всіх буде краще, як будуть говорити, що зі мною не «сторгували ся».

За Ваші рекорди ще нічого не чув і я певний, що як все буде готове тоді піде реклама «во всю».

Відносно концерту в Детройті то говорить (*нерозбірливо*) (редакт.) в «Укр. Новій Порі» (ред. Починок) з «сим разом певно (*нерозбірливо*).

Концерт Р. П. був доказом що не вільно тим особам, які займались тим концертом виступати як провідники громади. Концерт влаштовували отці духовні а не парохії іні (*нерозбірливо*) з громади, ... Сим разом дали оголошення до «У.Н. Пори», і було біля 300 людей на концерті такого славного музики-професора(!) в салі Дітройтського музею... Стоячи перед дверима можна було порахувати на пальцях парохіян отих парохій крім свящ. і сестер та (*нерозбірливо*) і парохіях людей більше не було. Якби так хто хотів (*нерозбірливо*) отця духовного і т. д. Православних не було ані одного... Не одно нашого музичного співоного світа. Мовляв десь з хору Думка і т. д. Червонілись отці духовні... але навіть дяків не привели, щоб музики такої раз в життю послухали... Сей концерт можна назвати академічної краси і штуки укр. народу... Зроблено концерт для своїх, але не запрошено всіх як треба. Програми і тікети друкували у чужих... Що то за комітет, що щось робить і не показуєсь? Але оден з комітету сказав нам, що він нічого не знав. То гарно. А решта інтелігенції: як дохторів і адвокатів крім одного і то кандидата до конгресу. На будуче оголошуйте ся в «Н. Н. Порі»; друкуйте друки в своїй друкарні, а успіх буде!

Finis, торба і «уррей»!

Крім цього якісь ньюйорчани мололи язиками, що грати не зміг. Це все до нути, крім місцевої «кваші» амбіцій і глупоти дало такий вислід. Так як п. Шустакевич помімо – здаєть ся – непопулярности, є мудра і культурна людина (*нерозбірливо*) дістали від мене сотню доларів. Так українці мені «купують» скрипку і я радий, що все так гладко пішло – а треба вірити, що страчене енергія не пішла на марно і колись в будучности піде краще тому що цей концерт підготовив почву. Концерт в Чікаго аж «бою ся» бо так то можуть взяти на правдиві «гонки», а там Шустакевича немає, на жаль!

Покищо дальше листи пишу і пробую... все страшенно важко і то в час, коли люде мають гроші: концерти повинні мати успіх!

Дістав статут (*нерозбірливо*) і просять о (*нерозбірливо*). Треба буде написати, що «РомпридКозма» виплачує скрипку і жалує грошей!

Щиро здоровлю і обіцяю якнайскоріше приготувити зустрічу.

Засилаючи глибокі уклони від дружини для Високоповажаної Пані Добродійки

Остаю все вдячний Роман Придаткевич



...

Лист Романа Придаткевича до Олександра Кошиця

167 New York Avenue
Brooklyn, N. Y.
Дня 8 серпня 44

Дуже а дуже мені прикро, що Ви не відчуваєте ся здорові, та що в такій горячі прохиди ть ся Вам працювати та читати лекції. Та помимо цього я відчуваю ся щасливий та гордий, що ми українці, діждали ся, що в нашому музичному світі знайшла ся так веелика Людина, яка помимо всіх труднощів, може стільки роздавати краси, доброти та любови до Рідного – яка радість знати, що зі затертим віддыхом слухає Ваших лекцій така сила молодих сердець, а одна співачка (лишень), скільки полишає в українських душах того, що останеть ся на ціле життя! Певний я цього, що якось передержите ще тих три тижні, а спомини з корисно прожитого літа для подячної і великої праці, допоможуть Вам в Нью Йорку прийти до скорого виздоровлення.

Відносно Ваших «Двох укр. мєльодій» то нажаль мені Лисенків козачок подав за (*нерозбірливо*) пишу, більш цікаву працю взяти ся. Покищо виписав ся найкраще гопак з Різдвяної ночі і вийде з нього, здається, досить ефектований твір. Думаю, що тими днями зможу за Вашу працю взяти ся. Думаю, що не буду так перемучений, як цього тижня – бо писання листів (за виступами) мене, в комбінації з несамовитою горячою та духотою та іншими побічними причиностями, в разі обіцяної розвідки, якої не в силі розпочати, розпочатої прелюдії хоралу і подв фуги, якої не можу закінчити, і хмари все нових листів, на які моїх відповідей ніхто не може прочитати, все мене робить так перемученим, що іду на ту тзв. працю як на (*нерозбірливо*) т. є. на відпочинок, то – дійсно – дозволяє мені за це все забувати.

Від канадійського, так як від американського уряду, не відослали мені грошей назад. Як бачу між знайомими, то хто вніс свій рахунок в початках року, то вже йому відіслали. Думаю, що оподаткувавши ціле населення, урядники не можуть справити ся з рахунками.

Радив би я піти до податкового уряду і звернути їй увагу, що Ви, Високоповажані Пане Професоре, відїздите скоро, і тому, що можливо матимуть в справі Ваших рахунків певні запити, тому, що Ви тимчасово в Канаді, Ви просите їх вишукати Ваші «акти». Дуже помагає «нагадувати» їм, що Ви є гостем Канади, і як вони (урядники) відносять ся і т. д.

Все одно ці гроші пришлють, так як С.Р.Р. прислала мені ріжницю в грошах, тому що я вернув ся через Toronto в не Montreal.

Те, що ходить бездротною почтою, що я так мав виразити ся, що п. Маченко стоїть курсам на перешкоді, розуєть ся, що якась нісенітниця. Можливо що стаття в Новому Шляху 17-го червня ц. р. (ст. 4) п. з. Нові лектори В.О.К. до (*нерозбірливо*) помимо того що згадував його співвиступи з (*нерозбірливо*), не



згадує ся так високої його співпраці в моїх концертах, дали причину (*нерозбірливо*) апаратам «пускати» місце «цьоці» різні коментарі. З моєї сторони булоб нерозумно виражувати свою опінію, особливо в тому випадку, де завдяки П. Маценкові, ці курси пятий чи шостий рік існують і числом студентів побільшують ся. Можливо, що якесь вияснення моєї відсутности булоби корисніше, завчасу, однак це не було моїм завданням, але справою управи курсів вияснювати.

Кінчу цей лист, бажаю якнайкращих успіхів в праці над V В.О.К. і в праці над новим цьогорічним хором. Нехай Всевишній дасть Вам як найбільше сил. Від мене і дружини глибокі уклони Високоповажаній Пані Добродійці. Щірі привіти п. п. Косарові, Маценкові, (*нерозбірливо*) і всім Високостойним лекторам і вирази любові студентству.

Щиро здоровлю і остаю Ваш все щировідданий
Роман Придаткевич

...

CONCERT

by

ROMAN PRYDATKEVYTCH
UKRAINIAN VIOLINIST

with

OLGA DMYTRIW at the Piano

assisted by

DONIA STEPHANIA DEMRAY, *Soprano*

with

GETHIN B. DAVIES at the Piano

and

UKRAINIAN GIRLS A CAPELLA CHOIR

under direction of

STEPHANIE ANDRUSEVICH



DETROIT INSTITUTE OF ART
LARGE AUDITORIUM

SUNDAY, May 21, 1944—2:30 P. M.

Program
PART I

ROMAN PRYDATKEVYTCH, Violinist
Olga Dmytriw at the Piano

Prelude on a Chant to Our Lady of Kaminka
- - - - - Roman Prydatkevych

A Moment Of Despair - - - - M. Lissenko

Danse (Cossack Dance) - - - Th. Akimenko

A Song of America - - - V. Barvinsky-Prydatkevych

Kolomyika - - - M. O. Hayvoronsky-Prydatkevych

DONIA STEPHANIA DEMRAY, Soprano
Gethin B. Davies at the Piano

The Wren - - - - - Benedict

Aria from "Kupalo" - - - - Wachnyanyn

ROMAN PRYDATKEVYTCH and OLGA DMYTRIW
Violin and Piano

Andante - - - - - M. O. Hayvoronsky

Melody (Nad Prutom u Luizi) - - - I. Vorobkevych

A Lament (Based on a folk song) A. Koshetz (Prydatkevych)

Variations (A Musical Satyre) - - - M. Koliada

Ukrainian Rhapsody (Kobzar Style) Roman Prydatkevych
(Duma-Cossack Song-Dances)

INTERMISSION 10 MINUTES



Program
PART II

ROMAN PRYDATKEVYTCH, *Violinist*
Olga Dmytriw at the Piano

Melodies Based on Ukrainian Folk Songs:

- - - - - *Roman Prydatkevych*

Tryst With The Wind

Homeless Cossack and his Steed

Nevistonka (Wedding Song)

Song Of The Shepherd (Chaban)

Arkan (Dance Of The Hutzuls)

UKRAINIAN GIRLS A CAPELLA CHOIR
Stephanie Andrusovich, *Director*

Ukrainian Selections

ROMAN PRYDATKEVYTCH, *Violinist*
Olga Dmytriw at the Piano

Melody - - - - - *E. Bloch*

Imps - - - - - *C. Burlleigh*

Piece En Forme De Habanera - - - *M. Ravel*

Slavonic Dances - - - *A. Dvorak-Kreisler*

Gypsy Airs - - - - - *P. Sarasate*

SPONSORS

Mr. & Mrs. Bayor, W.	Dr. Hrybyk, John
Mr. & Mrs. Belenky, M. W.	Mr. & Mrs. Iwaskiw, Harry
Mr. & Mrs. Bilovus, Joseph	Mr. & Mrs. Jakymiw, Michael
Mr. & Mrs. Budziak, Dmytro	Mr. & Mrs. Koos, John W.
Mr. & Mrs. Bukaczewski, Harry	Mr. & Mrs. Kowal, Michael
Rev. Chchansky, Stephen D. D.	Mr. & Mrs. Krywy, Andrew
Mr. & Mrs. Cholyway, William	Mr. & Mrs. Kuzyk, William
Mr. & Mrs. Diachun, John	Mr. & Mrs. Melnik, John
Mr. & Mrs. Dowhan, William	Mr. & Mrs. Mozola, Michael J.
Mr. & Mrs. Gardy, Paul	Mr. & Mrs. Niczay, William
Mr. & Mrs. Gawa, John	Very Rev. & Mrs. Pobutsky, Stephen
Mr. & Mrs. Hanysh, Paul	Mr. & Mrs. Semegen, Elias
Mr. & Mrs. Herman, Mike	Mr. & Mrs. Sheremeta, Onofrey
Mr. & Mrs. Holowchak, Walter	Mr. & Mrs. Shustakewich, Nicholas
Mr. & Mrs. Hradowsky, Andrew	Mr. & Mrs. Warren, Stephen

CONCERT COMMITTEE

Rev. Stephen Chchansky, D. D., Chairman
John Panchuk, V, Chairman
Very Rev. Stephen Pobutsky, V, Chairman
John Diachun, Secretary
Alex Stack, Treasurer
Nicholas Shustakewich, Manager
William Dowhan
Mrs. Catherine Chomiak
Mrs. Marie Prokopovich
Ivan Atamanetz
Andrew Hradowsky
Dmytro Atamanetz
M. Chemny

ЛИСТ РОМАНА ПРИДАТКЕВИЧА ДО ПАНА БАРАНА¹

Архів Українського Національного Музею в Чикаго

Бланк
MURRAY STATE COLLEGE
RALPH H. WOODS, PRESIDENT
DEPARTMERNT OF ARTS
MURRAY, KENTUCKY

Тимчасово Меннеаполіс Мінн (до 24 серпня)
Дня 12-го серпня, Box9634 (University of Minnesota, Minneapolis, Minn.

Високоповажні та Дорогі Пане Баран!

Прошу дуже не гніватися, що я так давно не писав. Дня 24-го (або 27-го) жовтня відбудеться в Himball Hall мій концерт зложений в головному з репрезентативних українських творів. Цей концерт устроює Concert Angagement Beofka off. Він буде часто оголошуваний і потому репортований у всіх важніших часописах Шікаго.

Я певний, що наші громадські установи є першою в роботі для помочі скитальцям, однак цей концерт міг би їх переконати, що старша еміграція зложена з цивілізованих людей і що на американському континенті довший час іде культурна праця, а старші емігранти мають свої освіти.

При тій нагоді хочу показати, що моя Друга Симфонія прийнята Д-ром Леопольдом Стоковським і буде виконана цього сезону ним і N. Y. Philharmonia і буде радіом передавана по цілому цивілізованому світу український твір.

Я буду невимовно вдячний, якщо Ви зможете зробити внесок для піддержки і розбору тікетів у центральній установі Шікаго (також попросите нашого приятеля п. Романишина, який не відізався) і дібетесь помочі [нерозбірливо] українського громадянства.

Хочу бути десь около 25, 26 цього місяця в Шікаго і постраюся Вас відвідати.

Остаю все Вам вдячний

Роман Придаткевич

Р. S. Буду вдячний за всі поради та адреси куди треба писати.

*Лист написано рукою чорним чорнилом на двох сторінках бланку.**До нього додана програма концерту Р. Придаткевича від 19 квітня 1950 року в MURRAY STATE COLLEGE.*

¹ Точність особи не встановлено, однак припускаємо, що це був Володимир Баран (1913 р. н.) – юрист, бібліотекар і громадський діяч, котрий був працівником кредитівки «Самопоміч».



ЛИСТУВАННЯ РОМАНА ПРИДАТКЕВИЧА І ПАВЛА МАЦЕНКА.
ДОКУМЕНТИ.

Центральний державний архів зарубіжної україніки.
Фонд 50 опис 1. Справа 14.

№ 1

Лист Романа Придаткевича до Павла Маценка від 7 березня 1943 року

Арк. 28. Конверт. 167 New York
Brooklyn, N. Y.

Dr Paul Matsenko
c/o mr Charkow
172 Argyle St.
Toronto, Ont.
Canada

Арк. 29 (рукопис)

167 New York
Brooklyn, N. Y.
Дня 7-го березня
1943.

Дорогі Пане Докторе:

Будучи ще під вражінням нашої першої зустрічі хочу Вам подякувати за ту приємність, яку я мав обговорюючи ідеї і [нерозбірливо] реального і вимріяного характеру і находячи у Вас співчуваючого в деяких моїх думках, які мене під впливом Вашої дорогої особистості можливо [нерозбірливо] вигляд мого суб'єктивного «вірую», яке то «вірую» можливо є лиш відбіткою головнішого і глибшого «вірую», яке є у мене і у Вас те саме. Чи завважили може – я людина думок – слова мої не імпровізація, процес який перешкодитися другому процесові т. є. думаю і цілий час я борю ся то з одним то з другим тим своїм правителем, щоб їх в якійсь організації [нерозбірливо] і знов одна другому те перишвидшував а то стояв. Тому, що я люблю всякі труднощі і зводити різні баталії, тому для мене процес розмови, а ще до того з добрим партнером – незвичайна насолода. При тому я можу поговорити щось нерозумне, що мій обмежений головний матеріал є причиною і раз цей [нерозбірливо] мусить бути [нерозбірливо] так, щоб мав [нерозбірливо] несовершенної думки, й попадаю в труднощі. Прикмети думаючої людини, яка багато передумала і немає перед ким висловити ся. Однак я хотів, щоб Ви не мене зле не зрозуміли: найбільшою честю цивілізованої людини бути членом сил які борються за честь свого народу [нерозбірливо]...

Це були мої колишні думки. Як бачите я не філософ – а того роду думки не пожива для моєї музики: я думаю, що й не мав можливости з ними зговоритися за мою першу симфонію. Послідна (4 та частина) є висловом моїх того роду



передумань – я рад був би колись Вам дати її переслухати. З її виконанням я не спішу, тому що я волів їм перечекати, коли у мене буде більший досвід з моєю оркестровою технікою.

Відбуду за два дні в Торонто, тому не зачіпаю ще а моєї участі в «курсах», поки не наберу думок у п. Мельника, до якого зараз напишу першого листа. Уявляю собі величезне поле. Однак я пам'ятаю, що маю вислати свою фотографію, каталог літніх курсів муз. школи Джульярда в Нью Йорку, план класи теорії (не запитав Вас – скільки всього лекцій за цілий курс буде) і дві або три програми домашніх концертів укр. камерної музики.

Чи віддали о. Слюзарові його ноти? Думаю, що так, питаю, щоб мене совість не гризла – а так перепрошую за клопіт і щиро дякую.

Щиро Вас здоровлю і засилаючи від своєї дружини Вам і Високошановній Вашій Пані [нерозбірливо] Вам все щиро відданий

Роман Придаткевич

№ 2

Арк. 30 (рукопис)

Високошановні Пане Докторе:

Писав Вам листа на Вінніпег і я певний, що його отримаєте – а не прийнявши до дому – в літі. Не хочу Вам повторювати – однак це була велика приємність познайомитись і мати стільки радості погоджуватися з Вашими думками, яких у нас здається знайшлося дуже багато. Тільки аж в дорозі, я пригадав собі, що багато дечого Вас забув спитати, взагалі я мав вражіння, що ми розсталися на два дні. Тому я дуже жалкував, що виїхав день швидше коли Ви прибули. Як бачите із залучених критик, я мав несподівано і в канад. пресі признання. Незвичайно я вдячний [нерозбірливо] і другим панам з У.Н.О. за їх зворушуючу чемність у відношенні до моєї скромної особи як і в устрою концерту, який під оглядом доброго серця і зичливості перевищив всі мої дотеперішні виступи. Я гордий, що можу всюди сказати своє добре слово. У п. Гультая я гостив цілу неділю, тому за запізнив потяги. Дякую Вам за деяку осторогу, хоч я все одно не реаую на всякий досвітизм і глупу зависть.

Пишу рівночасно листи до [нерозбірливо] – хочу до п. Гультая просити їх помочи устроїти концерти по сході Канади – не задалеко від Торонта. П. Довгань в Монреалю, що при відїзді хотів замовляти на другий день мій концерт, нічого не пише.

Боюся чи там не вийшли якісь неприємности після концерту, бо навіть співаки не хотіли разом зійтися, щоб попрощатися з проф. Кошицем. Др Луць дуже здивований не так ізза холоду [нерозбірливо] часописів, як того, що в укр. пресі про цей [нерозбірливо] згадки [нерозбірливо] чи проф Кошиць не придавлений тим, я написав йому лист, щоб його піддержати, бо він зробив для монреальної оркестри [нерозбірливо] прислугу.

Можливо, що Михась, щоби зробити мені прислугу, готов вже просити о поміч для моєї справи – я думаю, що це не потрібне і [нерозбірливо] справу з



кожної сторони. Як бачив я вас в Монтреалю я мав випланих \$150. Після того я виплатив \$57 а тепер виплатив \$108 – так що вже \$315. Ще потрібно \$475, щоб мені дали інструмент в руки, щоб я почав його місячно виплачувати. Думаю, що то може краще, як мати нагоду заробити і самому бути відвічальному, а не робити тим труднощів своїм приятелям. Як вдасться мені зреалізувати концерти в Детройті Чикаго і Філадельфії і дасть ся жура [нерозбірливо] то буде найкраще.

Покищо щиро здоровлю і бажай якнайкращих успіхів.

Остаю Ваш щиро Роман Придаткевич

P. S. Дружина приєднується з привітами

Моє концертне бюро пошукує тепер концертів для мене по канадійських університетах і [нерозбірливо] концертів для мене. [нерозбірливо] устроїти концерт після курсів – в університеті.

Арк. 31 (конверт)

May 10 1943

Dr Paul Matsenko
c/o New Pathway
209 Yarvis Ave.
Winnipeg, Man
Canada

Арк. 32 Лист Р. Придаткевича до П. Маценка (рукопис)

167 New York Aoc
Brooklyn
Дня 6. травня 1943

Дорогі Пане Докторе!

Дякую щиро за Ваш любий, по Вашому «незмiстовний» лист, який Ви мені з Торонта вислали. Так як я Вам вже перед згадував – кілька місяців я «підхворював» – здається з власної вини. Тепер я вже з десять днів як [нерозбірливо] видужав і стараюся виповнити всі свої задумані плани одним з них був написати якусь статтю для [нерозбірливо] курсів – як вираз моєї вдячності за Ваше гарне відношення до мене. Властиво якось це прямо не відносить ся до Вас особисто, але якщо приймете мою гарячу симпатію до громадської інституції, яка Вам лежить на серці, то може зрозумієте, що я вірив, що тим і Вам зроблю якусь приємність. На жаль, я мучився кілька днів і правду сказати кілька днів я нічого другого не робив, однак як бачите ця стаття вийшла дуже напищена і холодна. Це можливо причина, що я ніколи не був в атмосфері українських літніх курсів (думаю спеціально про атмосферу В.О.К. при У.Н.О.) і не міг підійти з людського і веселішого боку. Однак так як дві голови як стрясуть ся то їх спів краще може дати три рази кращі висліди то я не сумніваюся, що якщо Ви знайдете час цю статтю переробити, скоротити, щось додати і відповідно зредагувати, то вийдуть ще з неї люди. І з моєї сторони було б навіть наївно припускати, що так «позаочно» можна щось написати, що могло б допомогти пропаганді так складної



справи і я буду тішитися як це станеться перейшовши відповідний «млинок» появиться в якому небудь відповідному виді.

Між инчим – поки я не забув – я просив би Вас зложити за мене піврічну оплату за Новий Шлях, що я Вам при нагоді вирівнаю, бо не хочу мати такого рахунку зі самого часопису.

Також висилаю новий проєкт, для оголошення чи усталення (може тимчасового) предметів які я міг би учити. Розумієть ся прошу з тим матеріалом поступити як вимагатиме потреба – при тому дати авторові свого роду свободу. Як я згадую під «Теорією» предмети, які вимагають спеціальних солідних студій на протязі літ а не 8 тижнів, то це й роблю тому, що думаю, що обговорення знання гармонії інструментовки і муз. Форми в звязку з читанням нот, дає студентові більшу можливість вглядіти ся в суть музики і розвиває перед ним дальші горизонти.

Може [нерозбірливо], яку я зварив як додаток до теорії зробити просто сходами під проводом одного з нас учителів по черзі, де підчас розмов можна просто ознайомити ся з ученичим матеріалом і коли то може не одна добра ідея зародити ся.

Ще було би моєю мрією це мала бібліотека з інструментальної і кращої вокальної музики, яка служила би матеріалом для відчитів про можливости укр. народної пісні як матеріал для творення новітньої укр. музики. Нажаль без деяких фондів не можна того зробити. Так напр. Углицький має на плитах (для домашнього ужитку – не для комерсії) багато

Арк 33.

своїх творів, які може схотів би я визичити, якби управа В. О. К. до нього звернулася. Я маю зарековдану цілу свою «Суїту для малої оркестри» під диригентурою Д-ра Говарда Ганзона (Рочестер) – вправді далеко не ідеально однак достаточо для демонстрації. Наприклад можна з Гайворонським домовити ся щоб зарековдувати у скрипака Ів. Мороза (що має добру машину – але не має доброго фортепіяну) його (Гайвор.) квартет, також мою фугу з квартету і коротші твори деяких наших композиторів. Углицький має свій квартет на плитах! Квартетистів я напевно дістав би за яких \$30 або і менче. Це заохотило б і мене зарековдувати кілька скрипково-фортепіянових творів як напр. Коляди свіжі варіації і дещо инчого, однак я все відкладаю навіть зроблені Рапсодії і [нерозбірливо] хоч би для ліпшої самокритики.

Думаю, що того роду бібліотека могла б мати велике приміщення – однак треба до того систематично і розумно брати ся і може цього року з цього не багато вийде однак варта було б не мати на увазі для будучини.

Зі собою я захватив би матеріали для устроєння одного камерного вечера – легшого типу. Це були б квартети Гайворонського і I квартет [нерозбірливо]. Також моя «Фуга» з квартету. Коротші твори для квартету, це мої переробки музики вінських композиторів. Одначе міг би бути концерт камерної музики з фортепіаном. Маю форт. квартет Колесси, однак не виконуючи його твори, не знаю



чи на лекшу камерну програму. Ви маєте тріо Нестора Н., а я маю славне тріо (І) Барвінського. Крім цього маю ефектовний репертуар (на 2 концерти) для скрипки, сопрано і фортепіано.

Однак є можливості, що не так легко і просто буде з виконавцями, тим більше, що обдумавши я вирішив, що мені не буде добре під час мого першого побуту на курсах самому бути і виконавцем – а краще обмежитися завідуванням програми. У випадку готово-привезених рекордів ця справа була би, після моєї думки, в теперішню хвилю зайвою.

Після нашого побачення в Монреалю, я написав до п. Мельника в справі усталення при В.О.К. клас скрипки : фортепіану в професійних рамках, можливо при інтернаціональній [нерозбірливо]. Не думаю, що я достатньо ясно виразився, а він мене зрозумів – однак я стільки вичитав, що цим фактом він міг би наразити ся [нерозбірливо] музичного «кагалу», що може дійсно – не збадавши броду і не знаючи обставин, так як я не знаю, краще залишити класи скрипки і фортепіану без їх спеціального підчеркнення як експеримент і то на скромну [нерозбірливо]. Узагалі може і краще з малого вироблювати діло і з року в рік ставати на певну ногу.

О тому я думаю, що буде найкраще, як що Ви з Вашим досвідом, з всіми моїми приятелями поступите якраз так як Вам Ваша думка вважає, що

Арк. 34

«так а так» буде найкраще – а я певний, що Ви все рішите і як будете уважати за відповідне скоротити і упростити мої пляни, я візьму ся за працю з таким запалом, який я для такої взаємності спосібний.

Мені цікаво було б знати які довгі є лекції (т. є чи повна година чи 50 минут), і якщо здецидувати ся на розклад лекцій, скільки часу і кілька разів в тижень та предмет я матиму до диспозиції.

Дуже Вам вдячний за Вашу теплу рекомендацію для моїх концертів у Східній Канаді. Якраз переписую ся зі Судбурами – другі місцевості не зголосили ся, а Монреаль т. є п. Довгань відкликав два концерти ізза того що КУК не хотів брати ся за піддержку по пості, коли люди танцюють я просив його о поміч устроїти такий концерт на [нерозбірливо] виключно професійну імпрезу, тому, що я думаю, що відістану багато більше публіцистики для української музики, на тлі українських змагань [нерозбірливо] справа була занадто очевидна. Це була причина хорового концерту Кошиця – чому так преса все холодно зреферувала і не звернула уваги на таких чудовий вечір.

Тепер ще одна справа. П. Гірняк, якому я так багато завдячую і який так по братерськи відніс ся до моїх виступів, порадив мені ще звернутися до Вас в такій справі:

Чи не було б добре на передодні отворення курсів, щоби я дав у Вінніпегу власний концерт, щоби представити ся громадянству. Можливо, що лише можна заповнити яку 400 місцеву салю, бо це є в час літа, однак такий концерт дав би великі можливості для розголосу курсів, бо і другі часописи мусили б про це



писати. Я думаю, що при моєму тактичному поведінню і обробленню так часописів як і громади, може сам концерт мав би успіх і був би помічним для курсів. Цей концерт був би також добро перед [нерозбірливо] мого для осіннього концерту, який все одно я мусів дати. Одно лише: як цей концерт перевести в дійсність. Може є серед Ваших приятелів чи знайомих людина, яка за заплату хотіла б взяти ся за це організування? Знаючи, що Вам це буде цілком неможливе, я хотів би з того роду людиною зачати переписку. Було б добре мати співучасника співака чи співачку. Може є талановитий декляматор, що я волі би не слабого співака.

Очікую від Вас ласкавої відповіді і остаю Ваш все щировідданий
Роман Придаткевич

Арк. 35 Лист П. Маценка до Р. Придаткевича (машиновпис)

Винніпег, 17 травня 1943

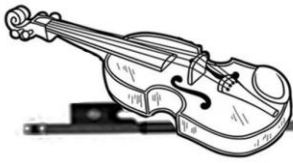
ВПоважний Пане Придаткевич!

Дістав від Вас вже два листи і тепер відповідаю. Точним не міг бути через мою останню подорож, із якої вернувся на Великодні Свята. У Винніпегу на- томість чекала велика праця, яку я не вів майже три місяці і тому треба було довго мовчати...

Тепер починаю скорше рухатись. Приступаю відразу до справи. Вашу статтю про курси дістав і негайно подав до часопису. Змінити й додавати не було чого. Свою заввагу я подав в кінці Вашого допису. Рахую, що так краще.

Н. Шлях для Вас пренумерований. Проект з Теорії Музики і др. дістав. З Вашим пляном зовсім годжуся і буду його притримуватись. Одначе хочу повідомити Вас, що я оголошу предмети загально, а про способи викладів їх і навіть розподіл тих предметів між нами: проф О. Кошиць, Вами і мною наступить тут у Винніпегу. Так більш практично, як виказала практика, а це тому, що до того часу ми більш-менш будемо знати із якою аудиторією нам доведеться мати діло. А це, маючи в увазі, вік і освіту курсантів дуже важне. Кожний педагог на курсах «дістає» певну кількість годин на весь курс і згідно тому розкладає свій предмет. Підчас науки він вільний вживати які будь способи, важне для нас, щоб дотичний предмет був перейдений і бажано в такий спосіб, щоб слухачі чомусь навчилися. Це головні засади, а про друге подбаємо на місці. Довгість лекції – 45 хвилин (академічна година). Між лекціями 5 хвилин павзи. Все те збито дуже ізза короткого часу курсів. Вони мають всього 388 академічних годин.

Відносно рекордів. Це на минулих курсах я думав запровадити ілюстрацію творів і показовість виконання їх при допомозі рекордів. Одначе не було як дістати рекордів тай грошей бракувало. Цього року сама організація прийшла до переконання створити архив рекордів (в першу чергу український). І мені доручено ту опрау переводити в життя. Фондів я на те не дістав, їх треба збирати... Тому вітаю щиро Ваші побажання. Прошу зробити все, щоб могли перевезти із собою рекорди «для навчання». Може треба для того спеціального дозволу. Як Ваша ласка довідайтесь. Тоді можно було б взяти й інші рекорди, хоч би й спів



пані Сокіл і що там можливого знайдеться, бо в Канаді немає нічого. Я напишу від В. О. К. до проф. Углицького, щоб позичив рекордів і може було б доцільно згадати про Ваш побут у Виннипегу і можливість їх Вам забрати? Порадьте, чи згадувати Вас і чи могли б Ви взяти на себе таку «обузу?» Пишете, що можете зарекордувати багато творів у скрипака І. Мороза й подасте суму \$30.00, за які Ви могли могли б найняти для того квартетистів. Це чудово! І тому було б добре, щоб Ви напевно розвідали, чи можна те перевести ще перед Вашим відїздом (щоб рекорди взяти взяти із собою), скільки творів могли рекордувати і що все те з гамузом буде коштувати. Інж. Коссар вже погодився дати із каси \$30.00.

Ми були б раді мати рекорди і з сольової вокальної музики. Напр. у Вас там перебуває пані Лепкова і вона багато знає українських творів. Взагалі зробіть що можете в рамцях поданого, а я представляю тут до обговорення і потім рушимо справу.

Справу Вашого концерту тут у Виннипегу перед курсами маю в увазі. Ми, як організація, про концерт в ту пору року не можемо думати. У Виннипегу все життя концертове припиняється з 24 травня (Вікторія Дей). Проте КУК буде мати в кінці червня Конгрес і я вже просив, щоб мали в увазі Вашу особу. Про результат вчасно повідомлю. На жаль, мушу спростувати, я трія Н. Нижанківського не маю, я був тільки свідком його повстання, чув його і бачив у людей в Європі. Натомість маю тут клявірну сонату ч. 4 і Варіяції на тему пісні «Гандзя» Тараса Микиші.

Арк. 36.

Цим примушений закінчувати до Вас листа й поспішати до відповіді на інші листи та приготування до Курсів. Прошу вибачати за лаконічність. Проф. Кошиць писав про рекордування. Я вже так хочу закінчення цієї роботи... Може більше як сам професор, бо певний, що тоді він буде більш зділим до іншої роботи, яку я маю в увазі і може значнішу за все. Про те поговоримо при побаченні.

Бачив фотостатичне видання однородних хорів на жіночі голоси п. М. Гайворонського. Шкода, що я не мав їх раніше. Я вже замовив через книгарню «Калину», з якою п. Гайворонський тримає зв'язок (вона у Виннипегу).

Прикро мені також, що між нами – п. Гайворонським і мною – наступило якесь дивне мовчання. Я старався розвіяти «туман непорозуміння», але, як видно, вийшло незручно. Я Вам розповідав, чому той туман заступив кругозір...

Хай буде, може майбутність загладить і вирівняє вузли, яких, правду кажучи, я не вязав.

Бажаю Вам всього найкращого і дякую дуже за статтю й думки, подані у Ваших листах.

Щировідданий Вам



Арк. 37. (вирізка з газети)

Новий Шлях. Сакатун, Саскачеван

14-го червня, 1938

ВІД УКРАЇНСЬКИХ ПРОФЕСІЙНИХ МУЗИКІВ ДО УКРАЇНСЬКОГО ГРОМАДЯНСТВА

Довідуємося, що до рекордування музики дотеперішньої фільми «Запорожець за Дунаєм» фільмове підприємство Василя Авраменка не заангажувало українців, кваліфікованих членів музичного союзу Америки.

П. Антін Рудницький, музичний директор «Запорожця за Дунаєм» – фільми, яка по рекламі «спасе Україну», зажадав доставлення собі оркестри з членів, які розуміють по «німецьки» або по російськи. Ми думаємо, що п. Рудницький, який заробляє в Америці, апелюючи до патріотизму й милосердя українців, даючи концерти зо своєю дружиною і збираючи датки під фірмою «Народньої Лічниці» у Львові, а п. Василь Авраменко, що під грімкими патріотичними кличами збирає тисячі тяжко запрацьованих українських грошей на свій промисл – повинні розуміти клич «Свій до свого» І не лише, щоб від своїх взяти, але щоби й своїм дати заробити.

Ми признаємо, що «Украфілм Корпорейшен» в Нью Йорку піддержала українських музиків і зарекордувала музику до фільми «Маруся» майже самими українськими музичними силами.

Слушно наша суспільність вимагає від українських музиків посвяти та ідейності, тому ми огірчені, що за українські гроші фільмовий промисл Авраменко дає заробіток чужинцям і то в деяких випадках менше кваліфікованим від українських музичних сил.

В Нью Йорку, Н. Й., дня 3 червня 1938.

Українські професійні музики в Нью Йорку, члени Американської Федерації Орхестральних Музиків:

Іван Мороз, соліст-скрипак, член Націон. Орх. Т-ва – соліст в фільмі «Маруся» – Украфілм.

Мирослав Леськів, сольо-обоїст Митрополитан Опері в Нью Йорку.

Михайло Букіник, соліст-челіст, професор Консерваторії в Харкові й завідуючий концертним відділом при У. Н. О.

Володимир Крошак, віоліст, член Нац. Орх. Т-ва.

Роман Придаткевич, соліст-скрипак і композитор.

Едвард Михайлишин, клярнетист.

Степан Максимців, сольо-фаготист симфонічної оркестри в Пітсбургу,

Па.

Частина 6.

**ВІДОМІ
МУЗИКАНТИ ТА
ПЕРІОДИКА
ПРО РОМАНА
ПРИДАТКЕВИЧА**





Василь Витвицький

ПЕРША СИМФОНІЯ РОМАНА ПРИДАТКЕВИЧА¹

Своїм задумом і початком перша симфонія Романа Придаткевича в'яжеться з добою наших визвольних змагань, у яких він сам брав участь як старшина, поручник Української Галицької Армії. Твір присвячений пам'яті професора Михайла Єлисеєвича Слабченка, видатного вченого, члена ВУАН, автора ряду праць з історії України 17 і 18 століть. Дружнє відношення нашого музики з проф. Слабченком датується з часу їхнього спільного побуту в Одесі. Це влітку 1920 року рекомендував був Р. Придаткевича на вчителя музики в Інституті Народної Освіти в Одесі. Проф. Слабченко мав живе зацікавлення до театру й музики, був засновником і керівником театального інституту ім. Тобілевича, в якому м. ін. працював і Роман Придаткевич. Він теж наспівав був свою власну мелодію до пісні на слова Якова Щоголева, це піддало Придаткевичеві думку, взяти її як основу для більшої композиції. Проф. Слабченка більшовики судили в процесі С. В. У. і заслали на довголітню каторгу разом з його сином Тарасом.

Початкові нариси симфонії, головнo ж її першої частини постали 1928 р. Згодом від 1932 до 1937 композитор працював над дальшими частинами, користаючи з порад і завваг видатного американського музики-педагога Паольо Галліко. Доволі жива концертна діяльність Придаткевича, як і його педагогічна праця не давали змоги пильніше присвятитись здійсненню композиторських планів, а зокрема таким роботам, як переписування партитури та розписування оркестрових поголосників. Це й було причиною, що повне зладження партитури і виготовлення з неї копій було досягнуто щойно в минулому році. Перед тим пощастило було тільки першій частині симфонії. Її партитура разом з оркестровим матеріалом була виготовлена раніше та зазнала небувалої для українського композитора можливості – виконання під батутуою Леопольда Стоковського.

З цим визначним диригентом Роман Придаткевич був знайомий ще з 1930-х років. Тоді він вислав був йому свою «Українську сюїту» для малої оркестри, яку Стоковський мав у плані включити в репертуар оркестри складеної з самих молодих виконавців. Ця оркестра діяла недовго і не дала можливості цей плян зреалізувати. Треба згадати, що наш музикант сам мав нагоду деякий час грати в оркестрі, під батутуою Леопольда Стоковського, а саме під час його керування Нью Йоркською симфонічною оркестром. Стоковський запізнався був з «Гуцульською колядкою» Придаткевича для сопрана, скрипки і фортепіану та дав був цьому творові свою високу оцінку. Згодом, коли йому до рук потрапила партитура першої частини симфонії під заголовком «З гір та рівнин», Стоковський висловився про неї ентузіастично та включив її в програму свого концерту з симфонічною оркестрою в Денвері.

Концерт відбувся 30 січня 1951 р. Його програма складалася майже в цілому з відомих, добре закорінених у репертуарі творів Баха, Дебюссі, Вагнера і

¹ Друкується за: Витвицький В. Перша симфонія Романа Придаткевича. *Вісник* (Міннеаполіс, США). 1966, червень. Ч. 2 (17). С. 7–10.



Чайковського (5-та симфонія). Виконання, як це можна, судити по відгуках критиків у пресі, а. також з нагання на звуковій ленті, було першорядне і твір нашого композитора витримав свою нелегку пробу.

Симфонія, як ціле, має назву «Визволення». Вона побудована за зразком класичної симфонії і складається з чотирьох частин. Їх темпове відношення таке:

I. Анданте – Алегро кон спіріто.

II. Состенуто.

III. Віваче.

IV. Анданте – Алегро марціале.

Кожна з чотирьох частин має свою програму і свою окрему назву:

I. З гір та рівнин.

II. Ідилія.

III. Скерцо.

IV. Здійснення.

Першу частину, а тим самим цілу симфонію попереджає вступ у повільному темпі (Анданте). Того роду вступ явище доволі часте у класичній симфонії й сонаті, але в цьому випадкові увідна партія має основне, органічне значення. Вона не тільки вводить слухача в настрій симфонії, але й подає мелодичний матеріал, який виконує важливу роль у наступних частинах симфонії. Від її перших тактів бринить ідилічне, пасторальне звукове тло, на якому з'являється погідна, життєвою радістю пройнята тема, що нагадує звучання наших трембіт у горах. Цю тему вводять спочатку роги, після чого вона в цілому, чи у фрагментах появляється кількакратно у різних групах інструментів.

Вступ в'яється безпосередньо з першою частиною, побудованою у формі сонатного алегро. Її розпочинає головна тема виведена скрипками й флейтами. Вона повна схвильованості й драматизму. З початку знати її спадну тенденцію, але в другій половині ця тема виявляє багато енергії і поступнево досягає верхів вияву. У повному контрасті до неї є ідилічний епізод духових інструментів, що веде до другої, побічної темп. Це власне і є мелодія Слабченка, написана до слів Щоголева: «Сідлай коня вороного, ой, брате, козаче!» Варто підкреслити, що побічну тему, подібно, як і тему вступу, що її ми можемо назвати «темою трембіт», інтонують духові метал, інструменти – роги. Під кінець експозиції знову звучить далекий відгомін трембіт. Розробка починається головною темою, але досить скоро – і несподівано появляється нова музична думка, тільки частково споріднена з мелодією Слабченка. Це тема фуґи, яку починаючи від трубки проводять імітаційно різні групи інструментів.

З уваги на форму, уведення нової теми в розробці значною мірою виходить поза канони сонатного алегро. Але, як відомо, цим відхиленням від норми покористувався був уже той, хто сам був одним з головних будівничих сонатної форми, тобто Людвиг ван Бетговен (третя «Героїчна» симфонія). У симфонії Придаткевича міг у цьому випадку заважити сам ідейно-виражальний задум висловлений назвою, що її має перша частина: «З гір та рівнин». Обидві основні теми цієї частини одна одній не протиставляються, а передають настрої збуджені



спогляданням на різні краєвиди тієї самої країни. Це й могло бути причиною, що спонукала композитора не протиставляти обох основних тем, як це буває у розробці сонатного алегро, не розводити тематичної праці на їх основі, а ввести нову, свіжу думку. Її підхоплюють щоразу нові інструменти, спочатку у первісному вигляді, згодом у авгментованій, чи навіть у подвійно авгментованій формі (замість оригінальних вісімок у першому випадку чвертьноти, у другому півноти).

Репризу попереджає вступне анданте з ритмічно змодифікованою темою трембіт. Реприза не починається першою темою, а побічною, натомість уривки першої вжиті тільки як контрапункт. Саме закінчення це квінтесенція, чи відгомін усього раніше сказаного. «З гір та рівнин» своєю величиною, органічним поєднанням окремих відтинків та епізодів і нарешті своїм програмовим підґрунтям становить собою певне ціле на зразок симфонічної поеми. На такий підставі і з таким спрямуванням вона й була виконана у програмі згаданого концерту під батutoю Леопольда Стоковського.

Другій, повільній частині – «Ідилії» – основного тону надає її головна тема, ясна і радісна. Після короткого епізоду з'являється тема побічна. Формотворчий принцип цієї частини це нову сонатна схема, тільки, що тут менші розміри і менші різниці окремих складових елементів. «Ідилія» закінчується повним заспокоєнням при зовсім притишеній динаміці.

У повному контрасті до другої частини – третя, голосне і жваве скерцо; це – за інтенціями композитора – образ радісного і безжурного життя української молоді. Для зображення цього вжита, як головна тема, українська народня пісня «З'їздив я коника, з'їздив другого». В цілому, скерцо побудоване за засадою тричастинної форми АБА, з так званим Тріо, у повільному темпі. Зате у нутрі цієї простої схеми головно у першому «А», застосована складна композиторська техніка. Викладені організми появляються у різних гармонічних забарвленнях, то знову ж у різних видах варіантів, включаючи й такі засоби, як обернення тем. Тріо це домена духових дерев'яних інструментів. Для його мелодики прикметне ужиття т. зв. церковних ладів, лідійського, згодом дорійського. Поворот першої частини після тріо відбувається із значним скороченням, так, що цілу формальну схему скерца треба означити так:

АБА1

Будова останньої частини симфонії доволі складна. Після напруженої і скомплікованої першої частини можна було б сподіватися фіналу переходу на простішу структуру і на легший та спокійний тон. Тим часом, згідно з програмою симфонії, щойно тут лежить основний тягар твору, щойно тут повинні розв'язатися противенства закладені в цілому циклі. З уваги на тематику і її вжиття, фінал являється перекроєм цілої симфонії. У ньому крім нового мелодичного матеріалу досить важливу роль мають фрагменти, чи тільки далекі натяки на теми попередніх частин, особливо ж першої. Беручи до уваги чистий архітектонічний плян фіналу маймо тут знову діло з формою сонатного алегро, з її викладом двох тем, їхнім перевтіленням і поворотом до первісного вигляду. Коли ж мова про реалізацію цього плану, – не можна заперечити існування деякого розходження



між вимогами форми і ідейним змістом твору. Вжиття фрагментів і тем з попередніх частин симфонії, як і деяких мелодій, що вжиті, як символи («Гей, у лузі червона калина»), привело у деяких розділах до мотивної мозаїки. Вона стає зрозумілою і оправданою, якщо не забувати, що музична будова підпорядкована тут окресленій програмі.

Окремо варто звернути увагу на роль і якість репризи в симфонії Придаткевича. Тут, подібно, як це бачимо в сонаті й симфонії після-романтичного періоду: завдання репризи це не заспокоєння, не точна пригадка раніше сказаного, а вузол нового напняття, нової конденсації думки.

Мелодичний матеріал першої симфонії Роман Придаткевич цілком зачерпнув з покладів українського музичного фолкльору. Деякі виїмки, – як згадана мелодія Слабченка, чи пісня-гимн УСС «Гей, у лузі червона калина» – й собі тісно пов'язані з народно-пісенним мелосом, так, що вони являються тим же самим добром тільки поданим з іншої руки. В загальному, в симфонії є два мелодичні типи: безпосередні цитати за народною піснею, і мелодії, що походять з інвенції композитора, зате своїми прикметами і своїм духом з цією піснею органічно пов'язані. Свою причетність до суто національного напрямку сьогоденішньої української музики Придаткевич засвідчив цілим рядом своїх творів, як і поглядами висловленими у своїх статтях. З цього погляду він визнавець і продовжувач школи Миколи Лисенка, а на полі симфонічної музики співзвучний з Михайлом Колачевським («Українська симфонія»), Левом Ревуцьким («Друга, симфонія») та з іншими українськими симфоністами.

Коли мова про гармоніку симфонії, то вона рідко виступає у своїй первісній формі, як чергування гармонічних функцій і гра барв, а частіше як вислід доволі складного руху і ходів голосів. Цікаво, що по першій лінії, тобто у місцях з підкресленням гармонічних відношень важливу роль виконує родина духових металічних інструментів. Своім характером гармоніка симфонії має риси після романтичного періоду історії музики кінця 19 і початку 20 стол. з виразними позначками імпресіонізму.

Дуже прикметна для симфонії поліритмія. У цілому творі важко найти більші уривки, в яких усі інструменти підкорялися б одній ритмічній схемі, чи конструкції. Кожний стовпець оркестрової партитури, тобто кожний такт показує цілий ряд окремих рухів у різних, нераз доволі далеких, ритмічних вартостях. З ним в'яжеться деяка складність і – як наприклад в останній частині симфонії – переважаність оркестрової фактури твору. Навіть там, де виступають головні носії думок композитора, тобто головні теми, ціла сім'я оркестрових інструментів не вмовкає в очікуванні на їх появу. Композитор не робить завдання цих тем легким, він рідко прочищує поле для їх виступу, чекаючи, що вони самі вийдуть на поверхню своєю якістю і вагою думки. Ставлячись вимогливо до себе і до свого твору, він кладе чималі вимоги й до слухача, від якого сподівається активної співдії. У цьому відношенні творчий ідіом нашого композитора покривається з засадами новітнього мистецтва, особливо новітньої поезії.



Перша симфонія Придаткевича написана для повного складу великої симфонічної оркестри, з густо обсадженими дерев'яними і металічними духовими інструментами та з особливо великою і вишуканою обсадою перкусії. Користування великим оркестровим масивом іде по лінії, що веде від Гектора Берліоза через Густава Малера до перших десятиліть 20 століття, коли починається зворот до менших і вільніше складених оркестрових організмів. Як була про це мова вгорі, доволі упривілеєне місце в оркестрі Придаткевича займає духова металічна група. Це явище досить цікаве, коли зважити, що композитор сам видатний скрипак-концертант. Своє знання таємниць струнної групи він використовує не так у тематичному, як у інструментаційно-кольористичному пляні. Із струнних інструментів він добуває дуже широку скалю виконавчих засобів і кольористичних ефектів. У парі з поліфонічним голосоведенням іде цілево проведена індивідуалізація не тільки груп оркестри, але навіть окремих інструментів. Густота і барвистість оркестрової палети Придаткевича має своє особливе значення з уваги на програмовість твору.

У симфонії є дві верстви програмовості: перша: більш зовнішня, ілюстраційно-натуралістична, виявлена в малюнках з природи, імітації співу пташок, образах боїв, тощо. Друга, куди важливіша і глибша, це ідейно-емоційне підложжя твору.

Програмовість у симфонічній музиці має свою довгу історію і над нею спинятися тут не будемо. Слід натомість звернути увагу на якість і характер закладених у симфонічних творах програм. Як відомо, один з ранніх творів цього типу «Фантастична симфонія» Берліоза мав за свою програму любов і марення молодого мистця, якого шлях вів від балевої залі й сільської околиці до саббату чарівниць. З проблемами особистого (індивідуального) зв'язані «Фастівська симфонія» Ліста і «Патетична» Чайковського. Програма першої симфонії Придаткевича охоплює набагато ширше коло, включаючи в себе образи й почуття зв'язані не з одиницею: а з народом, його країною, історією і долею. Аналогію такого саме суспільно-національного підложжя в симфонічній музиці знайти не важко. Як близький приклад насувається оркестрова музика Й. Сібеліуса. Не тільки його симфонічна поема «Фінляндія», написана саме на порозі нашого століття, але й його друга симфонія (з того самого часу) творилися у згоді з думками композитора про поневолену батьківщину. Програму й інтенції вкладені композитором у «Фінляндію» російський уряд інтерпретував на свій спосіб і заборонив був її виконувати в межах своєї імперії. Це був дуже рідкісний випадок, коли чисто інструментальний твір, без будь-якого тексту був заборонений виключно з політичних мотивів. При своїй Другій симфонії Сібеліус не подав програми, та слухаючи її ми не сумніваємося щодо її змісту. Зрештою маємо й дані з кількох близьких до композитора (як диригент Георг Шнеевойгд), які свідчили, що другою симфонією Сібеліус оспівував свою рідну країну, її минуле та її боротьбу, і висловлював свою певність в її остаточній перемозі.

Порівнюючи обидві симфонії: другу Сібеліуса і першу Придаткевича, бачимо крім спільної ідейної настанови ще й чисто музичні подібності. Най-



перше в застосуванні національних елементів у музиці. Крім цього в обох творах важливе завдання докопує праця не великими, яскраво зарисованими темами, а меншими музичними організаціями, тобто фразами, чи навіть мотивами.

Над своїм твором наш композитор працював довгі роки саме в добі голосного походу щораз нових музичних течій. Все таки він устерігся від обох крайностей: надмірної традиційності і крайнього модернізму. Він зберігає засвоєні від минулого засади музичних форм та основи музичного мислення. Одночасно в його музиці, особливо в досить сміливій гармонії і в широко розвиненій поліфонічній фактурі, позначаються риси притаманні сьогочасній добі.

Його музика написана не для показу, не для заскакування слухача щораз новими небувалими ефектами. Її мета – це дати нагоду і заохоту до медитативного споглядання на образи вершин і рівнин рідного краю; вона ж є і висловом віри: що після періоду змагання мусить прийти остаточне здійснення. У композиторському доробку Романа Придаткевича симфонія «Визволення» займає важливе місце як первопочаток його досить багатой і різноманітної оркестрової музики.

Василь Витвицький

РОМАН ПРИДАТКЕВИЧ. З приводу концерту в Детройті¹

Скрипкова музика і скрипкове виконавство одна з найменше управлених ділянок нашої музичної культури. Явище це доволі дивне, коли взяти до уваги, що скрипка втішається у нас широкою популярністю і навіть належить до складу т. зв. народних інструментів. Згадаймо, що наприклад фортепіан розвинув у нас багату, високоякісну літературу і ряд таких же виконавців – піаністів. Навіть такому малопоширеному інструментові, як віолончеля щастило у нас декуди більше ніж скрипці. Правда, в останніх роках виявлялись наші молодші скрипаки-виконавці, та воєнна завірюха не дала їм змоги вповні розвинутися. Ці факти треба пригадати, щоби як слід здати сові справу зі значіння нашого композитора і скрипака Романа Придаткевича.

Програма його концерту є чимсь більшим, ніж просто рядом виконуваних творів. Вона вияв мистецького світогляду Р. Придаткевича, його «це граю і це визнаю».

В ній зовсім відсутній пописовий елемент, яким так часто грішать скрипкові виконавці. У першій половині концерту були втори трьох композиторів: Баха (фуга), Мендельсона (концерт Е. моль) і Е. Бльоха («Baal Shem»). Кожному з цих авторів, що походять з трьох різних діб 18, 19 і 20 століття – було у виконанні Придаткевича віддане усе питоме їх стилеві і характерові. Особливо ж популярний Мендельсонівський концерт був виконаний зі справжньою професор-

¹ Друк. за: Витвицький В. Роман Придаткевич. З приводу концерту в Детройті. *Свобода*. 1950. 6 грудня. Ч. 283. С. 3.



ською прецизністю, а водночас з теплою – і хотілось би сказати – українською задушевністю.

Уся друга частина програми складена з творів самого Придаткевича. Це цикл з шістьох частин спертих на українських народних піснях (в тому числі чотири за Лисенком, Кошицем, Гайворонським і Вериківським) і врешті великий і суцільний твір у кобзарському стилі «Перша українська рапсодія» (Дума, пісня і танці). Уже з одного прослухання можна було схопити цінні прикмети цих творів: знамениту скрипкову фактуру і – такий у нас бажаний – подих нового музичного мислення. Оба твори, особливо ж рапсодія, наїжені значними технічними труднощами, що неначе зразу кажуть усякому непідготованому виконавцеві: «не підходь». Ці твори, частина тривалого вкладу Романа Придаткевича в українську культуру, тим цінніші, що органічно й суттєво з цією культурою зв'язані.

Партія фортепіяну – в руках дочки композитора Ганни Придаткевич – була дискретна, декуди (як у концерті Мендельсона) аж надто в тіні. Все ж у загальному чулось до тонкощів проведене поєднання сольового і супровідного інструменту.

Для нас, новоприбулих музик, що досі знали Романа Придаткевича тільки почерез океан, зустріч з ним була зворушлива. Можна тільки жаліти, що – м. ін. через невідповідний день навечеря першого Листопада – концертна зала «Арт Інструмент» була так слабо виповнена. Було б бажано, щоб Детройт запросив нашого мистця на краще zorganizований концерт і так сплатив свій довг перед одним з найвидатніших діячів на полі Української культури в Америці.

Василь Витвицький

РОМАН ПРИДАТКЕВИЧ (1895–1980)¹

Вістки про успішну концертну й педагогічну діяльність нашого визначного скрипаля доходили з-поза океану до передвоєнного Львова здавна. Тож, приїхавши до Америки в середині 1949 року, я вислав свої перші листи на його адресу. Від нього приходили відповіді, сповнені бажанням допомогти й улегшити мої перші кроки на новому терені. Він старався подати точні інформації про музичне життя Америки і про можливості професійної праці в музиці й музикознавстві. Вже наступного року ми мали змогу зустрітися при нагоді його концерту в Детройті. Від перших виконаних творів програми (фуга Баха і концерт Мендельсона) я був захоплений чистотою й красою звуку та стилістичністю інтерпретації. У своїй рецензії з концерту («Свобода», 1950, ч. 283) я писав, що в його програмі зовсім відсутній був технічно-пописовий елемент, яким так часто грішать скрипкові виконавці. Пишучи про власні твори скрипаля, я підкресляв:

¹ Друк. за: Витвицький В. Роман Придаткевич. *Витвицький В. Музичними шляхами. Спогади.* Мюнхен : Сучасність, 1989. С. 173–177.



«Ці твори частина тривалого вкладу Романа Придаткевича в українську музичну культуру, тим цінніші, що органічно й суттєво з цією культурою зв'язані».

Прикрим дисонансом було те, що детройтська громада проявила надто мале зацікавлення концертом. Це й був один з проявів тим славних чи, точніше, неславних ножиць, якій й досі існують у нашому музичному житті між творчістю композиторів і діяльністю виконавців, з одного боку, а смаком і уподобанням широких кіл слухачів з другого. Це стосується передусім інструментальної музики. Тоді моя рецензія з концерту бодай якоюсь мірою направила кривду, заподіяну мистцеві. Листом з 10 грудня 1950 року він писав: «Вам я невимовно вдячний за Вашу гарну рецензію в “Свободі”, яка дійсно робить для мене велику честь».

Не зважаючи на труднощі й супротивні вітри, Придаткевич не втрачав доброї думки, а не раз і гумору. Коли одного разу в моїй статті про сьогочасних музик трапилася друкарська помилка в даті його народження, він дякував мені за те, що я зроби його на кілька років молодшим. Іншим разом писав: «На жаль, фінансово мої концертні авантури мене дуже знищили – а Детройт замордував – може, вилізу з біди, якщо дам спокій на рік з концертами» (18 січня 1951).

На тему свого концертного репертуару і можливостей виконання більших складніших творів жартував: «Навіть не можу грати одну з шістьох українських сонат, які умію, тому. Що українська публіка мене убила б на сцені» (23 листопада 1953).

Наше листування пожвавилось було особливо у зв'язку з моєю працею над монографією, присвяченою Михайлові Гайворонському. Вони обидва довгі роки співпрацювали й жили у близьких приятельських взаєминах. Від нього я й одержав чимало цінних інформацій. Коли ж я виявив зацікавлення його композиторською творчістю, він прислав мені («В доказ пошани та приязни») повну партитуру свого великого й широко розбудованого твору симфонії «Визволення». Історія і навіть передісторія першої симфонії Придаткевича доволі незвичайна. Думка написати симфонію народилася була в нього ще після першої світової війни. Тоді, точніше 1920 року, він як старшина Української галицької армії перебував в Одесі, де познайомився і заприятелював з Михайлом Слабченком, відомим ученим і автором праць з історії України 17 і 18 століть. Обоє їх зблизило замилювання до музики. При якійсь нагоді Слабченко наспівав був своєму другові свою власну мелодію до пісня на слова Якова Щоголева. Це піддало Придаткевичеві думку вжити цю мелодію як одну з основних тем першої симфонії. На заголовній сторінці симфонії видніє присвята: «Пам'яті проф. Михайла Єлисеєвича Слабченка».

Як відомо, проф. Слабченка більшовицькі суди включили до процесу «Спілки Визволення України» і заслали на каторгу разом з його сином Тарасом.

Початкові нариси симфонії датуються роком 1928, проте до її закінчення дійшло аж у Новому Світі. Тут трапилася небувала нагода: першу частину симфонії взяв до виконання визначний диригент Леопольд Стоковський. Він включив її в програму свого концерту з симфонічною оркестрою в Денвері 7 січня 1951 року. Виконання було першорядне, а пресові відгуки дуже прихильні. Сам



композитор з своєю дружиною був присутній на концерті і на післяконцертній зустрічі з диригентом та провідними виконавцями. У листі з 2 лютого 1951 року Придаткевич писав, що під час цієї зустрічі: «Стоковський виголосив тост в мою честь, називаючи мене великим композитором, чим я був дуже переполошений».

Іноді наше листування поживалювалося у зв'язку з підготовкою музичних матеріалів для Енциклопедії Українознавства. Тоді була нагода переконатися, яку масу матеріалів з ділянки музикознавства мав він у своєму архіві. Це були дрібним письмом списані різні дані з книжок, журналів і газет, друкованих різними мовами у різних частинах світу. Його цікавило усе, що стосувалося до української музики, її будівничих та її контактів з світовою музичною культурою. Радів, коли я послав йому копію моєї праці про взаємини Миколи Лисенка з Іваном Франком, що появилася у Львові 1942 року. З тодішнього листування я довідався, що наш скрипаль ще 17-літнім юнаком мав змогу грати у присутності Франка. Це було у Львові 1912 року, коли чвірка юних виконавців грала струнний квартет Гайдна. «Ми грали Гайдна як не на бажання Франка, то на Людкевича, який знав, що Франко має до Гайдна спеціальний сентимент» (лист з 7 грудня 1967).

Своє зацікавлення музикознавством Придаткевич виявив ще й тим, що пройшов усі вимоги для досягнення докторського ступеня в Українському вільному університеті. Улітку 1967 року мені й Богданові Лончині довелося приймати в Детройті іспити нашого непересічного кандидата. Було трохи дивно, бо одне, що ми мало діло з людиною старшою за нас, а друге, що ми й так були свідомі його всебічного знання музичного мистецтва в усьому його розмаїтті. Та важливо те, що регулямінам сталося задосить, й усі ми розходилися чи роз'їздилися вдоволені.

Постійні студії і пошуки на полі музикознавства мали безсумнівний вплив на Романа Придаткевича-скрипаля. Вони поширювали його музичний світогляд, були помічні при виборі виконуваних творів та їх стилевій інтерпретації. Не багато скрипалів хотіли б і могли б на протязі трьох місяців влаштувати цикл концертів з виконанням десятиох скрипкових сонат Бетговена. А саме такий цикл концертів відбувся на переломі 1951–1952 років у виконанні Придаткевича з його дочкою Ганною при фортепіані. У своєму репертуарі він мав численні твори українських композиторів, включаючи сюди й шість сонат для скрипки й фортепіана. Виступав з концертами в цілому присвяченими слов'янській музиці, іншим разом жидівській. У колі його постійного зацікавлення була новітня музика. Під час своєї європейської концертної подорожі 1970 року (скрипалеві було 75) він виконував твори таких композиторів, як Чарлз Айвз (соната), Макс Регер (прелюд і фуга, сольо для скрипки), Ернест Блох («Абодаг»). З цієї подорожі він привіз цілий ряд похвальних рецензій музичних критиків, здобутих у Лондоні, Відні, Берліні та інших містах.



Г. Ра (Ню Йорк)

РОМАН ПРИДАТКЕВИЧ ЗДОБУВ ПЕРШУ НАГОРОДУ НА КОНКУРСІ ЗА ПІСНЮ¹

Визначний український скрипаль і композитор проф. Роман Придаткевич здобув першу нагороду в конкурсі на пісню з героїчною тематикою, а в тому гонорар 300 дол. З Фонду ім. Ляристи Целевичівної. Нагороджено пісню «Поклик», на слова Ол. Неприцького. Другу нагороду признано композиторові Іванові Вовкові (гонорар 125 дол. За пісню «Сім струн» на слова Лесі Українки. Третя нагорода припала композиторові і піяністові Юрієві Олійникові за пісню «Сяй промениста воле», до слів Ол. Олеся гонорар 75 дол.

Проголошення висліду музичного конкурсу відбулося тут 25-го жовтня ц. р. під час окремої церемонії в рямцях річної конференції Ж ЧСУ в Коммодор Готелі, в Ню Йорку. На численних приявних, складалися учасники конференції та запрошені гості. Відкриваючи церемонію, голова Кураторії Фонду, письменниця Мирослава Ласовська, з великим признанням висловилася про фундаторів щорічного конкурсу панства Уляни Целевич-Стецюк і мгра Андрія Стецюка, які своїм шляхетним жестом щорічно інспіруватимуть наших музикотворців до збагачення нашої пісенної скарбниці у вільному світі новими цінними надбаннями.

Привітавши приявних, п. Ласовська коротко прозвітувала про річну підготовчу працю над організацією конкурсу, що то фіналізується нинішньою церемонією.

На проголошений 14-го вересня 1974 р. Об'єднанням Жінок ОЧСУ музичний конкурс, 14 композиторів прислали 26 творів. В журі конкурсу взяло участь семеро визначних музикознавців: проф. д-р Павло Маценко (голова Журі), проф. д-р Мирослав Антонович, проф. Дарія Каранович, проф. д-р Ігор Соневицький, проф. Чічка Андрієнко, співачка Марійка Чолій і муз. педагог Богданна Волянська. Журі підкреслило значний мистецький і професійний позем більшости ненагороджених творів.

Після звітування п. Ласовської, Ляриса Лозинська-Кий відслонила портрет Ляристи Целевичівної пенздя мистця В. Ласовського, а Галина Климук прочитала життєпис передчасно згаслої і такої надійної української дівчини.

В концертній частині сопрано Марта Кокольська виконала м. ін. Нагороджену першою премією пісню Придаткевича, сповнену шляхетного патосу і внутрішньої сили. Акомпанював д-р І. Соневицький.

На церемонію проголошення висліду конкурсу наспіли привіти від Ради в Справах Культури СКВУ, президента Українських Професійних Музик д-ра А. Рудницького, д-ра П. Маценка, д-ра М. Антоновича. Усні привіти виголосили проф. Д. Каранович і проф. Чічка Андрієнко.

На жаль, нагороджених на церемонії не було. Всі троє прислали подяки за вирізнення і виправдання своєї неприявности, бо живуть далеко від Ню Йорку.

¹ Друк. за: Г. Ра. Роман Придаткевич здобув першу нагороду на конкурсі за пісню. *Свобода*, 1975, 1 лист. С. 1, 3.

**ГАЗЕТА «ДІЛО» ПРО РОМАНА ПРИДАТКЕВИЧА¹****КОНЦЕРТ ПРИДАТКЕВИЧА²**

Молодий талановитий наш скрипак Роман Придаткевич, якого українська публіка мала вже нагоду пізнати, уладжує в четвер дня 21. ц. м. в салі тов. ім. М. Лисенка концерт, на якому, треба ждати, появиться все українське громадянство, яке розуміє вагу рідної мистецької культури. Дотеперішня практика нашого молодого скрипака, який дав ряд зразкових концертів на провінції, позволяє вірити, що і львівська громада не заведе покладаних в ній сподівань

КОНЦЕРТ ПРИДАТКЕВИЧА³

Концерт Придаткевича відомого висоталановитого скрипака, який відбудеться 21. вересня, будить загальне заінтересовання любителів музики. Серед широких кругів нашого громадянства зацікавлення такою небуденною подією, як той концерт. Добірна, зовсім нова програма концерту, як і симпатична особа молодого скрипака, який, в цей важкий для артиста час, рветься злетіти на вершини артизму, заслуговують на те, щоб уся наша громада звернула на концерт пильну увагу і піддержала його у змаганню. Можна надіятися, що концертну салю виповнить музикальна публіка по береги.

Любитель української музики**ПРО МУЗИЧНІ ТВОРИ РОМАНА ПРИДАТКЕВИЧА⁴**

Поки жили піонери української музики – Лисенко, Нижанківський, Аркас, Леонтович, Стеценко і т. д., не було року в якому до української музичної літератури не прибули б нові цікаві твори. Війна та революція доконали помітного спустошення на тому полі. Батьки української музики вимерли. Їх духові нащадки або замовкли або творять дуже мало. Бурливі часи, де вся духовна емоція звернена на громадсько-політичні питання, не сприяють, видно, розвоєві такого ніжного та вражливого мистецтва, як музика. Наша інструментальна музика

¹ При доборі цих матеріалів використано видання Костянтина Курилишина «Часопис «Діло», 1880–1939 рр.): матеріали до бібліографістики / НАН України, Львівська національна наукова бібліотека ім. В. Стефаника. Дрогобич : Коло. 2022, Т. 7: 1914 –1923 рр.; 2023, Т. 8: 1923–1930 рр.; 2025: Т. 9: 1931–1935 рр.

Дякую пану Костянтину Курилишину за працю над цим виданням і надсилання його нам.

² Друкується за: Концерт Придаткевича. *Діло*, 1922., 16 верес., Ч. 14. С.5. Рубр.: Новинки.

³ Друкується за: Концерт Придаткевича. *Діло*, 1922., 21 верес., Ч. 18. С.5. Рубр.: Новинки.

⁴ Друкується за: Любитель української музики. Про музичні твори Романа Придаткевича. *Діло*, 1929., 4 лип., Ч. 146. С. 6. Рубр.: 3 української музики.



взагалі ще в пелюшках. Для сольової скрипки майже нічого нема. Наші скрипаки не мають що грати на концертах.

Тим більше треба повітати твори проф. Придаткевича, що їх видало світове музичне видавництво Едварда Шуберта в Нью Йорку. Проф. Роман Придаткевич, що живе тепер на еміграції в Нью Йорку, має за собою найкращі традиції музичних академій у Відні й Берліні. Війна та революція перервала його світло започатковану кар'єру скрипака-віртуоза, але не приспала його мистецької творчості. Маючи за собою кількालітню практику як професор Інституту народної Освіти, Академії Музики й Українського Театрального Інституту в Одесі, а тепер у власній консерваторії в Нью Йорку та в одній з найбільших в Америці музичних шкіл: «Цеквер-гай Філіядельфія Мюзікал Академі», проф. Придаткевич взявся тепер до публікування своїх композицій на скрипку. В його теці, оскільки знаємо, є чимало більших оркестральних творів. Але покищо проф. Придаткевич випустив – неначе на пробу – лиш три скрипкові соля.

Вони відразу звернули на себе увагу знавців як твори виробленого артиста, а рівночасно твори практичної вартості для скрипаків. Такі світові авторитети, як славний Ришард Гарцер, професор скрипкової музики Музичної Академії в Берліні, Реджіналд Морріс, професор композиції у Королівському Музичнім Коледжу в Лондоні і інші прислали проф. Придаткевичеві листи зі словами горячого признання й заохоти.

Одначе вартість творів проф. Придаткевича не лиш високо мистецька, але і практична, бо вони легкі для виконання і надаються знаменито для молодих українських скрипаків та учеників музики, а також на концертні виступи перед своїми й чужими.

Ось що між іншим пише М. Гайворонський в американській «Свободі»: Всі три композиції Романа Придаткевича: «Козачок» (з Придніпрянщини), «Янічок» (з Лемківщини) та «З буйним вітром на розмовоньці» (з Гуцільщини) взяті з нашої народної лірики, але тут вони зідеалізовані мистецьким способом. Це повновартісні композиції, багаті своєю мельодикою та ритмом. Вони повні краси та брилянтні, а що найважливіше це те, що народна мельодія не затратила свого питомого чару і як композиція видержана на височині як у сольовій, так і в фортепіановій партії. Вимагають вони від соліста немалої техніки і смаку, хоч і тут автор пішов на руку слабшим скрипакам, даючи їм тяжкі місця в улегшеному виді. На публічні виступи вони дуже надаються і певно, що не тільки своя, але й чужа аудиторія дасть належне їм признання».

Знов-же в фаховому скрипковому органі «Ваоліст» в Шікаго Валтер Гудел пише так: «Композиції Р. Придаткевича написані приступно і в добрій формі. Їх старання обробка для інструменту буде насолодою для вибагливого знавця. Особливо «З буйним вітром на розмовоньці» є багатим в уяві начерком, розкішним і напrawdę вартим вистудіювання».

Наведених фахових голосів вистарчає, щоби схарактеризувати вартість композицій Р. Придаткевича. Вкінці дочекалися наші скрипаки творів, якими можуть напrawdę пишатися перед своїми й чужими.



КОНЦЕРТ РОМАНА ПРИДАТКЕВИЧА⁵

В Нью-Йорку відбувся 27. Квітня ц. р. концерт українського скрипака, проф. Романа Придаткевича. На його програму склалися твори визначних мистців різних націй і оригінальні твори самого Придаткевича (З буйним вітром та розмовонька, Янічок, Пісня пастухів, Подільський манускрипт, Бездомний козак і його кінь, Козачок та інші). Концерт відбувся у великій салі «Тавн Голл» при 43 вул і пройшов з великим успіхом. Музичні рецензенти ньюйоркських газет прийняли виступ українського скрипака дуже прихильно.

ПРОФ. РОМАН ПРИДАТКЕВИЧ НА ВАЖНІМ СТАНОВИЩІ⁶

Наш земляк, композитор і віртуоз Роман Придаткевич дістав місце професора гри на скрипці і став головою цього відділу в музичній школі Гармоненд Лінард Скул оф Мюзик у Вест(нерозбірливо) під Нью Йорком, а крім цього займає становище професора гри на скрипці в Комюніті оф Мюзик на Риверсайд Драйв при 84 вулиці в Нью Йорку. Він є там диригентом студентської оркестри. – Від минулого року займає п. Придаткевич становище професора в добродійній інституції Юніверситі Сеттлемент на території міста в Нью Йорку і там вів курс для диригентів хорів. Між учнямив мин. році було також двох українців, з котрих один (гром. Скоробогач) є вже диригентом українського хору на Джамейці побіч Нью Йорку. З композиторської праці проф. Придаткевича слід згадати про викінчення другої частини його симфонії. Всіх частин має бути 4, але вони потребують дальшої перерібки, заки композитор пустить їх у світ.

ЗАКІНЧЕННЯ МУЗИЧНОГО СЕЗОНУ В НЬЮЙОРКУ⁷

<...>

Маємо в Нью Йорку ще другого свого композитора, відомого скрипака *Романа Придаткевича*. Про нього згадувала недавно наша преса з нагоди закінчення його сезону, ним зааранжованого серед американської публики. Останній, тобто третій з черги його концерт відбувся в середу 30. Травня в Студію Клюб оф Нью Йорк Сіті, 210. Н. 77 Ст. як концерт «Приятелів Української Музики». Це була свого роду новість, яка без особливої реклями вже тепер зацікавила собою поважний гурт українського громадянства й американців.

Програма третього концерту була така:

Відіграно на скрипці і фортепяні Сонату Бориса Кудрика (*Sonata нерозбірливо*), нагороджену у своєму часі на конкурсі Об'єднання Українських Організацій в Америці. Скрипка: п. Роман Придаткевич, головний організатор Т-ва

⁵ Друкується за: Концерт Придаткевича [У Нью-Йорку]. *Діло*. 1930. 13 черв. Ч. 128. С. 5. Рубр.: За океаном

⁶ Друкується за: Проф. Роман Придаткевич на важнім становищі. *Діло*. 1933. 3 жовт. Ч. 259. С. 1. Рубр.: За океаном.

⁷ Друкується за: Закінчення музичного сезону в НьюЙорку. *Діло*. 193., 3 лип. Ч. 173. С. 2.



«Приятелів Української Музики», а на фортеп'яні п. Меріон Енгл. Кудрик не дуже консервативний. Бажав би наслідувати класиків, але це не йде, бо він є типовим романтиком, чого доказом є друга повільна частина сонати. Твір цей написаний свіжо і є одним з кращих творів, які вийшли в останніх часах з рук українських композиторів.

Панна Е. Дичко з «Юкраїнієн Сивік Сентер» мала короткий реферат про «Думи», виголошений англійською мовою. Треба подивляти, як молода прелегентка могла собі дати раду з великим матеріалом і в короткім часі змогла передати дещо з тої, такої багатой і цікавої ділянки народньої творчости.

У зв'язку з цим відіграно на фортеп'яні на чотири руки суїту «Козак Голота», скомпоновану П. Козицьким. Виконавцями були п. Меріон Енгл і п. Джан Аблстренд. Це є музика із драматичного твору для дітей Лопатинського. Замість татарина треба було поставити козака, панського прислужника, щоб подію пристосувати до совітської ідеології. Це дуже талановитий твір, який повинен бути спопуляризований у світі. Суїта була скомпонована на оркестру і було би добре, якби можна дістати оркестрову партитуру. Але це важко. Бо навіть не знати, куди і до кого вдатися в тій справі. Москва зліквідувала т-во «Українських Пролетарських Композиторів» і не знати, що діється з Козицьким, одним з найдіяльніших і плодovitіших членів цього товариства.

«The Lapwing» (Чайка), яку приписують гетьманові Мазепі, а яку аранжував і відіграв п. Придаткевич, уже відома з давніших виступів.

До українських композиторів, яких Москва «зліквідувала», належить теж Л. Ревуцький. Віддано його веснянку, затитуловану в програмі «The Tree Ghost». Річ це дуже ефектовна й цікава. Співочу частину в обидвох останніх творах виконала п. Анна Максимців, сопраністка, учениця оперової співачки п. М. Гребенецької. На фортеп'яні грала п. М. Енгл.

«Andante Sostenuto» композитора Михайла Гайворонського є повільною частиною з відомої сонатини. Твір цей має тонкість і благородність, що є вкінці головною основою цілої творчости Гайворонського.

«Turkish Erotic Dance» – це композиція Павла Печеніги, відомого краще під іменем Павла Углицького. В турецькій танку використав композитор турецькі еротичні мотиви. Він добре з ними обзнайомлений, бо диригував у своїм часі оперою в Константинополі і пізнав там ближче край і його музику. Твір цей вказує на неабияку композиторську техніку. Не диво, цеж ученик Глазунова!

«Variations» М. Коляди – це один з найцікавіших творів, які були у програмі. Коляда типічний модерніст. Дисонансів у нього повно. Здається часами, що скрипак і п'яніст не грають з тих самих нот. Але є в творі сила, гумор. Це здорова музика, а не твір невротиків. Большевики кажуть, що добре, що зліквідовано Т-во «Українських Пролетарських Композиторів», бо знайшовся Коляда. Тільки не знати, як довго й він попасатиме!

До композицій на скрипку й фортеп'яні відданих п. Придаткевичем і п. Меріон Енгл, треба ще додати композиції п. Придаткевича, основані на народніх мотивах, які були грані теж того ж вечора, а які вже знайшли оцінку в газетах.



Треба хіба тільки ствердити, що п. Придаткевичеві вдається добувати дуже сильні ефекти, а це може тому, що він скрипак і композитор і одній особі.

Коли зважити, що день був гарячий, до того свято (Меморіел Дей), то публики було не так мало. Настрій був гарний.

Побажатиб, щоб у наступному сезоні такі концерти стягали більше нашої рублики. Добре булоб, коли би п. Придаткевич притягнув до програми інших наших музиків чи композиторів, а тоді і йому буде легше укласти цікаві й різнородні програми, що є у наших відносинах річю надзвичайно важкою.

НОВА КОМПОЗИЦІЯ ПРИДАТКЕВИЧА⁸

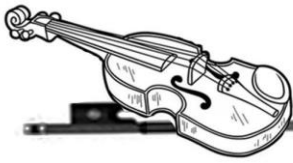
НЮЙОРК, 22. Березня. (Вл. кор.). Проф. Роман Придаткевич скомпонував недавно «Фуґу» для струнного квартету в скалі Б-дур». Її відіграв смичковий квартет на останньому концерті Приятелів Української Музики в середу 20. Березня в Стодію Клоб при 77 вул. в Ньюйорку. У квартеті виступали: Придаткевич і Пассеріні, як скрипаки, Гельфанд на віолі і Букеник на чельо. Крім «Фуґи» відіграли ще й Гаворонського «Рідзвяну суїту», Берндта-Придаткевича «Весняну пісню» і Печенігову «Коломийку». Промову про працю Приятелів виголосив студ. університету в Ньюйорку Стефан Марусевич.

БЛИСКУЧИЙ УСПІХ ПРОФ. ПРИДАТКЕВИЧА⁹

НЮЙОРК. (Вл. кор.). Заповіджені виступи проф. Романа Придаткевича, як соліста в прилюдних концертах, 25. Травня в Бруклінському Музею Мистецтв і 26. Травня в будинку повітового суду в Бронкс, випали величаво для нашого артиста. Його сольові партії в супроводі симфонічної оркестри з Бронкс тревали більш ніж годину і стрінулися з оваціями публики. Суботнішній концерт був переданий через радіову стацію ВДЖЗ (міська стація Йюйорку), а анонсер заповів виразно виступ українського віртуоза Романа Придаткевича. Публики було понад півтора тисячки. Проф. Придаткевича вважає симфонічна оркестра з Бронксу за свого головного артиста.

⁸ Друкується за: Нова композиція Придаткевича. *Діло*, 1935, 6 квіт., Ч. 90. С. 4. Рубрика: За океаном.

⁹ Друкується за: Блискучий успіх проф. Придаткевича. *Діло*, 1935, 22 черв., Ч. 162. С. 3. Рубрика: За океаном.



Демидчук С.

З ПОЛЯ ПРАЦІ «ПРИЯТЕЛІВ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ»¹

Нью-Йорк, лютий 1935

Зорганізований минулого року стараннями проф. Романа Придаткевича гурт «Приятелів української музики» з родовитих американців працює в повнім темпі й цього року. Кожного місяця свіжа програма і кожної програми свіжі композитори та виконавці, з винятком неструдженого організатора, проф. Придаткевича. Він вкладає цілу свою душу в оці вечори і зовсім не зраджується противенствами.

Приєднання на почесного члена «Приятелів» Волтера Дамроша, колишнього управителя Метрополітен Опері в Нью-Йорку, треба вважати знаменитим успіхом, бо це надає поваги цілому ділу. Попри нього велику прислугу віддають справі нашої музики інші члени гурту, як місс Кессиді, місс Кеннеді й ін. Завдяки їм приєднується поважне число учасників на концертах, що відбуваються на горі міста Нью-Йорку, у Студіо Клобі, 210 Іст 17-а вул.

В цьому сезоні відбулися вже три концерти: 14 листопада й 19 грудня 1934 р. та 16 січня 1935 р. Кожний концерт попереджений промовами про українську музику, або про культуру українського народу. Дотепер промовляли: д-р Марголін, місс Ельміна Локі і Ст. Шумейко. Д-р Марголін привів із собою значне число знайомих з колумбійського університету; місс Локі, що займається спеціально еміграцією зі Східної Європи і недавно відвідала українські землі в Совітах та Польщі, згадала про початки української іміграції ще в часах американської війни за незалежність, опісля ж про нову іміграцію, починаючи з Каліфорнії; ред. Шумейко вияснив значення різдвяних обрядів серед українського народу.

Програми були складені здебільша з найновіших українських композиторів, що живуть під Совітами, хоч не бракувало й інших композицій. Отже стрічаємо в програмах імена Ф. Акименка, В. Барвінського, О. Дашевського, Б. Лятошинського, Р. Придаткевича, М. Лисенка, М. Гайворонського, Н. Коляди, М. Букеника, В. Костенка, Ол. Кошиця, а на черговий вечір на день 20 лютого заповіджено композиції З. Лиська і О. Брандта. Найбільше було квартетів на скрипку, чельо, віолу і фортеп'я, однак кожного вечора грає проф. Придаткевич ще скрипкове сольо, а теж виступила п-а Лідія Клопотовська із сопрановим сольом. Останнього разу вперше виступив мішаний хор під управою Василя Гели з Джерзи Ситі, щоб відспівати характеристичні українські коляди. Ця новість увела різноманітність у програми, бо багато слухачів радше слухає співу, ніж інструментальної музики.

¹ Друк. за: Демидчук С. З поля праці «Приятелів Української Музики». *Діло*. 1935., 24 лютого.



Проф. Придаткевич уміє також приєднувати нові музичні сили, що орудують українським репертуаром і кожного вечора доводиться слухачам бачити нові лиця при скрипці (крім Придаткевича ще Дж. Дель Оріфіс, Г. Шапіро), челістів: Н. Біонжі, Марджрі Кеннеді, Дж. Бодемгорн; при віолі: Ф. Банджіні, Г. Кунц; при фортепіані Е. Гершевський, Маріон Енгель та ін. Деколи приходять на концерти самі композитори, як: Павло Печеніга (Углицький) – минулого року, а цього сезону Букеник та Гайворонський. При цій нагоді публіка витає радо композиторів і радіє їх присутності. Букеник написав довшу статейку про українську музику в «Новом Русском Слові» в Нью-Йорку, щоб познайомити емігрантів з Росії та большевицької України про напрями теперішньої української музики під Совітами.

Добру прислугу для української справи роблять дбайливо літографонні програмки. В них англійською мовою пояснюють значіння кожної композиції, при чому головну увагу звертають на народні та історичні мотиви української музичної творчості.

З огляду на дбайливий добір композицій і їх виконання бажано було б, щоб більше молоді українського роду прибувало на ці концерти, бо вони дають підставу до зрозуміння цілої психіки українського народу. Вступ не дорогий, бо лише по 50 ц., з його можна зарахувати на заплачення членської вкладки у «Приятелях», що мають вступ безплатний.

З МУЗИЧНОГО ЖИТТЯ. УКРАЇНСЬКЕ ТРІО¹

Концертова Управа Вери Бул-Гол (113 W. 57th St., New York, N. Y.) підписав контракт на 3 виступи Українського Тріо з такими університетами:

- 1) University of North Carolina at Chapel Hill, N. C. на 30 червня ц. р.
- 2) Duke University at Durham, N. C., 1-го липня ц. р.
- 3) East Carolina Teachers College at Dreenville, N. C., 2-го липня ц. р.

Українське тріо зорганізоване тому 10 місяців нашим славним скрипаком і композитором Романом Придаткевичем в цілі пропаганди української музичної культури між чужинцями. В склад того трія входять пані: Марія Гребенецька, сопраністка; Аліса Корчак, піаністка та Роман Придаткевич, скрипак. В теперішній час це одинока українська концертова організація в Америці, яка має на цілі при помочи своїх виступів служити українській справі. Треба отже погратувувати йому за те. Що матиме можливість виступити в американських культурних центрах і захопити їх молодь українською музикою.

Було би добре, як би ті Українці, котрі мають зв'язки з впливовими Американцями, звернули їх увагу на існування української трія для заангажування його на виступи по інших коледжах і клубах.

¹ Друкується за: [Б. а.]. З музичного життя. Українське тріо. *Свобода*. 1931. 20 трав. Ч. 116.



З УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ¹

Концертний скрипак і композитор Роман Придаткевич виступить дня 11 лютого пополудни на зїзді Дочок Американської Революції в Готели Мек Алпін в Нью Йорку.

Крім двох американських творів він відіграє свою пісню про Чабана, танок Якименка і українську народню емігрантську пісню про щасливу Америку в укладі Барвінського Придаткевича.

Наш артист розпочинає цей свій концертний сезон в суботу, дня 26-го грудня концертом в Українській Централі в Ньюарку при співучасті барітона Петра Ординського.



Українсько-американський концертний скрипак і композитор РОМАН ПРИДАТКЕВИЧ, який при співучасті барітона ПЕТРА ОРДИНСЬКОГО виступить з власним концертом дня 26-го грудня в Українській Централі в Ньюарку.

¹ Друкується за: [Б. а.]. З української музики. *Свобода*. 1942, 23 груд., Ч. 26.



Олександра Костюк

Мистець в дії з нагоди 70-ліття від дня народження Романа Придаткевича)¹

Цього поточного року нам, українцям, належить вшанувати і подякувати своєму маститому артистові скрипалеві і композиторові проф. Романову Придаткевичеві за його невтомну довголітню і вельми корисну мистецьку та культурницько-громадську діяльність.

Коли переглянути українську і американську пресу в США від 1924 р. і до 2-ої світової війни, навіч переконуємось у тому, що в Америці «відкривали Україну» саме за показом українського співочо-музичного мистецтва, що його здійснювали мистці, лицарі гарячого серця, адепти українського хорового (О. Кошиць), кобзарського (В. Ємець) та мистецтва інструментального (Р. Придаткевич укупі з М. Гайворонським).

Про кожного з них треба б написати книгу і дуже цікаві були б їх спогади, якби вони написали їх (як то зробив О. Кошиць). Але в наш буремний вік світових катаклізмів нема часу братися за літописну працю самим мистцям і в калейдоскопі події світового значення поринають у забуття і епохи і постаті. Добре, коли в пресі зберігаються, а в Музеях і Архівах оберігаються анонси, реклями, рецензії, полемічні й описові дописи, денники, доривочні спогади, фото, рекорди: для дослідників активності минулих поколінь українського народу це неоцінені джерела.

Звичайно, поверховні рецензії-захвалювання або громлення – це маловартісний матеріал для аналітика. Тому сучасним кореспондентам, пишучи рецензії треба вважати на глибший зміст подій та докладніший опис праці своїх мистців та мистецьких груп.

Р. Придаткевичеві пощастило – на його власні концерти і на концерти ансамблів у котрих він був організатором і поважним виконавцем, в американській пресі є досить відгуків. Частина з них попала в передруку і на рідні землі.

Маючи вищу філологічну освіту (слов'янська філологія) та відповідний дар слова, Р. П. лишає за собою слід в літературі і в пресі, пишучи дописи, рецензії, статті, брошури, розвідки і спомины про музичних діячів. Так, в попередньому числі «Вістей» читачі мали нагоду ознайомитися вкоротці з його писанням про Т. Шевченка і його впливи на музику починаючи від 19 ст. і до наших днів. По слідах у пресі і по авторських писаннях, спробуємо окреслити образ нашого мистця, як продукт полум'яної доби українського відродження, що дало нечувану кількість мистців і діячів культури, зокрема й тих, хто потрапив у Новий Світ.

Роман Придаткевич – сучасний український композитор, видатний скрипаль, музиколог і публіцист у царині музики, дійсний член НТШ, член Американської Асоціації Університетських Професорів, член-кореспондент Націо-

¹ Друкується за : Костюк О. Мистець в дії (3 нагоди 70-ліття від дня народження Романа Придаткевича). Вісті. Твін Сіті, Мінн., 1965. Ч. 2 (13). С. 3–8.



нальної Асоціації Американських Композиторів та Диригентів, почесний член відділу Гамма-Дельта Всеамериканського Братства Фі-Му-Альфа (також Українсько-Американської Асоціації Університетських професорів).

Народився в м. Живцях на Краківщині, в родині артиста різьбара Павла Придаткевича. Ще малою дитиною переїхав з родиною до Яворова. Гімназії закінчив у Львові, там же рівночасно (1905–1913) вчився в Музичному Інституті ім. М. Лисенка (скрипка – А. Должицький, Є. Щедрович-Ганкевичева, а головне і найдовше у Е. Перфецького; теорія музики і композиція у Ф. Колесси та С. Людкевича). 1913–1915 рр. студіює у Відні, в Державній Академії Мкзики: скрипка – Ю. Ствертка та О. Шевчик; композиція – Р. Штер та Й. Маркс.

З раннього дитинства виявляв особливу любов до скрипки і музики, завдяки заохоті та спонукуванню своїх рідних, особливо батька, збаражчанина, який знав безліч подільських народніх пісень.

Батько використовував кожну нагоду, щоб синок чув добру музику. Кожний приїзд театру «Української Бесіди», особливо ж вистави опер і українських побутових п'єс, давали добру музичну поживу.

Скрипкові виступи Р. П. почав ще в Яворові, десь на восьмому році життя, потім часто у Львові, двічі в Перемишлі та в різних містечках Галичини. У Львові тому сприяла музикальна родина о. І. Туркевича, а також д-р Теофіла Кормоша, який допоміг юнакові у виїзді на студії до Відня.

Під час I-ої світової війни Р. П. старшина австрійської кавалерії (був у щасливих обставинах, отже міг розвиватися як артист), потім – старшина Української Галицької Армії. Саме тоді він зближується, як приятель і бажаний гість, з домом композитора Остапа Нижанківського та його многонадійного сина Нестора.

По закінченню війни Придаткевич працює, як завідувач музичного відділу Інституту Народньої Освіти та Театрального Інституту ім. Тобілевича в Одесі (1920–1922), а потрапивши за кордон продовжує студіювати скрипку у Відгі (Готтесман) та в Берліні – композицію у Валтера Гмайндля, а скрипку у Р. Гарцера та К. Флеша. У грудні 1923 року він переїздить до США і, згодом, у них же продовжує науку скрипкової гри, а композицію у Сета Бінггама (Колюмб. Університет) та Р. О. Морріс-а (Куртісів Інститут Музики у Філадельфії). За головного вчителя композиції Придаткевич вважає свого приятеля (учня Ант. Брукнера), маестра Паоло Галліко (1868–1955), з яким працював 1932–1946 рр.

В Америці Р. П. поринає в музичну діяльність, одночасно продовжуючи удосконалення своїх музичних уміностей. В роках 1924–1930 бачимо його одним із засновників і директорів Української Консерваторії, організатором і виконавцем в українських музичних ансамблях, концертмайстром у різних оркестрах і нарешті, від 1946 року професором музикології в американському університеті Murray State College, Kentucky.

Музична творчість Р. Придаткевича багата й різноманітна, але інструментальна музика, а саме для скрипки й фортепіана з оркестрою і без оркестри – це найбільша частина його творчости.



Природне захоплення українською народною піснею, гаряче бажання пропагувати українську пісню і музику та практична потреба дати слухачам і виконавцям свіжий український матеріал, спонукали Придаткевича komponувати власну музику для скрипки й фортепіано та обробляти мелодії розроблені раніше іншими композиторами (М. Лисенко, В. Барвінський, О. Кошиць, М. Вериківський і інш.). Сам композитор, згадуючи ті тяжкі але приємні роки праці «на ціліні» в Америці, каже, що часто його доводилося самому, «щоб оживити програму, щось писати нового» для музиків-виконавців, співучасників концертів «Приятелів Української Музики».

Наведемо ту лишень його найголовніші твори.

Три п'єси на українські народні пісні для скрипки і фортепіано (видані 1929 р.).

П'ять Сюїт: 2-га Сюїта – для скрипки і фортепіано, Подільська Сюїта, Гуцульська Сюїта, Козацька ренесансова С., «Сюїта для донечки», Українська Сюїта для малої оркестри – вик. 1937 і 1939 р. відомі диригента Г. Гансон у Рочестер Н. Й. та Волтер Пул у Дітроїті.

Чотири симфонії: І-на С-я «Українське Визволення» для великої оркестри (1933–1937). Першу частину цієї Симфонії виконував у Денвері 1951 р. Леопольд Стоковський; 2-га С-я «Тополя» за однойменною поемою Т. Шевченка (1940–45), виконана в Торонто 1963 р. 3-тя С-я «Вест Кентаки», вик. Оркестром Моррей Каледжу – дир. Рич. Форелл, 1961 р. 4-та С-я «Про Гетьмана Мазепу» – першу частину її вик. у Рочестер дир. Фр. Фенелл, 1959 р.

Три Сонати: Соната для фортепіано (1928); Перша Соната (Карпато-Українська) для скрипки і фортепіано – «Прелюд», «Хорал», «Фуга» (1947); 3-тя Соната – для скрипки і фортепіано.

Дві Рапсодії: Перша Українська Рапсодія «Кобзарська» – скрипка й фортепіано або оркестра (1942); 2-га Українська Рапсодія «Весільна» – скрипка й фортепіано (1947).

Окрім того – інструментальна музика до укр. фільму «Маруся» (1938); сольові твори для голосу (сопрано), скрипки й фортепіано (1926); цикль сольо-співів до англ. поем М. Кауфмана (бас-баритон). Ці пісні виконував 1961–62 р. Карт Роджерс; молитва на слова Фр. Асизького (вид. фотостатично).

Свіжістю й оригінальністю творів, (як це нераз відзначалося в пресі), своєрідністю музичної мови Р. П. належить до поступової групи українських сучасних композиторів, проте напряду консервативно-романтичного й імпресіоністичного. Ставлячи собі за мету досягнути поєднання української народної пісні з засобами сучасної музики, композитор сам вважає себе «приналежним до національно-української школи».

«Як першорядний скрипаль, що досконало знає всі таємниці свого інструменту Придаткевич найкраще зумів здійснити свої творчі стремління й ідеали у своїх скрипкових творах.

....На сьогодні, це найкращі скрипкові твори в українській музичній літературі й вони, поруч з оркестровими творами Придаткевича, гідно репрезен-



тують цього видатного композитора. Як скрипаль-віртуоз він в українському музичному вільному світі – найвидатніший і безконкурентний» – так характеризує його А. Рудницький («Українська Музика») ст. 179, вид. «Дніпрова Хвиля», Мюнхен, 1963).

Лишаємо музикологам і професійним майстрам скрипалям оцінювати й аналізувати музичний доробок маестра Романа Придаткевича – в рамках однієї статті неможливо охопити цілої музичної творчості і всієї активної діяльності його.

Спробуємо лишень, на тлі розвитку груп ним організованих окреслити його культурницько-мистецьку діяльність в США, яка мала безперечно велике й громадсько-політичне значення для українців не тільки Америки.

Переїхавши в грудні 1923 р. на сталий побут в США, Р. Придаткевич, молодий, повний сил і завзяття, найперше шукає можливостей пов'язатися в праці з людьми й установами близькими до музики. Зразу ж нав'язалися знайомства з визначними українцями, як д-р Л. Цегельський, кол. амбасадор Західних Земель УНР, І. Базяк, – кол. член Української Центральної Ради і з багатьма іншими національно свідомими громадянами.

В той час, усе українське культурне й мистецьке життя скупчувалося навколо церковних громад. Приємною несподіванкою для молодого скрипаля було довідатися, що ще в 1914 р., в Карнегі Гол, Нью-Йорк, відбувся Шевченківський концерт, силами церковного хору, під орудою п. Гундича, з участю світової слави співаків – Адама Дідура та Марцелли Сембріч-Коханської.

Скоро по приїзді Придаткевича, відбувся з його участю концерт-Академія на шану загиблого поета Г. Чупринки. Українська громада оцінила цей концерт, як **першу професійну імпрезу з доброю програмою**. Придаткевича стали запрошувати, як соліста до співучасті в українських національних святах. Скрипкова українська література тоді ще була при зародку і найбільшою турботою молодого скрипаля був досить обмежений скрипковий український репертуар. Це, одначе, сприяло формуванню його, як композитора, змушувало творити новий репертуар.

Преса прихильно зустріла його появу. У Свободі 31 березня 1924 р. писали: «Кульмінаційною точкою вечора, під артистичним поглядом, був безперечно виступ артиста-скрипаля п. Придаткевича. Автор цих рядків чув і подивляв перші артистичні продукції цього музика ще до війни. Мав потім нагоду бачити його так само енергійного, ідейного та службовитого старшину Української Армії... Це з Божої ласки мистець. Він віддав весь свій гонорар за цей виступ на Наукове Т-во ім. Т. Шевченка у Львові». Подібне звітування у газеті було й 20 листопада.

Влітку 1924 року Фріц Райнер, відомий музик в Сінсінаті Огайо, запрошує Р. Придаткевича стати членом симфонічної оркестри, але артист минув ту спокусливу нагоду. Сам він у спогадах пише так: «Це напевно забезпечило б мене матеріально на майбутнє, однак напевно ж і задержало б мій розвиток, як композитора і соліста».



В лютому 1924 р. Придаткевич уперше виступив у радіо-програмі станції WJZ (Радіо-Корпорація Америки) – це принесло йому ширший розголос і багато листів з признанням і подякою. Серед активної української громади, популярність Р. П. зростає швидко і вже в кінці 1924 р. він, спільно з М. Гайворонським, при активній допомозі урядників Українського Народного дому Івана Марусевича, Василя Лазути й інш., а особливо енергійного секретаря УНДому Івана Добрянського, засновують Українську Консерваторію, співдиректорами якої стають М. Гайворонський і Р. Придаткевич (Р. П. 1924–26 рр.).

Ця музична школа успішно проіснувала майже до другої світової війни, допомогла виховати в українському дусі поважне число учнів, пізніше добрих громадян, які здобували собі признання в американському професійному світі.

Про успіхи учнів Консерваторії свідчать дописи до Українського Вісника та в Свободі від 1 травня 1928 р., а так само в пресі пізніших років.

Рівнобіжно з працею в Консерваторії, яка давала дуже малий заробіток, обидва ентузіасти Консерваторії дбають про свою дальшу музичну освіту, вчаться в Колумбійському Університеті. Пізніше Р. Придаткевич стає стипендійним студентом кл. композиції музичного Інституту Куртісів у Філадельфії.

Тим часом три твори Р. Придаткевича вийшли 1929 р. у вид-ві Едварда Шуберта й Ко. в Нью Йорку, Ляйпцигу й Сіднею. У Свободі появилася рецензія на ті твори (М. Гайворонського). Зв'язки й знайомства ширшали, продуктивність зростала й нарешті, заходами спеціально скликаного Комітету українських товариств, який реалізував фінансування, відбувся 27 квітня 1930 р. власний концерт Р. Придаткевича у Тавн Гол, Нью Йорк, під орудою концертного бюро Віри Бул-Гол.

Концерт приніс артистові повний успіх, американська преса одностайно вихваляла «музикальність, щирість таланту... технічну досконалість і вправність виконання скорих пасажів» та відзначала, що скрипаль «викликав прихильне враження своїм неефектованим стилем, добрим смаком, вірним відтворенням тексту і класичним виконанням».

Українська преса залюбки передруковувала ці відгуки. Але для Р. П. найбільш цінним у тих відгуках було те, що дехто з рецензентів звернув увагу на його власні твори в українському дусі, які Н. Й. Таймс назвав «високовартісними», а Н. Й. Штатсцайтунг «ефектовними та мистецьки побудованими композиціями».

В «Америці» від 1 травня 1930 р. Михайло Зазуляк (хорист метрополітальної опери та дописувач газ. «Америка») робить висновок з американської преси: «З критики виходить загалом, що Р. Придаткевича музичний світ сприймає як артиста в повному розумінні слова і тим приймає його в почот жерців світового мистецтва».

Але ставлення і увага українського середовища в масі до свого музика не були ще на належній висоті, що видно з рецензії Л. Мишуги у часописі Свобода 30 квітня 1930 р.: «Коли наш скрипак був добрим і цікавим для американських музичних критиків, то сто разів цікавішим повинен він бути для нашої публіки.



Тим більше, що оце він виступав на великій ньюйоркській сцені ще й як український композитор. Тут можна було задивувати чужинецьких репортерів, не своєю самореκлямою про нашу музикальність і велику культуру, а своєю участю в концерті. Відсутність українців на такого роду концертах є дуже погане явище. Вона є доказом, що в нас є великі культурні недомагання... Ми й далі є сирою еміґрацією, яка набрала дещо культурної політури, але їй до дійсної культури ще далеко. Це відноситься до всіх нас, а головнo до тих, що покінчили вищі школи в краю чи тут в Америці...».

Дирекція Віри Бул-Гол після вдалого дебюту Р. Придаткевича дбала про виступи його в університетах, клубах і одночасно запропонувала йому заснувати Українське Тріо, добравши собі добру співачку та піяністку. В роки депресії в США, така група добре підготованих артистів, яка виконувала б і твори пов'язані зі специфікою рідного краю, мала б більші можливості, ніж виступи одного соліста. Розуміючи це, Р. Придаткевич в недовзі заснував таке тріо в складі: сопрано – Марія Гребенецька, скрипка – Р. Придаткевич, піяністка – Олеся Корчак. Тріо працювало над репертуаром під орудою Придаткевича і в листопаді 1931 р. відбувся перший концерт у Тавн Гол, Нью Йору. Це був виступ **першої професійної української музичної групи в Америці**; діяльність Тріо, завдяки енергії і творчій насназі Р. П. мала добрий мистецький успіх, але терпіло від матеріальних нестатків, бо українська аудиторія була нечисельна, тай безробіття давалося взнаки. Тріо мало моральну й матеріальну підтримку від американсько-українського товариства «Об'єднання Українських Організацій в Америці».

Після двох концертів Тріо стали запрошувати на більші американські сцени, в пресі щоразу були дуже схвальні рецензії.

Коли українська пісня та музика почали собі здобувати права громадянства на найбільших американських сценах, Музична Секція «Об'єднання...» оголосила заклик до композиторів і Конкурсу на такі твори:

1) Соната для скрипки й фортепіяна; 2) Твір для Тріо – сопрано, скрипка й фортепіяно; 3) Такий саме твір веселого характеру; 4) два твори на основі української народньої пісні або мистецькі опрацювання народньої пісні... Кінець конкурсу заповіджено на вересень 1932 р.

Оголошення цього Конкурсу відбулося не без енергійної участі ініціативного Р. Придаткевича. Журі, у складі: Голова – англ. композитор і диригент Теофіл Вендт, судді – М. Гайворонський, О. Кошиць, Р. Придаткевич, 14 вересня 1932 р. признало нагороди В. Барвінському за два твори на укр. мелодії і Б. Кудрикові за Сонату для скрипки.

Придаткевич тоді наполегливо працював (протягом шести років) над своєю Першою Симфонією «Українське Визволення». Цю симфонію від розпочав ще в Одесі, на заохоту професора ІНО і директора Театрального Інституту ім. Тобілевича М. Слабченка, якому й присвятив її. Компонував він рівночасно Струнний Квартет та Українську Сюїту для малої оркестри. Пізніше славний Говард Гансон виконав двічі цю Сюїту в Рочестер Н. Й. з Сівік оркестрою, а першу частину Симфонії виконував у Денвері 1951 р. Леопольд Стоковський,



лиригент світової слави. (Пізніше композиторів пощастило видати цю симфонію фотодруком, власним накладом).

Р. Придаткевич став популярним в музичних американських колах, його часто запрошували до участі в камерних ансамблях домів вищого американського «товариства» де він мав нагоду зазнайомитися з багатьма музикантами, що вважали музику, як мистецтво, за частину їхнього життя. Тоді Р. Придаткевич зробив собі висновок, що українську музику «треба виконувати українськими мистецькими силами, але якщо їх нема – шляхотні артисти інших націй все готові добрій справі допомогти».

Після 1930 року діяльність Української Консерваторії почала підупадати. Це було спричинено безробіттям і українські діти в той час майже не мали змоги вчитися музики. На третьому році праці Українське Тріо теж через матеріальні нестатки перестало існувати. Але невтомного Придаткевича ніщо до краю не пригноблювало: він далі шукав нових можливостей і форм зміцнення й застосування в Америці української музичної справи.

Завдяки його кипучій енергії, любові до музики, зокрема української, та при дружньому сприянні палких діячів мистецтва своїх і американських, Придаткевич оголошує на початку 1934 р. організацію «Товариства Приятелів Української Музики» (чит. – журн. Вісті Ч. 4/11-1964 та Ч.1/12-1965, статтю Р. Придаткевича).

За півтора року ПУМ дав 14 репрезентативних вечорів, а в тому 10 великих концертів, з незмінним артистичним успіхом, але далеко не завжди з достатнім матеріальним. В рецензіях, поруч із захопленими відгуками про вправність артистів і перфектність програми, відзначалося визначну вмілість Придаткевича композитора, віртуоза-скрипаля, інтерпретатора і неперевершеного організатора.

Влітку 1935 року Р. Придаткевич бере відпустку в «Т-ві Приятелів...» через перевантаженість: працював концертмайстром симфонічної оркестри в Бронксі, провадив педагогічну працю по кл. скрипки в Community School of Music у New York, College of Music, у Філадельфійській Академії; давав концерти з учневими ансамблями; виступав у власних концертах і на запрошення в американських ансамблях; komponував власні твори; удосконалював свою музичну освіту.

Підаючи аналізі мистецьку діяльність «Приятелів Української Музики» Придаткевич розцінює їх позитивно, підкреслюючи при тому, що та праця об'єднала всіх українсько-американських музик-композиторів (О. Кошиць, М. Гайворонський, Р. Придаткевич, П. Печеніга-Углицький) і всі вони «в благородній конкуренції та співпраці розвинулися, як композитори переконали наше громадянство, що українська музика у вільній Америці має великі можливості, як засіб пропаганди української культури і українського імені».

Взагалі Р. Придаткевич відгукується на кожен визначну подію і потребу в українському мистецтві активною дією. Коли відбувалося фільмування укрю фільму «Маруся» – Р. П. працює не тільки, як керівник інструментальної частини фільму, але пише монтажну музику і оркеструє її. Весь час він пише концертіві



твори то для Українського Тріо, то для «Приятелів...», аранжує або komponує власні твори для струнного квартету, для струнної оркестри.

Маючи педагогічну практику ще з дому, він виявляє себе, як досвідчений педагог-музик в американських школах і тим робить собі ім'я. Перфектність виконання музичних творів забезпечує йому працю концертмайстра в кількох оркестрах, включно з Н. Й. Сіті оркестрою (1937–1940), а 1944–1945 рр. він концертмайстер і заступник диригента в Gilbert and Sullivan Opera Co. Рівночасно їздить по Америці і дає власні концерти з українською програмою для українців в Балтиморі, Вашингтоні й Сан Франціско.

1946 р. з блискучими рекомендаціями від визначних музик в США він починає свою педагогічну працю в Моррей Стейт Каледжі, де був професором музикології та кл. скрипки до червня 1965 р., пропагуючи українські музичні твори під час фестивалів сучасної музики і при кожній нагоді.

Бувши часто перевантаженим, Р. П., як бачимо, не покидає і в найтяжчу пору удосконалювати свою музичну освіту. 1953 року одержав він науковий ступінь (Master of Arts) у Міннеаполісі, в Міннесотському університеті, з композиції та музикології. Від 1959 р. Eastman School of Music допустила його до студій на ступінь доктора філософії.

Проф. Р. Придаткевич надзвичайно рухливий. У своєму постійному бажанні якнайбільше показати світові українську музику, він двічі об'їхав з власними концертами Канаду (1943 року 23 концерти, 1947 р. – 14 концертів), а 1930–1933 рр. концертував у багатьох американських каледжах, університетах та різних організаціях, а також 1945–46 рр. по військових шпиталях виздоровленців (Бюро ЮСО Кемп Шовс).

В англomовній пресі його названо «місіонером справжньої музики», а «Free Press» у Вінніпегу назвала його програму «історією України».

«В своїй творчості дуже часто звертається Р. Придаткевич до народніх тем. Це діється не тільки в творах з відповідними наголовками але і в інструментальних творах, що мають загальні чисто музичні назви, як пр.: «Prelude, Chorale and Fugue». В цьому скрипковому творі темою хоралу є пісня «Пречиста Діво Мати», з якої також випрацьована тема для слідууючої фуґи.

Окремі частини «Першої Української Рапсодії» мають тематику зачерпнену з народньої пісенности: 1. Дума. 2. Козацька Пісня. 3. Кобзарські танки. Таке рясне використання народньої тематики, характеристичне для творчости Придаткевича. Одначе в трактуванні цього матеріялу він відбігає далеко від примітивного етнографізму. Дана народня тема є для нього тільки вихідною точкою, з якої він самостійно розвиває більшу форму, тобто власну творчу думку і її мистецьке оформлення. По суті це є той самий принцип, що панує в цілій новітній українській музиці, оскільки вона звертається до народньої тематики.

Одначе Придаткевич переводить це своєрідними засобами й стилем. Його досить відважні й барвисті гармонії, його уміння і спосіб поліфонічного думання, його різноманітне звучання оркестрового тіла, його опанування великих форм,



складаються на той своєрідний стиль, що ставить його в ряди найповажніших українських композиторів.

Треба піднести, що серед сучасної шаленої музичної конкуренції в Америці, кожному мистцеві дуже важко пройти на естрадне світло. А Роман Придаткевич домогся цього і то завдяки тільки своєму умінню і талантові.

«А втім, остаточного слова про Придаткевича не пора ще говорити. Він в розгарі праці, повний запалу і дальших творчих плянів і напевно збагатить українську музичну культуру ще не одним цінним вкладом».

Таку блискучу характеристику дав творчості Р. Придаткевича д-р Зіновій Лисько («Український Самостійник» – 26 липня 1953 р.) дванадцять років тому, а він і далі повний нових задумів і його музичний потенціал пливе через вінця.

Придаткевич любить музику і її виконавців, як джерело душевної насолоди; вона викликає у нього бажання створити для людства можливості одержати цю найвищу насолоду і це бажання є глибокою потребою, яка спонукає його komponувати концерти й інші твори. Для нього нема різниці, який то буде інструмент – всі інструменти добрі, коли майстер може передати ними музичний твір. Саме тепер маестро працює над композицією для гітари і це являється наслідком його високого емоційного піднесення, викликаного концертом віртуоза-гітариста і потребою ... дати вклад до репертуару для гітари. Таким чином створить для виконавців і слухачів музики ще один місток у країну музичного раювання.

Залишаючи працю в Моррей Каледжі проф. Р. Придаткевич дав там концерт у квітні ц. р. (і низку інших). Преса і аудиторія зустрічають його виконання творів композиторів світової слави і його власних з незмінним високим ентузіазмом.

Нещодавно закінчив він «Симфонічну Кантату» «Великі Роковини Мазепи», до двох поем Уляни Кравченко (в стадії викінчення оркестрування).

Сорок чотири роки життя поза Батьківщиною, 44 роки поважної музичної праці, яка світові «відкривала Україну» – це добра характеристика для артиста і громадянина українського роду.

Ще й сьогодні його мистецький і громадський ентузіазм не вгасає. Проф. Р. Придаткевич мріє про відновлення праці «Т-ва Приятелів Української Музики» і в ньому свою активну участь та про створення українського музичного видавництва, як то видно з листа його до Є. Онацького:

«На жаль мої твори не надаються до переробки для ширшої публіки, бо мій стиль надто складний... Певне, що й творів для широкої публіки нам теж треба, і я радо писав би їх, але без власного видавництва годі щось зробити. Треба б тут, в Америці, пропагувати через пресу думку **про необхідність створення музичного видавництва на кооперативних основах, яке спеціалізувалося б на видаванні української інструментальної музики. Це видавництво повинно б було знаходитися під контролею культурних музик, а не крамарів, щоб служити для розвитку української культури та та обслуговувати потреби музиків та диригентів...**».



З ентузіазмом зустрів Р. Придаткевич появу українського квартальника «Вісті» (журнал музичного та мистецького життя, вид. в Твін Сіті, Мінн., США) і вже довгий час сприяє його розвитку, як автор статей і дорадник музиколог.

Як завершення його музично-педагогічного хисту, слід тут нагадати, що проф. Р. Придаткевич глибоко впливав на численну молодь – його учнів, – сприяючи їх росту й розвитку. Дочка його, Ганна Придаткевич, сформувалася як піаністка. Часто вона концертує з батьком, навіть у далеких виїзних концертах і числиться вчителькою музики при середніх школах Нью Йорку.

Довгий, нелегкий шлях мистця позначений майже безперервною активною мистецькою, а разом з тим і величезної ваги культурно-громадською працею, в якій йому належить роля засновника української професійної музики та промотора в розвитку сучасної модерної, в кращому розумінні слова, музики в Америці, зокрема української музики і піднесення значимости українського музичного мистецтва на належний йому рівний щабель, поруч з музичним мистецтвом інших народів.

У день свого народження 1.7. 1965. професор Роман Придаткевич переходить від праці в державній американській високій школі Murray State College, Kentucky, на стан відпочинку.

Всеамериканське Братство (Фі-Му-Альфа) Сінфонія, відділ Гамма-Дельта установила щорічну почесну нагороду ім. Романа Придаткевича для студента, який за час студій досягнув найкращих успіхів у музиці.

Вшановуючи свого високодостойного автора, скрипаля-віртуоза, композитора, публіциста і педагога проф. Романа Придаткевича, Видавнича Колегія «Вістей» бажає славному музикові повної сили в здоров'ї і в творчості та довгого щасливого віку.

Олександр Кошиць

КОНЦЕРТ Р. ПРИДАТКЕВИЧА¹

Концерт Р. Придаткевича в «Тавн Гол», дня 9-го листопаду пройшов з гучним успіхом. Публики було повно, програма була добірною й цікавою. Була вже й американська критика в «The Sun», в «New York Herald Tribune», в «The New York Times» й інших. Одна більш прихильна, друга менш, а за ними наша черга.

Звичайно, що для професійного критика-чужинця, та ще й такого, що може знайти «пасторальний» характер там, де його нема (Соната – Придаткевича) та записати на рахунок техніки артиста тон його інструмента, український (переважно) по програмі концерт, не спухлий від реклами, є звичайне чергове явище, до якого підходять з досадою професійного обов'язку, та шукають в ньому, як хліба, перше всього й у всьому, дефектів, як позитивного хронікарського

¹ Друкується за : Кошиць О. Концерт Р. Придаткевича (З музики). *Свобода*. 1941. 19 лист. Ч. 268.



матеріалу, іноді потрібного для виправдання своєї професії, або неувважливості, а іноді й дечого більшого... для критичної ж уваги того, хто йде на концерт не з обов'язку, завше відчинено двері і для позитивних спостережень. Отже, скрипак виявив гарну техніку, чистоту виконання (подвійні ноти), щирість та теплоту в інтерпретації ліричних моментів й симпатичний, хоч і невеликий, тон. Такі речі, як жартівливий «Imps» Бурлея, чаруюча «Chanson twistе» Барвінського, пориваюча «Danse» Акименка, зворушуюча «Homeless Cossack», та наївна «Sopilka» Придаткевича були виконані блискуче, з нервою, та викликали у публіки цілком заслужену овацію. Поспіху сприяла участь асистент-артиста, маестра Паильо Галліко.

Цей концерт як для артиста так і для нас, українців, є важний ще тим, що демонстрував не тільки українські артистичні сили, в особі п. Придаткевича, але й український культурний добірок в формі його композицій. З цього боку п. Придаткевич виявив себе як солідний компоніст модерного напрямку, але без зловживання шорсткостями новітньої гармонії. І коли в більшому творі (Соната – Ф шарп, дур) його музикальна думка трохи розпливчата, музикальна лінія не цілком ясна, а температура твору не завше рівна, то в мініатюрах, особливо на українські теми («Homeless Cossack», «Arkan», «Sopilka» і др.) приємно було спостерігати архітектурну стрункість, ясність малюнку й чудову кольоритність. Ці речі показують, оскільки наші народні мотиви є вдячним матеріалом для опрацювання, як вони благородно звучать і скільки скільки цінного можуть дати творчій уяві компоніста. Придаткевич зробив цінний вклад в українську скрипкову літературу і за це треба йому дякувати. Загально концерт зробив гарне враження без огляду на те, що молодий акомпаніст мало консолідувався з артистом динамічно, а в ритмічній ділянці виявляв іноді невідмічений критиками нахил до «персональної автономії».

Отже, слухаючи концерт, оглядаючи численну публіку, спостерігаючи її надзвичайну уважність, зацікавленість, та овації, які вони робили артистові, бачиш, що наша українська суспільність ще живе, може численно збиратись, уважливо слухать, достойно оцінювать, а що реагувать – то майже з еспанським темпераментом. І насувається думка: чого ж таких концертів так мало? Чи не варто б уже давно завести в річний обіг широкого музичного життя в Нью Йорку хоч два великі українські концерти (хоч би Шевченківський та Листопадовий) регулярно, щороку, в великих залах, з добірною програмою та гарною рекламою? Чи може ми не маємо чого виставляти? Може нам бракує артистичних сил, або хорів? Чи може у нас нема грошей на влаштування таких вистав та сенсу їх робить? Ажеж наші організації в своїй програмі мають утертий параграф про «культурні цілі», а достойна маніфестація українського мистецтва не менше потрібна ніж що друге, а до того ж ще й можлива! Але ми... «рекордуємо», себто просто спимо на печі в просі, та боїмось вийти поза 14-ту вулицю!.. А варто б згадати наші грандіозні хорові виступи. І мимоволі снується в голові вірш:

«Заснула й «Сімка» мертвим сном,

І все заснуло... і не знаю...

Чи я живу, чи доживаю...»



*Теодор Кухар,
відомий диригент, онук Романа Придаткевича*

Спогади з дитинства¹

Карась Г.: Щиро дякую, пане Теодоре, за згоду взяти інтерв'ю у Вас – всесвітньо відомого диригента, онука славетного Романа Придаткевича. Це честь для мене.

Кухар Т.: Дякую Вам за зацікавлення постаттю мого дідуся. Власне, я буду говорити не як музикознавець, а як онук.

Карась Г.: Яким був Роман Придаткевич як дідусь для Вас?

Кухар Т.: Дуже рідко так буває, що дідусь чи бабуся вважаються приятелями. Та для нас з братом це справді було так. Ми завжди чекали дідуся і бабуся, дуже їх любили. Вони були нам дуже близькими. Ми не жили з ними в одному місті, але 2–3 рази на рік ми їх бачили. Вони приїжджали до нас на кілька тижнів, або ми до них в Кентаккі, де вони жили. І не знаю, чи це було пов'язано з музикою, чи ні, але у них вдома завжди було дві собаки. Мій батько, який не мав нічого спільного з музикою, також завжди чекав на цю поїздку. Кентаккі нагадувало йому про життя в Україні. Для моєї мами, відомої піаністки, відвідини дідуся були ніби поверненням до джерела музичного життя. В четвертій годині мій батько їхав на рибалку на озеро, а мама з нами займалася музикою. В хаті завжди звучала класична музика, яка була для мене як вітаміни, на яких я ріс, особливо скрипковий репертуар. Ось, наприклад, Восьма скрипкова соната Бетховена соль-мажор (опус 30, № 3). Думаю, вони (*мама і дідусь*) грали її щонайменше раз на день. Під час поїздки в Європу в 1970-му році вони виконували цей твір 15 чи 16 разів. Я добре пам'ятаю її з того часу, а мені тоді було 5 чи 6 років (*далі наспівує тему сонати*). Для мами і дідуся це було як етюд. Вони завжди починали спільне музикування цим твором. Коли мені було 12–13 років (звісно, я мало що розумів на той час про класичну музику), мені це було дуже цікаво і я часто спостерігав за ними.

У дідуся в кімнаті був робочий стіл, пульт, ноти, рояль. У нього на пультах завжди були ноти скрипкових творів Чарльза Айвза і Антоніна Дворжака. Я думаю, що це генетична проблема у нас в родині. Якби я мав завтра померти і взяти творчість одного композитора з собою у могилу, то це була би музика Дворжака (*сміється*). Я диригував більшість його симфоній тут (*у Львові*) і в Києві. І вони вперше звучали в Україні зі мною, так як і багато камерної музики.

Дідусь мав власний струнний квартет і вони часто виконували якийсь із квартетів Дворжака. Він також любив грати короткі твори, мініатюри Ферруччо Бузони для скрипки з фортепіано. Я пізніше ніде їх не чув. Про них писав Ян Сібеліус, котрий вчився у Бузоні. Дідусь заставляв мене, як скрипалю-початківця, грати такі невідомі твори. До речі, Я. Сібеліус був не лише композитором, а й

¹ На основі інтерв'ю, взятого у Теодора Кухара професором Ганною Карась 4 січня 2025 року у місті Львові. *Архів автора.*



скрипалем. Я не порівнюю Придаткевича з Сібеліусом, але вони обидва почали своє музичне життя зі скрипкою, а потім продовжили як композитори. Бузоні мав великий вплив на сучасну йому генерацію музикантів, а тепер світ про нього забув.

Мама кожного літа відправляла мене до дідуся на 6–7 тижнів. Це були періоди посиленої дисципліни. Мій брат залишався з родиною, грав собі у бейсбол, футбол, ходив на рибалку з батьками, а мене відправляли до дідуся грати на скрипці. Це було скрипкове «турне». Кожен ранок від дев'ятої до дванадцятої я повинен був грати на скрипці. Після сніданку у вісім сорок п'ять дідусь говорив: «Вже відкривай футляр». В полудень у Придаткевичів був обід. В кутку тієї кімнати, де я займався, був годинник, я грав і завжди дивився – чи є вже 11:45, чи ні. У нас був дуже конкретний план на кожен день: три години граєш, тоді обід. Після обіду можеш відпочити: лягаєш на ліжко і слухаєш записи від першої до другої години. Пам'ятаю, весь час звучали струнні квартети, найчастіше це були твори Бетховена. А тоді від другої години знову «нілі-нілі» (це були улюблені слова дідуся).

Карась Г.: А які обов'язкові твори дідусь давав Вам грати?

Кухар Т.: Він завжди давав твори, які були затяжки для мене. У Придаткевича була серйозна європейська німецько-австрійська скрипкова школа: два його найважливіші вчителі – Отакар Шевчік, який теж викладав у Києві, і Карл Флеш. У К. Флеша він навчався у Берліні. Але його школа була австрійсько-німецька. Зараз, коли ми дивимось на історію скрипкового виконавства, то виділяються дві школи – австрійсько-німецька і російська. І напевно, на сьогоднішній день російська школа має коріння в одеській скрипковій школі. Більшість найвидатніших скрипалів ХХ століття вчилися в Америці у вірменина Івана Галамяна, який починав свою освіту у Росії. Він з 1944 року викладав в Кертісовому інституті музики, а в 1946-му очолив відділення скрипки в Джульєррдській школі. Серед учнів Галамяна в різний час були Іцхак Перлман, Пінхас Цукерман, Берл Сенофські, Міріам Фрід, Дмитро Ситковецький, Майкл Рабін, Арнольд Стайнхардт, Девід Надьєн та інші відомі майстри різних поколінь і національностей. Айзек Стерн називав Галамяна найефективнішим викладачем скрипки у США.

Коли дідусь помирав, мені було 18 років, з ним сиділа мама і вони багато говорили. А мене в цей час цікавили дівчата, а не розмова про музикантів. Як говорила мама, «найбільша трагедія в житті твого дідуся в тому, що він стільки інвестував у тебе як скрипаля». В дідуся завжди була депресія з цього приводу, бо техніка гри віденської німецької школи і російської була різна, побудована на відмінності апарату правої руки. Коли я у вересні повертався до своїх вчителів, котрі були вихованцями школи Галямяна, починалася «ломка» всього, чого я навчився у дідуся.

Карась Г.: Тобто, у Вашому навчанні стикалися дві школи – австрійсько-німецька і російська і Ви були на роздоріжжі?

Кухар Т.: Так, абсолютно!

Карась Г.: Ви були на роздоріжжі? Якої школи дотримувались?



Кухар Т.: Зараз я продукт школи Галамяна. І то не лише як скрипаль-альтист, але і як диригент.

Карась Г.: В багатьох своїх інтерв'ю Ви говорили, що диригент обов'язково має володіти одним із музичних інструментів симфонічного оркестру. І коли він вимагає результату від музикантів, то повинен вміти показати те, що він хоче.

Кухар Т.: Я брав уроки диригування у Лорена Мазела² – диригента симфонічного оркестру у Клівленді. Коли мені було 17–18 років я вже мав досить серйозні амбіції щодо свого майбутнього. У мене були приватні зустрічі з ним. Мене дуже цікавив оркестр. І найкращий оркестр у світі був саме у Клівленді. Найкращі диригенти, найкращі солісти бути тут. Я це бачив кожен день. Але, щоб стати помічником диригента, треба було пройти чотири – п'ять випробувальних турів, з яких перший етап – це гра на музичному інструменті. Пізніше я запитав Маестро: «Містер Мазел! Скажіть, будь ласка, чому Ви змушуєте свого майбутнього асистента грати на інструменті?». Він відповів: «Теді! Успіх диригента залежить від одного – від твоїх музикантів. Музиканти оркестру вже у перші десять секунд визначають хто перед ними, з ким вони мають працювати. Успіх диригента залежить від поваги музикантів до нього. Якщо до диригента нема поваги, то він може говорити будь-що, але музиканти не будуть його слухати і будуть робити хто що хоче. Тому, для чого мені брати асистента, котрий не має поваги від оркестру? Музикант має розуміти, що людина, котра щось він нього вимагає, сама вміє щось робити. Інакше ця людина не має майбутнього».

Багато років пізніше, коли я почав працювати в Україні, я зрозумів, що більшість диригентів тут не мають оркестрового досвіду. Я був вражений цим фактом. По-перше, найчастіше диригентами тут є піаністи, баяністи, теоретики, котрі звертають велику увагу на диригентську школу. Коли я почав свою діяльність в Києві, мої опоненти, котрі були проти того, щоб я тут працював, говорили: «Як можна ставити на посаду головного диригента, художнього керівника Національного симфонічного оркестру України людину, в котрої немає диригентської освіти. Він навіть не вчився цього». Моя перша реакція була: «А який диригент вчився цього?». Коли мені було 16 років і мама відправляла мене до дідуся, мене вже цікавило диригування. Я бачив, що є майстер-курси і казав батькам: «Може не відправляйте мене до діда, а дозвольте поїхати на майстер-курси?». Моя мама була сувора і говорила: «Хочеш диригувати? Бери скрипку і йди вправляй! Тоді повернешся через десять років до мене і скажеш, де ти, а де ті диригенти». Диригенти з тодішньої генерації казали мені: «Твоя мама права. Найкраще, що ти можеш зробити для свого вдосконалення – сідай за перший чи другий пульти в оркестрі як скрипаль чи челіст і подавай приклад». Коли я почав вчитися в консерваторії, я ходив на кожну репетицію Клівлендського оркестру. Це було 5–7 хвилин пішки від консерваторії. Їхні репетиції були у 100 разів цікавіші, ніж самі концерти. Музиканти погодяться, що 95 відсотків роботи

² Lorin Varencove Maazel (1930–2014).



відбувається під час репетицій. А те, що ми бачимо на концерті, то остання екзаменація. Так, як дитина в кінці року грає свій екзамен. Робота зроблена до того. Цей процес мене дуже цікавив. Я зараз часто думаю про свою роботу як диригента. Я маю у серпні свої майстер-курси. Більшість учасників приїжджають з Києва, мають диплом магістра, чи навіть доктора в Київській консерваторії, але не завжди готові до роботи з оркестром. Бо у нашій професії музиканта треба багато вчитися самому. Ми ціле життя інвестуємо в себе, готуємо себе до цього. Треба постійно слухати записи. Диригування для мене це не професія, це – і хобі, і хвороба.

Карась Г.: Ви говорили, що в останні дні і місяці життя Р. Придаткевича Ви були біля нього. Про що Ви говорили?

Кухар Т.: Остання розмова, я не знаю чому, була про сьому симфонію Прокоф'єва; можливо ми грали її в консерваторії. Ми говорили як дідусь працював, як він щодня грав на скрипці. На першому плані завжди був Й. С. Бах, чи соль-мінорна соната чи Чакона. Кожен день він писав листи і вправляв на скрипці, а йому було далеко за 70. У його кімнаті всі стіни були в книжках і нотах. Він теж був фанатик в якомусь розумінні.

Карась Г.: А де зберігається його фонд – книжки, праці?

Кухар Т.: Це питання мене дуже болить. Дідусь помер у 1980-му році. Там залишилася його дружина, котра померла у 1987-му. В той рік, коли помер дідусь, помер і мій батько, і для моєї мами це була велика трагедія. Я після закінчення консерваторії грав у Клівлендському оркестрі, потім п'ять років від 1985 року працював у Хельсінкі (Фінляндія). Я не знаю, куди пропав архів Придаткевича. В Інтернеті читаю, що купа його манускриптів знаходиться в Міннесоті. Він ніколи не мав нічого спільного з Міннесотою, тому не знаю звідки така інформація. Кажуть, що він думав робити свій докторат у Міннесоті, коли він ще жив у Нью-Йорку в 1930-х роках і був концертмейстром в Нью-Йоркському симфонічному оркестрі.

Карась Г.: Тобто його дисертації про пасіони Баха, котра була захищена у США, Ви не маєте?

Кухар Т.: Ні, я, на жаль, не знаю де вона.

Карась Г.: І тієї, що була захищена в Мюнхені в УВУ про Івана Франка і музику, також не маєте?

Кухар Т.: Я ніколи в житті їх не бачив, хоч мені це дуже цікаво.

Карась Г.: Повернемося до останніх днів Придаткевича.

Кухар Т.: Він лежав на ліжку і говорив про сьому симфонію Прокоф'єва, про його життя і творчість, де він народився, з ким працював, про те, що вчився у Глієра. Я не знав, що це буде остання розмова з ним. Так само як не знав, що стану диригентом, котрий запише найбільше творів Прокоф'єва, ніж будь-хто в світі. Ми не знаємо таких речей, коли нам 19 років. Я не міг знати, що моє життя буде в Україні. Я знав, що хочу грати в футбол і бейсбол. Була мрія – стати альтистом, концертмейстером альтистів в найкращому оркестрі світу. Поза тим,



крім мрій кожен з нас має також якусь фантазію. Моя фантазія була – стати диригентом.

Найбільшим болем для Придаткевича, як я вже говорив, було те, що вклadena в мене його віденська Шевчікова і Флешова школа була поламана. Коли я закінчував літо у Придаткевича і повертався до свого вчителя, то це була інша школа. Все, чого я навчився, ламалося. Треба не так, а так. Конкурували різні виконавські школи

Карась Г.: Тобто для Придаткевича те, що у Вашому навчанні йшла боротьба цих двох різних шкіл, було трагедією?

Кухар Т.: Дідусь вважав, що те, чого я вчився в іншого вчителя, було в опозиції до нього. Мама якось сказала, що вся та робота, яка здійснювалася влітку у дідуся, пропадала намарно. Спочатку мені того не говорили, але прийшов час, коли влітку я не поїхав вчитися до дідуся. Згодом, значно пізніше, мама розповіла мені, що дідусь вирішив більше не займатися зі мною, бо це не давало результатів, котрих він хотів.

Карась Г.: Під час останніх розмов з дідусем, чи не давав він Вам якогось заповіту, порад. Чогось такого особистого?

Кухар Т.: Це дуже важко відповісти. Він лежав, я не знав, що він помирає, але зрозумів, що все стало повільніше. Раніше вони з мамою постійно вправляли, а тепер він лежав, ніби відпочивав. Говорив на музичні теми.

Карась Г.: А тепер поговоримо про його імениту скрипку. Кому була продана його скрипка? В кого вона тепер?

Кухар Т.: Це скрипка майстра Франческо Руджері з Кремони. Цей інструмент був найбільшим символом для мого дідуся і для моєї мами. Коли Придаткевич помер, мама взяла відповідальність за цей інструмент на себе. Він не лежав у нас вдома у шафі, а зберігався у банку. Там, де зберігаються найбільші цінності. Мама раз на рік платила за його зберігання. Вона там зберігалася дуже довго. Мама не могла дивитися навіть на футляр – одразу плакала. Це був символ батька для неї. Придаткевич дуже шанував свого інструмента і смички. Все мало бути на місці. Ось це його футляр для смичків, де можна побачити адресу, котру він сам написав (*показує футляр*).

В Україні я вперше диригував у жовтні 1992 року на запрошення Українського державного симфонічного оркестру. У лютому 1993 року диригував у Києві Другу симфонію Г. Малера. Після цього летів до Сіднею. В цей час я вже мав зустрічі із Євгеном Станковичем, Іваном Карабицем. Я прийшов до них як австралійський американець українського походження. Половина мене називали австралійським диригентом, бо перший мій оркестр був в Австралії. Я знав, що прийде той час, коли весь світ буде дивитися на мене як виконавця української музики. В цей час Національна філармонія була на ремонті і всі концерти відбувалися в Українському домі. Там була жаклива акустика, люди не хотіли ходити на концерти. Я казав: «Чому не можна проводити концерти в костелах? Адже у всьому світі концерти симфонічної музики відбуваються в костелах». На це мені відповідали: «Ви не розумієте. Наші люди ніколи не будуть слухати серйозну



симфонічну музику в римських католицьких костелах». Я питав: «А яку музику тут виконують? Який репертуар? Я не чув, щоб тут грали Дворжака, то якась екзотика тут». Мені відповідали: «Та то якийсь провінційний слов'янин. Хто такі слов'янські композитори? То – Чайковський, Бородин, Римський-Корсаков. То є наш репертуар. Ну ще Прокоф'єв, Шостакович, але то сучасні композитори. Ми грали Брамса четверту симфонію, Бетовена – сьому». Я говорив: «Кожні десять років змінюється мода. Треба враховувати те, що є популярним у світі. А які великі твори з хором ви грали? «Реквієм» Верді чи Брамса, «Карміну Бурану», другу симфонію Малера»? «Коли капела «Думка» має закордонні поїздки, то тоді ми виконуємо «Реквієм» Моцарта, Верді. Грали 9-ту симфонію Бетовена і це все. Але це тоді, коли ми на гастролях. В Києві ми цього не граємо». На пропозицію бути диригентом оркестру, я відповів, що готовий приїхати, але концерт має бути в костелі, у програмі має бути симфонія Малера і один твір з хором. В органному залі в Києві не було тепла, але зал був переповнений. Після того мені зробили пропозицію бути першим запрошеним гостьовим диригентом. Я летів до Сіднею через Амстердам і думав: «Вони зробили мені пропозицію не тому, що я такий добрий диригент, а тому, що надіються на закордонні поїздки». Після концерту в Сіднеї до мене зайшов представник фірми «Naxos Records» і запросив мене на пиво. Під час тієї розмови я запропонував йому записати музику українського композитора Бориса Лятошинського, оскільки в світі її не знають, а це батько українського симфонізму. Про нього мені багато говорили його учні Іван Карабиць, Євген Станкович. Ми домовились про запис одного диску на 79 хвилин: «Ми не знаємо Вашого оркестру. Не знаємо цієї музики. Не знаємо технічних можливостей запису в Україні, але довіряємо Вам це зробити і будемо ризикувати». Повернувшись до готелю, я подзвонив до Києва, до свого помічника-асистента Олександра Горностая і повідомив про своє рішення. Коли я приїхав до Києва і розповів оркестру, що будемо записувати перший диск у такій відомій фірмі, артисти мене не зрозуміли, сказали, що це «совєтський примітивізм». Я переконував їх: «Це перший вихід на міжнародний ринок. Як ми це не зробим з українським композитором, з розумінням, що це наш обов'язок, тоді це ніколи не станеться». Мені закидали, що я американець, не українець, але саме зі мною фірма «Naxos Records» записала десяток дисків української музики.

Карась Г.: Повернемось до скрипки Р. Придаткевича.

Кухар Т.: Я два роки переконував маму, що скрипку треба продати, що половина артистів Клівлендського оркестру мають подібні скрипки, а скрипка Придаткевича лежить в банку без діла. Вартість італійських інструментів зараз вимірюється в мільйонах доларів. Більшість музикантів не мають власних інструментів – позичають в якихось фундаціях. Скрипка – це більша інвестиція, як акції. Майстри також говорили мені, що для інструмента це недобре, коли він лежить і на ньому ніхто не грає. Його треба тримати у формі. Йому потрібен контакт з живим світом, з живими людьми. Нарешті мама погодилась і продала скрипку. Це було у 1984 чи 1985 році.

Карась Г.: Хто її придбав?



Кухар Т.: Цим займався дилер, котрий не має права називати імені ні продавця, ні покупця. Я дізнався через 7 років. Її купив професор Вінсент Фрителлі (*Vincent Fritelli*) з Йоганесбурга. Це відомий скрипаль другої половини ХХ століття.

Карась Г.: А яким чином Стоковський відкрив для себе музику Придаткевича?

Кухар Т.: Я порівнюю композитора з рибалкою – весь час треба закидати вудку і то не одну. Придаткевич листувався зі Стоковським і зацікавив його своєю музикою. Пізніше, мама говорила мені: «Твій дід так багато вклав у тебе, то може і ти би щось зробив для нього?». Дала мені його партитури першої і другої симфоній і я з ними пішов до диригента Л. Мазела. Розповів йому про діда, про те, що його музику виконував Стоковський і дав партитури. Переглянувши, погортавши сторінки, він сказав: «Я думаю, що друга симфонія більш сконцентрована» і віддав партитури. Так, на жаль, я не зреалізував маминого плану.

Карась Г.: щиро дякую за інтерв'ю!

Зиновій Лисько

РОМАН ПРИДАТКЕВИЧ – ВИЗНАЧНИЙ УКРАЇНСЬКИЙ КОМПОЗИТОР-СКРИПАК¹

Роман Придаткевич народився 1895 р. в Яворові (Галичина) в родині службовця. Ходив до української гімназії у Львові і закінчив її 1913 року. Одночасно учився гри скрипки в **Муз. Інституті ім. Лисенка** у проф. **Е. Перфецького** і тоді вже вибився між молоддю на надійного адепта музичного мистецтва. Під час першої світової війни брав участь в українських визвольних змаганнях, побував також на Наддніпрянщині, а після закінчення воєнної хуртовини взявся вперто до праці над завершенням своєї музичної освіти. Науку гри на скрипці він продовжував у Відні, Берліні й Америці у таких професорів як J. Stwertka, H. Gottesmann, O. Sevcik і R. Hartzer. Крім того студіював композицію у професорів R. Stoehr-a, J. Marx-a, W. Gmeindl-a, Seth Bingham-a (Колумбійський Університет) і R. O. Morris-a (Curtis Institute of Music). Поселившись на постійно в Америці, Роман Придаткевич розпочав тут інтенсивну артистичну діяльність. Його дебют як скрипака на американській землі відбувся 1930 року в Нью Йорку, у великій залі Town Hall і випав блискуче. Добірна американська аудиторія і фахова критика захоплювалася його знаменитою технікою, подивугідною чистотою інтонації, чудовим тоном і виконавським тем пераментом. З цього часу і по сьогоднішній день концертує Р. Придаткевич по цілій Америці і Канаді, давши по більших музичних осередках низку успішних концертів. В свої програми він

¹ Друкується за: Лисько З. Роман Придаткевич – визначний український композитор-скрипак. *Український самостійник* (Мюнхен). 1953, 26 лип. Ч. 30 (184). С. 3.



включає також твори української скрипкової літератури. Сьогодні Р. Придаткевич є безумовно найкращим, найбільш відомим і заслуженим українським скрипаком.

Заслуги Придаткевича проявилися також в його громадській діяльності, як організатора українського музичного життя в Америці. В 1930-их роках він був співосновником і професором **Української Консерваторії в Нью Йорку**, разом з іншими нашими американськими музикантами, як **М. Гайворонський, О. Назаревичівна, М. Стембер** і ін. Крім того Р. Придаткевич у тому самому часі організував і був директором дуже важливої установи «**Товариство Приятелів Української Музики**». До цього товариства, крім українців, належала також низка відомих американських музик, як **Валтер Дамрош, Паольо Галліко, Ліліян Літлегейлз, Грейс Макфарленд** й інші. «Товариство Приятелів Української Музики» давало щомісяця концерти (8 концертів на сезон) української американської музики, з безпосередньою участю самого Придаткевича. Програми складалися з сольових творів, тріо і квартетів сучасних передових українських композиторів, **Л. Ревуцького, Б. Лятошинського, Ф. Якименка, В. Барвінського, П. Козицького, Б. Кудрика** і багато інших. Крім чисто музичного, ці систематичні серії концертів, мали також значення поважної, культурної пропаганди українського мистецтва на американському ґрунті.

В останніх роках Р. Придаткевич виявив зацікавлення також музикологічними справами. Своєю студією про «Бахові Пассії і їх музично-історичний підклад» та складенням відповідних іспитів він здобув 1952 р. в університеті Міннесота науковий ступінь і титул Master of Arts (majoring in Music). Від 1946 року і до сьогодні Р. Придаткевич є професором скрипки і історії музики і державному коледжі в м. Мінгау, в стеїті Кентакі і там живе постійно. Між своїми учнями скрипки має також кількох українців.

Другу половину діяльності присвячує Придаткевич композиції і в цій ділянці домігся також визначних успіхів, головню в скрипковій творчості. Звичайно, і перед тим ми мали скрипкову літературу. Проте своїми формами і технічною фактурою вона була порівнююче скромна. Аж віртуоз-скрипак Придаткевич дав з технічно-інструментального і композиційного погляду справді повновартісні речі. В кожному його такті відчувається майстер скрипкового мистецтва, що як слід уміє використати технічні можливості свого інструменту. Але Придаткевич не однобічний; його фортеп'янові партії також опрацьовані добре і звучать повно.

З його важливіших скрипкових творів згадаємо: «Гуцульська Сюїта» (1932–1947 pp.); «Козацька Сюїта»; «Соната Fis-dur» (1938–40 p.); «Перша Українська Рапсодія» (1939–40); «Друга Українська Рапсодія» (1947) і більша кількість малих форм, як «Весільний Начерк», «Пісня про чабана», «Три п'єси на укр. народ. пісні» (1. «З буйним вітром на розмовонці», 2. «Янічок» і 3. «Козачок»), виконувані від 1930 р. і видані вид. «Edward Schubert Co», Нью Йорк, Ляйпсіг.

Широко розгорнув Придаткевич свою симфонічну творчість. Його «**Перша симфонія**» (H-moll, 1933–37 p., т. зв. «Українське визволення») складається з чотирьох частин: 1. Andante, Allegro con spirito 2. Adagio («Ідилія»); 3. Scherzo



(«Молодість»); 4. Pastorale. Moderato («Боротьба»). Перша частина цієї симфонії («3 гір та низин») була з успіхом виконана на симфонічному концерті в Denver 1951 р. під диригентурою славного **Л. Стоковського**. «Друга симфонія» (1940–45), інспірована Шевченковою «Тополею» має також чотири частини: 1. Con moto. Sostenuto. 2. Allegro moderato; 3. Andante Vivace; 4. Allegro moderato. Andante. Саме тепер викінчує Придаткевич свою «Третю Симфонію».

Значний успіх мала в Америці також його «Ukrainian Suite for Orchestra» («Українська Оркестрова Сюїта» 1937–39), скомпонована для малої оркестри з арфою. Вона складається з частин: 1. Інтродукція, 2. Святочний, церемоніальний марш, 3. Козацька пісня, і 4. Сцена та Дудочка. Цю Сюїту виконував двічі диригент **Howard Hanson** в Рочестері і **Walter Poole** в Дітройті.

Тричастинний «Смичковий Квартет» Es-dur був виконаний на одному з концертів «Тов. Приятелів Укр. Музики». 1935 року.

Не занедбує Придаткевич і вокальної музики, хоч цій ділянці присвячує найменше уваги. Дуже цікаві його опрацювання чотирьох народніх тем, скомпоновані для сольо-співу, скрипки і фортепіану): 1. Гуцульська колядка про місяць та зірку. 2. Перепілка. 3. Чайка і 4. Дударик).



Р. Придаткевич зі скрипкою Страдіварі.

В своїй творчості звертається Р. Придаткевич дуже часто до народніх тем. Це діється не тільки в перелічених творах з відповідними наголовками, але і в інструментальних творах, що мають загальні, чисто музичні назви, як напр. «Prelude, Chorale and Fugue». В цьому скрипковому творі темою хоралу є пісня «Пречиста Діво Мати», з якої також випрацьована тема для слідууючої фуги. Окремі частина «Першої Укр. Рапсодії» мають тематику, зачерпнену також з народньої пісенності: 1. Дума, 2. Козацька пісня і 3. Кобзарські танки. Таке рясне використання народньої тематики є характеристичне для творчости Придаткевича. Одначе в трактуванні цього матеріялу він відбігає далеко від примітивного етнографізму. Дана народня тема є для нього тільки вихідною точкою, з якої він самостійно розвиває більшу форму, тобто власну творчу думку і її мистецьке оформлення. По суті це є той сам принцип, що панує в цілій новітній українській музиці, оскільки вона звертається до народньої тематики. Одначе Придаткевич переводить цей принцип своєрідними засобами і стилем. Його досить відважні, барвисті гармонії, його уміння і спосіб поліфонічного думання, його різноманітне звучання оркестрового тіла, його опанування великих форм, складаються на той своєрідний стиль, що ставить його в ряди найповажніших українських композиторів. Треба піднести, що серед сучасної шаленої музичної конкуренції в



Америці, кожному мистцеві дуже важко пройти на естрадне світло. А Роман Придаткевич домогся цього і то завдяки не чомусь іншому, а тільки своєму умінню і талантові.

А втім остаточного слова про Придаткевича не пора ще говорити. Він же в розгарі праці, повний запалу і дальших творчих плянів і напевно збагатить українську музичну культуру ще не одним цінним вкладом.

НОВИНА У ФИЛАДЕЛФІІ¹

Перший концерт Приятелів Української музики з Нью Йорку, у Філадельфії. – Концерт буде в салі Товариства Горожан вже в цю суботу, 16 березня. – Що таке Товариство Приятелів Української Музики. – Які його завдання й діяльність.

В суботу, 16 березня (марта) в годині 8 вечером в салі Товариства Горожан при 849 Н. Френклин стріт у Філадельфії, перший концерт «Приятелів Української Музики».

Хто такі Приятелі Української Музики?

Це музична організація присвячена творам українських композиторів та українській народній пісні в якій заінтересовані не лиш Українці але й американські музичні кола Нью Йорку. Членами цієї організації є такі відомі артисти як Олександр Архипенко, М. Букінік, др. Волтер Дармош, Михайло Гайворонський, Паоло Галліко, пані МкФарленд, Олександр Кошиць, Л. Ляттлгейлс й інші.

Крім цього артистичного комітету й поважного числа активних членів, Товариство має членів добродіїв, товариства Дністер і Просвіта в Нью Йорку, пані Горес Бигелов, мисс Флоренс Кассіді, пані Стефанія Чапельська, пані Марія Кінаш, адвокат Стефан Махцінський, п. Мирон Сурмач та інші.

Солідна праця й виконання важніших творів визначніших українських композиторів і їх моральна і в деяких випадках матеріальна підтримка, добули Приятелям Української Музики признання. Уладження на протязі року вісім концертів в Нью Йорку, а тепер першого у Філадельфії, з богатими програмами, якими могли-б гордитись не одна могутня нація, говорить багато про Товариство.

Організатором і душою Приятелів, є відомий український композитор і скрипак-соліст, бувший старшина Української Галицької Армії п. Роман Придаткевич. Лиш такий чоловік міг здійснити переведення музичних планів котрий злучив у своїй особі віру в конечність своєї музичної місії на користь рідній нації, ідеалізм та енергію у здійснюванні намічених планів. А ці прикмети характеру ідуть з глибокою музичною освітою, набутого в першорядних авторитетів музикальної композиції як і соловій грі на скрипці, в Європі й Америці. Це зробило п. Придаткевича піоніром для добуття прав громадянства українській інструментальній музиці в американському музичному світі.

¹ Друкується за: Новина у Філадельфії. *Америка*. Філадельфія, Па, 1935, 12 берез., Ч. 30.



Роля Товариства Приятелів Української Музики вже перестала бути місцевою ньюйоркською, перший концерт у Філадельфії, в суботу 16 березня, в годині 8 вечером в Салі Товариства Горожан при 849 Н. Френклин стріт, по-знайомить з українськими інструментальними творами для струнного квартету, В. Костенка, М. Гайворонського (Різдвяна суїта) Барвінського, Дашевського, Берндта Придаткевича й інших.

Катедральний хор імени Лисенка під управою п. Василя Коцюбинського запродукує українські вокальні твори.

П. Роман Придаткевич виступить із скрипковим солом, виконуючи свого «Козака Нетягу», «Пісню про чабана» й «Аркан».

Велике заінтересування громадянства у Філадельфії цим концертом дає запоруку що Приятелі найдуть тут для української музики дружний ґрунт і прийняття.

РЕЦЕНЗІЇ АМЕРИКАНСЬКИХ ЖУРНАЛІВ НА КОНЦЕРТ РОМАНА ПРИДАТКЕВИЧА¹

С.

Reappearing at Town Hall after an interval of some ten years, Roman Prydatkevych. Russian-American violinist, had the assistance of Paolo Gallico in the first performance anywhere of his Sonata for violin and piano in F sharp.

Planned in three movements, the novelty, which is refreshingly free from modernistic problems, proved to be a work in which the composer had treated the part for the piano much more generously than that for the violin, which is sparsely, written and concerns itself with short and widely separated phrases to such an extent that it creates little effect of continuity. The piano part, on the hand, is of a flowing, opulent character, and it was played by Mr. Gallico with ready fluency and authority, albeit a whit too self-effacingly in view of the dominating quality of the violin tone.

Mr. Prydatkevych's style of playing is essentially a forthright one, and inasmuch as his interpretations are marked by any great imaginative or emotional quality, the first and last movements of the Dvorak Concerto were more congenial material to him than the Adagio section. For the same reason in the succeeding, group the Akimenko Dance, played with a good deal of dash and brilliance, and the Burleigh's Imps were more effectively projected than the quieter Bloch and Barvinsky pieces. In the Concerto and the succeeding numbers the piano parts were played by Otto Gruenbaum. A sizable audience was cordially applausive after every number, recalling the violinist-composer and Mr. Gallico repeatedly after the sonata.

MUSICAL AMERICA
for November 25, 1941

¹ Друкується за: З музики. *Свобода*, 1941, 31 грудня, Ч. 302.

**PRYDATKEVYTCH PLAYS OWN WORK**

The highlight of the violin recital by Roman Prydatkevych in Town Hall, Nov. 9, was the first performance of his own Sonata for Violin and Piano in F Sharp major, with Paolo Gallico. He opened his list with Roger's Prelude and Fugue in E minor for violin alone. In the sonata pianist and violinist played together sympathetically. Mr. Prydatkevych showing admirable technical skill. The A minor violin concerto by Dvorak, Bloch's Melodie, Burleigh's Imps (Burlesque), Akimenko's Dance and the Gavotte and Rondo movements of a Suite by M. O. Hayvoronsky followed.

The violinist's own short composition based on Ukrainian folk songs left the hearer wanting more for the sincere, thoughtful performance. Otto Gruenbaum accompanied capably.

MUSICAL COURIER**December 1, 1941****R. P.****VIOLINIST AT TOWN HALL²****Roman Prydatkevych Plays His Own Sonata at Recital**

Roman Prydatkevych, Ukrainian violinist who made his debut at Town Hall ten years ago, returned there last night to give his second New York recital. He appeared alone when he played Max Reger's Prelude and Fugue in E minor and Paolo Gallico's 73-year-old Italian-American composer, played with him in Mr. Prydatkevych's own Sonata for Violin and Piano in F sharp major.

Otto Gruenbaum was his accompanist for the rest of the program, which included Dvorak's A minor concerto, a suite by M. O. Hayvoronsky and shorter Russian and Ukrainian works.

Three of these shorter pieces were dances, and these were the most satisfying works on the program, for the violinist played them with a certain flair. But in the longer works his tone was dry and sometimes scraping and there was little evidence of emotional expressiveness.

The New York Times**November 10, 1941**

² Друкується за: *Свобода*. 1941. 21 лист. Ч. 169.



Антін Рудницький

**Наша скрипкова справа
(З нагоди останніх концертів Романа Придаткевича)¹**

Хоч як нарікаємо на нашу відсталість, загумінковість і провіціоналізм і хоч під різним оглядом ці нарікання не без підстав, все таки розвиваємося, ростемо і йдемо вперед. Це помітно м. ін. особливо на ділянці нашого музичного мистецтва: за останніх сорок літ воно розвинулося 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 появилися десь в часі Першої світової війни і в роках безпосередньо після її закінчення), які кинули нові мистецькі гасла й ідеали і пішли новими напрямними, але і цілій плеяді виконавців-інструменталістів, яких ще дуже недавно в нас просто зовсім 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 Дрігою світовою війною ні один з їх здібніших і «доростаючих» учнів.

Цю недостачу скрипаків-солістів в Західній Україні недолуживала до деякої міри діяльність за границею одиноким тоді в нас концертуючим скрипалем, Романа Придаткевича, та іншого представника ділянки струнних інструментів – тоді теж одиноким в нас – челіста Богдана Бережницького у Відні.

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 фортепіяна і зв'язаної з цією ділянкою літератури, поставили в нас нові інструментальні твори – в ділянці фортепіяна. А що зовсім випадково згаданий челіст Богдан Бережницький був приятелем Василя Барвінського і часто з ним виступав, то постали в нас перші твори для віолончелі й фортепіяна; їх кількість збільшилася знову таки в наслідок випадковості, коли, наприклад, автор цих рядків, під час своїх студій в Берліні, заприятелював й все пізніше життя мав серед своїх найближчих друзів двох знаменитих мадярських челістів. Але тому, що не мали ми скрипалів-віртуозів, не було буквально ні одного поважного українського втору для скрипалів-віртуозів, були тільки перші спроби в цьому напрямі Лисенка й Людкевича.

¹ Друкується за: Рудницький А. Наша скрипкова справа (З нагоди останніх концертів Романа Придаткевича). *Свобода*. 1958. 18 квіт. Передрук: Рудницький А. *Про музику і музик*. Нью-Йорк – Париж – Сідней – Торонто, 1980. С. 249–253.



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 скрипальми-солістами є Дона Гресько, Аліція Бучинська, Володимир Цісик у Нью Йорку, Люба Головата, Дарія Кузик, Ярослав Мигасюк, Оксана Сімович з Філадельфії, Марко Лепкий в Детройті, Євген Цегельський у Рочестері, й Іван Ковалів та Оксана Мариняк у Канаді. У Ньюорлінській Симфонічній Оркестрі постійно грали сестри Шкляр, скрипальки Олена й Ольга, та віолістка Міна. Знаменитим віолістом є Тарас Губіцький з Детройту. Ділянка віолончелі 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 концертної естради.

Усі вони – справжні професіонали, яких так дуже й так довго не доставало 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, «сеньйор», алей 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 Тю 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 стейтовому 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 досягнув не менше, як в ділянці виконавчій, добившись, 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 добрі скрипкові твори зокрема. Пише він для скрипки і в великих циклічних формах, як Соната (має їх дві), і в менших, в яких залюбки використовує українську народню тематику, або творить в її дусі. Що все написано для скрипки дуже вміло – не дивниця: адже писав ці твори досконалий 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 Каранович, Христя Чвартацька, орис 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 фактом 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 підносили 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 якнайактивніше, сприяти їм, помагати їх здійсненню і передусім, слухати їх.

*Антін Рудницький,
Осип Залеський*

РОМАН ПРИДАТКЕВИЧ – СКРИПАЛЬ І КОМПОЗИТОР¹

Роман Придаткевич народився 1-го червня 1895 року в Живці (під Краковом), в сім'ї різьбаря Павла Придаткевича. Дитиною переїхав до Яворова, де його батько Павло Придаткевич отримав посаду директора школи деревного промислу. В Яворові Роман почав своє шкільне навчання, продовжуючи його згодом в Академічній гімназії у Львові.

Р. Придаткевич грав на скрипці вже на четвертому році життя. Початок музичної освіти отримав від приватних учителів в Яворові. Вчився в Музичному Інституті ім. Лисенка у Львові (1905–1913) у Должицького, Щедрович-Ганкевичевої і в Євгена Перфецького; теорію студіював у Ф. Колесси й Людкевича. Продовжував вивчення скрипки в Музичній Академії у Відні (1913–1915) у Ю. Свєртки й О. Шевчіка та вивчав, як другий головний предмет, композицію й теоретичні предмети у проф. Р. Штерна та Й. Маркса; одночасно слухав в університеті слов'янську філологію.

З вибухом Першої світової війни, покликаний до служби в австрійській армії, служить як старшина в кінноті. По розвалі австро-угорської монархії зголошується до Української Галицької Армії, переходить з нею ріку Збруч і дістається аж до Одеси. По закінченні воєнних дій в роках 1920–22 працює в музичному відділі Інституту Народ. Освіти та театральному Відділі ім. Тобілевича. З Одеси дістався до Відня, де продовжував скрипкові студії у Г. Г'оттесмана у

¹ Друкується за: Рудницький А., Залеський О. Роман Придаткевич – скрипаль і композитор. *Яворівщина і Краковеччина* : регіональний історично-мемуарний збірник / редактори: Василь Лев і Володимир Барагура. Н. Йорк – Париж – Сидней – Торонто : НТШ, 1984. С. 693–696 (Український Архів. Т. XXXVII).



Відні (1922), потім у Берліні у Р. Гарцера і К. Флеша; одночасно продовжував вивчення композиції у В. Г'майнля й музикології в університеті (у проф. Горнбостеля).

З кінцем 1923 року виїхав до ЗСА, мабуть за порадою М. Гайворонського, що рік раніше виїмігрував до ЗСА.

Тут учиться композиції в Колумбійському університеті у Seth'a Bingham'a, потім у Riginald'a O. Morris'a, нарешті у Paolo Gallico (1933–1941), продовжуючи також скрипкові студії у 2-ій половині 20-их років у Гарцера і Флеша, які тим часом теж приїхали до Америки. 1953 р. Придаткевич здобув науковий ступінь Master of Arts (з музикології). Музична школа Eastman'a (Рочестерський університет) визнала його кандидатом на ступінь доктора філософії.

В Америці включився Придаткевич у культурне життя української громади, разом з Гайворонським заснували українську музичну консерваторію, до якої притягнули молодь українського походження і не тільки вчили її музики, але влаштовували з нею музичні хорові та інструментальні виступи.

Придаткевич став дійсним членом Наукового Товариства ім. Шевченка та низки професіональних американських музикологічних і композиторських організацій і товариств.

Музична діяльність Придаткевича різноманітна. Поруч із власними виступами, як скрипаль (починаючи з 1917 р.) він був завідувачем Музичного Відділу в Інституті Народної Освіти і в Театральному Інституті ім. Тобілевича в Одесі (1920–1922), директором Української Консерваторії в Нью-Йорку (1924–1930), концертмайстром різних оркестр (New York City Orchestra, 1937–1940) тощо, організатором і членом Українського Тріо, керівником інструментальної частини фільму «Маруся» (1938), концертмайстром і заступником диригента Gilbert and Sullivan Opera Co. (1944–1945), врешті професором Murray State College, Kentucky (від 1946 року).

Творчий доробок Придаткевича чималий і різnorідний; за малими винятками він інструментальний. Ці винятки – незакінчена «Пісня Давида» для хору й оркестри (1926); сольоспіви (на народні мотиви): «Гуцульська колядка», «Перепілка», «Чайка», «Ой ходила дівчинонька» (1931); сольоспіви до слів Пачовського (зі «Слова о полку Ігоревім»); цикл сольоспівів «Атомовий вік» (1959); два сольоспіви до текстів св. Франциска Асизького.

Інструментальні твори (в хронологічному порядку) такі: «Пісня без слів» (мелодія) для скрипки і фортепіану (виконана 1911 року); фортепіанова Соната; Перша Сюїта для скрипки і фортепіану; три твори на основі народних пісень для скрипки і фортепіану («З буйним вітром», «Янічок», «Козачок»); Подільська Сюїта для скрипки і фортепіану; Гуцульська Сюїта для скрипки і фортепіану (1932–1947); Козацька ренесансова Сюїта для скрипки і фортепіану; І-ша Симфонія «Українське визволення» для великої оркестри («З вершин та рівнин», «Ідилія», «Молодість», «Боротьба»), 1933–1937. Першу частину цієї симфонії виконав диригент Л. Стоковський 1951 року; Струнний квартет; Українська Сюїта для малої оркестри (1937–1939): Інтродукція, Святочний Церемоніальний марш,



Козацька пісня, Сцена та дудочка. Виконав її диригент Говард Гансон (Рочестер) та Вольтер Пул (Дітройт); Перша Соната для скрипки і фортепіяна Фіс-моль (1938–1940); Перша Українська Рапсодія («Кобзарська») для скрипки і фортепіяна (або оркестри); Дума, Козацька пісня, Танки; 2-га Симфонія (за поемою Шевченка «Тополя») в одній частині (1940–1945); 2-га Українська Рапсодія для скрипки і фортепіяна («Весільна»), 1947 року. 2-га Соната для скрипки і фортепіяна (Прелюд, Хорал, Фуга), 3-я Симфонія «West Kentucky», виконана оркестрою Murray State College, Murray, Kentucky, під диригуванням Ричарда Форелла (1961); 8 студій (Прелюдів) для фортепіяна; 4-та Симфонія «Про Гетьмана Мазепу»; І-шу частину виконав у Рочестері диригент Фред Феннел 1959 року. «Сюїта для донечки» для скрипки з фортепіаном; нарешті «Кантата», 3-тя Соната для скрипки і фортепіяна і Камерна Опера.

Придаткевич був також автором українських народних пісень для скрипки з фортепіаном, оригінальних і оброблених раніше іншими українськими композиторами (Лисенко, Барвінський, Кошиць, Вериківський), а також і автором-редактором численних скрипкових творів давніших майстрів (Biber, Corelli, Vivaldi та інших).

З-під його пера вийшло безліч розвідок, статей та репортажів по численних українських та американських часописах і професійних журналах та публікаціях.

Надзвичайний професор Морей Стейтового Коледжу, в Морей Кентакі, Роман Придаткевич з осягненням сімдесятого року життя відійшов на емеритуру. Братство американських музиків, Фі-Му-Альфа Симфонія установило на його пошану щорічну нагороду для найуспішніших студентів музичного відділу цієї високої школи. До бронзової таблиці із гравірованим наголовком «Нагороди ім. Романа Придаткевича» буде додаватися щорічно одно ім'я та прізвище нагородженого студента. За дев'ятнадцять літ свого навчання в Морей Коледжі проф. Придаткевич допоміг около двом десяткам українських студентів (більшість з них студенти музики) покінчити університетські студії та здобути собі посади в американських прилюдних школах.

Місцевий Ротарі Клуб улаштував 15-го квітня 1965 р. в честь проф. Р. Придаткевича сходина, під час яких наш мистець дав власний концерт.

Дня 22-го квітня відбувся в залі музичного відділу М.С.К. останній концерт Придаткевича, як активного професора.

На 57-ій Конвенції Федерації Музичних Клубів 10–11-го листопада 1978 р. в Медісонвілл Комюніті Коледжі вшановано Р. Придаткевича за його музичні композиції «Сферичність» і «Казка з цятток пороху» до спів із поезій «Атомово доба» Макса Кавфмана нагородою пок. композитора Кліффорда Шова.

Своєю музичною мовою Придаткевич безперечно належить до поступової групи сучасних українських композиторів: вона далека від трафарету, оригінальна й сміливо новочасна. Його творам властива дбайлива форма й докладне випрацювання подробиць. Згідно з його власними словами, він добивається у своїй музиці передусім «...українського кольориту і в деяких своїх творах його



добився...». Тому він зараховує себе до «національно-української школи», тобто тієї, яка своїм ідеалом ставить собі мистецьке поєднання української народної пісні з складними засобами сучасної музики.

Як першорядний скрипаль, що досконало знає всі таємниці цього інструменту, Придаткевич найкраще зумів здійснити свої творчі стремління й ідеали у своїх скрипкових творах.

В українській музичній літературі вони мають особливу вартість вповні професійно, досконало технічно написаних творів, просякнутах суто-українським характером і стилем.

Це найкращі скрипкові твори в українській музичній літературі й вони поруч з оркестровими творами Придаткевича гідно репрезентують цього видатного композитора. Як скрипаль-віртуоз, він в українському музичному вільному світі – найвидатніший і безконкурентний.

Помер Р. Придаткевич 17-го листопада 1980 р. в Моррей, Кен., проживши 85 років.

*Антін Рудницький «Українська Музика», 1963;
Осип Залеський «Роман Придаткевич».*



Скрипаль, композитор, музиколог-педагог Роман Придаткевич

С. Ш.

З ВРАЖІНЬ ПРО КОНЦЕРТ Р. ПРИДАТКЕВИЧА¹

Хто був в Нью Йорку на концерті нашого артиста-композитора, п. Романа Придаткевича, той певно вийшов з нього вдоволений. Серед наших турбот, непотрібних політичних спорів, чи інших недомагань, він побачив велику українську громаду, об'єднану культурою. В тому випадку була це українська культура, ін-

¹ Друкується за : С. Ш. З вражінь про концерт Р. Придаткевича (Голоси читачів). *Свобода*, 1941, 19 лист., Ч. 268.



терпретована американським українцем. І була ще американська культура, створена американським українцем на підставі цього, що залишилося в його душі з України, чи з того, що видав український нарід. Ось те бачили на тім концерті ми, американці з української крові, що тут родились і вирости. І були горді з вияву цієї культури. Але бачило це теж і поважне число інших американців, що не є з української крові. І це теж дуже важне.

Сердечний привіт, який влаштовано п. Придаткевичові, як і горячий аплявз, який дано п. Гайворонському, що був присутній на салі й якого твір входив у програму концерту, вказують наглядно, що американсько-українське громадянство розуміє вповні ту працю, яку виконують наші мистці й композитори на американському ґрунті... Їх праця є потрібна й заслуговує у теперішні часи на особливе попєртя, бо українське мистецтво це знаменитий середник для приєднання симпатій для України.

Роман Савицький

РОМАН ПРИДАТКЕВИЧ²

Для українських музик т. зв. молодшої генерації, що були безпосередніми свідками великого росту **нашої музичної** оправи в Галичині в 30-их роках б. ст., ім'я Романа Придаткевича, що перебував у далекій Америці, не було тоді таке плястичне, а його музична діяльність не була такою видною, як сьогодні, коли ми самі тут опинилися. Знали його добре, як талановитого скрипака і студента композиції тільки старші музики, або, як товариша зброї, його колеги-ровесники. І хоч Р. Придаткевич від часу свого приїзду до Америки, тому рівно 30 років, постійно контактувався з деякими українськими музиками у Львові, то все таки велика віддаль унеможливлювала докладно аналізувати його працю в Америці і створити собі якийсь скристалізований образ його профілю, як виконавця, педагога, а передусім як композитора. Нам видається, що тоді головною базою контакту краю з Америкою на музичному полі була справа фінансової допомоги Америки для ростучого музичного мистецтва в краю, яку організували і несли обидва перебуваючі в Америці українські музики: Михайло Гайворонський і Роман Придаткевич. Відносно ж самого мистецького контакту, то Америка в особах Гайворонського і Придаткевича більше цікавилася краєм, ніж навпаки. Це зрештою виходило із самого факту, що в краю, як джерелі основного музичного потенціалу, творилися цінності, які мали силу впливати теж на діяльність вище згаданих музик.

В кожному разі мусимо ствердити, що Р. Придаткевич впродовж усього свого побуту в Америці, все, що робив, як громадянин-українець, як композитор, організатор і педагог, робив в ім'я неслабнучого духового контакту з центром

² Друкується за: Савицький Р. Роман Придаткевич. Київ (Філадельфія). 1954. Ч. 3, С. 126–127.



української музичної культури в Західній Україні – Львовом і з почуттям не менш сильного духового зв'язку з музичним мистецтвом Східної України. Це дозволило йому успішно оборонитися перед великими, не все позитивними впливами різних музичних течій в Америці, згідно допомогло йому заховати в творчій праці свіжість і безпосередність українського думання. Це безпосереднє відношення до української думки взагалі і до української музичної проблематики зокрема, є тим кличем, на основі якого Роман Придаткевич розважає і вирішує свої композиторські питання і який, як сам каже, залишає його шукати за модерним мистецьким оформленням українського музичного матеріалу.

Вистачить глянути на список творів Придаткевича (Симфонічна сюїта, Симфонія українського визволення, Друга симфонія за «Тополею» Шевченка, Третя симфонія, Обробки для скрипки з фортепіаном українських народних мелодій, скрипкові транскрипції інших українських композиторів, Скрипкові сонати, Українська рапсодія на кобзарські теми, Гуцульська сюїта і т. д.), щоб ствердити, як глибоко закорінений український елемент у психіці цього композитора і як у багатьох творах він користується українською тематикою, у найширшому розумінні цього поняття. У творах Придаткевича бачимо з одної сторони найважливіші музичні елементи з релігійного, історичного й побутового життя українського народу, а з другої сторони чуємо, як ці прості, ляпідарні теми в робітні модерного мистця перетоплюються й оживають якимсь новим життям, яке на перший погляд може видаватися життям чужим, або незвичайним у відношенні до простоти і безпосередності самої тематики. Та при уважнішому слуханні й спостереганні ми переконуємося, що цим простим темам в новій одежі таки «до лиця» і що більше – ми відчуваємо, що навіть скомпліковану модерну фактуру Придаткевич уміє надхнути характеристичним українським духом. Це, коли говоримо про використання Придаткевичем української народної тематики. Іншу, поважну частину його творчості становлять композиції, в яких не використовуються безпосередньо українські народні мелодії, а які написані під впливом високих українських ідей (Симфонія Визволення), під впливом Шевченка (Тополя), або просто компоновані у вільних, українських духом стилізаціях. У цих творах композитор інтуїтивно і вірно схоплює автентичність української духовості і передає її у майстерній, зрозумілій модерному світові, музичній фактурі. З вище наведеного неповного списку творів Придаткевича видно, що він пише для симфонічної оркестри і, як скрипак – головню для скрипки. Цей момент має у нашій музичній творчості особливе значення, бо українська скрипкова література в порівнянні, напр., з фортепіановою – небагата.

Попри композиторську діяльність Придаткевич впродовж 30 років побуту в Америці не знімає пальців з грифу своєї скрипки і дебютуючи в 1930 р. в Нью Йорку (Тавн Гол), граючи до сьогодні по цілій Америці, виступаючи як камераліст, ні в одній програмі не пропускає українських творів, отже нагоди тією дорогою інформувати американську публіку про українську музичну культуру. Найбільше значення в цьому напрямі мали виступи Придаткевича, як члена «Українського Тріо» (скрипка – сопран – фортепіан) і влаштовувані ним концерти



української музики на терені т-ва «Приятелів Української Музики в Нью Йорку». Також щорічні речиталі Р. Придаткевича в колегії в Муррай, в якій він є професором історії музики і гри на скрипці, – все мають у своїх програмках українські позиції. Як активний виконавець-скрипак, Придаткевич визначається солідною технікою, великою емоційністю інтерпретації і репертуаром, що не обмежується тільки до українських, чи своїх власних творів.

З педагогічної діяльності Р. Придаткевича можна навести три головні моменти. Перше: Створення і провадження разом з покійним М. Гайворонським (1924–1931) «Української Консерваторії» в Нью Норку, яка начислювала кількості учнів і видала поважне число українських професіоналістів. Друге: Згуртування в колегії в Муррай українських студентів і уділювання їм всякої можливої помочі у студіях. Про висліди праці цих молодих українців маємо нагоду довідуватись із пресових звідомлень з приводу їх виступів як композиторів, чи виконавців. Третє: Працюючи довгі роки, як музичний педагог в країні, в якій взагалі питання всякої педагогіки поставлені дуже високо, Р. Придаткевич у відношенні до скрипкової педагогіки зумів виловити її квінтсенсцію і ввесь свій досвід, та надбання під цим оглядом з повною готовістю віддає до диспозиції українському педагогічному світові.

Резюмуючи вище сказане, ми хотіли б ствердити, що Роман Придаткевич спрямовує своє уміння і працю не вбік музики взагалі чи модерної музики зокрема, але передусім у напрямі культивування і збагачення української музичної культури. За те можемо його назвати не тільки українським музикою-мистцем, але головню українським громадянином, у найкращому розумінні цього слова.

Б. а.

ТРІОМФ РОМАНА ПРИДАТКЕВИЧА¹

22 квітня ц. р. в залі музичного відділу Морей Стейт Каледжу в Кентаки, відбувся останній концерт Р. Придаткевича, як активного професора Каледжу. Місцевий часопис Падука Демократ і часопис інших місцевостей вмістили статтю про нього з великою світлиною і описом музичної кар'єри Р. Придаткевича, як скрипалія-віртуоза і композитора.

В програмі – «Дуо» Стравінського, «Скрипковий концерт» Дворжака і кілька коротших творів інших композиторів та власних творів, серед них і відомого українському громадянству «Чабана». Переповнена зала влаштувала мистцеві голосну овацію і двохвилинним стоянням при тому, вшанувала його як мистця і вчителя.

На маргінесі слід зазначити, що упродовж 19 років своєї музичної і педагогічної праці в М. С. К. проф. Р. Придаткевич допоміг десяткам українських

¹ Друк. за: [Б. а.]. Тріумф Романа Придаткевича. *Вісн.* Твін Сіті, Мінн., 1965. Ч. 2 (13). С. 22.



студентів (переважно музики) скінчити університетську науку і здобути добрі посади в американських школах.

На шану його музичних надбань і діяльності, Братство американських музиків Фі-Му-Альфа Сінфонія установило щорічну нагороду для найуспішніших студентів музичного відділу.

На бронзову таблицю з гравірувальним наголовком «Нагороди ім. Романа Придаткевича» що року буде додаватися одно ім'я та прізвище нагородженого студента.

22 травня ц. р. професорський склад М. С. К. влаштував прийняття на шану «...надзвичайного професора Романа Придаткевича з нагоди його сімдесятиліття та переходу на емеритуру. При тій нагоді нашому славному землякові і його дружині подано цінний подарунок і альбом адресованих до нього листів з гратуляціями від високих достойників стейту Кентаки та з привітаннями й сердечними споминами його колишніх американських студентів. Від маляра Романа Придаткевича, свого кол. студента і одноіменника, він одержав олійний малюнок і тепле привітання.

Кульмінацією вечора були особисті листи-привіти губернатора Стейту Кентаки Едварда Т. Бретит'а та поручника гебернатора Гаррі Лі Вотерфілда з дипломом іменування Р. Придаткевича Полковником Стейту Кантаки. Це звання цілковито почесне і уряд стейту надає його тільки особливо заслуженим громадянам.

В листах від суперінтендата стейт. Шкільництва Д-ра Гаррі Спарке'а, президента М. С. К. д-р Ральф Вудс'а і інш. достойників та теперішнього директора М. С. К. Р. Фарелла висловлено признання Р. Придаткевичеві за його успішну працю як учителя-музика і як одного з творців музики, який особистими творами і концертами з лекціями спричинився до піднесення культурного рівня стейту та сусідніх областей. Таку прихильність і повагу Придаткевич здобув вже від того часу, як написав і виконав свою 3-тю Симфонію «Вест Кентаки», з використанням деяких місцевих мелодій.

За сорок два роки побуту в Америці, проф. Роман Придаткевич не змарнував жодного року. Увесь час він провадив мистецьку творчу працю, педагогічну, культурно-громадську. Йому заслужено належить ім'я піонера української професійної музики в Америці і в Канаді. Зокрема велике значення має його творче надбання в галузі розвитку музичної літератури нового напрямку (скрипкові твори і симфонічна музика).

Здобуваючи собі ім'я досконалого мистця, він одночасно прокладав стежки для успішного закорінення української музики у Новому Світі. Вітаємо цього славного трудівника музики по багатих жнивях і при творчих думках про осінній засів, про дальшу працю в царині музики і бажаємо йому ще довгого, щасливого і творчого віку!



Павло Углицький

ПЕРШИЙ КОНЦЕРТ «ПРИЯТЕЛІВ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ»¹

В четвер, 22 березня ц. р., в будинку Studio Club, 210 E 77th St., New York City, відбувся перший концерт «Приятелів Української Музики».

Вступне слово виголосила пані Флоренс Гудсон Ботсфорд. У своїй промові вона підкреслила щирий характер, побут і мистецтво українського народу. Як вона була в нашім краю яких 20 років тому, то бачила там біленькі чепурні хатки й зелені садочки. З усього найбільше подобалася їй тоді українська пісня, яка ще й досі дзвенить у її душі.

Після того проф. Роман Придаткевич (скрипка), пані Марджори Кенеди (чельо) і п. Джан Альстранд (фортеп'ян) відіграли твір Василя Барвінського «Тріо А моль», яке складається з трьох частин: *Andante sentimentale* – *allegro energoso*; *Andante*; *Allegro a la Kolomyjka*. Це одна з перших композицій Барвінського, написана під впливом класиків і нових французьких майстрів, але має свою оригінальність. Мелодійність і чепурність – це головний характер Тріа.

Дальшою точкою програми були три українські народні пісні, зладжені п. Придаткевичем на сопран, скрипку і фортеп'ян, Перша пісня – *The Little Quail*. Іноді акомпаніамент видався заважкий, але так і повинно бути, бо це не була пісня або форма романси, але «тріо», де кождий інструмент має свою власну роль. Друга пісня, *Christmas Carol*, це кольоритна ілюстрація. Темою до третьої пісні, *The Girl and the Bagpiper*, композиторови послужила відома народня пісня «Ой ходила дівчина беріжком». Цей твір цікаво згармонізований і вдало зроблена імітація кобзи. Живий ритм, віртуозність скрипкових пасажів і різнородність фортепянової партії робили добрий настрій голосови, котрий співав головну тему. Остання композиція була повторена.

Партію сопрана відспівала відома оперова співачка, пані Ольга Дворжичка. Голос її добрий, на всіх регістрах рівний і ясний.

П'яніст, п. Альстранд, виконав свою роль з великим мистецтвом і артистичністю.

Партію скрипки виконав сам композитор.

Композиції п. Придаткевича – це цікаві малюнки, оригінальні, свіжі, як ранні зорі; мають багато кольору і характеристичні

Невелика галя була цілком виповнена. Між Американцями було багато Українців. Присутні були Кошиць, Архипенко, Гайворонський і чимало різних діячів мистецтва.

Після концерту відбувся коротенький мітинг. Подібні концерти мають відбуватися кожного місяця.

Цікаво бувати на таких концертах, знати, що є нового в нашім мистецтві, а через те знати й почувати наше життя: де ми є і що за люди ми є.

Наша дума, наша пісня
..... слава України.

¹ Друкується за: Углицький П. Перший концерт «Приятелів Української Музики». Нью Йорк, Н. Й. *Свобода*. 1934. 29 берез. Ч. 74. (З українського життя в Америці).



УКРАЇНСЬКЕ ТРІО¹

Заходом нашого славного скрипака **Романа Придаткевича** зорганізовано в Нью Йорку **Українське Тріо** під управою концертного бюро Вери Бул Гул. Це є тесаме бюро, яке влаштувало було весною 1930 р. концерт п. Придаткевича в Тавн Гол в Нью Йорку.

Українське Тріо має на цілі зазнайомити ширшу американську публіку з зразками української музики, а зосібна з продукціями голосу і фортепіану.

Часть програми Тріо присвячена рівнож інтернаціональній музиці.

В тріо беруть участь самі фахові артистичні сили. Крім п. Придаткевича, котрий виступатиме в подвійнім характері, як скрипак і композитор, виступатиме сопраністка, оперова співачка п-ні Марія Гребенецька, відома нашій публіці з виступів по українських концертах.

П'яністка, п-на Леся Маєнко, як третя сила, є вже обзнайомлена з нашою фортепіанною творчістю.

Концертне бюро розіслала вже циркулярі з програмою Українського Тріа. Ці циркулярі звертають на себе особлившу увагу короткою історією України і її культури. Крім того подано короткі життєписи виконавців та витяги з американської критики.

Циркуляр представляється дуже симпатично під естетичним виглядом. Є він прикрашений українськими мережками і тризубом як українським державним знаменем.

Крім того поміщено фотографічну знимку Тріа, де обі артистки виступають в українських строях.

Було би побажаним, щоби Українці, які мають замилювання до штуки й відповідні звязки, заінтересувалися ближче отсим Українським Тріом, а зглядно звернули увагу місцевим менаджерам або клубам, які час від часу організують у себе різні музикальні вистави.

Додамо, що на бажання при виступах Тріа можуть бути дані ширші пояснення для американської публіки щодо нашої культури, а зосібна тих українських пісень, які входять у програму. Писати треба на таку адресу:

**Recital Management Vera Bull Hull,
113 West 57 St., New York. N. Y.**

¹ Друкується за: Українське тріо. *Свобода*. 1931, понеділок, 26 січ. Ч. 20. С. 3. Рубрика «З музичного життя».



Федорів Мирон

Проф. Р. Придаткевич у Шикагу¹

Виступ відомого нам професора музики, віртуоза-скрипака й визначного композитора дав нас 19 квітня ц. р. другу з черги приємну несподіванку. Поминаючи композиції чужих авторів, різних жанрів і стилів, що їх п. Придаткевич відіграв по лінії їх задумів, нас, найбільше зацікавили його власні, оригінальні твори і в опрацюваних в своєріднім стилі, формі й виконанню. В них сам автор відчитував те. Що думав і переживав у часі їх творення.

Як майстер скрипки, що з усіх інструментів є найбільш виразовим, віддавав нам малюнки всіх порушень душі, від ніжного плачу, до проймаючих драматичних потрясень, у всіх виразових засобах, часто дуже складних і вишуканих. А що він з природи лірик, тому й у його творах домінувала чуттєвість, прибрана в шату мило сприймаючого імпресіонізму.

Прекрасне доповнення до партії скрипки давав фортепіян у руках доні п. Придаткевича, Ганни, що розуміючи батька краще за всіх, ішла рука в руку в усіх потягненнях його думок і почувань.

Проф. Придаткевич – це цінність для нашої спільноти, що вже вніс великий вклад до нашої музичної скарбниці та увійшов до історії нашої музичної культури як один із більших мистців, віртуозів і композиторів, посилаючи таку в нас мало заосмотрену муз. Літературу, як скрипкові твори вищого рівня.

Жаль тільки, що й цим разом публіка не дописала. Є це обяв напярвду прикрий і вказує на вбогість нашого духа й несвідомість ваги справи.

Поважні імпрези в нас назагал не вдаються і це не дає моральної піддержки для наших мистців, що ціле своє життя посвячують на те, щоб репрезентувати нашу вищу духову культуру. Таке недооцінювання їх з нашої сторони вбиває їхній запал, зроджує зневіру і часто змушує шукати незалежного оцінювання серед чужого середовища.

Ми ще не вийшли із загумінку хорово-побутової музики, народніх танців і обчислених на дешевий ефект різного роду примітивів. Не відчуваємо потреби заінтересуватися муз. Мистецтвом у ширшому й універсальному значенні, як це бачимо в інших народів, де й робітник по праці (навіть із партитурою в руках) іде до опери, чи концертної залі, щоб не тільки культурно провести час, але й через аналізу та порівняння виробити собі погляд на даних виконавців у розв'язці їх технічних і виразових проблем.

У багатьох випадках обставини нам не сприяють. Та головна річ не в обставинах, але в браку почуття потреби змагати до нашого культурно-духового удосконалювання й смакування у вартостях, що є цінніші від речей чисто матеріальної натури, що не завжди дають нам правдиве задоволення, а часто витворюють духову пустку.

¹ Друкується за: Федорів М. Проф. Р. Придаткевич у Шикагу. *Америка*. Філадельфія, Па. 1958, 21 травня.



У ЧЕРНІВЦЯХ ВПЕРШЕ ПРОЗВУЧИТЬ СИМФОНІЯ «ЛЕГЕНДА ПРО СВОБОДУ»¹



У Чернівецькій обласній філармонії прозвучить симфонія Романа Придаткевича «Легенда про свободу». Концерт, присвячений Дню захисника України та Дню українського козацтва, який відбудеться 11 жовтня о 18.30.

Українська культура Чернівецької обласної державної адміністрації
Чернівецька обласна філармонія ім. Д. Гнатюка

11.10.2019 ЗАЛ ФІЛАРМОНІЇ

Концерт до Дня Покрови Пресвятої Богородиці та
українського козацтва

Легенда про Свободу

Академічний камерний хор «Чернівці»
Вісник українського козацтва та словесні стрілки в обробці:
М. Леопольдича, М. Гайворонського В. Барвінського, М. Колесси, Б. Юдичика
Художній керівник і диригент – Надія Солонюк

Академічний симфонічний оркестр
Світова прем'єра
Роман Придаткевич (1895 – 1980)
Симфонія № 1 сі мінор «Легенда про Свободу» (1938)
присвята проф. Михайлові Славченкові
диригент – Йосип Созанський

ІНІЦІАТИВА
KASA MOLBUK

Додаток за тел. (097) 766 82 77, (067) 863 40 04 Івентик в насхх філармонії тел. 52-43-38

ПОЧ. 18.30

Про це molbuk.ua повідомили у філармонії.

Чернівецький академічний симфонічний оркестр під диригуванням художнього керівника Йосипа Созанського готує чернівчанам прем'єру. Це симфонія №1 сі мінор «Легенда про Свободу» композитора Романа Придаткевича, яку він написав у 1938 році.

На афіші зображено малюнок із листівки Юліана Крайківського «Артистична горстка» 1916 року. Зображені січові стрільці-митці.

Прем'єра симфонії Романа Придаткевича «Легенда про Свободу» у Чернівцях відбудеться вперше в Україні. Йосип Созанський цей твір взяв у Спілці композиторів у Львові. Каже, у травні цього року Теодор Кучар – внук

¹ Опубліковано за : https://molbuk.ua/chernovtsy_news/183189-u-chernivcyakh-vpershe-v-ukrayini-prozvuchyt-symfoniya-legenda-pro-svobodu.html



Романа Придаткевича, американський музикант і диригент українського походження, виконав першу частину цієї симфонії із Національним симфонічним оркестром України.

Симфонія описує події Першої світової війни, коли Роман Придаткевич сам був у складі Української галицької армії.

- Вперше «Легенда про свободу» була виконана у 1951 році. Була виконана у Детройті, США. Диригент оркестру Леопольд Стоковський навіть написав листа-подяку Придаткевичу. Це таке унікальне явище у мистецтві, що сам учасник подій пише про це музичний твір. Цікаво, що до того, як Придаткевич був в УГА, він воював в австрійській армії на італійському фронті. Копію рукопису «Легенди про свободу» я привіз зі Львова. Після назви симфонії у дужках пише: «Звільнення», – розповідає Йосип Созанський.



Симфонія триватиме 40 хвилин. Вона складається із 4 частин: «З вершин і низин», «Ідилія», «Юність», «Битва. Підсумок».

- Стиль симфонії, це пізній романтизм із вкрапленням імпресіонізму. Тобто, це світова школа, це стиль як у Штрауса, Сібеліуса... Музика переносить нас у ті далекі події часів Першої світової війни. Композитор ніби ще раз проходить по тих місцях. В четвертій частині вчуваються пісні «Червона калина» та «Ще не вмерла Україна». Цікаво, що «Легенда про свободу» присвячена професору Михайлові Слабченкові. Він родом з Одеси, досліджував козацьку добу, був відправлений на заслання. Придаткевич два роки працював в Одесі, тому міг відвідувати лекції Слабченка. – додає Йосип Созанський.

З історії

Народився Роман Придаткевич 1895 року під Краковом. Незабаром родина переїхала до Яворова. У неповних чотирьох Роман уже грав на скрипці, а в неповних вісім йому аплудували в залах Львова й Перемишля. Після приватних уроків музики навчався у музичних закладах Львова та Відня. У столиці Галичи-



ни Роман познайомився з майбутніми композиторами Нестором Нижанківським і Михайлом Гайворонським. У березні 1915 року однорічним добровольцем композитор був зарахований до складу австрійської армії та як старшина кінноти перебував на італійському фронті всю війну. Намагаючись повернутися в Галичину, захворів на гостру форму грипу і три тижні перебував на лікуванні в шпиталю міста Лінц. На збірному пункті Галицької Армії в Стрию був призначений у званні поручника на посаду референта коней та обозів при Команді III корпусу.

У січні 1922 року разом з дружиною-одеситкою Лідією Придаткевич виїхав до Відня. Придаткевич продовжує музичні студії у Берліні, звідки наприкінці 1923 року прибув на еміграцію до далекого Нью-Йорку. Влітку наступного року доля знову звела його з Михайлом Гайворонським, і вже у вересні обидва засновують «Українську Консерваторію». До неї залучають талановитих музичних педагогів для навчання музики молоді українського походження.

У Лідії та Романа Придаткевичів є донька Ганна, яка стала піаністкою.



Як композитор Придаткевич є автором понад 200 музичних творів. Більшість з них присвячені Україні.

Про себе з Михайлом Гайворонським Роман Придаткевич писав:

«Нам бракувало рідного краю, однак Україну, підставу нашого мистецького розвитку, ми будували у власних серцях і серцях великого числа американсько-українських патріотів».

Роман Придаткевич помер 17 листопада 1980 року. Його поховали на кладовищі міста Мюррей штату Кентакі, США.

Редактор: **Наталка Фешук**

Частина 7.

**ДОВІДКОВИЙ
МАТЕРІАЛ**





Ганна Карась

ПРИДАТКЕВИЧ Роман Павлович¹ (01.06. 1895, м. Живець, поблизу Кракова, Польща – 17.10. 1980, м. Мюррей, штат Кентукі, США) – скрипаль, композитор, музикознавець, педагог, муз.-громад. діяч. Із родини члена віден. «Січі». Дійсн. чл. НТШ у США. Член СУПРОМ (1936). Член Спілки композиторів США. Доктор філософії в галузі музики (1967). Лауреат премії ім. К. Шова (1978, США, шт. Кентукі за вок. цикл «Атомне століття»). П. – найяскравіший представник галиц. скрипк. школи поч. ХХ ст., один з найкращих учнів Є. Перфецького. Гри на скрипці почав навч. із 5-річного віку.

Перші вчителі – Р. Шмідт, М. Кияйн, вчитель М. Лісковичський. Від 1905 навч. в Ін-ті св. Миколая у Львові. Закін. Львів. гімназію (1913), ВМІ (1913; кл. скрипки Должицького, Є. Щедрович-Ганкевич та Є. Перфецького, кл. теорії музики і композиції Ф. Колесси і С. Людкевича). Брав уроки гри на скрипці в Муз. академії у Відні (1913–15, кл. Ю. Свєртки, Р. Гарцера, К. Флеша та О. Шевчика, кл. композиції й теорії музики у Р. Штерна і Й. Маркса). Паралельно вивчав слов'ян. філологію в Ун-ті у Відні. 1922 закін. студії майстерності скрипк. гри в Г. Готтесмана (Відень) та Р. Гарцера і К. Флеша (Берлін), там само одночасно – студії композиції у В. Гмайндля. Пізніше продовжив освіту в США (від 1923) у Колумбійському ун-ті у Нью-Йорку (кл. композиції, муз. аналізу та інструментування у С. Бінгтама, потім в О. Р. Маррріса, П. Галліко), Муз. ін-ті Кертиса, Ун-ті шт. Міннесота.

Здобув наук. ступінь «Master of Arts» (1953 з музикознавства, згодом – докт. філософії в галузі мист-ва у Рочестерському ун-ті, захистив докт. Дисертацію в Укр. вільному ун-ті у Мюнхені (1967) на тему «Іван Франко і укр. музика».

Від студентських часів виступав із сольними концертами у Львові (1908, 1911, 1917, 1923), Одесі, Відні (1914, з віолончелістом Б. Бережницьким, скрипалем Р. Криштальським, в т. ч. на концертах студентського т-ва «Січ»), Берліні.

1919–22 – викладач Одес. театр. ін-ту ім. І. Тобілевича, зав. муз. відділу в ІНО Одеси за рекомендацією К. Стеценка (1920–22).

Від 1923 жив у США (Нью-Йорк, від 1946 – Мюррей, штат Кентукі). 1929 дебютував із сольним концертом як скрипаль у Нью-Йорку (зал Town Hall, 2-й сольний концерт там само 1941), отримав високу оцінку амер. та укр. муз. критики.

Мав скрипку роботи Г. Гваданіні (1774), яку придбав завдяки фінанс. Підтримці громад.-політ. діяча Л. Мишуги й зареєстрував як власний конц. інструмент.

Концертував у США й Канаді, переважно з укр. програмами. Найчастіше виступав у Філадельфії, Детройті, Чикаго, Торонто, Вінніпегу, Оттаві та ін. 1934 разом із піаністом І. Мельником мав конц. турне Зах. Канадою (24 концерти укр.

¹ Друк. за: Карась Г. Придаткевич Роман Павлович. *Українська музична енциклопедія*. Т. 5: ПАВАНА – «ПОЛІКАРП». Київ: Вид-во ІМФЕ, 2018. С. 418–420.



музики), 1945–46 здійснив конц. турне по військ. госпіталях під егідою Амер. об'єдн. організації (УСО), що було визнанням скрипаля на уряд. рівні. Водночас викладав на Вищих освіт. Курсах у Канаді (1940-і).

П. – засновник «Тов-ва приятелів укр. музики (Нью-Йорк, 1934–38), яке за участю відом. Музикантів давало 8 концертів за сезон, а програма складалась із сольних творів, тріо, квартетів В. Барвінського, П. Козицького, Б. Кудрика, Б. Лятошинського, Ф. Якименка, власних композицій та ін.

У репертуарі П. були твори В. Барвінського, М. Лисенка, М. Гайворонського, М. Коляди, В. Косенка, Б. Лятошинського, Л. Ревуцького, Ф. Якименка та ін., а також заруб. композиторів (П. Чайковського, Г. Бібера, А. Кореллі, М. Регера, Й. Сіндінга), власні.

П. – організатор і скрипаль «Укр. тріо» (від 1931, фп. – А. Корчак, пізніше О. Ткачук, сопрано М. Гребінецька), укр. струн. квартету (П. та І. Мороз – 1-а і 2-а скрипки, альт – В. Корчак, М. Букиник, віолончель – Г. Мероль, 1935–46), Т-ва прихильників укр. музики серед англомовної публіки (разом з Г. Павловським). З цими колективами виступав в ун-тах США. Здійснив оркестровку музики до к/ф «Маруся» й диригував оркестром при його озвучуванні (1938, мист. Кер. О. Кошиця, «Укр. фільмова корпорація», США).

Співзасновник (разом з М. Гайворонським) і директор Укр. муз. конс. в Нью-Йорку (1924–30), де також викладав гру на скрипці, 1937–40 – артист і концертмейстер ряду оркестрів у Нью-Йорку, 1944–45 – концертмейстер і заст. диригента Опер. компанії ім. Гілберта й Саллівена, проф. муз. відділу Держ. коледжу в Мюррей (з 1946, шт. Кентукі). Автор численних студій і статей на муз. теми в америк. пресі (газ. «Свобода» та ін.).

Комп. творчість П. позначена рисами постромантизму й фольклоризму. Мова музична – романтична, часто пов'язана з фольклором, твори – переважно оркестрові і скрипкові. Органічно поєднував укр. нар. мелодії із засобами тогочасної акад. музики. Як скрипаль-віртуоз, прагнув втілити творчі задуми й профес. майстерність у своїх скрипк. творах. Значний доробок в галузі скрипк. музики вирізняється оригінал. муз. мовою – далекою від трафарету й на той час досить сміливою, проте консервативно-романтичною й часом імпресіоністичною. Його творам властиве детальне опрацювання форми й деталей. Ставив за мету досягнути поєднання укр. пісні народної із засобами акад. музики, П. вважав себе «приналежним до національно-укр. школи».

У багатьох творах П. звертався до укр. нар. пісні й танцю. Напр., у «Прелюдії, хоралі і фузі» в основі хоралу – пісня «Пречиста Діво Мати». Тематично пов'язані з нар. пісенністю окр. розділи «Першої укр. рапсодії» теж. Рясне використання фольк. тематизму наявне в «Козац. сюїті», «Гуц. сюїті» та баг. ін.. Однак, у процесі опрацювання фольк. матеріалу П. відходить від етногр. цитування. Нар. тема була імпульсом, з якого П. розвиває власну думку. За твердженням З. Лиська, «відважні, барвисті гармонії, уміння і спосіб поліфонічного мислення, різноманітне орк. звучання, опанування великих форм» – складова комп. стилю П.



Про визнання симф. музики П. свідчить виконання 1-ї част. «З гір та рівнин» Першої симфонії «Визволення» оркестром п/к диригента Л. Стоковського у Денвері (шт. Колорадо, 30 січ. 1951), «Укр. орк. сюїти» – оркестром Г. Гансона в Рочестері й В. Пула в Детройті,

Комп. доробок П. включає 4 симфонії, сюїту. Поштовхом до написання 1-ї Симфонії була мелодія пісні, створена істориком М. Слабченком (на слова Я. Щоголіва), з яким П. співпрацював у Одесі в 1920-х. Пізніше А. присвятив симфонію М. Слабченкові, репресованому разом з сином. Твір писався з перервами, від 1928 р. – до 1937, і продовжував лінію нац. напрямку в музиці, започаткованого й розвинутого М. Лисенком. Інтоніційно та образно перегукується з «Укр. симфонією» М. Колачевського та 2-ї симфонії Л. Ревуцького, а також симфонією Я. Сибеліуса. Джерела муз. тематизму симфонії П. походять від фольклору та аматор. Пісні (програмні підзаголовки частин – «З гір та рівнин», «Ідилія», «Молодість», «Боротьба»).

В обр. для тріо надавав самостійності кожній партії – жвавий ритм, віртуозність скрипк. пасажів, різноманітність фп. фактури вигідно виділяли вок. голос, що вів гол. мелод. лінію. Редактор скрипк. творів Г. Бібера, А. Кореллі та ін. Твори П. надрук. у США, Канаді, Німеччині, Бельгії, Франції, Японії.

П. був також муз. критиком. Упродовж 1930–67 написав понад 30 статей, оглядів, рецензій, більшість з яких з'являлася в газ. «Свобода», ж. «Вісті. Herald» (Міннеаполіс, шт. Міннесота, США), «Календарях УНС» (Нью-Джерсі, США). Частину мат-лів надр. в мемор. і наук. зб-ках. Як публіцист, найбільше писав про події муз. життя й концерти. Кілька публікацій присвячені органології, зокр. скрипці, проблемам скрипк. педагогіки. Як муз. критик не оминав і соціолог. проблем – укр. музика та емігрантська публіка. Цікавою є мемуаристика П., де йдеться про М. Гайворонського, Л. Туркевича, Н. Нижанківського, Л. Мишугу, муз. життя українців у Нью-Йорку 1930-х та Укр. конс., створену в той час.

Тв.: для симф. орк. – 4 симфонії: 1-а «Укр. визволення» з 4-х ч. (1937, 1-а ч. звучала п/к Л. Стоковського (1951); 2-а за мотивами поеми «Тополі» Т. Шевченка (1940–45); 3-я «Про гетьмана Мазепу» (1959), 4-а «West Kentucky» (1961); для кам. орк. – «Укр. сюїта» (1937–39); Струн. квартет; для скр. і фп.: 3 сонати для скр. і фп. (1938–1946), 3 сюїти – Перша, «Подільська», «Гуцульська» (1932–47), «Козацька ренесансова сюїта»; «Пісня без слів» (1911), 3 твори на основі нар. пісень («З буйним вітром», «Янічок» «Козачок», 1929); 2 «Укр. рапсодії» («Кобзарська» 1942, «Весільна» 1947); Дума, Козацька пісня, Танки; для фп.– 8 прелюдів; «Сюїта для донечки»; обр. укр. нар. пісень; твори для голосу, скр. та фп. за нар. мотивами – «Гуцульська коляда», «Перепілка», «Чайка», «Ой ходила дівчинонька» (1931); пісні до переспіву «Слова о полку Ігоревім» В. Пачовського; вок. цикл «Атомне століття» на слова М. Кавмана (1959), 2 пісні на тексти св. Франциска Асизького (1959), «Пісня Давида» для хору з орк. (1926, незак.); музика до к/ф «Маруся» (1938, США).

Літ тв.: докторська (канд.) дис. «Бахові Пассіони та їх музично-історичний підклад (Рочестер, 1952); габілітаційна (докт.) дис. «Іван Франко і



укр. музика» (Мюнхен, 1967); Спомин про Михайла Гайворонського // Календар УНС за 1957 рік. – Джерзі Ситі, 1957; Спогади про Українську Консерваторію і наше музичне життя в Нью Йорку в рр. 1923–1938 // Пропам'ятна книга Українського музичного інституту в Америці з нагоди п'ятиліття його існування, 1952–57 / ред. Р. Савицький. – Філадельфія, 1958; Реферат про наукову діяльність проф. д-ра Зиновія Лиська // Бюлетень НТШ. – Нью-Йорк; Сарсель, [1962]; Спогад про Льва Туркевича // Левицька Л. Лев Туркевич. Життя і творчість. – Торонто, Канада, 1965; Д-р Лука Мишуга і українська музика в Америці // Лука Мишуга: зб. / зредагував А. Драган. – Джерзі Ситі-Нью Йорк, 1973; Свято української музики [М. Гайворонський] // Свобода (Нью-Йорк). – 1930. – 14 берез.; Вітаємо тебе, дорогий гостю! [М. Голинський] // Там само. – 1938. – 22 лист.; «Довбуш». Драма після Ю. Федьковича, у виставленню студії М. Скоробагача в Нью Йорку // Там само. – 1940. – 31 жовт.; Українська музика і наша публіка // Там само. – 1944. – 26 січ.; Спомини про Нестора Нижанківського // Там само. – 1954. – 27, 30, 31 берез.; Зустріч українських музичних діячів в Морей, Кентокі // Там само. – 1955. – 19 серп.; Єлисавета Щедрович-Ганкевичева (1885–1909) // Там само. – 1957. – 16, 19 лист.; З музики. Нововидані опрацювання українських народніх пісень для мішаного хору Михайла Гайворонського // Там само. – 1934. – 31 лип.; Значення Шевченка для української музичної творчості 19-го ст. // Вісті (Міннаполіс), 1965. – Ч. 1; Конвенційний концерт Ліги української молоді в Нью Йорку // Свобода. – 1960. – 14 верес.; Концерт молодечої орхестри М. Гайворонського // Там само. – 1931. – 20 трав.; Михайло О. Гайворонський (Спомин – до 20-ої річниці) // Вісті. – Міннаполіс, 1969. – Ч. 3; Музикальність Тараса Шевченка // Там само. – 1965. – Ч. 1; Проблеми скрипкової науки // Там само. – 1965. – Ч. 4; Про мою «імениту» тристалітню скрипку // Там само. – 1966. – Ч. 2 і Ч. 3; Старовинні інструменти (закінчення). Дещо про майстрів-скрипаків // Там само. – 1967. – Ч. 1; Товариство приятелів української музики // Там само. – 1964. – Ч. 4; 1965. – Ч. 1.

Лит: Книга мистців і діячів української культури – учасників Першої зустрічі українських митців Америки й Канади з громадянством у днях 3–5 липня 1954 / упор.: Бажанський М., Курдидик А., Олександров Б., Гаркушенко Н. – Торонто, 1954; Рудницький А. Українська музика. – Мюнхен, 1963; *Його ж.* Зустрічі з українськими музикантами в Америці // Українська музика (Львів). – 1938. – № 9–10 (Передрук: *Його ж.* Про музику і музик – Нью Йорк; Париж; Сідней; Торонто: НТШ. Б-ка Українознавства. – 1980. – Ч. 14; Волощук Ю. Концертне життя Галичини і виконавсько-прапагандистська діяльність провідних галицьких скрипалів (1848–1939). – К., 1999; Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття. – Івано-Франківськ, 2012; Шевченкове свято. Відень: Участь у концерті учня Муз. академії Р. Придаткевича, віолончеліста Б. Бережницького, співака О. Носалевица // Діло. – 1914. – Берез.; [Б. п.]. Концерт Романа Придаткевича // Громадський вісник. – Львів, 1922. – Ч. 98; Придаткевич Р. на концерті у США // Новий час. – 1930. – № 104; Тележинський М. Кирило Стеценко // Боян (Дрогобич). – 1930. – № 6: (Зустріч Р. Придаткевича і М. Гайворонського з К. Стеценком 1919 р.); Углицький П. Перший концерт



«Приятелів української музики». Нью-Йорк, Н. Й. // Свобода. – 1934. – 29 берез.; Лисько З. Роман Придаткевич // Укр. самостійник (Мюнхен). – 1953. – 26 лип. (Скороч. передрук.: Музика (Київ). – 1995. – № 4; Савицький Р. Роман Придаткевич // Київ (Філадельфія). – 1954. – Ч. 3; [Б. п.]. Концерт Р. Придаткевича в Чикаго та Детройті // Свобода. – 1955. – 14 верес.; Витвицький В. Перша симфонія Романа Придаткевича // Вісті. – 1966. – черв.; [Б. п.]. На 57-ій Конвенції Музиків вшановано проф. Романа В. Придаткевича // Свобода. – 1978. – 30 груд.; Залеський О. Пам'яті скрипаля Р. Придаткевича // Свобода. – 1980. – 27 груд.

**Твори Романа Придаткевича
із приватного фонду Теодора Кухара
(опис Лілії Назар)**

Вокальні твори

«Пісні для сопрано, скрипки і фортепіано на основі українських народних мелодій» («Songs for Soprano, Violin and Piano based on Ukrainian Folks Tunes» (1931):

«Гуцульська колядка» («Moon Messenger» – «Місячний посланець»). Рукопис. 6 с.

«Маленька перепілка» («Little Quail»). Рукопис. 4 с.

«Чайка» на основі подільського варіанту історичної пісні «Ой, горе тій чайці, чаєнці-небозі», складеної гетьманом Іваном Мазепою. («The seagull» based on the Podil version of the historical song «Oh, woe to that seagull, seagulls of heaven», composed by hetman Ivan Mazepa). Рукопис. 4 с.

«Ой, ходила дівчина бережком» («Oh, a girl was walking along the shore»). Рукопис. 4 с.

2 романси на слова Олександра Неприцького-Грановського ор.35:

№1 «Поклик» («An Appeal») для високого голосу. Рукопис. 5 с.

№2 «Літні пастелі» (1976). Рукопис. 4 с.

«П'ять романсів на слова Ганни Черинь» ор.31:

№1 «Тривога» («The Dismay») з поетичного циклу «Вагонетки» (1972). Рукопис. 7 с.;

№2 «Надхнення» («Inspiration») з поетичного циклу «Вагонетки» (1973). Рукопис. 6 с.;

№3 «Щастя» («Happiness») з циклу «Травневі мрії» (1973). Рукопис. 4 с.;

№4 «Вишні» («Cherries») з циклу «Травневі мрії» (1973). Рукопис. 3 с.;

№5 «Мікрофон» («The Microphone») з поетичного циклу «Вагонетки» (1972). Рукопис. 6 с.



«Молитва» на слова св. Франциска «Вічне життя» Без опусу (1958). Рукопис. 5 с.

Солоспів до поеми Олександра Олеся «Рідне слово» («Mother Tongue») Без дати та опусу. Рукопис. 4 с.

2 версії романсу на слова переспіву Василя Пачовського зі «Слова о Полку Ігоря» ор. 18:

«Зілля Євшан» (редакція 1974). Рукопис. 8 с.

«Рідний край» ор. 18. Без дати. Рукопис. 8 с.

«Атомовий вік» (ймовірно) на англomовні тексти:

«The Creative Thrill» – «Творче хвилювання» – без слів (1960). Рукопис. 5 с.;

«Immortality» – «Безсмертя» – без слів. Без дати. Рукопис. 4 с.;

«A Thread» – «Нитка» англійською мовою (1963). Рукопис. 2 с.;

«Sphericity» – «Сферичність» без слів. Без дати і опусу. Рукопис. 6 с.

Симфонічні твори:

Симфонія №1 «Свобода». 1 частина. Партитура. Рукопис. 60 с.

Симфонія №2. За поемою-баладою Т. Шевченка «Тополя». Партитура. Рукопис. Копія 1968 року. 87 с.

Симфонія №3 «West Kentucky» to Richard W. Farrell. Партитура. Рукопис. 109 с.

Скрипкові твори:

Соната для скрипки і фортепіано. Присвята Паоло Галліко. Клавір. Рукопис. 30 с.

Перша українська рапсодія для скрипки і фортепіано. 17 с.

«Пісня чабана» (Song of the Shepherd - Chaban) для скрипки і фортепіано. Рукопис. 4 с.

«Коломийка» (за Ф. Колессою і М. Гайворонським) для скрипки і фортепіано. Рукопис. 2 с.

«Українські народні пісні» для скрипки і фортепіано. Вид. Edward Schubert Co. Inc. New York-London-Leipzig-Sidney. Printed in U.S.A.:

№1 Козачок.

№2 Янічок.

№3 З буйним вітром на розмовоньці. 6 с.і

В'язанка скрипкових дуєтів з українських народних пісень. Рукопис. 5 с.

«Невістонька» для скрипки соло. Рукопис. 2 с.

**Звукозаписи творів Романа Придаткевича**

Роман Придаткевич – Скерцо (фрагмент) з симфонії №1 «Легенда про свободу». Академічний симфонічний оркестр Чернівецької філармонії диригент – Йосип Созанський

<https://www.youtube.com/watch?v=IuZ08x-XEKM>

ROMAN PRYDATKEVYCH (1895–1980) Ukrainian Rhapsody for Violin & Piano, No. 1: Movement 1: Song

Solomiya Ivakhiv, violin Sophie Scolnik-Brower, piano

<https://www.youtube.com/watch?v=DSICaxfea-U>

Roman Prydatkevych – Symphony №3

Listen to Symphony №3 by Roman Prydatkevych Ukrainian Festival Orchestra

Conductor – Ivan Ostapovych

https://www.youtube.com/watch?v=pHnScf_KOKk

Roman Prydatkevych – String quartet

Taras Zdaniuk – first violin Silvia Fudela – second violin Oleh Somyk – viola Dmytro Nikolayev – cello

<https://www.youtube.com/watch?v=votcnnThprg&list=PLzEmUvS8vpDIH5eRsMLIzFsnp7FDN6cW7&index=74>

Частина 8.

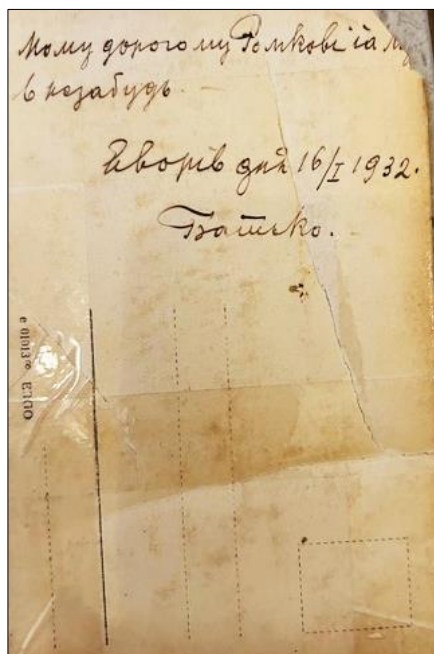
ФОТОДОКУМЕНТИ





**Світлини із приватного архіву родини Романа Придаткевича,
надані онуком Теодором Кухаром**

Батько Романа Придаткевича – Павло Придаткевич



Роман Придаткевич



1913 р.



1918 р.



1912 p.



1917 p.



1917 p.



Червень 1944 р.



1935 р.



1950 р.



1950 p.



1965 p.





1954 p.



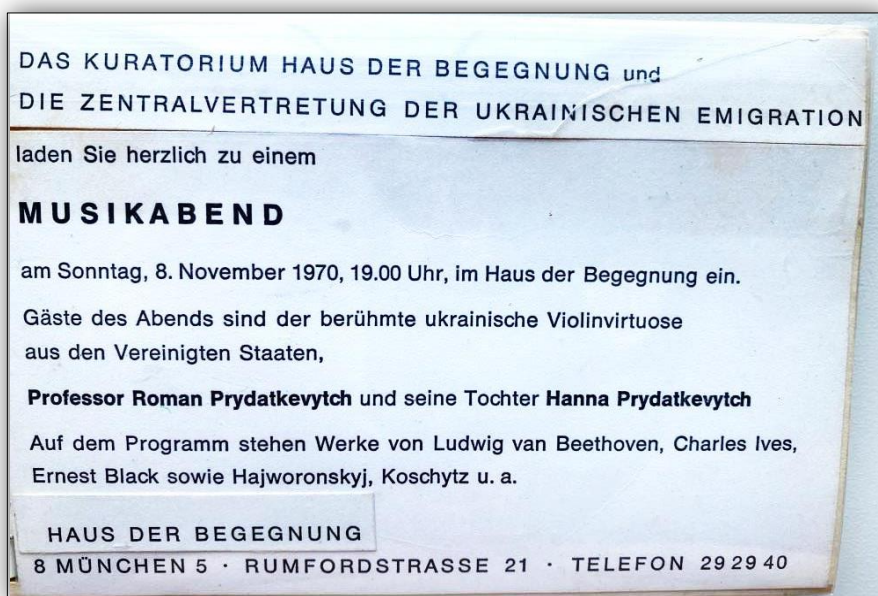
1959 p .



Концертна діяльність



Роман Придаткевич і Марія Гребінецька 1930-ті рр.



Афіша концерту 8 листопада 1970 року в Мюнхені, Німеччина.



BRAHMS-SAAL
SAMSTAG, 7. NOVEMBER 1970

VIOLINABEND
ROMAN
PRYDATKEVYTCH

KLAVIER
HANNAH PRYDATKEVYTCH



ROMAN PRYDATKEVYTCH

Geboren in Zywiec/Polen • Lebt seit 1930 in den USA; Debut in der Town Hall von New York • Konzerte in den USA, Kanada und Europa • Professor an der Murray State University und am Kentucky Wesleyan College • Komponist zahlreicher Werke für Violine und Klavier, einer Orchestersuite sowie von vier Symphonien (u. a. haben Koussevitzky, Ormandy, Stokowski und Suskind Werke von ihm aufgeführt) • Mitglied der Vereinigung amerikanischer Komponisten und Dirigenten • Spielt auf einer Francesco Ruggieri-Geige aus dem Jahre 1672, begleitet von seiner Tochter Hannah.

LUDWIG VAN BEETHOVEN
1770—1827

Sonate G-Dur op. 30/3
Allegro assai
Tempo di menuetto, ma molto
moderato e grazioso
Allegro vivace

MAX REGER
1837—1916

Präludium und Fuge e-moll
op. 117/3
für Solovioline

CHARLES IVES
1874—1954

2. Sonate
Autumn
In the Barn
Revival

ERNEST BLOCH
1880—1959

„Abodah“, eine Yom Kipur Melodie

— PAUSE —

ROMAN PRYDATKEVYTCH

2. Sonate
Prelude
Chorale
Fugue

M. HAYVORONSKY
1892—1949

Dumka

ROMAN PRYDATKEVYTCH

A Lament

M. KOLIADA
1907—1935

Variationen

ROMAN PRYDATKEVYTCH

Ukrainische Kobzar Rhapsodie
Duma
A Song
Dances

Програма концерту 1970 року в Німеччині

*Violinabend***Roman Prydatkevych** USAAm Flügel: **Hannah Prydatkevych**KONZERTDIREKTION
ROBERT KOLLITSCHBerlin 30, Geisbergstr. 40
Ruf: 24 61 75**Roman Prydatkevych**

wurde in Polen (damals noch Österreich-Ungarn) als Sohn ukrainischer Eltern geboren. Jetzt ist er amerikanischer Staatsbürger. Der Künstler hat in allen wichtigen Musikzentren Europas und Amerikas konzertiert; dabei führt er immer wieder gern Werke auf, in denen Motive der Folklore seiner ukrainischen Heimat und solche aus seiner Wahlheimat Kentucky verarbeitet werden.

Roman Prydatkevych ist — vor allem in den USA — auch vielfach als Komponist hervorgetreten, seine Werke (darunter vier Symphonien) wurden u. a. von Koussewitzky, Ormandy und Stokowski aufgeführt.

Hannah Prydatkevych ist die Tochter des Geigers.

PROGRAMM

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Sonate G-dur op. 30 Nr. 3

Allegro assai

Tempo di Minuetto, ma molto moderato e grazioso

Allegro vivace

KONZERT-FLÜGEL
BERLIN-CHARLOTTENB.  STEINWAY & SONS
HARDENBERGSTR. 4/8

MAX Reger

Präludium und Fuge e-moll op. 117 Nr. 3
für Violine allein

CHARLES Ives

Zweite Sonate

Autumn

In the Barn

Revival

ERNEST Bloch

Abodah (eine Yom Kipur-Melodie)

P a u s e

R. PRYDATKEVYCH

Zweite Sonate

Präludium, Choral und Fuge

M. HAYVORONSKY

Dumka

R. PRYDATKEVYCH

A Lament (nach A. Koshetz)

M. KOLIADA

Variationen

R. PRYDATKEVYCH

Ukrainische Kobzar-Rhapsodie

Duma

A Song

Dances

KONZERTDIREKTION
ROBERT KOLLITSCHBerlin 30, Geisbergstr. 40
Ruf: 24 61 75



7 листопада 1970 р. Після концерту в Відні у Brahmsaal. Роман Придаткевич з донькою і партнеркою по сцені, піаністкою Ганною Придаткевич



**Після концерту у Відні
7 листопада 1970 р.**







Після концерту у Відні 7 листопада 1970 р.



Після концерту у Відні 7 листопада 1970 р.

INTERN. CONCERT ADMINISTRATIE
 VAN BOSCHUIZENSTRAAT 549 AMSTERDAM 11 (HOLLAND) - TELEFOON 42 87 14

Telegramadres: Interconcert Amsterdam
 Postgiro 26692
 Gem. Giro 1400
 Bankrel.: AMRO-Bank N.V.,
 kantoor Buitenveldert, Amsterdam

Mr. Roman Prydatkevych,
 c/o KENTUCKY WESLEYAN COLLEGE,
 Department of Music,
 OWENSBORO, Kentucky 42301 (USA)

Uw schrijven:
 Uw ref.:

Dear Mr. Prydatkevych:

Referring to our letter of February 2nd, we today can let you know, that we have made the following options:

October 29	Sweden	STOCKHOLM	Concert House, recital Hall
November 5	Germany	BERLIN	Hochschulsaal
" 7	Austria	VIENNA	Concert House, Brahmsaal
" 10	Switzerland	ZUERICH	Tonhalle, recital hall
" 12	Belgium	BRUSSELS	Atelier hall
" 14	Holland	AMSTERDAM	Concertgebouw, recital hall
" 17	England	LONDON	St. John's Hall, Smith Square
" 19	Leicester	England (1900)	Museum and Art Gallery New Walk (opposite Station)

*Date changed
will be few days
later*

according to the contract.

Since we cannot hold these options for some weeks, we would be most obliged with your early confirmation, whether the tour definitely can be fixed in this way -according to your suggestions.

Would you kindly return the signed contract/specification with your signature for approval?

Looking forward to this, I am, with best regards,

Sincerely yours,



В родинному колі



З дружиною Лідією та донькою Ганною. 1945 р.



З дружиною Лідією. 1948 р.



Роман Придаткевич
з донькою Ганною. 1949 р.



Роман Придаткевич з дружиною Лідією.
1952-1955 рр.



З дружиною Лідією і донькою Ганною.
19 квітня 1954 р.



З дружиною Лідією
і дочкою Ганною, 1955 р.



З дружиною Лідією та донькою Ганною. 1954 р.



Роман Придаткевич з дружиною Лідією і дочкою Ганною, 1955 р.



Ганна Придаткевич в колі колег. 1952 р.



З родиною. Зліва направо: дружина Лідія, Катерина Гуцул-Кухарчук, Ярослав і Олег Гуцули (кузени Теодора Кухара), Віра Кухарчук, Теодор Кухар (батько Теодора Кухара), Ганна Придаткевич, Роман Придаткевич. 1959 р.



Роман Придаткевич, дочка Ганна, дружина Лідія, на руках у неї онук Теодор, зять Теодор Кухар. 1963 р.



**Роман Придаткевич з дружиною Лідією
та онуками Теодором і Андрієм в Клівленді. 1974 р.**



**Роман Придаткевич з дружиною Лідією та донькою Ганною у Клівленді,
біля будинку Ганни та Теодора Кухарів. 1975 р.**



**Роман Придаткевич з дружиною Ганною
в їхньому будинку в Кентакі. 1968-1970 р.**



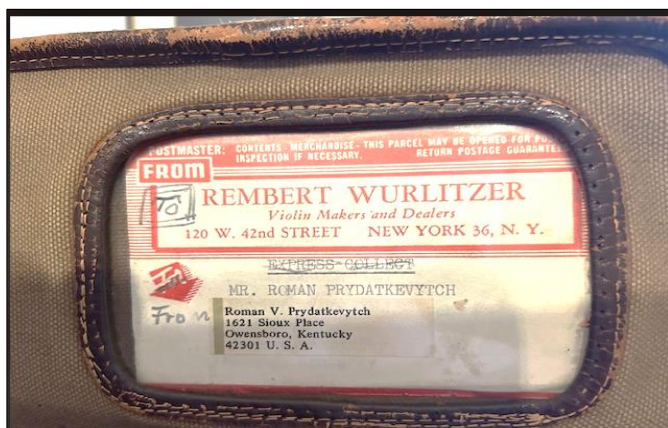
**Роман Придаткевич з дружиною Лідією
біля їхнього будинку в Кентакі. 1975 р.**



**Роман Придаткевич з
дружиною Лідією.
1975 р.**



Особиста портативна друкарська машинка Романа Придаткевича



Футляр Романа Придаткевича для смичків



Громадсько-наукова діяльність



Шоста наукова конференція НТШ Канади і Америки. Торонто





Наукова конференція НТШ в Парижі 1955 р.





**Світлини з онуком Романа Придаткевича –
диригентом Теодором Кухарем**



**Олег Криса, Теодор Кухар, шведський віолончеліст Torleif Thede
і піаніст Lamar Crowson**



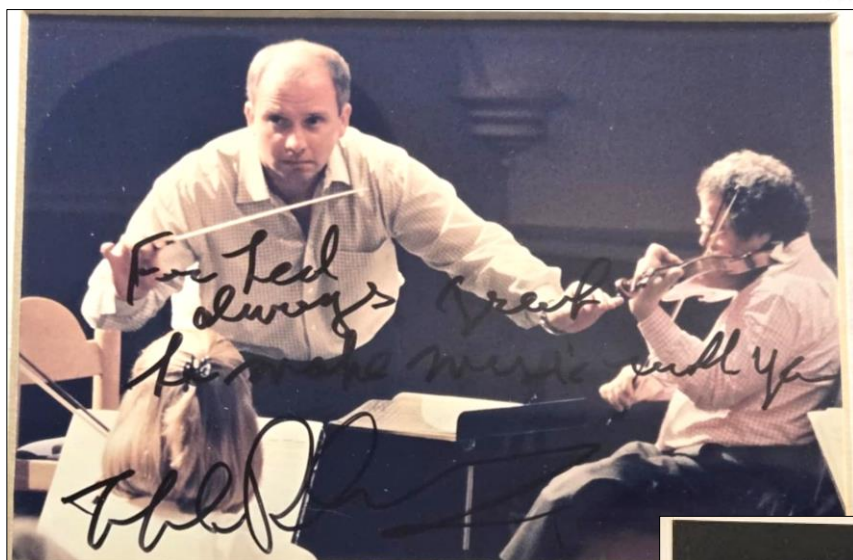
Онук Теодор Кухар із Мстиславом Ростроповичем



Из Мстиславом Ростроповичем



З Ицхаком Перельманом



З Ицхаком Перельманом



Теодор Кухар, Густаво Дудамель
и Martin Chalifour, Concertmaster of
Los Angeles Philharmonic Orchestra



20-24.05

НАЦІОНАЛЬНА ФІЛАРМОНІЯ
УКРАЇНИ

155-й сезон

22.05

НАЦІОНАЛЬНИЙ
ЗАСЛУЖЕНИЙ
АКАДЕМІЧНИЙ
СИМФОНІЧНИЙ
ОРКЕСТР УКРАЇНИ

диригент

**ТЕОДОР
КУЧАР** (США)

Чоловічий хор
Університету М. Дуча
(Швеція)

Салісті
МАРІА ФОРССТРОМ
(сопрано) Швеція

ГАБРИЕЛ СООУВАН
(баритон) Швеція

Програма:
Р. Придтвіквич – Симфонічна поема «3 вершини та рівнини»
М. Ревель – «Шехерезада», вокалізм цілих на тексти Трістана Кінгсгора
Я. Сібеліус – Симфонія «Юппо» для соліста, чоловічого хору і оркестру, тв. 7

Експонат № 10 Філармонічного театру
(044) 278 16 97, (044) 270 55 04

Квитки online:
philharmonia.com.ua

ЖИВИЙ ЗВУК

ПОЧАТОК О 19 ГОДИНІ!
Вартість квитків 80-400 грн.



BERLINER SYMPHONIKER
unverzichtbar für alle

Konzerthaus Berlin Sonntag, 7. September 2003, 16.00 Uhr

Dirigent **Theodor Kuchar**
 Klavier **Derek Han**

Joseph Haydn
 Symphonie Nr. 60 II Distratto (Der Zerstreute)

Felix Mendelssohn Bartholdy
 Konzert für Klavier und Orchester Nr. 1

Ludwig van Beethoven
 Symphonie Nr. 6 (Pastorale)

C. BECHSTEIN
 Klavierwerke
 C. Bechstein & Söhne AG, Berlin

Karten Mo–Fr 9.30–15.30 Uhr · Christstraße 30 · 14059 Berlin
 Telefon (030) 325 55 62 · Fax (030) 325 53 26, kontakt@berliner-symphoniker.de
 Konzerthaus Berlin · Vorverkaufsstellen www.berliner-symphoniker.de

Vernichtende Kulturpolitik!
 Senat plant Schließung des Orchesters

Sheffield Philharmonic Concerts presents

City of Birmingham
Symphony Orchestra

Monday 25th January 1997 at 7.00pm
Marthias Bamber conductor
Benjamin Frith piano
Pre Concert talk 6.15pm

ROSSINI Overture, Semiramide
FAURE Suite, Pelléas et Mélisande
SANT-SAËNS Piano Concerto No 2
RACHMANINOV Symphony No 3

National Symphony
Orchestra of Ukraine

Friday 7th February 1997 at 7.30pm
Theodore Kuchar conductor
Mirat Bisengalieva violin

PROKOFIEV Cinderella Ballet Suite, No 1
BRUCH Violin Concerto No 1
DWORAK Symphony No 9
from the New World

Tickets: £8 • £11 • £15 • £15 • £17
Concessions available

Sheffield City Hall
Box Office 0114 273 5295/6

Sheffield
Philharmonic
CONCERTS
96/97 SEASON

2013/2014

TEATRO
COMUNALE
LUCIANO
PAVAROTTI

Concerti

MERCOLEDÌ 18 DICEMBRE | ORE 21

**ORCHESTRA SINFONICA
NAZIONALE UCRAINA DI KIEV**
**CORO ACCADEMICO NAZIONALE
DI KIEV "DUMKA"**

Eghehny Savchuk *maestro del coro*

Martina Filijak *pianoforte*
Theodore Kuchar *direttore*

Moisès Mi szewicz
Una notte sul Monte Calvo, fantasia da concerto per orchestra

COMELI SUNG-SUN
Concerto n. 2 in sol minore op. 22 per pianoforte e orchestra

SERGEY PRONOV
Alexander Nevsky, cantata per mezzosoprano, coro e orchestra op. 78
Mezzosoprano **Tatiana Gavrylenko**


**TEATRO COMUNALE
di MODENA**
fondatazione

Biglietti
dal 10 € a 15 € (Biglietto della Banca del Teatro Comunale Luciano Pavarotti - Corso Garibaldi, 8)
Info: 059 238 2000, 059 238 2001 - www.teatromodena.it
Biglietti disponibili dal 01/07/13. Biglietti disponibili anche presso i rivenditori
in possesso di apposite autorizzazioni provinciali, comunali, statali, che si avvalgono dell'elenco per conto di Borsa Italiana

Con il patrocinio di

 **Comune di Modena**
 **FONDAZIONE
Luciano Pavarotti di Modena**

in collaborazione con

 **SINFONIA**
 **TEATRO COMUNALE
di PARMA**
 **TEATRO COMUNALE
di REGGIO EMILIA**
 **TEATRO COMUNALE
di BOLOGNA**
 **TEATRO COMUNALE
di FIRENZE**
 **TEATRO COMUNALE
di LIVORNO**
 **TEATRO COMUNALE
di PISA**
 **TEATRO COMUNALE
di GROSSETO**



Концерт в Карнегі Холі 15.02.2023 під час концертного туру
Львівської національної філармонії в США

Світлини із книг, засобів масової інформації та мережі Інтернет



ПРИДАТКЕВИЧ
Роман-Володислав
Павлович

Перепічка С. Придаткевич Роман-Володислав Павлович. *Західно-Українська Народна Республіка 1918-1923. Енциклопедія* : у 4 т. / Івано-Франків. облдержадмін. [та ін.] ; [редкол.: М. Кугутяк та ін.]. Т. 3: П–С. Івано-Франківськ : Манускрипт-Львів, 2020. С. 245.



Старшини Команди III корпусу ГА в Стрию, 1919 рік.

Сидять (зліва направо): сотник Михайло Колтунок, артилерійський референт; полковник Мирон Тарнавський; генерал Володимир Генбачев, який згодом змінив Кооса на посаді командира III корпусу; полковник Григорій Коосак, чинний командир III корпусу; отаман Карел Далежал, шеф штабу III корпусу; сотник Ярослав Селезінка, інтендант.

Позначені цифрами: 1) поручник Густав Ломінський, амуніційний референт; 2) хорунжий Василь Коцюрко, розвідний референт; 3) поручник Роман Придаткович, референт коней та обозів; 4) четар Василь Кандяк, розвідний референт; 5) поручник Володимир Комаринський, технічний референт; 6) поручник Роман Макух; 7) поручник Михайло Брик, артилерійський референт; 8) четар Антін Галка, залізничний референт; 9) сотник Василь Іваницький; 10) поручник Василь Коосак, ад'ютант; 11) четар Іван Медвідь; 12) хорунжий Дам'ян Пеленський, заступник командира телефонічної сотні

Перепічка С. З історії однієї фотографії. *Цитаделя*. Львів, 2015. № 12. С. 78.



Іл. зб. О. Олександрук

СТАРШИНИ КОМАНДИ III ГАЛИЦЬКОГО КОРПУСУ УГА В СТРИЮ, ЛЮТИЙ 1919 Р.

Зліва: Пор. Роман Придаткович, Чет. Іван Медвідь, Пор. Антін Галка, — залізнично-дорожній референт, Сотн. Василь Іваницький, Сот. Востер Барчинський — харчовий реф., Чет. Василь Коосак — ад'ютант, Сот. Ярослав Селезінка — інтендант (згодом: отаман /майор), Пор. Михайло Брик — в артилерійському рефераті, Полк. УСС Гриць Коосак — командант III Г.К. Пор. Михайло Гретчак — ліквідуючий старшина, Писюк. Лайош Пал де Яноші — нач. штабу III Г.К. Сот. Михайло Колтунок — артилер. реф., Пор. Іван Макух, Пор. Ломінський — амуніційний реф., Чет. Дам'ян Пеленський — заст. ком. телеф. сотні, Хор. Василь Коцюрко — у розвідному рефераті, Чет. Василь Кандяк — у розвід. реф., Пор. інж. Володимир Комаринський — техн. референт.

Шанковський Л. Нарис історії Стрийщини. Стрийщина у визвольній війні 1918-1920 рр. *Стрийщина. Історично-мемуарний збірник*. Т. 1. Нью Йорк – Торонто – Париж – Сідней: Комітет Стрийщина, 1990. Т. 1. С. 174.



Роман Придаткевич, Марія Гребінецька і Аліса Курчак



Лектори Четвертих Освітніх курсів
 Вищі освітні курси. Вінніпег, Манітоба, 1944. С. 18.



П'яти Вищі Освітні Курси. Оркестра Курсантів і Приятелів.
Зліва до права: Іванна Щепанська-Романів сидить четверта, і пан Снігура сидить п'ятий в першому ряді, Марія Говійка-Підкович сидить сьома і Лев Коссар сидить восьмий у другому ряді. Стоять: д-р П. Маценко, проф. Іван Мельник, Олена Лещук-Мищик, проф. Р. Придаткевич, Галя Хам-Доскош, н.н., н.н., Михайло Орихівський

Маценко П. Початки моєї праці в УНО. *Павло Маценко. Музиколог, композитор і громадський діяч: збірник на пошану 90-ліття народин / упоряд. і зред. В. Верига. Торонто: Вид. УНО Канади, 1992. С. 40.*



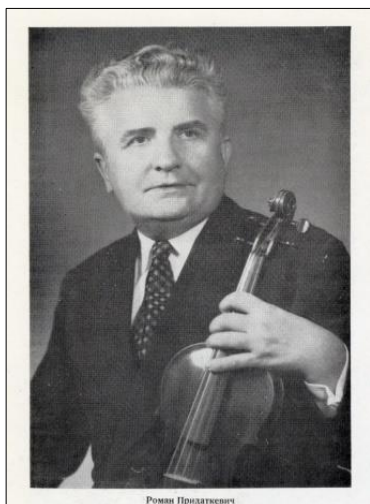
Роман Придаткевич

РОМАН ПРИДАТКЕВИЧ, скрипаль і композитор, дебютував у Тава Голд, Нью-Йорк, 1900 р.; професор музикознавства, історії і скрипки Морейської Стівенської Колегії в Морей, Кентоні, США. З концертами об'їхав діти США і Канаду, виконуючи твори українських композиторів і свої власні твори світових класиків та добуваючи найкращі критичні знавців. Твори: три великі симфонії, з яких перша частина першої симфонії "Українське Визволення" під назвою "3 гір та вісів" була виконана Леопадом Стожеским в Денвері, Колорадо, 1951 р. Українську Оркестровку Союзу Р. Придаткевича виконували д-р Говард Гінсон (дир.) в Рочестер та Волтер Пул в Літтоні, твори композитора часто вживали у програму великих українських і зарубіжних концертів. Член Союзу Композиторів Америки.

Із «Книги мистців і діячів української культури». Торонто, 1954. С. 197.



Журнал «Trident», 1941, Ч. 1. С. 42.



Придаткевич Р. Д-р Лука Мишуга і українська музика в Америці. Лука Мишуга : збірник / зредагував Антін Драган. Джерзі-Сіті – Нью-Йорк : Свобода, 1973. С. 174



Повідомлення про смерть дружини Р. Придаткевича в газеті «Свобода»



Могила Романа Придаткевича і дружини Лідії



Програмки концертів Романа Придаткевича

Архів Осередку Українського культурного і освітнього центру (Канада)



OSEREDOK
Ukrainian Cultural and Educational Centre

<http://collections.oseredok.ca/MADetailB.aspx?rID=1944-001/01-03#311,Box11&db=bliblio&list=parent&dir=ARCHIVES>

Придаткевич Роман (1 з 4 частин) / Roman Prydatkevych (1 of 4 parts) / Roman Prydatkevych (1 de 4 parties)
1944-001/01-03#311,Box11

Програма концерту в Town Hall 27 квітня 1930 року



ROMAN PRYDATKEVYCH

ROMAN PRYDATKEVYCH, Ukrainian violinist-composer, was born near Lemberg where his father was a sculptor in an official capacity with the Austrian Empire. When four years old he began the study of the violin. His education was of the best, including Academic Gymnasium (College) at Lemberg, instruction by Eugene Pereltsky of the Ukrainian Institute of Music also at Lemberg, the Imperial Academy of Music in Vienna where he started with Prof. J. Stvertka, and was accepted by Prof. Ottokar Sevcik to his Violin-Meister-Schule. Here also Mr. Prydatkevych studied composition under Dr. Stohr and Dr. J. Marx. At the same time he studied philosophy at the University of Vienna.

During the war he served as first lieutenant in the Austrian Cavalry, and was sent to the front. His social position and talent attracted the attention of the military authorities, and he was assigned to give occasional recitals for the benefit of the war relief of the Ministry of War in several important cities of Austria. After the collapse of the Austrian Empire, Mr. Prydatkevych joined the army of the newly established Ukrainian Republic, took part in campaigns of 1918-1919, and was taken prisoner by the Soviet. With the cessation of hostilities, he became instructor at the National Institute of Education and the Ukrainian Theatrical Institute at Odessa, Ukraine. In spite of the dangers and disappointments of those stormy years, Mr. Prydatkevych came to his own.

He again went abroad and after having given recitals in the territory of former Austria, studied violin in Berlin with Prof. Richard Hartzler for two years, composition with Prof. Walter Gmeindl, philosophy and musical science at the Friedrich Wilhelm University, Berlin.

Since 1924 Mr. Prydatkevych has taught in New York. He also continued his composition studies in 1927-1928 with Reginald C. Morris at the Curtis Institute of Music in Philadelphia. March, 1929, marked Mr. Prydatkevych's appointment as a member of the faculty of the Zecher-Hahn Philadelphia Musical Academy, and the publication of his compositions for violin and piano by Edward Schubert & Company of New York. These compositions have received very favorable criticism in the musical world.

As a man with a broad education, combined with his innate talent and social tact, Mr. Prydatkevych is destined for success as a concert artist as well as a musical pedagogue. That he is an outstanding concert artist with a brilliant future is evidenced by the following comments of the critics on his recent New York recital.

**ROMAN PRYDATKEVYCH, VIOLINIST
MAKES HIS NEW YORK DEBUT**

"Roman Prydatkevych, Ukrainian violinist, appeared in his first New York recital yesterday afternoon at the Town Hall. His program began with a short item, the Francoeur-Kreisler 'Sicilienne and Rigaudon', and included his own interesting Ukrainian folksongs and arrangement of Wendi's Zulu love song. The remainder of the recital was occupied with Bach's sonata in E—the Mendelssohn Concerto and shorter pieces by Tchaikovsky, Ravel and Bartoligh.

"Mr. Prydatkevych played musically and sincerely and with a feeling for phrase and melody."—(New York Times).

**UKRAINIAN VIOLINIST DISPLAYS
TALENTS IN SUNDAY RECITAL**

"He made a favorable impression by reason of his unaffected style and good taste, his sincere adherence to the score and a scholarly performance of that part of the program heard by the reviewer."—(New York American).

"Mr. Prydatkevych came to his task panoplied with a technical armament quite above the average. His tone firm, pure and vibrant, the intonation admirably secure, and all mechanical difficulties of finger and bow were met without seeming effort.

"The ease and accuracy of his playing, combined with the unassuming, conscientious manner of the artist and the taste and refinement of his style established a bond of sympathy between him and his audience. In fact, Mr. Prydatkevych had everything in his favor."—(Evening World).

"Coming at the end of the season when new artists of any special talent are rare, the artist showed musicianship and understanding sufficient to commend him to consideration.

"He showed a good tone, technical ability and serious musical purpose."—(New York Sun).

"A clean, sure technique, at times impressive, was displayed in the Mendelssohn Concerto and the preceding Bach Sonata."—(The World).

"The violinist played with technical effectiveness, and the neatness and deftness of his execution of rapid passages was one of the best features of the recital. Mr. Prydatkevych played spiritedly.

"Ukrainian folksongs completed Mr. Prydatkevych's program which was heard by a good sized audience."—(New York Herald Tribune).

"The talented, earnest violinist is uncommonly musical. He possesses temperament, taste and a rare sense for style and interpretation. The performer is best in compositions of pure music and accordingly he did exceedingly well in form and style in the Sonata by Bach.

"Very effective was his masterly arranged compositions on Motives of Ukrainian Folk-Melodies, especially the more vivid ones.

"The audience greatly liked the violinist's performance and gave him an enthusiastic reception."—(New York Staats-Zeitung).

"Mr. Prydatkevych possesses a tone which is clear, sonorous and flexible, and his interpretations proved him to be a musician not only of training but also of evident understanding. He possesses a wealth of emotion, which is controlled and which gives his playing color and vivacity. He has a brilliant technique, good taste, sincerity and a pleasant platform manner. Altogether, the impression he made was excellent.

"He was enthusiastically applauded by a good sized audience."—(Musical Courier).

**ROMAN PRYDATKEVYCH
VIOLINIST**

Program Played at Town Hall, New York, April 27th 1930

I.	
Sicilienne and Rigaudon.....	F. Francoeur-Kreisler
Sonata for Violin and Piano E major.....	J. S. Bach
Concerto.....	F. Mendelssohn-Bartholdy
Serenade melancholique.....	P. Tchaikovsky
Pièce en forme de Habanera.....	M. Ravel
Zulu Love Song.....	Throphil Wendi (arr. by Prydatkevych)
Imps.....	Cecil Bartoligh
Pieces based on Ukrainian Folk Melodies.....	R. Prydatkevych
Tryst with the Wind - Yanitchok (Carpathian)	
Song of the Shepherd (Podolian)	
The homeless Cossack and his Steed (XVI Century origin)	
Cossack Dance	

Specimen Program 2

Sonata A major.....	J. Brahms
Concerto D. major.....	W. A. Mozart
Nigun (Improvisation from Bial Shem).....	Ernest Bloch
Stutaria, Norwegian Folk dance.....	arranged by J. Halvorsen
Lotus Land.....	Cyril Scott-Kreisler
South African Song.....	Throphil Wendi (arranged by R. Prydatkevych)
Song of the Warrior	
Dances, Come Up	
Hungarian Dance No. 17.....	Brahms-Jacchim
Pieces based on Ukrainian Folk melodies.....	Roman Prydatkevych
Strolling in the Meadows (Carpathian)	
Kolyaska (Christmas Carol)	
The King (Spring Dance)	
Kolomyika	
Perpetuum mobile.....	O. Novacek

RECITAL MANAGEMENT VERA-BULL HULL
Steinway Building - 113 West 57th Street, New York City - Tel. Circle 2837

Програма концерту 30 квітня 1935 року

SCHOOL OF EDUCATION
NEW YORK UNIVERSITY

THE EDUCATIONAL SOCIOLOGY CLUB
presents

AN EVENING OF UKRAINIAN MUSIC
Tuesday, April 30, 1935
at 8:15 P.M.
School of Education Auditorium

PROGRAM

I. (a) QUARTET FOR STRINGS, OP. 7 - V. KOSTENKO
ADANTE - ALLEGRO MODERATO
ALLEGRO CON BRIO
(b) FOUR STRING QUARTET IN D-FLAT MAJOR - S. PRYDATKEVYCH
First Violin - S. Prydatkevych Viola - M. Helfand
Second - P. Danesini Cello - B. Winkler

II. (a) AROUND THE WELL arranged by - G. KIRICHENKO
(b) THE ABANDONED OLD WOMAN arranged by - G. KIRICHENKO
Ukrainian Glee Choir - Director - G. Kirichenko

INTERMISSION

III. (a) CHRISTMAS SUITE FOR STRING QUARTET - M. HAYVORONSKY
(1) BELIANA (A Carol)
(2) PLAC (Glee dance for welfare of household)
(3) KOLYBILKA (A round dance for welfare of the animals)
(4) SHCHERBIR (Highland New Carol)
(b) (1) SPRING SONG - O. KERNET - S. PRYDATKEVYCH
(2) THE BLUE FLUTE (From a tale - S. PRYDATKEVYCH
(3) COLCHIDE - P. SCHERBIR - COLCHIDE

IV. (a) 9 VE RIFLES OF EPOCH arranged by - S. PRYDATKEVYCH
(b) LOVE SONG arranged by - G. KIRICHENKO
Ukrainian Glee Choir - Director - G. Kirichenko

We wish to express our thanks to Mr. Prydatkevych and his quartet members and to 25th Choir and its director Mr. G. Kirichenko for their cooperation.

Програма концерту 6 травня 1935 року

FRIENDS OF UKRAINIAN MUSIC
341 East 17th Street
New York, N.Y.

NIGHT MUSICAL EVENING (Second Musical Season)
Wednesday, May 8th, 1935 - Time - 8:45 P. M.
At the International Institute - 341 East 17th Street, New York, N. Y.

PROGRAM

Sonata in one movement D. Kortlanaky
Ukrainian Rhapsody Tymolasy
Kosatchek R. Prydatkevych
An Old Song and Dance M. O. Hayvoronsky
by M. O. Hayvoronsky's String Orchestra

Symphonies - Social and Musical Talk by Florence Cassidy

If I End a Wedding W. Lisensko
Where is the Flower Mrs. Emilia Korant - Soprano
M. Stember - Pianist

Sonata in G (op. 38) for Violin and Piano Th. Alkaneko
S. Prydatkevych - Violinist
M. Stember - Pianist

Longing for Home
My Mother Commanded (folk song) P. Artemovsky
Mrs. Emilia Korant - Soprano
M. Stember - Pianist

Andante Sostenuto M. O. Hayvoronsky
Turkish Brottie Dance for viola and accordion P. Pezhonina (Osgilitsky)

Pieces based on Ukrainian Folksongs S. Prydatkevych
Cradle Song
Tryst with the Wind
Carpathian Dance
Roman Prydatkevych - Violinist
M. Stember - Pianist

Kindly help us to promote interest in the work of the Friends of Ukrainian Music. Please leave your address.

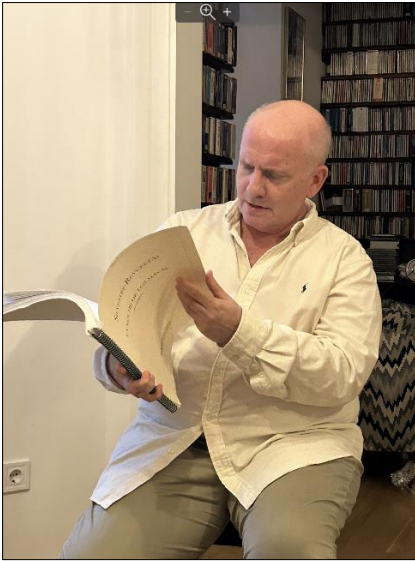
Admission: Members free - Quota 50 cents. Application for Membership can be filled at the desk.
Yearly Membership: Active Members \$2.00; Sustaining \$10.00; Patrons \$25.00 (One payment)



Світлини з приватного архіву Ганни Карась

Під час інтерв'ю, взятого у Теодора Кухара професором Ганною Карась
4 січня 2025 року у місті Львові







Пропагування творчості Романа Придаткевича в Україні

Управління культури Чернівецької обласної державної адміністрації
Чернівецька обласна філармонія ім.Д.Гнатюка

11.10.2019 ЗАЛ ФІЛАРМОНІЇ

Концерт до Дня Покрови Пресвятої Богородиці та українського козацтва

Легенда про Свободу

Академічний камерний хор «Чернівці»
пісні українського козацтва та снових стрільця в обробці:
М.Леонтовича, М.Гайворонського, В. Барвінського, М. Колесса, Б.Кудрика
Художній керівник і диригент – Надія Селезньова

Академічний симфонічний оркестр
Світова прем'єра
Роман Придаткевич (1895 – 1980)
Симфонія № 1 сі мінор «Легенда про Свободу» (1938)
присвята проф. Михайлові Сабличеві
диригент – Йосип Созанський

ЖИВИЙ ЗВУК
kasa.in.ua

Додаток за тел. (050) 766 82 77, (067) 863 40 04 Квитки в касах філармонії тел.52-43-38 ПОЧ.18.30



Диригент Йосип Созанський з партитурою симфонії Романа Придаткевича

<https://ukrainianlive.org/prydatkevych-roman>

Home Styles Composers Updates Ukrainian Scores About Install The App Team

ROMAN PRYDATKEVYCH

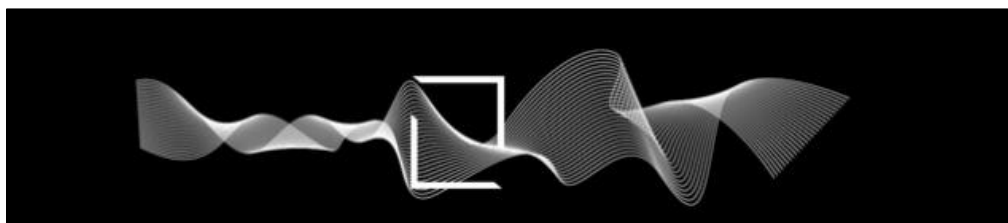
РОМАН ПРИДАТКЕВИЧ

1895 - 1980

biography in english
listen to music / слухати музику
біографія українською

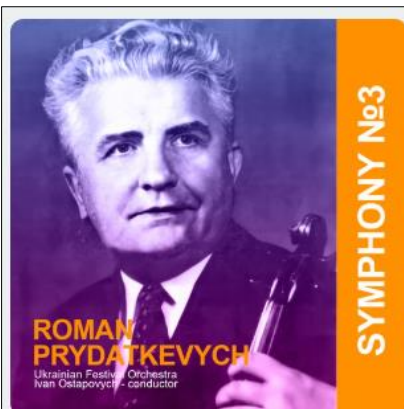


<https://ukrainianlive.org/prydatkevych-symphony-3>



Symphony No. 3 "West Kentucky"

Roman Prydatkevych



Performed by:

Ukrainian Festival Orchestra,
conductor Ivan Ostapovych

Video - Oleksandr Pelypenko,
sound engineer - Volodymyr Punko.

Recording from a concert in the Lviv
Organ Hall (2020).



Ukrainian Live Classic
Install the App

Ukrainian Scores
Frequent Questions
Support the Project on Patreon
[Buy me a coffee](#)

We are based in Lviv, Ukraine
E-mail: ukrainianlives@gmail.com



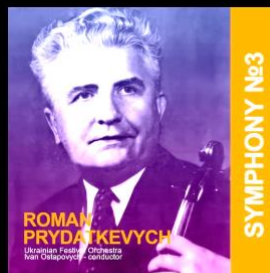
© 2020-2025 Ukrainian Live Classic
by Collegium Management



Струнный квартет

<https://ukrainianlive.org/prydatkevych-roman#listen-to-music>

Listen to music in the App
Слухати музику в додатку





<https://www.youtube.com/watch?v=7PdvliMAMao&t=2s>

Роман Придаткевич
(1895-1980)
[частина 1]

0:02 / 43:07

Роман Придаткевич: Лекція Любові Кияновської (частина 1)

This block contains a YouTube video player. The video features a woman with short dark hair, wearing a blue jacket and a necklace, speaking against a light blue background. A black semi-transparent box is overlaid on the lower half of the video frame, containing the text 'Роман Придаткевич (1895-1980) [частина 1]'. The video player interface at the bottom shows a progress bar at 0:02 / 43:07 and various control icons. Below the video frame, the title 'Роман Придаткевич: Лекція Любові Кияновської (частина 1)' is displayed.

<https://www.youtube.com/watch?v=7JagYI8sPdk>

Роман Придаткевич
(1898 – 1977)
частина 2

0:03 / 55:57

Роман Придаткевич: Лекція Лілії Шевчук-Назар (частина 2)

This block contains a YouTube video player. The video features a woman with dark curly hair, wearing a dark patterned top, speaking against a light blue background. A black semi-transparent box is overlaid on the lower half of the video frame, containing the text 'Роман Придаткевич (1898 – 1977) частина 2'. The video player interface at the bottom shows a progress bar at 0:03 / 55:57 and various control icons. Below the video frame, the title 'Роман Придаткевич: Лекція Лілії Шевчук-Назар (частина 2)' is displayed.

Наукове видання

РОМАН ПРИДАТКЕВИЧ – ЗДІЙСНЕННЯ ЖИТТЄВОГО ПРОЄКТУ

Монографія

Наукові редактори-упорядники:
Любов КИЯНОВСЬКА, Ганна КАРАСЬ

Комп'ютерний набір – *Ганна Карась*
Комп'ютерна верстка – *Віра Яремко*
Дизайн обкладинки – *Надія Бабій*

Підписано до друку 01.07.2025 р. Формат 70х100/16.
Гарнітура «Times New Roman». Ум. друк арк. 42,6.
Тираж 100 прим. Зам. № 01/07

Видавець

Прикарпатський національний університет
імені Василя Стефаника
76018, м. Івано-Франківськ, вул. С. Бандери, 1,
тел. 75-13-08, e-mail: vdvcit@pnu.edu.ua
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 7616 від 26.05.2022

Друк

ФОП Король І.В. м. Львів, вул. Б. Хмельницького 74/39
Ел. пошта: lvivprint@ukr.net. Тел. 096 59-88-924
Код ДРФО 2814706601
Виписка з ЄДР № 2010350000000491736 від 29.01.2024

ISBN 978-966-640-583-1