

Др. Борис Кудрик.

## Йоганнес Брамс.

(В сотні роковини уродин),

(Докінчення).

Загляймо тепер знову в робітню Брамса. Ставши мистецьким провідником „Т-ва Пр. Муз.“ пише 2 більші орхестральні твори: варіації на тему Гайдна (В-dur) і першу симфонію С-moll (1875), а поміж ними третій і останній смичковий квіртет В dur. В два роки опісля йде друга симфонія D-dur і разом з нею скрипочний концерт D-dur, присвячений Йоахімові, згодом другий фортепяновий концерт В-dur, присвячений — старому Маркsenzові. Це справді зворушливий акт вдячності вкритого вже славою композитора для свого давнього вчителя! З нагоди одержання почесного докторату від бреслявського університету (1879) пише він звісну „Академічну увертюру“ С-moll (на теми буршівських пісень), а невдози й „Трагічну увертюру“ D-moll (під вражінням лектури Софокля). Скрипочна соната G-dur, фортепянні твори (обі рапсодії ор. 79, дрібні кусники ор. 76) фортепянне тріо С-dur, смичковий квінтет F-dur і свіжа партія сольових пісень припадають більш менш у той сам час. А між цим подорожі по Німеччині, Австро-Угорщині, Швейцарії, Голяндії, навіть Італії. Плян подорожі до Галичини на жаль розбився.

На вісімдесяті роки припадають: третя симфонія F-dur (1883), четверта й остання симфонія E-moll (около 1886), друга й третя скрипочна соната (A-dur, D-moll), друга й остання віольончелева соната F-dur, третє фортепянове тріо С-moll, подвійний концерт (Concertante) A-moll на скрипку і віольончелю з орхестрою та другий і останній смичковий квінтет G-dur. З дрібніших творів побіч сольоспівів, дуетів та дрібних хорів з фортепяном і а сарелла згадаю „Циганські пісні“ (ніби вокальний пендант до фортепянних „Мадярських танців“) — це вокальні квіртети з фортепяном до слів, переложених з мадярського. Подорожі по Німеччині, Швейцарії та Італії не устають. В 1891. році пізнає композитор в часі поїздки до Майнінген кляринетиста Мільфельда, члена славної орхестри під багутою Ганса фон Більова. Для нього пише дві сонати (F-moll, Es-dur) на фортепян і кляринет, тріо на фортепян, кляринет і віольончелю (A-moll) та квінтет на смичкові інструменти і кляринет (H-moll). Ще лише три зшитки фортепянних мініатур (ор. 117, 118, 119) — і вже два останні опуси релігійного змісту, немов прочуття недалекої смерти. Це 11 органних прелюдій (Choralvorspiele) на теми протестантських хоралів, якраз таких, яких тексти безпосередньо чи посередньо відносяться до останніх речей — і чотири духовні пісні на бас з фортепяном: „Vier ernste Gesänge“, ще більш есхатологічного характеру. Такі передсмертні настрої чується вже потрохи в останніх мініатурах (славне інтермеццо Es-moll з ор. 118); зшиток ор.

117, в якому перший номер є „колисковою піснею“, назвав композитор „Wiegenlied meiner Schmerzen“. Тай ось уже 1896 рік — рік великих болів. Втрата великої приятельки Кляри Шуман, смерть і похорон Брукнера, а передовсім внутрішня недуга, що поступала швидко вперед, навела на композитора передсмертню меланхолію. Тепер він уже нічого не творить, сторонить щораз частіше від людей і лише десь колись приходиться на оперу чи концерт, стараючися закрити своє терпіння. Але здебільша перебуває в бібліотеці радника Міллера, читаючи майже виключно Біблію. Та вкінці недуга робить своє, і дня 13. квітня 1897. замикає він очі на вічний сон. При величавому здвизі народу, з участю всего віденського мистецького світу, зложено його тлінні останки на віденському центральному кладовищі побіч гробів Беетовена й Шуберта.

\* \* \*

Увесь творчий дорібок великого композитора перейшов я бодай з грубша в життєписі. Тепер пригляньмося його духовому профілеві.

Брамс на тлі своєї доби є неначе батьком великої музичної родини, неначе сонцем, довкола якого гуртуються різні планети. Поза неоромантиками Берліозом, Лістом і Вагнером та їхніми послідувачами Корнеліюсом, Брукнером і Вольфом, які знову творять іншу музичну родину, пишається велична стать Брамса в крузі композиторів здебільша словянських та північних націй, що хоча й прийняли здобутки неоромантизму, то в своїй основі полишилися дальшими плекателями клясичних форм. Це Сметана, Дворжак, Чайковський, Гріг, Гольдмарк, Роберт Фукс. За їхньою творчістю стежив Брамс з чималим зацікавленням та щирою симпатією. З-поміж численних молодих талантів, що тишилися його невсипуцим підпертям та користали з його геніальних педагогічних рад, вийшли ось такі великі композиторські звізди як Дворжак та Роберт Фукс. Але також до творчости Вагнера, мимо такої величезної різниці напрямку, відносився, як уже сказано, бодай на загал прихильно та навіть боронив його перед кпинами ворогів. З французьких та італійських сучасних собі оперистів тишилися його симпатією Верді, а головно Бізе, якого „Кармен“ уважав перлиною сучасної оперної творчости. Та все ж таки найбільш дорожив старими клясиками від Палестрині аж до Шумана й Шопена\*) включно, а між ними навіть такими вже тоді призабутими авторами, як Клементи, Віотті, Керубіні, Меіль, Шпор, Маршнер. Посідав величезну музичну бібліотеку, в якій не бракувало стародруків та навіть автографів пр. Беетовена, Шуберта, Шумана. Все те по його смерті ввійшло в склад архіву „Т-ва Приятелів Музики“ в Відні.

Ось і змалювали ми велику стать цього музичного універсаліста, що якраз тою прикметою так і пригадує Гетого. Тепер

\*) В видавничій комісії збірного видання творів Шопена брав участь разом з Клярою Шуман, Барглем та Іншими,

схарактеризуймо бодай загально його творчість. Те, що нам тут у першій хвилі накидується, це неперебране, розкішне багатство мелодії, гармонії та контрапункту, максимум вибагливості в помислах тематичної праці, такі сміливі, а при тім такі льогічні варіанти в будові традиційних форм — а те все забарвлене якимсь дивним кольоритом, в якому в гармонійній синтезі відзиваються гомони з ріжних світів. Раз чуємо імлою пізньої осени сповиті звуки північної країни, то знову затужить десь заблукана циганська скрипка, або щось наче наша українська думка чи уривок старого боєвого рапсоду південної Словянщини, то нараз засміється якийсь віденський вальс чи альпейський йодлер — а скрізь, навіть і в найвеселіших мелодіях, якась вічна, невтишена туга, що сягає в таємничі засвіти, в царство духів. Та тепер пригляньмося, звідкіля береться ця дивна ріжнومانітність, що нас так очаровує. Брамс це уосіблення північно-німецької філософічної вдумливості, а zarazом старої, відвічної туги синів понурої Півночі за золотим сонцем Півдня. Ця туга снується червоною ниткою крізь історію німецького народу що найменш від хрестоносних походів, коли то німець вперше станув віч-на-віч з розкішною культурою Півдня та Сходу. Цісар Фридрих II. будує собі другу резиденцію на Сицилії, німецькі гуманісти доби реформації линуть думками до величі старинного Риму, поетиклясики XVIII. століття тонуть зовсім у спогадах про стару Гелляду, Гете їде двічі до Італії, поети-романтики розспівуються про чар Іспанії та Сходу — оце все прояви тієї відвічної німецької туги. А в Брамса ця туга прибирає дуже питоменний вираз. В філях „гарного синього Дунаю“, розколиканих у ритм віденського вальса, в розпучливій демонії чардаша, в розливних зідханнях словянської думки, в пісенних текстах з життя Італії, Югославії та Орієнту, а нерідко в нецьогосвітній величі Святого Письма шукає він того таємничого чогось, за чим, мов той спрагнений олень з Давидової псальми, тужить дух його рідної північної країни. Але попри це все звенить виразно нота його рідних околиць, будьто як загальна темна закраска (замилування до дуже низьких басів фортепяну та октавових здвоєнь в „дереві“ оркестри, оминання ярких звукових ефектів), будьто в виді мелодичних зворотів північно-німецької народньої пісні або просто цитатів народніх пісень (пр. в анданте першої фортепянної сонати).

Щодо своєї композиторської техніки Брамс спадкоємцем поліфонії Баха й сонатного стилю віденських клясиків, головно Бетовена. Тому й говориться про три великі Б німецької музики: Бах-Бетовен-Брамс. В Бахівській поліфонії корениться половина його багатої гармоніки. Самозрозуміло, що тому вдумчивому, в своє нутро зверненому мистцеві чужою була всяка зовнішня блискучість і бравура. Оперної ділянки не управляв зовсім, а той рід інструментальної композиції, де один сольовий інструмент має заблиснути на тлі оркестри — концерт — перетворив він на свій лад. Сольовий інструмент пишається в нього, подібно як у Баха, не бравурою, лише поліфонією. Така і його

інструментація, багата в сотні ніжних відтінів, а ніколи ярка; так трактує він і фортепян сольо, тяготиючи більш до повнозвучних низів; також людському голосові не дає ніколи ексцентричних висот на лад давньої італійсько оперної школи. Можна сказати, що всякий рід музики тяготеє в нього до камерального стилю або до рівнож поміркованого під кольористичним оглядом хорового стилю XVI століття. Під оглядом забарвлення словянсько-мадярськими інгредієнціями пригадає він Шуберта. Але мадярський елемент не обмежений тільки до „Мадярських танців“, „Циганських пісень“ чи „Циганського ронда“ в фортепянному квартеті G-moll, але розсипаний майже скрізь по всій інструментальній та частинно пісенній творчості, займає тут зовсім аналогічне місце, як український елемент у творчості Бетовена. Досить частим є віденський льокальний елемент, очевидно, заступлений в першу чергу в чотироручних вальсах з хором і без хору. В цих дуже своєрідних перлинах лучить композитор два такі далекі собі „кінці світу“, як поліфонія Баха й віденський вальс Штрауса в найзгіднішу гармонію. Тут і там напіткнемося ще на сербо-хорватські (пр. скерцо другої та ще більш скерцо четвертої симфонії, деякі пісні), а вкінці навіть на українські відгуки (пр. перша тема аллегро віолончелевої сонати E-moll, перша тема аллегро кляринетного трія A-moll). З українською піснею зіткнувся Брамс не лише через Мандичевського, але напевно також завдяки збірникам народніх пісень різних націй (кільканадцять таких находилося в його бібліотеці), а можливо, що в часі поїздок по Німеччині около 1860, маючи випадкову стичність з російськими магнатами, міг яким робом підхопити яку наддніпрянську мелодію (це відноситься до віолончелевої сонати). Вкінці і „мадярська“ тема фортепянних варіацій D-dur, що так різко показує свою словянську рису, хто зна чи не лемківського походження.

І як той Дунай, що впливаючи з глибин німецької землі попри Альпи, в дальшій своїй течії на південний схід об'єднує сміливим луком німецькі землі зі словянськими та гирлом торкається воріт Золотого Сходу — так оцей Брамс, вийшовши з германської Півночі, а опісля осівши в такім перехресті народів і культур, як Відень, об'єднує музичний Захід зі Сходом, наче живий символ великих слів Гетого: „Orient und Okcident sind nicht mehr zu trennen“.

А нам українцям, яких завданням є стопити в одну гармонійну синтезу Схід з Заходом, чи ж не має він бути близьким? Вже ж, що так!

А вище підчеркнена питоменність його музики — відсутність усякої дешевої бравури і несплямлена непорочність почувань нехай перешколяє нашу українську музикальну душу в напрямку найчистішого ідеалізму й вижене з неї все, що пахне музичною „кривоносівщиною“!

А до того пригадаймо собі, що одним із перших його апостолів був українець — згаданий уже Мандичевський! Та впливи

Брамса на нашу новітню музику поки що невеликі й лише принагідні (порівнюючи з рішачим його впливом на такого Дворжака, чи Роберта Фукса, його особистих вихованців, а з нових російських: Танєєва, Юона і Медтнера\*). Ці впливи починаються в нас мабуть уже від Лисенка (в пісні „Не забудь“ місце „Злотих снів“ і „То ж сли всю життя путь“ пригадує сильно початок скерца III симфонії Брамса), трохи більші вони в Стеценка й Алчевського (останнього сольоспів „Чого ж мені тяжко“), відтак у Косенка (фортепянна суїта в старому стилі, віолончелева соната D-moll), з галичан головно Людкевич в обрібках старогалицьких пісень зачіпає об стиль Брамса. Його знамените опрацювання пісні „Пою коні при Дунаю“ (на мужеський хор) з її, ніде правди діти, трохи мадяризуючою мельодією, пригадує сильно Брамсівські обрібки мадярських танців. Та справжнє Брамсівське насліддя на Україні можливе лише тоді, коли, остаючи якнайдалше від розкладових течій нинішнього модерну, наші молоді творчі сили навяжуть безпосередньо до старих клясиків Заходу, опершись кріпко об поліфонію й сонату та перепоївши їх до решти українським духом — обєднавши гармонійно Захід зі Сходом, за світлим приміром оцього північного чародія звуків!

*М. Чубатий.*

## VII. Міжнародний Конгрес істориків та українці.

(Спостереження учасника).

Рівно місяць перед VII Міжнародним Конгресом Істориків, що радив від 21—28. серпня с. р. у Варшаві, відбувся III міжнародний конгрес лікарів педіатрів у Лондоні. До свого суто наукового звідомлення з того конгресу додає доцент кольонського університету Fritz Thoenes таку знаменну увагу: „Міжнародні наукові конгреси відіграють немаловажну роль в життю народів, та вони, подібно як і цей будуть мати все таки більше політичне і товариське, чим чисто наукове значіння. Німцєві лікарєві припадає тут важна роля загранично-політичного значіння“. Якщо стрічаємось з такими поглядами на роль міжнародних конгресів такої спеціальности далекої від всякої політики як педіатрія, то що ж доперва говорити про міжнародний конгрес історичних наук, так тісно звязаних з політикою та біжучим життям народів. Сказане вище німецьким лікарєм дається з куди більшим правом примінити до VII Міжнародного Конгресу Істориків у Варшаві. Був він безперечно поважним переглядом здобутків історичної

\*) Наче задніми дєверми дістаються в орбіту стилістичних впливів Брамса учасні російські немодерністи: Рахманінов та Глазунов, що виходять властиво від Чайковського. З творчістю Брамса вяжеться їхня творчість, у кожному разі бодай ідеологічно.