

“ПРИХОВАНЕ БУТТЯ” АБО КРИЗА УКРАЇНСЬКОЇ РЕСПУБЛІКАНСЬКОЇ КАПЕЛИ

ЧАСТИНА II

Наталія Калуцка

Почалася “хронографія” цього конфлікту з нотаток С. Колодіївни про жорстку позицію О. Кошиця в питанні долучення до репертуару творів галицьких композиторів. Очевидно, вона не взяла до уваги не тільки минулий концертний досвід О. Кошиця, але й необхідність висловлення вдячності галицькому суспільству. Щирий тон його подяка на адресу Колодіївни, вочевидь, суперечить подальшим діям Маєстро. Тому вона зіставляє його висловлювання під час перебування в Галичині з категоричним обстоюванням власної репертуарної політики.

Так, 12 квітня 1919 року О. Кошиць виступав із промовою перед концертом у Станіславіві, “згадуючи і наші злидні, і пригоди й підносячи заслуги галицьких композиторів” [С. 7], а 20 квітня на гостині у Остапа Нижанківського “Кошиць підносив культуру і європейську освіченість галичан, від яких нам, наддніпрянцям треба багато вчитись” [С. 9]¹. Натомість він “ігнорує” музику галичан у практичній репетиційній роботі. Отож, після пропозиції Р. Кирчіва (7.06. 1919, Прага) включити до репертуару твори С. Людкевича (“Вечір в хаті”, “Чорна рілля”), Ф. Колесси (“Обжинки”), Д. Січинського (“Не пора”) та ін. [20 зв.] і 8 червня почавши розучувати “Чорну ріллю” С. Людкевича для концерту 10 червня, Маєстро припинив роботу “за браком часу”. Репліка “Почали вчити Кошицеві “Всі зірочки до купочки” – звучить майже як образа хористів за цю дію диригента. На “галичан” часу немає, а на його особисті твори – є². 9 червня Р. Кирчів “заявив протест проти ігнорування галицьких композиторів”.

Ця ситуація розгорнулася, з одного боку, у протестні дії проти панування обробок народних пісень О. Кошиця в програмі, з другого, – в обстоювання включення до репер-

туару авторських творів інших композиторів. 18 червня (Прага) у записах з’явився дух об’єктивності: “В хорі незадоволення – чому розучуємо лише Кошиця, поминаючи інших композиторів. Заява через Андрієвського” [С. 25]. Після цього в кожному записі – статистика кількості повторень тих чи інших творів під час репетицій³. Наприклад, 20 червня: “Співанка. Повторяли “Ой за гаєм” 6 раз. “Гей я козак” – 12 раз. “Кант св. Миколаю” – 2 р.”; 21 червня – “Розучування з Щуровською “Ой за горою, за зеленою” аранж. Стеценка”; 24 червня – “Розучуєм з Щуровською. Продовжуєм “Дар днесь пребогатий” ар. Кошиця. З Кошицем зводили цю колядку 3 рази. Повторяли “Ченчика” ар. Кошиця – 7 р., “Поза гаєм” – ар. Кошиця – 2 р., “Кулик чайку любив” Кошиця – 2 р.” [С. 27]. Далі в записах присутнє аналогічне констатування кількості повторів на репетиціях⁴.

Чесність даних “репетиційної статистики” С. Колодіївни не викликає сумніву. Це підтверджує аналіз концертних програм. Серед виконуваних творів було 72 народні пісні в аранжуванні О. Кошиця, 22 – М. Лисенка (а також один його авторський хор “Іван Гус”), 15 – М. Леонтовича, 9 – К. Стеценка (вивчені чотири оригінальні хори в концертах не виконувалися), 4 – К. Ступницького та 12 – інших авторів. Отже, загальне співвідношення вельми промовисте: 72 композиції О. Кошиця та 52 – інших авторів.

Таку увагу О. Кошиця до власних творів на репетиціях можуть пояснити дві обставини: по-перше, це були ще не виспівані твори Маєстро; по-друге, саме щодо своїх аранжувань він міг дозволити собі найбільшу виконавську “свободу”. Можливо, це пов’язано з прихованою заниженою самооцінкою їх автора, який завжди прагнув

досягти надзвичайного виконавського блиску (одним із авторитетних свідків виконавського переосмислення одного з простих аранжувань був З. Неєдли).

І ось що пише з цієї нагоди Я. Кржічка: “Олександр Кошиць є одним з найбільших музик України і одним з найкращих європейських диригентів. Він має все, що потребує митець такого рангу, і перш за все багатство інвенції та фантазії. Деякі пісні в партитурі виглядають дуже бідно, а він з цих двох-трьох рядків будує свої строфи, сповнені різноманітності та виразності. Він не дотримується “букви”, а доповнює і збагачує уяву композитора. Більшість з того, чим ми були безмежно захоплені в цих піснях, незалежно від того, ким вони були оброблені, це, безперечно ж, заслуга Олександра Кошиця”⁵.

Такі суперлативні відгуки тільки посилювали відповідальність, тоді як авторські амбіції також потребували визначних художніх ефектів – Маєстро прагнув визнання не тільки як диригент, але і як композитор. Власні твори-аранжування він дописував за певних обставин і для певної нагоди. З. Неєдли дав оцінку такій “принагідній” праці Кошиця: “Хіба не дивним є той факт, що український диригент заспівав нам “Кде домов муй” без огидних контрапунктів, якими наші диригенти споганили цю пісню,



Члени Української республіканської капели, які виїхали на Закарпаття 1920 року й утворили товариство “Кобзар”

і показав нам, з яким смаком і багатством нюансування треба її співати?”⁶.

Також О. Кошиць залежав від ситуації, пов’язаної із вивезеними з України нотами, якими міг послуговуватися в оновленні репертуару. Імовірно, що вибір був обмежений саме цією причиною. Репертуар Капели було сформовано ще в Києві, і основною його частиною були саме аранжування народних пісень – творів, що винятково переконливо засвідчували самотність і давність української культури. З цієї ж причини оригінальні твори не ввійшли до репертуарної бази. Більше того, як зауважує О. Чехівський, обговорення й затвердження репертуару відбувалося за участі і в присутності М. Леонтовича, К. Стеценка, Я. Степового, В. Кривусіва⁷.

Щодо творів західноукраїнських композиторів, то в час підбору творів у Києві організаційний комітет не мав їх, “а те, що мали, не підходило до характеру програми. Річ у тому, що завданням нашої роботи за кордоном було – показати Європі душу і музичну творчість українського народу, бо подорож ця мусила бути пропагандивною у зв’язку з національно-державним відродженням України. В наше завдання не входило поширення і пропаганда штучної музики... Тому усунено з програми всі штучні твори взагалі. У галицьких же композиторів народна пісня зроблена була неоригінально... і нечисленно, – і вона теж не увійшла до нашої програми. [...] Та й народну пісню не всю можна було продукувати, бо в різних краях, як показав досвід, публіка має різний смак. До того ж не всяка пісня годиться до концертної естради. Тому багато приходилося викидати вже вивченого”⁸. О. Кошиць зізнавався: “Особливо я намагався бути строгим до своїх аранжировок, знаючи, що за плечима в мене дуже багато “приятелів”, готових підняти кожну хвилину гвалт з цього приводу”⁹. Він визнавав, що “коронною точкою нашого репертуару в усіх краях впродовж п’яти з половиною років”¹⁰ були не його авторські композиції, а “Щедрик” М. Леонтовича.

“Репертуарний” конфлікт Маестро намагався розв’язати, використовуючи творчі та виконавські аргументи. Позиція В. Андрієвського, Р. Кирчіва й С. Колодіївни, які обстоювали радикальне доповнення репертуару творами галицьких композиторів, була хиткою і через відсутність необхідного мистецького досвіду неаргументованою. На особистій розмові “дорадники” сиділи, кліпали очима, поводили вухами, а путнього діла ніхто з них додати не міг”¹¹. Ситуація ускладнювалася ще й тим, що “родичі Стеценка підняли крик, що мало ставиться його творів, а багато моїх (у Стеценка не було народних пісень)”¹². Довелося долучити до репертуару кілька оригінальних творів, зокрема: “Іван Гус” М. Лисенка, “Прометей”, “Над нами ніч” і “Сон” К. Стеценка. Проте після того, як західна критика висловилася, що вони нецікаві для музичного середовища їхніх країн через наявність у них “зразків чистого мистецтва”, це питання більше не поставало.

Проте справа мала й інші наслідки. Утворений комітет з художнього репертуару (Л. Татарів, Л. Сорочинський, В. Рошачівський, І. Трухлий та В. Андрієвський) почали втручатися не тільки в репертуарну політику, але й у суто виконавську сферу. Неконтрольованість ситуації поглиблювалася безпринципними виступами окремих капелян, які до краю принижували мистецький авторитет Маестро. У тексті книги О. Кошиць наводить претензії, що найбільше його “зачепили”: “Говорили, що Капела – це візок, на якому я вивожу свою славу; що я не визнаю, крім себе, ніяких композиторів і виставляю тільки свої речі; що я навмисне затираю Стеценка і не хочу ставити його пісень; мій репертуар називали “зоологічним”, бо ми співали мого “Чижика” і “Чайку”; докоряли мені, що я складаю в програмі пісні однакових тональностей, називаючи це інерцією “попівського розуму”; що дуже строгий у вимогах дисциплінарних (жінки¹³); [...] що в студентському хорі я працював тільки за матеріальні інтереси”¹⁴. Цілком зрозуміло, чому навіть після тривалого часу

образу на цих людей виливалася через найзневажливіше для співаків звинувачення в “безголосості”.

Показово, що такі агресивні “випади” в бік Маестро були, по суті, посяганням на доручені О. Кошицеві обов’язки як диригента Капели, адже саме на ньому лежала вся відповідальність за успішність її місії. Амбіційність хористів, які прагнули також власного визнання (можливо, у формі поіменних згадок у пресі, а не тільки як “його”, тобто Кошицевих, співаків), виявлялася і в неадекватному сприйнятті цілком обґрунтованих претензій диригента до колективу. Так, у записах С. Колодіївни від 31 липня мовиться, що “з приводу призначених загальних зборів Кошиць розказує зказки [орфографія С. Колодіївни. – Н. К.], що організація хористів розвалює капелу. Досить Савдьопа. Збори відбулися” [С. 39]. А, вочевидь, йшлося не про “демократію”, а про те, що зневажався розподіл функцій між керівником та підлеглими. Інший ракурс помітний у записах від 5 вересня: “Загальна претензія Кошиця, що хор від кількох днів дуже понижає, особливо в колядках, які помимо того співаємо без акомпонементу” [С. 46]. Тут вже й не доводиться обстоювати О. Кошиця – акапельне концертне виконання вимагало необхідної “обкатки” і в процесі репетиційної роботи. Тимчасове полегшення для хористів у випадку співу з інструментом могло обернутися невдачею під час виступів. Тим більше, що Маестро часто змінював певні виконавські нюанси не тільки у репетиційній праці, а й під час виступів, що засвідчують численні пресові матеріали¹⁵.

Прикметно, як О. Кошиць описує свої методи роботи з Капелою, пов’язані з виробленням жорсткої виконавської дисципліни. Ось, наприклад, його рефлексія щодо генеральної репетиції перед першим виступом у Празі 10 травня 1919 року: “Я брав цю генеральну пробу як звичайну. Так її і провадив, як проваджу завжди: зупиняв хор, заставляв деякі місця повторювати, нерував, кричав (здається, більше ніж звичайно, бо знав, перед яким виступом ми стоїмо)”¹⁶.



Руський Національний хор в Ужгороді. Диригент – О. Приходько. 1926

Те, що не бачили чи не хотіли бачити за цією екстраординарною поведінкою окремі капеляни, побачила європейська критика: “Хто хоче пізнати Кошиця, мучить побачити, як він бушує зі своїм південним темпераментом на репетиціях, як він підкоряє, як походжає, ніби ігноруючи хор, що співає, щоб несподівано ляснути сфорцандо переляканим сопрано під самим носом так, що хор розсміється і не може співати, як послає поцілунки тенорам за гарний тон, щоб зараз же їх знищити своїм гнівом, або як картає співачку за неточність інтонування. [...] Бо в мистецтві має силу єдина владна форма – мистецький абсолютизм, і Кошиць здійснює цей принцип впевнено, енергійно і з великою корисністю для справи” (Я. Кржічка)¹⁷. Навіть О. Пеленський у своїй книзі, яка мала на меті виправдати дії О. Приходька та його соратників, вимушений неодноразово цитувати відгуки європейських фахівців, що містять надзвичайно високу оцінку саме дисциплінованості Капелі як одного з найкращих критеріїв її мистецького реноме.

Про доцільність таких методів можна судити також із промовистого зіставлення фактів. Так, 4 червня 1919 року (Прага) у

концерті з “Глаголом” серед виконаних Капелю пісень була “Марсельєза” в аранжуванні О. Кошиця, “яка [за свідченням С. Колодіївни. – Н. К.] не вдалася, бо ще добре не знали” [С. 17 зв.]. Натомість французька “Le Temps” 9 листопада того ж року засвідчила: “Рідко хто співав “Марсельєзу” з таким запалом, з такою шанобливістю і таким еластичним, досконалим ансамблем”¹⁸.

Записи С. Колодіївни містять кілька фактів, що зберегли слова, з якими Маєстро звертався до українських та іноземних слухачів, намагаючись якнайвиразніше окреслити долю України. Можливо, він намагався переконати й деяких капелян у потрібності жертвовної праці. Так, 28 травня 1919 року (Хрудім) у відповідь на вітання він сказав: “Ідемо з України, що кров’ю стікає. Хочемо показати світу, що хоч Московщина пригнічувала нас за 250 літ, та не вмерла душа народу – українська пісня” [С. 16].

В іншому епізоді, який демонструє ставлення капелян-патріотів до реальної ситуації в Україні (навіть з певною загрозою щодо втрати матеріальної підтримки з боку еміграційних урядових кіл), С. Колодіївна виявляє вміння фіксувати найважливіше. Отож, вона досить детально подає інфор-

мацію про інцидент з В. Винниченком, що стався 24 липня 1919 року у Відні: “В гардеробі по концерті Володимир Винниченко звертається до капелян з признанням, що несемо високо український прапор, “який ви згубили” – репліка хориста Андрієвського. Винниченко червоніє, продовжує промову” [С. 37]. Та на обговорення цієї події вона вже не звертає стільки уваги, зазначивши тільки, що О. Приходько наступного дня з’ясовував “безтактність інциденту з Винниченком”, але капеляни на це дивилися по-різному. Натомість наступна фраза свідчить про розуміння нею наслідків таких постійних “з’ясовувань”: “Концерт після ранішнього інциденту провели непевно і втомлено. Вперше в пісні “Ой сивая зозуленька” жіноча частина хору збилася” [С. 37 зв.]. Утім ставлення капелян до постаті О. Кошиця та його діяльності як диригента – це тільки одна сторона трагедійних колізій буття Української республіканської капели. Поступово розгорталася дії проти О. Приходька, якого “мефістофельська тінь”, неодмінно присутня в усіх конфліктах в історії Капели не тільки до його звільнення з колективу, але й частково після цього.

¹ Не можна сказати з усією впевненістю, чи такі факти виявляють Кошицеві спроби “маневрувати”, щоб якось покращити ситуацію і уникнути протистояння. Проте практично неймовірно, щоб він дозволив собі наступний пасаж. 26 червня, виступаючи з промовою в концерті “...підносить високо творчість Людкевича, називає його генієм супроти Лисенка, якого називає талантом” [С. 38]. Враховуючи культ М. Лисенка в Галичині, і ставлення до нього Кошиця, швидше йдеться про те, що Колодіївна не зрозуміла суть слів диригента.

² Майже аналогічна ситуація виникла 29 липня: “Вперше співаємо Н. Вахнянина “Ой гуслі”. Почали вчити “Колядки” Лисенка, але Кошиць припинив розучування. Натомість маємо вивчити “Обжинки” Колесси і “Купальську справу” Лисенка” [С. 38 зв.].

³ При цьому “протест поширюється і на П. Щуровську” [С.25], яка, будучи хормейстером Капели, цілковито дотримувалася засад репетиційної роботи, прийнятних для О. Кошиця.

⁴ Про спроби О. Кошиця розв’язати цей “репертуарний конфлікт” йтиметься нижче.

⁵ Кошиць О. З піснею через світ. – К., 1995. – С. 49.

⁶ Там само. – С. 51. Доречно зауважити, що з цього приводу О. Пеленський зазначав: “Навіть чеський гімн вийшов так гарний в інтерпретації Кошиця, що деякі чехи розплакались із зворушенням і заявили, що навіть їхні найкращі хори не зуміють так красно цей гімн відспівати, що вони перший раз бачать у своїм гімні... таку красу” [Пеленський О. Українська пісня в світі. – Л., 1933. – С. 13–14].

⁷ Чехівський О. Назва праці. – С. 13. Цей же автор подає цікаву ремарку: “до речі, п. Приходько не брав в цьому ніякої участі, бо був дома в Камянці” [Там само].

⁸ Цілковиту правоту такого підходу підтвердили численні закордонні рецензії, зокрема: “В Україні знаходимо справді те, що треба розуміти як “культуру народної пісні”, супроти якої нікчемними видаються і наше знання, і наше ставлення до народної пісні” [Кошиць О. З піснею через світ. – С. 45.]

⁹ Там само. – С. 67–68.

¹⁰ Там само. – С. 67.

¹¹ Там само. – С. 68.

¹² Тут О. Кошиць явно несправедливий. Можливо, не було таких обробок, які б, з його погляду, підходили до певних концертних програм – адже програми формувалися ще й із урахуванням святково-трудова сезонів року. Проте він описує і прикрий інцидент про інтригуючу “пропажу” партитур К. Стеценка на одному з концертів та про подальші, м’яко кажучи, негарні дії П. Стеценка (див. розділ “Український “музичний критик” та справа репертуару і худрепу”). Висновок О. Кошиця поширився і на “Комітет Капели”: “Для них особа диригента, його добре ім’я не існувало” [С. 68]. І за цим стояла “тінь” О. Приходька, який у репертуарних справах діяв через підбурення капелян, посилаючись на “громадянські права” [Там само].

¹³ Це “звинувачення” не було безпідставним. О. Кошиць як авторитарний лідер своїх колективів у минулому дисциплінарні аспекти хорової праці цілком мотивовано ставив на одне з чільних місць. Тим більше відчувалася потреба в жорсткій мистецькій дисципліні при роботі з Капелюю. Моменти жорсткого ставлення до хористок описує іноді С. Колодіївна, недвозначно “викриваючи” неадекватну, на її думку, поведінку Маестро. Так, 19 квітня 1919 року на репетиції у Стрию “із-за острого поведіння диригента хористка Якуненко зомліла, а Антонович вийшла з естради” [С. 9]; 9 червня того ж року він висловив свої претензії Остапчуківні, яка вступила до Капели як протеже П. Стеценка (“гарне сопрано”, за словами С. Колодіївни), але “не знає репертуару. Вражена тим” [С. 17].

¹⁴ Цитована праця. – С. 70.

¹⁵ Зокрема, французька “La Comoedia” від 8 листопада 1919 року писала: “Кошиць творить у моменті, коли він диригує. Його інтерпретації того самого твору внаслідок колосальної праці на репетиціях міняються, так сказати б, до безконеч-

ности. Це шеф у цілім значінню цього слова” [Цит. за: *Пеленський О.* Зазнач. праця. – С. 66].

¹⁶ *Кошиць О.* З піснею через світ. – С. 42.

¹⁷ Цит. за: *Кошиць О.* З піснею через світ. – С. 49.

¹⁸ Цит. за: *Кошиць О.* З піснею через світ. – С. 83.

SUMMARY

In this article the author keeps analyzing events which caused break-up of the

Ukrainian Republic Chapel. She used reasoning of participants of this process.