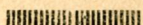


Але не тільки це одне обтяження — а саме: з боку все більшої переваги сил Польщі — мала двигати на собі Західна Україна. Не менше важким — хоч іншим — обтяженням було те, котре лягало на Західну Україну з боку Наддніпрянщини, — і цю справу слід далі розглянути.



Борис Кудрик.

Йосиф Гайдн.

(В 200-ні роковини уродин 1732—1932).

Після кількалітньої передишки музичний світ увійшов знову в період ювілеїв. В цьому році припадають 100-ні роковини смерті Муція Клементія (1752—1832), 150-ті роковини уродин Ніколя Паганінія (1782—1840), Данієля Обера (1782—1871) та Джона Фільда (1782—1837). Та найважливішими цьогорічними роковинами, які вже обходив музичний світ, це 200-ні роковини уродин одного з головних представників клясичної музики XVIII. століття, а zarazом одного з цих німецьких композиторів, що творять уже поміст до Словянщини — *Йосифа Гайдна*.

Гайднівські роковини — і сьогоднішня дійсність! Чи ж можна собі подумати більшу суперечність? Свято уродин того жайворонково-сумирного співця піль, лісів та левад, роздзвонених у весняний поранок срібним гімном похвали Всевишньому — припадає цим разом в таку добу, коли весь культурний світ стогне в важких залізно-машинових дибах, які сам собі наклав у хворобливому гоні за марними земними достатками, коли він серед скаженої насолоди кидається в оргіастичний Заратустрин танець топтання старих, відвічних вартостей, освячених достойними прадідами. А кривавий „четвертий Рим“ — Москва Ленінів і Сталінів веде перід у тій пекольній оргії самознищення!

Тому в ту весняну днину 31. березня, коли сповнилося у черть двісталіття від хвилі уродин надхненого співця — відчиняли ми вікно з тієї духоти стукітливих машин і духовбивчих гіпернаукових „ізмів“ — щоби до нас прийшов свіжий воздух з зелених нив того тихого села, де великий співець у перше світ Божий побачив, щоби по наших хатах — раз на відміну серед тієї невгаваючої шарпатні за кусок чорного хліба — задзвеніла його безсмертна пісня про Сотворителя, як своєю всемогучою десницею будував вселенну, про юний чар весни з її жайворонками та пісонькою орача, про палкий жар літа, про осіннє свято винозборів та зимові досвітки при кужілі — про Розп'ятого на хресті, як промовляє останніх сім слів! Щоби струни заридали надмогильними звуками сонати Cis-moll, щоби засміялися золотим промінням у „жайворонковому квартеті“, щоби розпливалися в ревній ранішній молитві „Largo Fis-dur“, щоби мінорною словянською думкою, мов зазулею перелітали

звуки зі суворо-гордого вершка Стефанової вежі ген ген на наші українські степи й лани — звідкіля й прилинули співцеві під його богонадхнене перо! А від цих пісень, непорочних як дівоча сльоза, як чиста небесна блакить у літку, і хоча часом тихих, та могутніших, чим не один гамір труб і барабанів — нехай злякаються мільонні полчища нинішніх музичних Джінгісханів та їхніх отроків, що в імя гомінкого клича „поступ“ на місці Краси кажуть поклонятися Гидоті, на місці Ладу — Безладдю!

На вузловищі, де Германія зі Словянщиною тин об тин зіткнулася — недалеко від початку наших зелених Карпат — в селі Рорав при колишній угорській границі, дня 31. березня 1732 року, в сімі вбогого стельмаха, захожого з котроїсь недалекої словянської землі — хто зна, чи може не з наших рідних ланів — уродився син. Над рідною хатиною зійшла зоря нового дня. Імя тій дитині — Франц Йосиф. Кожен вечір після скінченної денної праці проводили батьки при звуках старих побожних пісень. Мати пригравала на гарфі, а малий Йосиф сидів у її стіп на долівці та рученятами вдавав гру на скрипці, то знову вибивав патичками такт. Спостеріг раз малого музиканта своя: — управитель народньої школи — та давай його вчити співу і гри на деяких інструментах. Раз при обході Божого Тіла як музика грала хором до походу, дають малому бити в кітли. А восьмилітком він уже на хорах Стефанового собору в Відні дзвонить своїм голосочком!

Ідуть літа численних злиднів, гірких досвідів, добування куска хліба та хоч би мізерного даху над головою. Хлопчина вже на стільки вміє, що дає лекції музки, то знову ходить зі скрипкою від села до села та грає по весіллях. Ночує на піддашші перукара — холод і голод йому вірними товаришами — але щож? Слава Богу, є якийсь стари й хробачливий клявікорд, є при душі Фуксів, „Gradus ad Parnassum“ — на тії часи золота книга музичної премудрости! Хлопчина днями й ночами не кидає розстроєного інструменту й пошарпаного учебника — вчиться, вчиться — ба, вже й сам дещо творить, якісь менуети, марші, тай дещо для церкви, на хвалу Божу!

Та щасливим випадком дістається йому в руки одна з найцінніших музичних новин того часу — фортепянні сонати Філіпа Емануїла Баха, найбільш заслуженого з-поміж синів великого Йогана Себастьяна. І він тоді вправляється день і ніч, ба й сам пробує писати подібні сонати.

Дві великі зорі мистецького світу виходять йому на зустріч — оперний лібреттист Метастазіо і композитор Порпора, що жили на царському дворі. При них він учиться італійської мови та пізнає оперний спів. Пускає в світ пару фортепянних сонат та жартівливу співогру „Хромий чорт“.

І невдовзі кінчиться час бідкування. Йому вже близько двадцять п'ять літ, як стає у чеського графа Морціна в Пільзні

придворнім капельником. Перші смичкові квартети — ну, і перша симфонія D-dur наче пісня перемоги над злиднями хлопячих літ! А в рік опісля ще краще стає кругом нього. Багатий угорський князь Ештергазі, якого пишні замки на Закарпаттю славилися на всю Австрію, бере молодого маестра до себе. Рікою Дунаєм пливе йому тепер життя й музика! Шумить-гремить симфонія за симфонією, ніжно всміхається соната за сонатою, — квартети, трія, концерти на всілякі інструменти з достроєм оркестри сипляться жемчугами з рога багатства! А вдоволений князь виграє на своїй мягкозвучній барітон-віолі його сонати. А двірський театр грає його оперу за оперою, а в придворній каплиці що неділі й свята йде все якась нова його месса чи хоч офферторія. І хоча в хаті біда — злюща жінка дре чоловікові партитури та обтирає в них запікальце до волосся — маестро не зражується, лише дальше творить! Згорить під кухнею одна симфонія — десять нових принесе невгаваюче надхніння.

І йде те велике творче життя щораз вище та вище вгору. Маестро знаходить у Відні гідного собі товариша в мистецтві — Моцарта. Стають собі прибраними братами. Один про другого висказується з похвалою та подивом, один від другого переймає нові здобутки, один другому присвячує свої твори — а все обопільно. Вмирає князь Ештергазі — маестро остає в Відні, та оце ждуть його нові почесті. Ген через море, в далеку, сувору Англію тепер дорога, щоби вернути з найкращими симфоніями та з достоїнством доктора музики!

Та невдовзі стає перед посивілим уже маестром якийсь дивний, таємничий юнак. Очі ворожать щось несамовите — мов якийсь страшний буревій, чи день суду тиранам. Маестро береться його вчити, але не на довго, бо бачить, що краще хай той іде своїм шляхом. А тому юнакові було на імя — Людвик ван Бетовен!

Старому припадає тепер заслужений супочинок у затишньому передмістю Маріягільф. Та його перо ще не спочиває. Ще пару великих тріюмфів генія — „Сотворіння світу“ — „Не від мене, ні звідтам з неба воно прийшло!“, — „Пори року“, одна-дві месси і пару останніх квартетів. І ще раз оглянув він своє рідне село — „осьтут я сидів малим у ніг батька-матері та грав на патичках у такт піснюнки!“ Це вже не німецьке, а словянське привязання до рідної стріхи, мимо сотні почестей та відзначень. А чейже зі всіх столиць Європи, навіть з далекого Петербурга, сипалися йому медалі й дипломи!

Вкінці й замовкла ліра. Та мистець покищо ще живе. Тільки раз трохи занедужав, звичайно старий — а це було 1805. року тай загула по всьому краю сплетня, будьто уже помер. Докотилася вона аж до самого Парижа. А там Керубіні, мистець опери, вкритий уже чималою славою, почув сумну вість — написав жалібну кантату — ба, й сам потрудився до Відня на похорон. Аж тут застає улюбленого маестра ще живим і здоровим! І зворушений старушок зі сльезами цілує в голову привязаного чужинця!

Та ось грізний Корсеканець на чолі своєї „великої армії“ щораз ближче й ближче! Вже й німців під Єною розбив — на Австерліц попрямував — ой леле! Гук гармат до Відня чути! За хвилю ворог уже в місті! Та не жахайтесь! За цих гарних часів люди були ще справді людьми, краще зміли і битися й миритися. Нікому ще не приходила божевільна думка воювати з духовими скарбами ворога. І отсе французькі полкові музиканти ще зараз після вмаширування найшли на передмістю дім старого достойного Маестра і — заграли йому під вікнами арію зі „Сотворіння світу“!

Нехай наше розперезане двадцятье століття вчиться з цієї події, як належить шанувати генія без огляду на його народність та на хвилеві політичні уклади, що нині такі, завтра зовсім інакші.

А все таки вірне, до вітчизни та її законного володаря привязане серце не могло довго видержати ворожого гнету — і вкоротці, дня 31. травня 1809 року мистець замкнув очі на віки. Поховано його в добрах князя Ештергазі в костелі — ось там, де прожив свої найкращі часи.

А хто після нього прийшов, не прийшов бурити його закону, лише доповнити. Вже Моцарт переняв дещо від нього. Його слідами пішли не лише найближчі наслідники: Бетховен, Вебер і Шуберт, але і не один пізніший — у першу чергу його посмертник Мендельсзон. Насліддя Гайдна зазначилося виразно також у творчості Брамса та його обох чеських сучасників: Сметани і Дворжака. З Гайднових сучасників найближчий йому духом наш Бортнянський.

Розгляньмося тепер дещо по творчості великого композитора. Поділимо її наперед на інструментальну і вокальну часть. Ця перша обіймає поверх 100 симфоній, 83 смичкові квартети, 24 фортепянні трія, 35 фортепянних сонат, численні серенади (*divertimenti, cassationes*) на ріжний склад малої оркестри, около 20 концертів на ріжні сольові інструменти з достроєм оркестри (навіть на контрабас; з тих концертів звісні два: фортепянний і віольончелевий, оба D-dur), 163 сонати на барітон-віолю (відміну т. зв. „колінної віолі,“ ніби віольончелі з 6—7 струнами), вкінці численні менуети і „німецькі танці“ (*Deutsche Tänze* — лендлери) на малу і велику оркестру. В вокальній ділянці створив Гайдн 4 ораторії („Поворот Товії“, „Сім слів на хресті“ та найбільше звісні „Сотворіння світу“ і „Пори року“), кільканадцять мес, численні градуали та офферторії (вклади до літургії), кілька кантат світського і духовного змісту, кільканадцять італійських опер, сольові пісні і канони.

Як справжній реформатор виступає Гайдн передусім в інструментальній ділянці, так щодо будови форми, як щодо інструментації, все одно, чи ходить про повну або середню оркестру, чи про камералку, чи вкінці навіть про фортепян. Сонатна форма займає чисельно і якостево переважне становище в творчості

Гайдна (і взагалі „віденських клясиків“ до Шуберта включно). Пригадаймо собі, як виглядає соната. Перший уступ, аллегро (з повільним вступом або без нього) має таку свою питоменну форму, що всякий більшеуступовий твір, в якому перший уступ цю форму має, можемо звати сонатою, все одно, яку форму мали би прочі уступи. Отже те аллегро складається наперед з т. зв. експозиції з двох тем або краще груп — одна в матірній (головній), друга в сусідній (домінантовій або рівнобіжній) тонації. Відтак слідує т. зв. перепроводина, в яких зустрічаємо обломки тем і мотивів з експозиції при рівночасному модулюванні до різних тонацій — в кінці приходить репріза, себто поворот експозиції, але обі її складові групи стоять уже в матірній тонації. Коротша чи довша кода замикає аллегро. Прочі уступи сонати, це ададжіо або анданте (в ріжній формі), менует або скерцо в $\frac{3}{4}$ такті (той уступ приходить не все) і скорий фінал у тій самій формі, що аллегро, або в формі ронда (переплітанки однієї теми двома-трьома іншими). Аллегро, фінал, а часом і менует (скерцо) стоять у матірній тонації, повільний уступ в якійнебудь відмінній. Бувають сонати з 5 і 6 уступів, а тоді є 2 менуети і два повільні уступи. Форму сонати мають не лише фортепянні чи скрипочні сонати, але також трія, кuartети, квінтети серенади, симфонії, концерти.

Форма сонатного аллегро зазначається вже вчасно, саме в деяких прелюдях до фуг Йогана Себастьяна Баха. Сучасники Баха, як французькі клявесіністи Куперен (1668—1733) і Рамо, (1683—1764) та італійські, як Доменіко Скарлатті (1683—1757) — а то й Гендель (1685—1759), уживають тієї форми в деяких клявісінових пьесах. Очевидно, ця форма має ще зовсім мініятурні розміри. Многоуступову сонату на фортепян, чи радше на то, дішній клявесін розбудував Филип Емануїл Бах (1714—1788) син Йогана Себастьяна. Але і в нього розміри сонати на загал дрібні і характер цих творів виключно інтимний.

Щойно Гайдн поширює та збагачує цю форму. Він розбудовує велике аллегро, в якому друга група експозиції починає ділитися на кілька менших підділів. Перепроводина не лише поширюється зовнішно, але стають грищем далеких і сміливих модуляцій та драматичних ускладнень. Ось пару звісних примірів. В першому уступ фортепянної сонати *Cis-moll*, в середині перепроводина приходить супочинок (фермата) на домінантсептакорді матірньої тонації (*fortissimo*), так що сподіємося негайної репрізи. Тимчасом, правда відзивається початкова тема, але... в тонації мольової домінанти (*Cis-moll*) в глухому „*pianissimo*“ на басак, прошибаючи слухача могильним холодом! Або з іншої фортепянної сонати, самої останньої *Es-dur* (ч. 1 після видання Петерса). В середині перепроводина гучний тридцятидвіковий пасаж *C-moll* скочується з гори до басів, зупиняється на тризвучі домінанти *C-moll*, осмотренім ферматою — павза — нагло на срібних дишкантах обзивається скочний мотив точко-

ваних шіснадцятку у тонації.. E-dur! Мов нагло втихла буря і блисло ясне сонце!

До інших гармонічних смілостей Гайдна належить кладення повільного уступу сонати в тонації дуже відсталій від матірньої. Згадана фортепянна соната Es-dur має ададжію в E-dur, а смичковий квартет G-moll, ор. 74, Нр. 3, званий квартетом "із дців", має глибоко настроєве ададжію також в E-dur. Мимоходом кажучи, замилювання Гайдна до яркіших тонацій з багатьома хрестиками і бемолями (в протиставлінню до досить вузького репертуару тонацій у Моцарта) можемо брати на рахунок його напів словянського расового темпераменту (порівнати замилювання до цих ярких тонацій у Шопена і новіших російських композиторів!)

В рамках сонати, а в фортепянній ділянці і поза нею управління Гайдн часто форму варіяцій. Його спосіб варіяціонування питомий лише йому одному: композитор варіяціонує паралельно дві дуже подібні теми, одну дурову, другу мольову (рівноімненну). В деяких сонатах, тріях і квартетах кладе він варіяції як перший уступ замість аллегра. Фортепянні варіяції F-moll навіяні трагізмом, що кульмінується при кінці твору, належать побіч сонати Cis-moll до найглибших його фортепянних творів.

На полі інструментації вводить Гайдн куди більшу різноманітність красок, чим це до його часів водилося. Справді Бах і Гендель в ораторіях використовують кольорит поодиноких інструментів для змалювання психічних ситуацій, але вони роблять це лише в речитативах і аріях, виводячи проти людського голосу сольо даного інструменту на тлі цифрованого баса органів, натомість у „Sutti“ трактують оркестру на загаль хорально, не видвигаючи занадто індивідуальних питоменностей інструментів. Тимчасом у Гайдна і в найбільше збитій масі оркестри виступає кожен інструмент не лише як абстрактно понятій гармонічний голос, але також як кольористична індивідуальність. Дзвінки переливи флетів, дівочо-сільські заводження обої, мелянхолійне воркування кляринетів, парубоцька ущипливість фаготів, мисливські вигуки вальторнів, боєві кличі труб, торжествена широкозвучність позавн, якнайбільш різноманітне визискування кітлів від глухого, підземного „pianissimo“ аж до громового „fortissimo“, ба, вже і подекуди ревні благальні соля віольончель — те все питоменні черти новітньої інструментації, які завдячує оркестра щойно Гайднові. Його попередники, т. зв. мангаймська школа (Штаміц, Ріхтер, Фільц) ледви тільки започаткували більш оживлений оркестральний стиль.

Однією з глибших його вчасніших симфоній є т. зв. „пращальна симфонія“ Fis-moll з 5 уступів. В останньому повільному уступі, навіяному романтичною мелянхолією, почавши від половини, усувається з оркестри один член по другім, поки вінці не остануть лише 2 скрипки сольо, що докінчують розтужену кантілену в етеричній тонації Fis-dur. Це справді одинокий ефект у всій симфонічній літературі, без попередника й наслідувача! Ту зворушливу симфонію написав Гайдн 1772. року, коли кн.

Ештергазі загрозив раз, що розв'яже придворну оркестру. І таким незвичайним помислом композитор зм'ягчив серце князя, що той зараз відкликав свою погрозу.

З інших симфоній Гайдна найбільше звісні останні, як „військова“ G-dur (де композитор уживає виїмково бубнів, чінель і тріангля), „оксфордська“ G-dur (з нагоди його почесної докторизації), „льондонська“ D-dur, B-dur, C-moll, G-dur „з ударом кітлів“, D-dur „лови“, D-dur „дзвони“ і Es-dur, що починається вірблем кітлів (Paukenwirbel).

Напів словянське походження композитора зазначилося в цілому ряді мелодичних ремінісценцій словянської народної музики, розсіяних по сонатах, тріях, квартетах, симфоніях. Найдемо тут виразний український вплив, прим. у фортепянній сонаті Cis-moll (менуєт) в першій фортепянній тріо G-dur т. зв. „угорське рондо“, (головно обі мольові теми), численні югославянські (головно хорватські) і словацькі впливи (звичайно в фіналах симфоній і квартетів). Так пр. фінал „льондонської“ симфонії D-dur побудований на 8 тактовій темі хорватської пісеньки, звісної також у Словаччині.

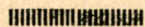
У вокальній музиці Гайдна переважає духовна музика, згідно з глибоко-релігійною вдачею композитора (на всіх своїх творах мав він звичай класти на початку надпис „In nomine Domini“, а на кінці „Laus Deo“). Мессам Гайдна закидувано часто надто світський, веселий характер. Може бути, що найбільше гіршив цих критиків один трохи надто сміливий помисл композитора в кінцевому „Dona nobis pacem“ однієї месси роздроблювати слово в діточий спосіб „ра — ра — ра — ра pacem.“ Але заки який зельот поважився би кинути на цю музику каменем, нехай наперед послухає слів самого Гайдна: „Коли думаю про свого Бога, серце скаче мені з радощів!“ Справді, слова немов з якого Давидового псалма виняті! І хоча з початку деякі мелодії в Гайднівських мессах разили би кого своєю скочною веселістю, то все ж таки радість вірного християнина в Бозі, хоча б вона нераз і які жартівливі форми придбала, різнитисяме від звичайної змислової радості, як різниться небо від землі.

Вкінці ораторії, а головно „Сім слів“, „Сотворіння світу“ і „Пори року.“ Це вершки духовної творчости композитора. „Сім слів“ під двоояким оглядом будить наш подив. Бо не лише, що тут композитор віддав усю жахливу велич і глибину кожного зі сімох слів Христа на хресті зокрема — даючи, що так скажу, рід симфонічних страстних роколекцій — але належить також подивляти суцільну зв'язь слова з музикою, людського голосу з інструментами, дарма, що одно до другого тільки пізніше дочіплене. Тих вісім уступів (включно з інтродукцією D-moll), чи, як їх композитор називає, „сонат“ (з огляду на аллегрову форму кожної з них) написав він первісно на смичковий квартет, як музичні ілюстрації-вставки помежи страстні проповіді на тему сімох слів Розп'ятого (для вжитку собору в Кадіс в Іспанії). Щойно пізніше переробив він інструментальний твір на ораторію.

рію, діставши текст. Доробив не лише хор, але і партії дутих інструментів (з позавнами включно). Біблійні тексти самих „сімох слів“ скомпонував як хорові інтродукції „a capella“ до кожної „сонати“ зокрема, крім того вставив ще в середині інтермеццо A-moll на саму оркестру, а на закінчення додав ще один хоровий уступ „землетрус“ C-moll, де розвинув звукове малярство.

А вжеж „Сотворіння“ і „Пори“ це твори, в яких це звукове малярство доводить композитор до величавих максимів! Досить згадати в першій з обох ораторій характеристику всіх сотворінь по черзі — від першої появи денного світла, від сотворення ангелів, через море, опади, рослини і звірята, аж до Адама й Еви в раю. А в „Порах“ живе і дзвенить уся сільська природа в ріжній порі року і серед ріжного стану погоди та робіт у полі і коло хати. Цей один великий гімн сільського життя кінчиться зовсім у душі Гайднової глибоко-релігійної вдачі — тріюмфальною піснею про небесне царство, яке нас усіх жде! Тільки родовита селянська дитина, пересякла старовинною побожністю, вспіла так проречисто і зворушливо-могуче вислівати з глибин свого непорочного серця такий величавий гімн про природу та її Творця!

Те, що вдалося мені сказати про життя і творчість селянського сина з Рорав у тісних рамцях цієї статті — гадаю, що вистане, щоби подати ясний образ великого мужа. На закінчення кладуть звичайно загальну характеристику. Гадаю, що краще, чим усі довгі конвенціональні „рекапітуляції“ та „епільоги“ схаактеризує великого мистця отсе одно речення: Він був як у життю так у творчості живою ілюстрацією євангельських слів: „Блаженні чисті серцем, бо ті Бога побачуть“! Замкну ще лише — Гайднівським: „Laus Deo!“



Звертаємо увагу Шановних Читачів на нашу вступну статтю: „Криза матеріальна, чи криза духа“. Ще раз звиваємо всіх вирівнати негайно залеглий довг в Адміністрації. Він є не тільки звичайним довгом, але рівночасно і довгом нашого національного обовязку й самоповаги, довгом супроти нашої культури і майбутности, довгом супроти нашої християнської віри, що її носимо у своєму серці. Дятого, хто ще не дав зломити себе кризі духа поставить свій довг в нашій Адміністрації на перше місце і негайно його сплатить.