

скептичному досвідові, що все псує — старості не тіла, але душі, що дивиться на все змученим оком. Містика для нього, це те, що противиться готовим почуванням розумові, що хоче бути замкнене в своїй псевдо-розумності, врешті політиці". — Очевидно такої дефініції містики не можна прийняти за богословську дефініцію католицької містики, але вже в цім всім проявляється вибуховість чоловіка, туга за безконечністю, прорив теперішнього простору цивілізації, простору, що Бога не хоче признати над собою, Того Бога, що Пегві його вічно шукав, від соціалізму до чудотворної Матері Божої в Шартр включно.

(Д. б.)

Др. Борис Кудрик.

Йоганнес Брамс.

(В сотні роковини уродин).

Щирому Другові Проф. Євгенові Перфецькому.

Після недавніх 50-их роковин смерти Ріхарда Вагнера припадають цього року 100-і роковини уродин другого великого німецького композитора цеї ж доби — Йоганнеса Брамса. Так близько себе роковин обох композиторів — та трохи інакше, як торік подібне сусідство роковин Гайдна й Клементія. Там два композитори не лише собі сучасні, але духово дуже близько зі собою посвоячені, як співбудівничі одної форми — сонати. Натомість тут маємо до діла з двома зовсім собі противними музичними струями. Вагнер насаджує нові ідеї абсолютистично, можна би сказати, в душі засади „divide et impera“, бачучи в минулому музики лише рід „старого завіту“ для свого новаторства — натомість Брамс далеко не так агресивно, але все ж з рішучою вірою в бодай частинну побіду доказує проречисто, що попри нові ідеї, хоча які великі, стара традиція, скристалізована в сонатній формі, може ще дальше жити, ба навіть творити нові відгалузи. Що ця традиція, зіпхнена Вагнером в його новаторськoму розгарі на дальший плян, знаходить у Брамсі свого могутнього речника та знову підносить мужню голову — це не дивниця. Бо ж Вагнер, музик і поет разом, вихований в акторській сімї та насяклий з малку духом театру, йшов навпростець по лінії „всестецтва“ (Gesamtkunstwerk) і тому мусів глядіти на всяку музику через призму поезії та драми. Та хоча й як щасливо довів свій ідеал до здійснення, все ж таки його напрямок показав фатальну однобічність. Бо ж музика, що впродовж трьох століть до появи Вагнера пройшла трюмфальний шлях розвитку, витворила свої питомі закони, силою яких може вдержатися як самостійне мистецтво, навіть і без помочі слова. Такими чисто-інструментальними формами є варіяції, чаконна (пассакалья), суїта, прелюдія, рондо, соната, fuga та ще деякі інші. Ця

т. зв. абсолютна музика, що мала за собою такі величні подвиги в творчості клясиків XVIII століття, була, що так скажу, від стіп до голови узброєна на випадок якоїнебудь спроби прикоротити їй належні права. І коли Вагнер, як невимомимо-конечна реакція проти шаблону італіо-французької опери — а з ним аналогічно й творці програмової музики, Берліоз і Ліст, як реакція проти фалшивого клясицизму північно-німецької „капельмайстрівщини“ й фортепянної віртуозівщини типу пр. Герца — довершили реформи в напрямку стоплення музики зі словом чи сценою, ця реформа мусіла викликати контрреволюцію з боку все ще живої абсолютної музики „давнього типу“. Впрочім ціла плеяда симпатичних і талановитих епігонів Мендельсзоно-Шуманівського романтизму, як Гаде, Рафф, Єнзен, Кірхнер, Геллер, дала вже достаточний доказ на це, що таки не вся музична творчість дається повести шляхом оцієї абсолютистичної реформи. Але все ж творчість оцієї т. зв. липської школи була лише спокійним доспівуванням пісні вчорашнього і недоставало їй боєвої постави, щоби викликати правдиву контрреволюцію. На це треба було не обмежитися лише до найближчого вчора, але сягнути вірлиним зором творчої інтуїції в глибини минулих віків та об'єднати в собі гармонійно всі три останні століття історії музики від Палестрини до останніх часів, а до цього дубовим корінням стреміти в найглибшій глибині народньої душі та узброїтися в гранітну велич обох великих музичних патронів Німеччини: Баха й Беетовена, з якими липську школу лучила лише досить поверховна звязь. Цього діла доконав саме Йоганнес Брамс.

Йоганнес Брамс уродився дня 7. травня 1833 в Гамбурзі як син контрабасіста мійської оркестри. Як майже всі великі музичні генії, так і він уже в діточому віці виказував блискучий музичний хист. В дев'ятому році життя почав концертувати як п'яніст, а дальшої науки гри на фортепяні і всіх теоретичних наук уділював йому визначний контрапунктист Едвард Марксзен. Наука в того Марксзена лишила на пізнішому великому композиторі такі сильні й глибокі сліди, що цей аж до кінця життя згадував вдячно свого вчителя. Під його кермою відбув геніяльний хлопчина ряд концертних виступів в рідному місті, між іншим уже з першими пробами власних композицій в душі пануючої тоді салонно-брилянтної школи. Вглиблявся він завзято в німецьких романтичних письменників, збирав народні пісні в околицях Гамбурга, а коли 1849 по розгромі мадярського повстання схоронилося до Гамбурга багато мадярських магнатів-збігців, взявши зі собою свої циганські капелі, молодий Брамс почув вперше циганську музику та став в неї вглиблятися, вкінці познакомився з мадярським скрипаком Ремені, ставши йому навіть за акомпаніатора. Позаписувавши собі тьма мадярських мьєлодій, використав їх в старшому віці в неодному своїому творі, а головно в популярних „Мадярських танцях“ на фортепян на чотири руки. Також старі німецькі народні пісні, що їх записав молодим хлопцем

і врятував від уже тоді загрожуючої загибелі, не лише стали йому в пізніших літах матеріалом до багатьох обробок і гармонізацій на один голос з фортепяном і на хор (славні „Deutsche Volkslieder“), але й забарвили всю його пізнішу творчість національним духом. Около 1850 р. пізнає він ще одного гостя з Угорщини, також скрипака — Йосифа Йоахіма, пізніше одну з найбільших зірок на скрипацькому небозводі та взірцевого інтерпрета старих клясиків. Оба закладають досмертну приязнь, а 1852 р. їдуть до Ваймару відвідати Ліста.

Надходить в життя Брамса переломова дата 1853. Тоді саме він відвідує в Діссельдорфі Шумана та з його дружиною, великою п'яністкою Клярою Вік-Шуман зав'язує подібну приязнь, як з Йоахімом. Та Шумана вже починала точити умова недуга, що в три роки опісля загнала його в могилу. Ще в останках догорюючих умових сил зацікавився першими вже зрілими творами 20-літнього Брамса — це були фортепянні сонати C-dur, Fis-moll, F-moll, фортепянне скерцо Es-moll та перші сольові пісні. В коротенькій та важній статейці „Neue Bahnen“ вказав ентузіастично на молодого композитора як на нового генія.

В перехреснім огні ріжних сильних вражіннь — поїздка до Кельну та послухання там IX-ої симфонії Беетовена вперш в життю, остання недуга й смерть Шумана в домі божевільних — родиться перший симфонічний твір Брамса, а саме фортепянний концерт D-moll, подуманий первісно як симфонія. Перше фортепянне тріо H-dur, яке композитор під кінець життя ще раз перебудував (знаємо лише оцю пізнішу редакцію), дальші пісні, а з фортепянних творів 4 балляди, варіяції на тему Шумана Fis-moll, на власну й на малярську тему одні й другі D-dur, вкінці чотироручні варіяції на тему Шумана Es-dur — ось більш менш усе, що він написав в часі побуту в Діссельдорфі. Заприязнюється він ще також зі славним співаком-педагогом Штокгазеном.

В 1857 році покидає він Діссельдорф та обіймає дірігентуру придворного хору князя Детмольд-Ліппе. Тут пише він багато дрібних творів на всякого роду хор, як а capella, так з достроєм ріжних інструментів, між цим також духовного змісту. Знаменита придворна оркестра, що взірцево виконувала серенади Гайдна й Моцарта, надхнула його до двох серенад A-dur і D-dur на малу оркестру.

Тепер він відбуває ряд поїздок по краю, між іншим до рідного Гамбурга, до Ганноверу, (перше виведення фортепянного концерту D-moll), а на склоні літ 1859—60 оба з Йоахімом оголошують письменний протест проти за далеко йдучих потягнень Вагнеро-Лістівської партійної боївки, що не признавала клясичної традиції*). На склоні п'ять- і шістьдесятих років пише він першу віольончелеву сонату E-moll, всі три фортепянні квартети

*) Дарма, що самі новатори Вагнер і Ліст високо цінили Баха, Моцарта і Беетовена, а навіть пропагували їх. Годилося би додати, що до творчости Вагнера Брамс займав якраз прихильне становище.

(фортеп'яно, скрипка, віоля і віолончель), Smoll, Adur, Smoll, два смичкові секстети B-dur і G-dur, тріо на фортеп'яно, скрипку й ріг Es-dur, великий квінтет на фортеп'яно і 4 смичкові інструменти F-moll, а з фортеп'яних сольових варіацій на тему Гендля B-dur та два зшитки варіацій на одну й ту саму тему Паганіні A-moll, вкінці дальші сольоспіви та дуети з фортеп'яном.

В межичасі в вересні 1862 приїжджає він до Відня, де від тепер перебуває постійно до кінця життя. Зараз на вступі дає композиторський концерт, а в славетному „Товаристві Приятелів Музики“ (Gesellschaft der Musikfreunde) *) диригує то хором, то оркестрою. Повстають більші хорово-оркестрові твори, як можуть „Німецьке Реквієм“ (Deutsches Requiem) до слів зі Св. Письма і кантата „Ринальдо“ на тенор, мужеський хор та оркестру. Дня 1. грудня 1867 в салі цісарського бургу виведено три перші частини „Німецького Реквієм“ силами „Т-ва Приятелів Музики“, а цілу ораторію (7 частин) виконано вперше щойно в рік опісля в Бремї. Заохочений цим тріумфом композитор пише дальші кантати, як: „Рапсодія з Подорожі на Гарц“ (сл. Гетого) на альт, мужеський хор та оркестру, відтак на мішаний хор з оркестрою: „Ненія“ (сл. Шіллера), „Пісня долі“ (сл. Гельдерліна), „Спів Парок з Іфігенії в Тавриді“ Гетого, „Тріумфальна пісня“ до слів Св. Письма (під вражінням побіди німців над французами 1871).

В круг приятелів композитора входить тепер увесь ряд визначних особистостей.

Високомузикальний лікар Більрот, якому цей присвятив 2 під цей час написані смичкові квартети Smoll і Amoll, професори консерваторії Епштайн і Доор (оба п'яністи), скрипак Гельмесбергер, п'яніст і капельмайстер Ганс Більов, музичний критик Едвард Ганслік, відтак цей творчий дух, якого вже саме імя стало символом віденської душі — король вальсів, Йоган Штраус, син. Його, хоч до танцю призначена, але в своїй глибині поважно подумана музика, що поривала мільйони, показала й на Брамсі свою електризуючу силу. Під Штраусовим впливом пише він вальса на фортеп'яно на 4 руки та 2 серії „Любовних вальсів“ (Liebeslieder-Walzer) на хор з фортеп'яном на 4 руки. Також і в інших творах неодна тема в ритмі вальса свідчить про цей вплив. До гуртка приятелів композитора прилучується пізніше один наш земляк-українець. Це *Евзевій Мандичевський* (1857—1929), родом з Черновець, визначний дослідник музичної старовини та архівар „Т-ва Приятелів Музики“. Вже й тоді заблис він своїм педагогічним хистом, і згодом як коло Брамса назбиралося досить учнів та цей не міг уже нікого нового прийняти, то відсилав до Мандичевського. Скрізь став наш буковинець вірним помічником, правою рукою Брамса. Не щадив сил, щоби промстити дорогою його творам, навіть коли противники з так званої „поступової“ партії клали, здавалося, непоборені переш-

*) Засноване 1812. Беттовен і Шуберт були його першими членами

води. Тут годиться мені сказати, що поміж багатьома іншими й я мав ту велику честь, бути учнем Мандичевського в Відні, а те зрозуміння й глибоку любов до творів Брамса, якої я весь повен, завдячую бодай у великій мірі добродійному впливові свого незабутнього Вчителя. Йому ось тут цим скромним словом кладу квітку на могилу ¹⁾! (Докінчення буде).

С. Липкевич.

Фільмова продукція і комунізм.

(Нова совітська ікра для пролетарських мас. — Ізра-еліта захвалює. — Наші допомагають „нашим“. — Імпорт нової біди зростає. — Капіталістична пропаганда пролетарськості. — Невинні ягнати зі смочими зубами. — Філантропія для державних ідіотів. — Бездомні Каїни, великі ловці „бідних поневолюваних, гноблених, мучених, катованих і проч. і проч.“. — Багато змістовного з іронічними дигресіями. — „Товариші! Маршан, Вейнштейн мають голос, апробований Комінтерном. — Дигресії в бік нових „пролетарів“: чекінів кіновиробництва Америки. — Дещо расизму а ля Гітлер. — Капіталістична сволоч спмагає братів „пролетарів“ або „Schöne Seelen finden sich“. — Совспецпіротехнік Фречаков про репорох. — Відважна цензура або „Ах, ти, трам-та-ра-рам...“ — Цивілі без шабельки, сиріч у резерві, група „А“. — Пашол воні²⁾).

Вже від довшого часу йдуть на екранах кін у Польщі фільми совітського виробництва. Число висвітлюваних совітських фільмів помірно зросло від часу заключення угоди Польщі зі Совітами в 1933 р. та бойкоту німецьких фільмових виробництв (z powodu Hitlera, як кажуть жида). Радянські посольства й амбасади запрошують (очевидно з ініціативи „Вокса“, гл. мою статтю в „Дзвонах“ ч. 9. мин. року п. з. „Як і кого виховує сучасна преса й література“) визначних ліберальних письменників і журналістів на кінові поранки нецензурних сов. фільмів до своїх екстериторіяльних будинків. Не обходиться очевидно без ікри, хто зна, чи і не під видом невеличких паперців з державними знаками і санкціями („kto fałszuje lub podrabia i t. d.). Не диво, що опісля такі журналісти й письменники, особливо

¹⁾ Слід було би, щоби наш український музичний світ звернув на особу й заслуги високоїдейного буковинця бачнішу увагу. Казати, будь то він „пішов в чужу службу й нам нічого до нього“, вважаю лише дешевим патріотизмом. Чейже навіть сини найдержавніших народів працюють на ниві всесвітньої культури поза межами своєї рідної, і то ще спеціалізуючися в тій чужій культурі. Англіїці Карляйль і Чемберлен заглиблюються в німецьку літературу, ріжні німці посвячують весь життєвий труд Шекспірові, французи Вагнерові, тощо. А що Мандичевський мимо чужинного оточення все таки почував себе сином нашого народу, можу засвідчити як його бувший учень та навести не один доказ. Важним є й те, що в лоні вчительського збору львівського Музичного Інституту ім. Лисенка є ще кілька, і то визначних сил, що будь то були учнями Мандичевського, будь то йому щонебудь завдячували в часі своїх студій (між цими проф. М. Криницька, що ще й самого Брамса знала особисто).

²⁾ При писанні цієї моєї розвідки я покористувався м. і. і деякими даними статті п. О. Моха „Більшовицький фільм „Н. З.“ ч. 13. с. р.