

В. ВИТВИЦЬКИЙ

ГАЙВОРОНСЬКИЙ

В. ВИТВИЦЬКИЙ

ГАЙВОРОНСЬКИЙ

WASYL WYTWYCKY

MICHAEL O. HAYVORONSKY
Life and Work

NEW YORK 1954

ВАСИЛЬ ВИТВИЦЬКИЙ

МИХАЙЛО ГАЙВОРОНСЬКИЙ

Життя і творчість

diasporiana.org.ua

НЮ ЙОРК 1954

Накладом д-ра Неонілі Гайворонської
при співучасті колишніх учнів М. Гайворонського

З друкарні „Свободи”, 81-83 Гренд Ст., Джерзі Ситі, Н. Дж.



Мих Дайворонский

П Е Р Е Д М О В А

Українське музикознавство має видатні досягнення в царині музичної фолкльористики. На цьому полі воно стоїть на одному з передових місць в Європі. Зате в інших ділянках воно ще й досі має великі прогалини. Монографічні дослідження окремих діб ги композиторів ще дуже нечисленні, та й то майже усі в рукописах. За останні десятиліття немає й загальних праць з історії української музики, не згадуючи коротких статей і оглядів енциклопедичного характеру.

В Україні під советською займанщиною, не зважаючи на наявність історично-музичних кафедр, не видано навіть монографії життя і творчости Миколи Лисенка, не кажучи вже про інших українських композиторів. Так само стоїть там справа з іншими музикознавчими виданнями. За цілі три десятки років не видано ні одного загального нарису історії української музики.

Такий стан утруднює музикознавчу працю не тільки недостаткою фактично-історичних матеріялів, але й браком вироблених дослідчих метод і критерій оцінки. Тим часом перед українським музикознавством стоять завдання, які з деяких поглядів різняться від завдань музикознавства західньо-європейського. При праці над історією української музики приходить ся пильніше приглядатися зв'язкам композиторської творчости з творчістю народною. Приходить ся теж більше брати до уваги умовини життя цілого суспільства, без з'ясування яких цілий ряд фактів і явищ у розвитку нашої музики був би незрозумілий.

У монографії життя і творчости Михайла Гайворонського я старався виходити саме з тих, де що відмінних від загального музикознавства, основ. Тут навітлено — по змозі — досить повно те, нераз нерозривне, сплетення музичних праць і прямувань з громадськими й національними.

Монографія поділена на дві частини: життя і творчість. Тракуючи окремі розділи монографічно, доводилося в деяких випадках допускатися — дрібних зрештою — повторень фактів ги дат, які були важні так само для біографічної частини, як і критичної.

У першій, біографічній частині, з уваги на розмір книжки, не було можливо використати увесь наявний матеріал, зареєструвати повністю усі зв'язки композитора, листування, тощо. Тут занотовані важніші факти й дати, і такі, що тим, чи іншим способом відносяться до творчості і музичної діяльності нашого композитора. Порядок розділів у другій частині проведений не за важністю окремих ділянок, а за поділом: вокальна і вокально-інструментальна музика та інструментальна.

Праця над цією монографією не могла бути здійснена без можливості використання архіву, споминів, записок, листування і бібліотеки покійного композитора. За вможливлення цього і за вигерпні дані до його біографії складаю тут свою подяку Пані Д-р Неонілі Пелеховиц Гайворонській. Дякую проф. Романові Придаткевичеві за його цінні завваження про життя і творчість М. Гайворонського з доби їхньої спільної праці.

В монографії використані дані, дати, спомини та листування, які склали усно, чи переслали Пані: Меланія Байлова, Ольга Дмитрів, Ірина Домбзевська, Марія Лисогір-Полиняк, Панове: Дмитро Гализгин, Д-р Никифор Гірняк, Михайло Голинський, Роман Купзгинський, Лев Лепкий, Д-р Зиновій Лисько, Степан Марусевич, Д-р Павло Маценко, Д-р Лука Мишуга, о. Г. Павловський, Д-р Антін Рудницький, о. А. Г. Трух та Микола Шустакевич. Вважаю за свою повинність подякувати їм на цьому місці.

Дітройт, березень 1954.

Василь Витевицький

Життя

ЗАЛІЩИКИ

Містечко Заліщики, в якому Михайло Гайворонський народився і прожив свої дитячі та молодечі роки, одна з найбільш мальовничих околиць Західньої України. Ріка Дністер робить тут гострий закрут. Великі маси Дністрових вод натрапляють на тверді непрохідні скелі і шукають собі виходу у зовсім протилежному напрямі. Таким чином, по одному боці ріки простягається рівна, легко спадиста площина, а по другому, зовнішньому, височезний скелястий беріг — гора, що підноситься подекуди майже прямовисною стіною. На широкій площині по внутрішньому боці закруту розклалося містечко Заліщики. Цей закуток галицької Рів'єри визначається своєю багатою рістнею. Тут, як ні в одному іншому місці Західньої України, пишашуться великі морелеві сади й виноградники. Своїми природними, особливо кліматичними, умовинами і своєю красою краєвидів Заліщики стали притягати до себе щораз більшу увагу. Врешті зробилися місцем, куди літом з'їздилися з дуже далеких місцевостей, і то з-поза меж самої Галичини. Гарна природа в'язалася з цікавим адміністративно-політичним положенням родинної місцевости Гайворонського. В часах, коли він там проживав, Заліщики належали до „коронного краю” — Галичини, частини Австро-угорської Монархії. Зате вже другий беріг Дністрового закруту то був інший „край” Австрії — Буковина. І хоч тут і там жило те саме українське населення, все таки різниці були не тільки адміністративного характеру. Історична доля обох цих частин української землі була різна. Буковинські українці — у відрізненні від галицьких — православні. Над самим Дністром у мальовничо положеній церковці відбувалися православні Богослужби і свята. Ця невеличка монастирська церковця була неначе причіплена високо вгорі до вкритої лісом стіни. З заліщицького берегу її виразно видно. Важне було й те, що Заліщики лежали близько границі між Австрією і царською Росією. По тамтому боці кордону була Велика Україна. Цікаве положення на межі країв і держав неначе само намовляло заглянути поза межі. Не диво, що рухливий і підприємчивий дід Михайла Гайворонського вибирався — бувало — в мандрівку по через кордон на

схід. Після довгого часу повертався з заробленими грошми. Так пропадав нераз на цілі місяці.

Гарні родинні околиці Михайла Гайворонського були тлом, на якому розвивалася його вразливість на красу, тонкість і чутливість. Зате їхнє межеве положення розвинуло в ньому успадковану по дідусеві ініціативність, сміливість і тягу до ширшого світу. Звичка до меншої води і до ближших кордонів проявилася згодом у мандрівці по через більші води і дальші країни.

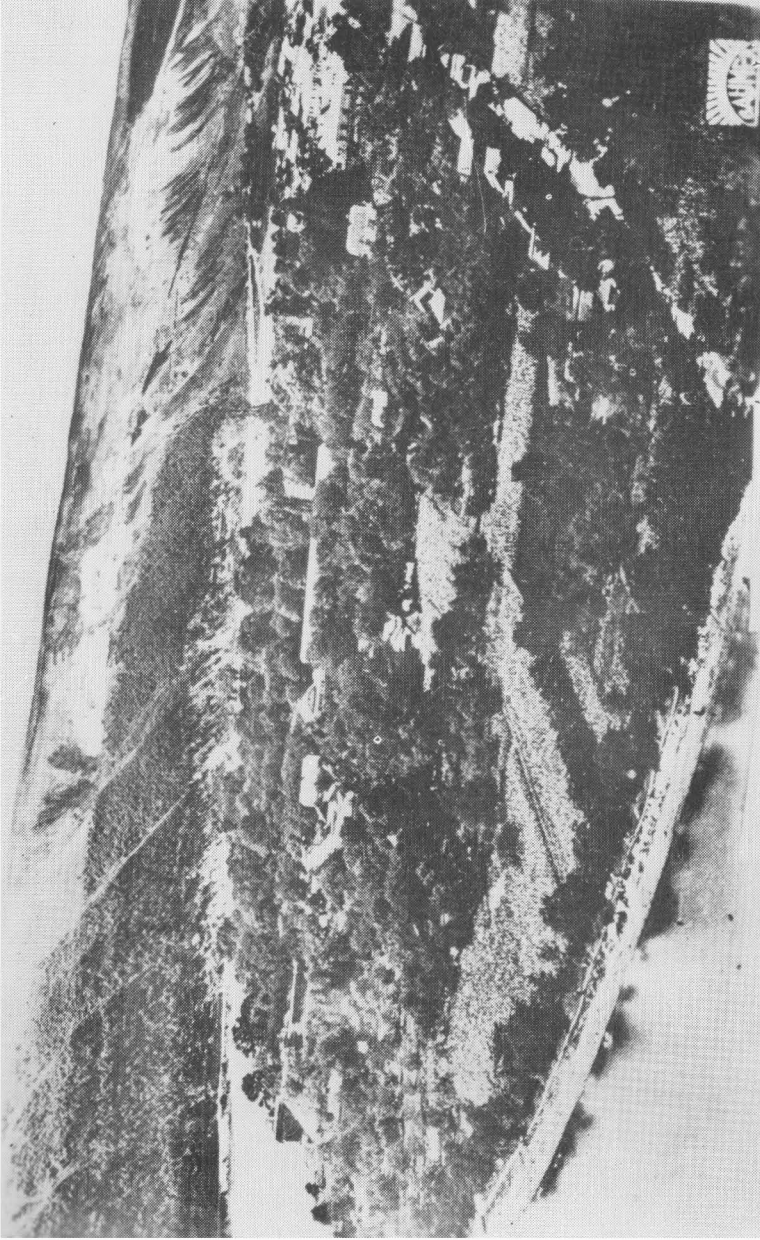
Михайло Орест Гайворонський народився 15 вересня 1892 р. в Заліщиках над Дністром. Найранші роки його життя були сповнені музичних вражень. Мати гарно співала народних українських пісень, батько любив грати на сопілці. Михайло ген — ген пізніше залюбки згадував, як то він маленьким хлопчиною у довгій білій сорочині, підперезаній червоною крайкою, танцював під батькову сопілчану музику. Згадував теж, як старий, сліпий на одне око циган (теж Михайло на ім'я) учив його грати на цимбалах. Батько, бачачи у свого сина тягу до музики, справив був йому маленьку скрипочку. В домі Михасевих батьків дотримувалися в усьому давніх звичаїв і переконань. Свята, особливо Різдво, Новий Рік, Йордан, обходились урочисто, по стародавньому.

Михайлові батьки були люди побожні і в такому дусі виховували своїх дітей. Ідучи в далеку дорогу на відпуст в Зазулинцях (ішли через Буковину), брали й малого Михася з собою. Для хлопчини була велика втіха, коли батько, ідучи на заробітки, забирав нераз і його й саджав поруч себе на возі. Ранніми ранками вибиралися спільно на ловлю риби в Дністрі. Зате довгими вечорами приємно було слухати цікавих батькових казок про дивні і далекі країни, і про звірів, що розмовляли людською мовою.

У своїх споминах списаних у місяці лютому 1924 р., тобто недовго після переїзду до Америки, Гайворонський згадував про вечорі проведені разом з батьком.¹ Нераз, оповідаючи казочку про чабана, що розгубив свої вівці у горах, батько грав на сопілці тужливу чабанську мелодію. Слухачі — діти розжалоблювалися до плачу, а мелодія чабана вривалася їм глибоко в пам'ять. Але бувало й так, що втомленому цілоденною працею батькові не сила було оповідати вечорами. А коли малі слухачі все таки наставляли, батько йшов на хитроці.

„Ну, слухайте!” казав. „Мав вівчар багато овець. І все мусів їх полічити. От і став лічити...”

¹ Ці спомини, на жаль, перервані на сьомій сторінці. У пізніших часах Гайворонський не брався вже за їх продовження.



Заліщики

Після довгої мовчанки діти зачинали допитуватися, що було даліше.

„Підождіть. Хай вівчар полічить. Не перешкоджуйте, бо зіб'єте його з рахуби”.

Овець мусіло бути дуже багато, бо діти, не діждавшись кінця рахування, засипляли. Іншим разом вівчар переводив овець через вузьку кладочку і, як зачинали вони одна по одній переходити, треба було знову ж таки дуже довго чекати. Батькові казки то була і розвага, і наука дітям. Після довгого оповідання наступало нераз поучення: „Любіть, діти, скотину, бо це сотворіння Боже”. В таких умовах зростав Михайло і так вирізьблювалася його душа. Батьки докладали старань, щоби розвиток їхніх дітей був всебічний. Бувши людьми неможливими, вони, все таки, пильно дбали за освіту своїх дітей. Обоє дожили глибокого віку: батько Михайла помер 1933 р. на 78 році життя, мати 1941, доживши 75 років.

Наука гри на скрипці і музичної теорії почалася, коли Михасеві було 8 років. Вчив його Василь Цалинюк, його тіточний брат, що тоді був уже диригентом церковного хору. Під його рукою Михась став вибиватися як добрий соліст-сопраніст. Одного разу довелося йому співати сольові партії в хорі тоді, коли слухачем був директор українського театру Микола Карпович Садовський. Була тоді навіть думка взяти малого сопраніста до театру, та батьки свого дозволу не дали. Зате спільному музикуванню з Василем не було кінця. Обидва вони проспівували нераз цілу вечірню в церкві. Одного разу довелося їм співати навіть у місцевій синагозі, де кантором був тоді Ташлицький з Придніпрянщини. Жадібно ловили усякий музичний матеріал. Збірник українських народних пісень А. Коціпінського для співу з фортепіаном вони проспівали увесь. В допомозі ставала їм теж багата нотна книгозбірня о. Івана Туркевича, що сам мав всебічне зацікавлення музикою і був добрим диригентом. Там знаходили вони передусім твори Миколи Лисенка. За увесь той час продовжувалося й навчання теорії, переходячи помалу в царину основ гармонії. Дуже рано, бо у віці 12 років, довелося Михасеві спробувати своїх сил на диригентському полі. Спершу це було тільки заступство хворого Цалинюка у сільському хорі Старих Заліщик, згодом почалося вже й постійне диригування церковним хором.

Вступивши в заліщицьку учительську семінарію, Михайло перш усього поширив своє знання інструментів. Скрипку він замінив віолончелею і на цьому інструменті став грати в оркестрі. Разом з тим знайомився з духовими інструментами: кларнетом,

трубкою і тромбонам. Музично-теоретичне знання і диригентуру добував у вчителя семінарії Франца Коньора, доброго музики і органіста-імпрровізатора. На 17 році життя Михайло вів уже мішаний та чоловічий хори семінарії та семінарську оркестру. Коли уже всі інструменти духової оркестри були йому відомі, він став працювати з сільськими оркестрами у Старих Заліщиках, Добровлянах і в Блицанці.

В учительській семінарії в Заліщиках Михайлові довелося стати віч на віч з відносинами, які гостро ставили перед ним питання національне. Йому і його товаришам українцям довелося зазнати з боку керівництва школи і з боку багатьох учителів принизливого відношення не за якінебудь хиби чи провини, а за саму свою національну приналежність. Вони день у день були свідками кращого трактування інших учнів семінарії за те тільки, що ці останні були поляками.

Національні відносини в тодішній Галичині — в роки до першої світової війни — були сильно напружені. Хоч то й була Австрія, то дійсну владу в країні мали у великій мірі поляки. В Заліщиках було з цього погляду, можливо, гірше, ніж деінде. Вони лежали на тій граничній смузі, яку поляки якнайбільш інтенсивно старалися опанувати і спольонізувати. У самому містечку жили три відокремлені національні групи: українці, поляки й жиди. Та місцеві уряди й установи, в першу чергу шкільництво, були у польських руках. У місті їхня перевага була гнітуха. Зате околиця, дооколичні села були чисто українські. Та й сама найкраща частина містечка, так звані Старі Заліщики, то було насправді село, майже чисто українське. Великі, гарні садки надавали його зовнішньому виглядові українського характеру. Різонаціональний склад населення в самих Заліщиках та сильний і безоглядний польонізаційний натиск були джерелом гострих конфліктів. Очевидно, чим сильніша була ця акція, тим сильніша реакція будилася збоку українців. Польським намаганням принизити українські культурні здобутки протиставилося гаряче бажання саме ці здобутки розвивати й підносити. Особливо в молодому поколінні зростало почуття національної свідомости і гідности. Суцільне українське довкілля, українські села з їх своєрідною старовинною культурою, давало тому самооборонному спротиву тверду підставу.

Цікаві спомини про тогочасні заліщицькі відносини надрукував 30 років пізніше у львівському щоденнику „Діло” саме тіточний брат Михася і початковий його вчитель Василь Цалинюк. У своїх „Спогадах з учительської семінарії” він змалював передусім постать директора семінарії, який на кожному кроці підкре-



Оркестра „Січі” в Добровлянах біля Залуцк
М. Гайворонський — всередині

слював вищість польської мови над українською. Були, правда, винятки, як учитель математики Е. Старжинський, який не тільки ніякої різниці між учнями не робив, а сам цікавився українською музикою і мав у себе багато нотного матеріалу. Зате у великій більшості вчителі поляки були не раз просто мистці в понижуванні всього, що українське.

„Якийсь час — писав Цалинюк — учив нас української літератури поляк учитель Г., який цілою душею нас українців та нашу мову ненавидів”. „Та чим частіше ставились до нас як до меншовартісної нації, тим більше розбуджували в нас національну свідомість, тим більше загострювали національну окремішність. Вислід був саме протилежний від задуманого. Якби навмисне, щоб затерти цілотижневу політуру, ми кожної неділі і свята убирали вишивані сорочки та червоні гарасівки, замість ланцюжків носили гердани — і так фотографувалися”. І далі писав Цалинюк: „Ми трималися гордо ще й тому, бо нас було завсіди більше, з нас складався хор, ми були солістами та диригентами”. „Серед українських студентів було багато одиниць, що проявляли літературний хист (М. Приймак), талант у співі (Григорович) та музиці (Гайворонський)”.

Так прийшлося Михайлові за ранніх юнацьких років зазнати на своїй рідній землі національної нерівності, зустрітися з виявами чужого шовінізму. Це була для нього перша, хоч і як тверда, життєва школа в національному питанні. Він використав першу нагоду, щоб замінити чуже звучання свого родинного прізвища (Гавронський) — українським. В його молодій душі створилися були тверді й незламні основи національного почуття, які вже не захиталися впродовж цілого його життя. Вони саме завели його в ряди української військової формації з першого моменту існування легіону Українських Січових Стрільців, вони теж збудили в ньому гаряче бажання праці і творчості на полі української культури. Почуття опертя в українському селі, у його традиціях і в його багатому мистецтві, зроджене у ранньому періоді життя Михайла Гайворонського, стало невід'ємною частиною його світогляду як громадянина і як мистця.

Перші композиторські спроби й успіхи Гайворонського в'яжуться з 1910-им роком. До його найранших творів належали: хорова композиція на слова із збірки М. Шашкевича „Ой, вилетів орел” та скрипкові твори. Першу виконав заліщицький хор 1911 р., другі ж того самого року виконував сам Михайло під акомпаніament свого вчителя Ф. Коньора. Тогочасне Михайлове музичування було на добрій дорозі. Про це свідчать м. ін. заховані з

років 1910-1911 його відписи творів таких авторів, як Ем. Бах, Ш. Гуно та Е. Гріг.

Мистецьке уподобання виявлялося теж у Михайлових братів. Старший брат Іван деякий час пробував своїх сил на театральних дошках. Під час першої світової війни він згинув як вояк австрійської армії. Знову ж у Петра, що був молодший від Михайла на 8 років, були виразні проблиски музичного і малярського обдаровання. З Петром в'язали Михайла вузли великої братерської любови.

З закінченням учительської семінарії (1912 р.) кінчився й заліщицький період в житті Михайла Гайворонського. Він рушав у світ з скристалізованою повною національною свідомістю і з не менше усталеною постановою дальшої праці в ділянці музичного мистецтва. Йому було тоді рівно 20 років.

Першою його метою був Львів. Тут він записується до Вищого Музичного Інституту ім. М. Лисенка, студіює далі скрипкову гру і теоретичні предмети. Бере теж години у Львівському Музичному Інституті і слухає музикологічних викладів у львівському університеті. Тодішніми його учителями були Кребс, Маєр і Невядомський. Щоби добути засоби для прожитку вчителює у підльвівському селі Зашкові, веде теж хори і оркестри в Малехові й Лисиничах. Саме з Зашковим в'яжеться його знайомство з Євгеном Коновальцем і Миколою Голубцем. До слів Голубця скомпонував був тоді (1913 р.) пісню „Ой, нагнувся дуб високій”, якої першим виконавцем був Михайло Голинський.

Пильні музичні студії і важка праця вчителя і диригента, до того по різних місцевостях, були понад сили і погано відбивалися на здоров'ї Гайворонського. Не зважаючи на те, він був сповнений запалу і доброї думки. Скомпонував кілька хороших творів, у тому й більший твір для чоловічого хору з баритоновим сольом на слова О. Олеся „Ідїть!”. Музичне видавництво „Ліра” стало видавати його твори: „Заповіт” і „Ой, у саду” для мішаного хору та „Ідїть” і „Бєву пісню” для чоловічого (деякі під псевдонімом: Орест Тин). У самому розгарі композиторської, диригентської і педагогічної праці застав його вибух першої світової війни.

ВОЄННІ РОКИ 1914 - 1920

Ще до вибуху війни 1914 р. засновувалися в Галичині гімнастичні організації та напіввійськові формації молоді. „Українські січово-сокільські товариства, гуртуючи здебільша молодь надихану козацьким романтизмом, мостили ідеї відродження рідного війська шлях і скупчували кадри, що серед сприятливих умов

могли перевести цю ідею в діло”.² З 1912 року, коли політична ситуація в Європі ставала щораз більше напруженою, справою військової підготовки стали займатися ширші громадські кола. Пожваблювалася діяльність „Січей”, „Соколів” і стрілецьких товариств, відбувалися військові курси і вправи, з’являлася навіть військова література. З мети цієї підготовки не робилося ніякої тайни. Журнал українського студентства „Відгуки” (Львів) писав з початком 1913 р.: „Мусимо пам’ятати, що гарантією нашого існування й повного розвитку українського народу може бути тільки власна держава. Щоб її створити, ми мусимо завжди бути готові до бою”. До величавого з’їзду-здвигу, що відбувся у Львові при кінці червня 1914 р. у 100-ліття з дня народження Тараса Шевченка, зібралось кільканадцять тисяч „січовиків” та „соколів” і пів тисячі членів стрілецьких організацій в одностроях та з зброєю.

Повітрям, в якому чути було запах стрільного пороху, віддихав теж Михайло Гайворонський і це виразно відбивалося на його тогочасній композиторській праці. Він не випадково спинався на темах і текстах, в яких було якби передчуття грядучих подій. 1913 р. він написав для хору і баритонового соля з фортепіаном твір на слова Лесі Українки „Реве, гуде негодонька”. З того ж року була пісня для чоловічого хору а капелля до слів Д. Романовича „Буря зловіща нависла над нами” („Боева пісня”). Її співав хор львівської „Січі” на здвизі 1914 р. З Олесевиx творів, крім „Ідїть”, Гайворонський вибрав поезію „Щоденно ворони летять, щоденно ворони кричать”. Пишучи пізніше про львівські роки напередодні війни і про свої твори того часу, Гайворонський згадував: „Такі тексти вибирав і писав до них музику. Мою увагу приковували образи, які пізніше під час війни та революції ми бачили. Не дивуюся тепер, бо усі, такі як і я, були одної думки, усі були вже готові до світової завірюхи. Боеву пісню творило саме життя: такої саме пісні треба було тоді, за нею питали, її найрадше співали”. Пам’ятного 1914 р. відбувався у Львові теж з’їзд українського учительства. З цього приводу Гайворонський zorganizував учительський хор і виступив з ним на концерті, виконуючи м. ін. своє „Ідїть! Ніхто вас не спина”. Саме під час концерту прийшла вістка про те, що Австрія об’явила Сербії війну (28 липня 1914). За кілька днів (2 серпня) понадпартійна „Головна Українська Рада” у Львові доручила окремій військовій комісії організацію легіону добровольців, для якого згодом прийнято назву „Українські Січові Стрільці”.

² Осип Думин „Історія Легіону Українських Січових Стрільців 1914-1918”, вид. „Червоної Калини”, Львів, 1936, ст. 14.

Молоді, що напливала громадно до Львова, довелося переносити труднощі і перешкоди з самого початку. У Львові, а ще більше в Стрию, де опинилися стрільці при кінці серпня, виявлялася нехоть, з якою австрійська влада ставилася до їхнього легіону. Найбільшим ударом було обмеження кількості стрільців до двох з половиною тисяч. Довелося втриє стільки добровольців відправити. Одною з причин конфлікту була справа присяги.³ Велика частина стрілецьтва вимагала іншої формули присяги від тої, що зобов'язувала в австрійській армії. Як писав про це О. Думин: „Видвигнений стрілецькою опозицією постулат був доказом, що українська молодь не пішла бездумно в ряди стрілецького війська та що вміла відрізнити власний національний інтерес від інтересу австрійської держави. Ці опозиційні настрої стали пізніше основою стрілецької ідеології, що довела до листопадового чину 1918 р.”⁴ Не інакше писав і Гайворонський у своєму споміні-огляді „Моя воєнно-стрілецька пісня 1913-1923”: „Війна 1914 р. — Не йшли ми в Стрільці, а рвалися до них усі. І то хлопці й дівчата. Не кілька тисяч, а багато тисяч готові були стати в ряди. Австрія пересіяла нас через густе сито і обмежила наше число. Ті, що залишилися в стрілецьтві, — з радости просто дуріли... Знали усі, чого йдуть, що в них перед очима. В одну лаву стали: чи то студент, чи сільський парубчина, професор чи челядник, студентка чи швачка, — сповні одною думкою — мрією про самостійну Україну”.

Від самого початку існування Легіону УСС пісня стала невід'ємною частиною його побуту. Спочатку були це народні пісні, пригожі для походу, та січові. У деяких стрільці змінювали текст, приспособлювали його для себе, актуалізували, „мілітаризували” — за висловом Миколи Голубця. Глибоко в стрілецький репертуар увійшли уже 1914 р. пісні, що постали поза стрільцями. Це були: „Ой, у лузі червона калина” — слова Степана Чарнецького і „Видиш, брате мій” слова Богдана Лепкого, мелодія Лева Лепкого.

На відкритих залізничних вагонах (самі плятформи без дахів) стрільців перевезено з Стрия на Закарпаття. Зустрічі з тамошнім населенням були надзвичайно цікаві. Стрільці прислуховувалися до закарпатського говору української мови, до пісні, приглядалися звичаям і ноші. Гайворонський, зараз після приїзду на Закарпаття, склав з своїх товаришів хор і співав з ним не тільки

³ Присягу Легіону У.С.С. відбирав в дні 3 вересня 1914 р. в Стрию о. Остап Нижанківський.

⁴ Історія Легіону У.С.С., стор. 38.



Оркестра УСС (1916 г.)

стрільцям, але виступав з ним і по сільських церквах в околиці Мукачева. Велике враження робили ці виступи на місцеве населення ще й тому, що Гайворонський згармонізував і виконував м. ін. богослужбові частини місцевого напіву. Виступи хору як і взагалі уся поведінка стрільців привели до того, що холод, з яким спочатку зустрічало стрільців місцеве населення, зменшувався, взаємини ставали щораз ближчі. Стрільці використовували усякі нагоди, щоб збуджувати національну свідомість на Закарпатті і поширювати почуття спільноти з іншими українськими землями.

Для Гайворонського короткий побут на Закарпатті мав немале значення. Йому, що вже до того часу цікавився народною музикою, траплялася нагода завітати з частиною української землі, такою цікавою й багатою народними піснями. Спомини про Закарпаття залишилися в нього на все життя. Року 1943 попало було в його руки одне з літературних видань Карпатської України і він згадував роки 1914-1915 немов тільки що проминули: „Чудесні сторони, добрі люди!” Навіть згадки про всякі військові труднощі, як от про зимовий перехід убрід рікою коло Дубовець, не притемнювали образу Срібної Землі, що залишилася для нього „солодка і гарна у споминах, та чиста, як рання роса”. Закарпаття було місцем постання перших стрілецьких пісень. Недовго після переїзду з Галичини, коли ще легіон був тільки частково умундурований, стрільці, співаючи, сміялися з свого напівцивільного і напіввійськового вигляду, по якому не можна було пізнати, „чи то військо, чи то банда”. Правда, мелодія цієї жартівливої пісні все ще була позичена (з народної пісні „Ой, зацвіла черемшина”) та текст був не тільки витвором стрільців, але й відносився до їх побуту. Перші пісні, в яких текст і мелодія були стрілецькою власністю, постали під кінець 1914 р. Автором текстів був Юліян Назарак, музики — Михайло Гайворонський. Були це пісні: „Слава, слава отамане!”, „Хлопці! Алярм” і „Нема в світі кращих хлопців”. Одна з ранніх пісень замітна тим, що тут Гайворонський був вперше автором тексту і музики:

„Пройшли гори, пройшли доли,
Темні бори перейшли,
А кращого отамана,
Від нашого Василечка
Не знайшли”.

Ця пісня була виявом приязні і пошани її автора для сотника Василя Дідушка, команданта першої сотні УСС за його добрий приклад вояка і провідника та за його товариське відношення до

стрільців. Дідушкова сотня відзначалася своїм особливим складом. З неї вийшли відомі пізніше старшини, у ній зібралось було й немало мистецьких сил. У рядах цієї сотні були м. ін.: Федір Черник, Дмитро Паліїв, Андрій Мельник, Роман Сушко, Василь Кучабський, Михайло Гайворонський, Роман Купчинський, Микола Голубець, Михайло Гаврилко.⁵ Разом з своїми сотенними побратимами Гайворонський переходив усю зимову кампанію в Карпатських горах 1914-1915 р. У його пам'ять особливо сильно врізалися події, зв'язані з боями на горі Кливі недалеко Славська. Стрілецькі позиції були на самому хребті гори, дошкулював нестерпний холод. „Гора Клива далася нам добре взнаки — згадує Гайворонський — бо майже безупину були ми чи в окопах, чи на спаді гори у смерековому лісі, під обстрілом шрапнелів”. — „Не вітер, а чорт дув нам із півночі у наші очі і з собою ніс московські кулі”. На узбіччі Кливи довелося йому одного разу рятувати співолюбивого стрільця з Гуцульщини, якого вибух гарматного стрільна викинув був з окопів вниз. Але і в тих умовах стрільці уміли знайти трохи затишніше сховище, дерев'яну пастушу колибу, в якій при вогнищі могли проводити години відпочинку і — співати пісень. Саме у тій колибі Гайворонський ближче познайомився і заприятелював з сотником Дмитром Вітовським, який дуже любив пісні і заохочував стрільців до співу. З пам'ятних боїв на Маківці у квітні і з початком травня 1915 р. Гайворонський вийшов з важким захворюванням плямистим тифом. Його перевезено до польової лікарні в Славську, а пізніше назад на Закарпаття до Мукачева. Видужавши, він не міг віджалувати, що усе його добро залишене в наплечнику, деє пропало. З ним пропала й записна книжечка з деякими композиторськими начерками.

З боями і першими жертвами змінювався й репертуар стрілецьких пісень. Записана від полонених кубанських козаків сумовита пісня „Летіла куля через гору” стала одною з найбільш поширених. Під Маківкою постала була пісня Гайворонського до слів В. Щурата „Чого ти, серденько, тремтиш?”, та він не пустив її між товаришів. Було це, можливо, тому, що в тому ж році появилася у збірці „Воєнних квартетів” пісня Ф. Колесси до цих слів. Загально беручи, у першому році існування Легіону УСС стрілецька пісенна творчість ще тільки розгорталася. Її музичну частину давав ще тоді тільки один Гайворонський. Зрештою й обставини були непригідні. Роман Купчинський писав: „Карпатська зимова кам-

⁵ Про особистий склад і про „бойове хрещення” та перші бойові подвиги Дідушкової сотні писав Микола Голубець на стор. 109-128 книжки „Рік грози і надій 1914”, Львів 1934.

панія не була пригожа до складання пісень. Вища австрійська команда кидала Стрільцями з місця на місце, хлопці були увесь час на стежах, а короткий час відпочинку — використовували тільки на відпочинок. Щойно позиційна війна під весну 1915 р. і створення т. зв. „Артистичної Горстки” принесло кілька пісень Гайворонського, що були створені після боїв на Маківці”.⁶

Видужавши з тифу, Гайворонський перейшов до позафронтового стрілецького центру, званого за запорозькою традицією „Кошем”. Там він застав був дуже добрий хор під керівництвом Леся Гринішака. Хором піклувався курінний командант сотник Михайло Волошин, який сам ще до війни брав живу участь у музичному житті. Та на Гайворонського чекало тут інше завдання: взяти участь у організації та вишколі стрілецької оркестри. З нею зв’язалася його доля від половини 1915 р. аж до кінця 1918 р.

Кіш УСС сповняв, крім своїх основних завдань, тобто набору і вишколу нових добровольців, досить широку культурно-освітню працю. Подібно, як це було на Закарпатті, так і пізніше, стрільці вели цю працю й серед населення по нових місцях свого перебування. У серпні 1915 р. була створена за допомогою команданта Коша отамана Никифора Гірняка духова оркестра, а її керівником призначено Михайла Гайворонського, тоді підхорунжого УСС. До нової праці він забирався не тільки з запалом, але й знанням та практикою, добутою у передвоєнних роках з оркестрами у селах Заліщищини та Львівщини. Підготовча праця з оркестрою велася у селі Боднарові недалеко Станиславова. Комплектування складу оркестрантів, добуття інструментів та нотного матеріалу переведено справно, так що скоро почалися проби, а згодом і перші виступи оркестри. Замітно, що усе те робилося без якоїнебудь допомоги з боку австрійської армії. Навпаки, заснування і вивінування оркестри було одною з тих нагод, при яких виявлялися великі симпатії, що ними втішалися стрільці в широких колах українського громадянства. Інструменти дала „Січ” одного з станиславівських сіл, їх докомплетувати допоміг о. Рабій з Самбора, нотний матеріал одержано з бібліотеки стрийської оркестри. У тому часі — літом і ранньою осінню 1915 р. — фронтова лінія посувалася все даліше на схід. За нею підходила й стрілецька оркестра, спиняючись врешті на довший побут на фронті над рікою Стрипою.

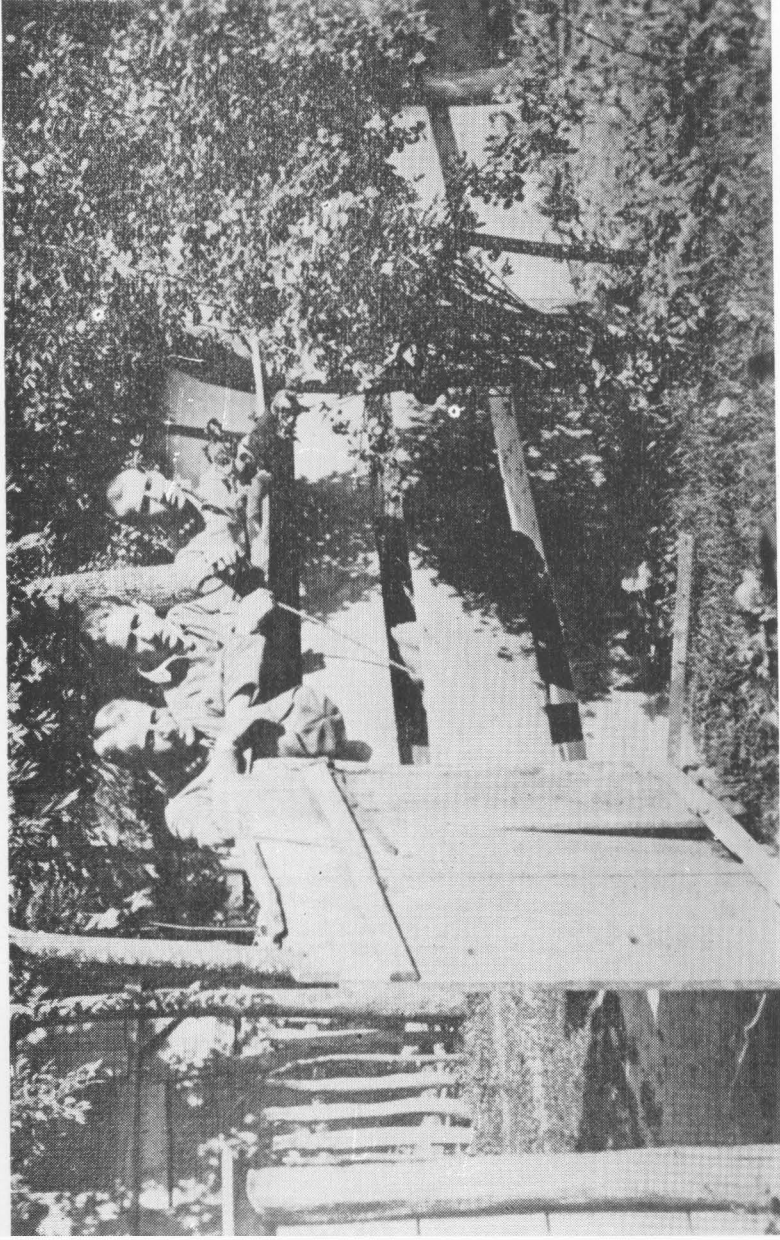
Початковий склад — 25 оркестрантів — зріс до кінця 1915 р. до 30. У більшості це були недавні студенти та гімназисти і члени сільських оркестр січових і сокільських. Від самого початку това-

⁶ Р. Купчинський „Стрільцька пісня”, Календар „Червоної Калини” за 1934 р., стор. 12.

рицьке життя в оркестрі було дуже приязне і між оркестрантами, й між ними та їхнім капельником. Зрештою між ними були співучасники карпатської кампанії і сотенні товариші Гайворонського, як от флетист Євген Якимів, що був з ним навіть в одній чвірці в Дідушковій сотні, Ярослав Скопляк та ін. В оркестрі Якимів мав важне завдання: комплетувати нотний матеріал. Заступником капельника у веденні оркестри був Роман Лесик, доволі всебічний музикант, що грав на усіх інструментах духової оркестри і на віолончелі. У його руках був у першу чергу вишкіл оркестри. За другим набором був прийнятий в оркестру рідний брат капельника Петро Гайворонський. Йому було тоді ледве 16 років. Репертуар оркестри був досить великий і обіймав ряд маршів, увертюр, танців та інших творів західноєвропейських та українських авторів. З українським репертуаром справа була нелегка. Що було доступне, як от добрий для духової оркестри „Сокільський марш” Я. Ярославенка, включено зразу у репертуар. Все таки, тягар придбання українських творів падав на Гайворонського і це було складніше завдання, ніж сама диригентура. Він оркестрував тоді народні пісні та твори українських композиторів (М. Вербицького, Д. Січинського та ін.), але головний натиск довелося класти таки на компонування нових творів. За несповна 3 роки він написав їх багато. Були це впершу чергу марші та обробки народних пісень і танців. Для УСС він опрацював сурмові сигнали.

Завдання, що їх сповняла стрілецька оркестра, були досить широкі. Вона грала в запілля і на фронті, при вправах і переглядах та „парадах”, пригравала не тільки стрільцям, а й фронтовим частинам австрійської та німецької армій. Особливо часто доводилося їй виступати між мадярськими відділами. У різних місцевостях (місце перебування оркестри змінювалося часто) вона давала теж концерти на відкритих площах. У березні 1916 р. відбувся її перший більший прилюдний виступ на Шевченківському концерті у Станиславові. Успіх був дуже великий. У Станиславові оркестра грала теж у церкві. Вслід за тим відбулися виступи в Стрию, Львові, Перемишлі та інших містах. „Під час таких гостинних виступів вітали нас усюди дуже радо” — згадував керівник оркестри.⁷ „Пригадую собі ще добре ту сердечну зустріч, яку нам зготовили у Перемишлі, коли ми прибули там з концертом з нагоди свята проголошення Української Державности 1917 р. Увесь український Перемишль проводив нас у поході через місто”. Одним з пам’ятних моментів оркестри була зустріч з митрополитом Андрієм

⁷ М. Гайворонський „Перша оркестра У.С.С.” Літопис „Червоної Калини” ч. 12.



УСС — зліва: Євген Якимів, Михайло Гайворонський і Роман Лесик

Шептицьким. Член стрілецької оркестри С. Онуфрик⁸ писав: „Восени 1917 р. мала оркестра їхати до Львова на привітання митрополита А. Шептицького, що вертався з царського заслання. З невідомих причин не поїхала. Зате вітала Його 27-29 жовтня 1917 р. у себе. Митрополит приїхав посвячувати прапор УСС і пам'ятник УСС у Пісочній, де стояв Кіш. Пам'ятник цей запроєктував і вибудував зі стрільцями підхор. Лев Лепкий і він залишився до сьогодні. Оркестра грала тоді під час свята. Митрополит А. Шептицький дякував капельникові та вітався з кожним музикантом”. Проте, якою симпатією вішалася оркестра між стрілецтвом, зайво згадувати. Дорожили нею й старшини, сотник Д. Вітовський, Н. Гірняк, В. Дідушок, з якими Гайворонський жив у близьких взаєминах. Подібне відношення до нього і його праці було з боку полковника Гр. Коссака. Оба учителі з професії зналися особисто ще до війни. Гайворонський осуджував кампанію, що велася проти Коссака з боку деяких старшин і був тієї думки, що Коссак був добрий і дбайливий командант. Як капельник оркестри Гайворонський сам мав право на одержання старшинського ступня, та не старався за нього, щоб не займати місця іншим. Бувши державним учителем до 1914 р., він одержував при війську свою учительську платню.

Користь, що її принесла оркестра УСС під керуванням Гайворонського, не кінчалася на її виступах. З її рядів вийшли диригенти оркестр Богдан Крижанівський, Осип Кухтин, Юліян Формний, Гриць Іванів, з неї вийшли й пізніші оркестранти, члени симфонічних оркестр. Ще 1916 р. були зроблені спроби складення при оркестрі УСС струнного відділу. У зв'язку з цим постав камерний склад, а саме струнний квартет, в якому брали участь: Михайло Гайворонський, Ярослав Барнич, Антін Баландюк і Роман Лесик. Скрипку Гайворонський возив увесь час війни і повіз був її з собою аж у Америку.

Військова служба в'язала Гайворонського з працею в оркестрі, але він виявляв себе й на інших полях. Найважливіше, що залишило найбільше тривалий слід з його воєнних років, були стрілецькі пісні. Період дуже живої пісенної стрілецької творчости припадає на роки 1916-1917. Склалися на те різні причини. Сприятливі зовнішні обставини, зібрані в одному місці творчі сили, що себе взаємно доповняли, і, врешті, оточення спрагнене виявів культурного життя.

⁸ Степан Онуфрик „Оркестра У.С.С-ів”. Календар „Червоної Калини” на 1934 р.

Після першої воєнної зими, важкої й кривавої, друга 1915-16 була легша і спокійніша. Російська армія була відігнана далеко на схід, а фронтові позиції усталилися над рікою Стрипою і стояли більше, ніж пів року. Тут вперше стрільці могли зажити більше впорядкованим і — як на воєнні умовини — спокійним життям. Села над Стрипою — Тудинка, Соснів, Вівся, місця перебування стрільців, стали тереном поживленої мистецько-культурної праці. Там зібралися були майже усі члени „Пресової Кватири”, якої завданням було збирати писані матеріяли до історії УСС, світлини, документи та ін. Наладнаний був зв'язок з Львовом і Віднем, звідки приходили нові книжкові і газетні видання. Між стрільцями відбувалися сходини, дискусії та товариські гутірки, взагалі створилося було корисне для всяких мистецьких виявів середовище. Почуття єдиної стрілецької родини, що ніколи не було таке сильне як в той час, справило, що кожний новий твір одного з побратимів усе товариство приймало з радістю за свій і популяризувало його.

Нічого й казати, що музика, а особливо гуртовий спів, найбільше органічно зв'язаний з щоденним стрілецьким життям, мали там добрі умовини вияву. Над Стрипою прийшло до близької співпраці трьох творців стрілецьких пісень: М. Гайворонського, Романа Купчинського і Лева Лепкого. Як згадує Гайворонський, здавна, ще з самих початків стрілецтва звертав на себе увагу Р. Купчинський своєю вмільстю і легкістю віршування: „Не було такого слова, до якого він не додав би рими. Вигадували, було, всякі слова а Роман все дібрав прямо досконалу риму. Зразу несміло, а відтак таки признався був у стрілецькому Коші, що пише поезію, і то „не малу, а велику”. Після перерви вони обидва зустрілися наново над Стрипою. Знову ж восени 1915 р. у ряди стрільців перейшов з австрійської армії Лев Лепкий. Його пісню „Журавлі” стрільці залюбки співали вже більше року. Він скоро живився з товариством і став одним з найдіяльніших на полі стрілецької теорчости. Гайворонський, Купчинський, Лепкий, близькі віком і військовим ступнем, різнобічно обдаровані, товариські й жартівливі, творили одне гармонійне ціле. Їхня співпраця була дуже тісна. Бували випадки, що один одному підказував тему, помагав закінчити вірш, чи доспівати мелодію (це було з піснею „Гей, там у Вільхівці” Купчинського-Лепкого). У них, як і у всій „Артистичній Горстці”, кожний новий твір викликав живу реакцію та дружню й річеву критику. Лев Лепкий згадує: „Гайворонський близько жив зі мною та Купчинським. Він багато писав, гармонізував та, показуючи свої праці, запитував нас, чи подобаються. Михась, як ми його називали, був дуже вразливий. Ніжний,

вроджений лірик". Лепкий згадує теж, як вони тоді старалися додавати „паприки” — тобто більше темпераменту своїм пісням. Виявилось це в ужитті синкопових ритмів, які подібуються і в маршах Гайворонського і в піснях Лепкого („Ой, видно село”, „Коби скорше з гір Карпатів”). „Якщо я склав якусь нову пісню при гітарі, — пише Лепкий — то він дуже тішився, зараз записував. Але не любив нічого змінити. „Так має бути” — казав — „інакше затратить характер”.” Залишилася „паприка” й у пам’яті Гайворонського. Списуючи понад двадцять років пізніше історію своїх стрілецьких пісень¹⁰ він згадував, як Лепкий любив і вмів підспівувати пісні з доданням таких ритмічних фігур, що робили їх цікавішими і жвавішими. Особливістю Лепкого в стрілецькому товаристві була гра на гітарі.¹¹

Проте, між трьома стрілецькими піснями була саме на музичному полі основна різниця. За Гайворонським, до часу вступлення в ряди УСС, була досить значна музична освіта і диригентська практика у хорах та оркестрах, у нього був теж немалий композиторський дорібок, частинно виконуваний і навіть друкований. Для нього ще до війни не було ніякого сумніву, що музика його майбутня професія. Наскрізь інше відношення до музичної сфери було у Купчинського і Лепкого. Їхня пісенна творчість була не культивована, а самородна. Свої пісні вони наспівували Гайворонському і аж він клав їх на ноти. З записуванням траплялися труднощі. Гайворонський згадував, що обидва вони „як це буває і у народних співців, ніколи тотожно не повторяли придуманої мелодії. Коли пізніше я записував менш-більш усталені мелодії, то мої записки вже за кілька днів видавалися авторам не вірні”.¹² Крім самого записування Гайворонський гармонізував пісні Купчинського і Лепкого і приладжував для хорового виконання. І згодом, включаючи й 1940-ві роки, він залюбки опрацьовував їх для різного роду ансамблів і хорів. Сам користав з порад своїх товаришів, коли йшло про тексти його власних пісень. Прикладом цього було створення тексту одної з найбільше популярних стрілець-

⁹ Лист з дня 11. червня 1952.

¹⁰ „Моя воєнно-стрілецька пісня 1913-1923”.

¹¹ М. Гайворонський „Всього потрохи” „Українська Музика”, Львів-Стрий 1938 ч. 9-10. Між новинами з музичного життя Гайворонський згадував і про цей інструмент. Пригадував, що деякі композитори писали твори для гітари, як напр. видатний скрипак і композитор Н. Паганіні, наш Михайло Вербицький та ін. „А скільки радости мали ми Усусуеи на фронті при гітарі” — додавав Гайворонський.

¹² М. Гайворонський „Одна пісенька” (з історії пісень УСС) „Новий Шлях”, Саскатун, Канада, 6. січня 1941.

ких пісень „Їхав стрілець на війноньку”. Гайворонському прийшло було на думку використати одну з мелодій його власної „Стрілецької увертюри” і надати їй форму пісні. У гуртку своїх друзів він наспівував готову мелодію, кажучи, що вона в’яжеться в нього з образом виїзду стрільця „на війноньку”. Купчинський віршував:

„Їхав стрілець на війноньку,
Прощав свою дівчиноньку...”

„У квартирі заметушилися всі, бо кожного стрільчика на фронті згадка про дівчиноньку робила галасливим та сердечним, кожний хотів похвалитися, що й у нього є мила”. — згадує Гайворонський.¹³ Цілий текст пісні до готової мелодії — рідкий випадок творення від мелодії до слів — склав тоді Р. Купчинський.¹⁴ При складанні деяких інших текстів брало теж участь більше спів-авторів і на цих піснях так і видніє характеристичний напис: „Слова УСС”. Так було з піснею Гайворонського „Иде Січове Військо”. Обі згадані тут пісні постали на початку 1916 р. Був це багатий рік на пісні Гайворонського: „Ой, впав стрілець” до власних слів, „Сповнилась міра” слова П. Карманського, „За рідний край” слова Р. Купчинського, „Ой, казала мати” до власних слів, „Питається вітер смерті” слова Ю. Шкрумеляка, та ін. У стрілецькому Коші, куди перейшла оркестра, Гайворонський знову зійшовся з Лесем Гринішаком. Хор і Гринішаків спосіб диригування та виконання незвичайно йому подобалися. Для цього хору він написав був більшу в’язанку „Стрілецьким шляхом”. Вона появилася була зараз таки 1916 р. у видавництві „Ліра” у Відні і старанням „Боевої Управи” у видавництві Редера в Ляйпцігу. 1917 рік був менше плодотворний ніж попередній, але і в ньому, крім пісень на слова Чарнецького („Погоріла наша стріха” та „Іване без роду”) та інших, постала „Синя чічка” до слів молодого стрільця В. Бобинського. Ця пісня скоро незвичайно поширилася.

**
*

„Війна війною” співали стрільці і пригадували собі та іншим, що на ній ще не кінчиться світ. Як тільки бували до цього нагоди, а вони їх вміли знаходити, стрільцями і стрілецькими піснями наповнялися приміщення „Бесід”, а то й доми сільських священиків, чи вчителів. Один такий „наїзд” на дім священика недалеко

¹³ „Одна пісенька”.

¹⁴ З листа Р. Купчинського з 4. червня 1952: „Їхав стрілець на війноньку”, це мої слова, але ми разом з цілою компанією обдумували зміст, а я тільки надав форму. Ми потім погодилися написати: Слова УСС”.



М. Гайворонський з братом Петром (весна 1919 р.)

Галича відбувався восени у 1915 р. Стрільців привіз з собою Дмитро Паліїв, якого батьки жили недалеко. Між стрільцями приїхали й два тоді невідступні приятелі М. Гайворонський і Лесь Гринішак. Як оповідає М. Байлова, того вечора не обійшлося без музикування. Гайворонського цікавив тоді фортепіяновий акомпаніамент до пісні „Ой, нагнувся дуб високий”, він списував його та давав випробувати на фортепіяні.¹⁵ Тогож року бував він і у Львові. Там старанням Збірної Станиці УСС був заснований невеликий шпиталік, званий захистом, приміщений у монастирі Студитів біля катедри св. Юра.¹⁶ Гайворонський заходив туди і — як згадує Ірина Домбчевська, тодішня керівниця захисту — нераз музикував у кімнатці, в якій стояло піаніно. Під час своїх приїздів до Львова він стикався з музичними колами, бував на імпрезах Музичного Інституту ім. Лисенка та показував деякі свої твори директорові Василеві Барвінському. У Львові перебував часто в товаристві Миколи Голубця і з ним разом бував у маляра Олекси Новаківського. Пам'ятні з воєнних років були для нього зустрічі з видатним диригентом і композитором о. Остапом Нижанківським. Вони зустрічались 1917 р. в Стрию і — під час постою в Миколаєві над Дністром — Гайворонський одержав від нього для користування інструмент фісгармонію. Гайворонський бував в домі о. Нижанківського, вони спільно проспівували народні пісні та вели розмови. Отець Остап особливо залюбки слухав пісню Гайворонського „Питається вітер смерти”. Під час концерту свого хору й оркестри на площі в Стрию, стрільці вшанували о. Нижанківського, віддаючи в його руки диригентуру. Гайворонський не занедбав нагоди побувати в австрійській столиці Відні, яка ще так недавно була музичною столицею цілого світу. Восени 1917 р. він їздив у Відень разом з Гринішаком. Оба побратими бували на концертах та виставах в опері й опереті. Але прийшов 1918 рік і за стрільцями „закурилася доріженька” у зовсім іншому напрямі, на Схід.

Після революції в Росії у березні 1917 р. щораз більше очі стрільців зверталися на схід. Становище на фронтах і відношення до колишньої російської армії змінилося. По другому ж боці була

¹⁵ Лист — спомин М. Байлової від 20. 7. 1952.

¹⁶ Про те, як українське громадянство піклувалося стрільцями, Гайворонський писав: „Добре пам'ятаю, яку то радість робили нам у минулій війні „любистки”, тобто ті пакунки, що їх громадянство висилало Українським Січовим Стрільцям. Кожна, навіть найменша пам'ятка була для нас висловом любови і прив'язання. І найменший даруночок від незнаної особи витискав сльозу радості і вдовolenня, що нас не забувають наші рідні. Ми почували себе через таку пам'ять щасливішими, пезнішими, сміливішими і веселішими. Просто тому, що чули за собою одну велику сім'ю”. „Свобода”, 10. січня 1945.

і діяла Українська Центральна Рада, були українські, чи пак „українізовані” частини армії. Зараз таки на весну 1917 р. були випадки братання стрільців з українцями-придніпрянцями. Одні до одних переходили у „ворожі” окопи, передавали часописи та інформації. Коли ж фронт розвалився і була нагода поїхати на центрально - українські землі, радість стрільців була величезна. Правда, оркестра мала щодо цього всякі труднощі, але їх нарешті переборено і вона виїхала на схід. Спершу переїхала була тільки одна частина на чолі з Гайворонським та згодом прибула й друга, що існувала деякий час як окрема оркестра під керуванням Б. Крижанівського. Після приїзду обидві частини знову зіллялися.

„За увесь час існування Стрільцтво не переживало такого духового підйому, такої радості й захоплення, як саме тепер, коли йому довелось побачити Дніпро... діткнутися святих і дорогих для кожного українця місць, политих кров'ю наших козацьких предків — степів колишнього Запорозжя” — писав історик УСС О. Думин.¹⁷ З місцем найдовшого побуту УСС — Єлисаветом на Херсонщині — в'яжуться й діяльність стрілецької оркестри, досить жива і всебічна. Поза військовими обов'язками оркестра грала у стрілецькому і мійському театрах та виступала на площі в парку. Ціле це літо 1918 р. було дійсно гаряче для Гайворонського, бо при своїх диригентських обов'язках йому доводилось писати і аранжувати музичну частину театральних вистав. Ця праця, виконувана на вимогу дня, не залишила більшого сліду. З того часу походять „Дума” („Із-за Чорного моря”) та „Сон і доля”. Генеза останнього твору була незвичайна. Під кінець літа Гайворонський захворів поворотним тифом. Одна українська родина в Єлисаветі дуже сердешно заопікувалася ним і не дозволила навіть перевезти його до лікарні. Там по видужанні він скомпонував „Пісню без слів” і тільки згодом додав до неї слова. Так пстала пісня „Сон і доля”.

Столиця степової України — Єлисавет займає в історії нашої культури помітне місце. В одній з славних середніх шкіл України — в Єлисаветській Земській Реальній Школі вчилися такі люди, як Кропивницький, Садовський, Саксаганський, Є. Чикаленко, О. Бочковський, Ю. Яновський, Є. Маланюк. Мешканцем Єлисавету був „артільний батько” М. Левицький. У Єлисаветі існував постійний український театр (при фабриці Ельворті). Це було до советської окупації одне з найкультурніших і найбільш національних міст України. Не дивно, чому так тепло приймав Єлисавет УСС-ів 1918 року, не згадуючи вже про повні старокозацького духа села Єлисаветщини. Сьогоднішній „Кіровоград” (перед тим

¹⁷ Історія Легіону УСС стор. 253.

Зіновєвськ) — являє лише жалісні рештки колись багатого минулого.

Михайло Гайворонський бував частим гостем на хуторі Тобілевичів „Надія”, недалеко Єлисавету. Дружина Карпенка Карого — Софія Тобілевич вітала стрільців „з відкритим серцем, згощуючи по княжому” — як згадує тепер д-р Никифор Гірняк. У спогадах самої Софії Віталівни („Рідні Гості”) є неодна згадка й про культурно-освітню працю стрільців, про виступи їхнього хору й оркестри та про вистави театру. „Селяни з великою охотою бували на всіх стрілецьких виставах. Од народу голці не було де впасти, а тиша впродовж усіх дій, неначе в церкві.”

Єлисавет записався в стрілецькій творчості аж двома піснями: „Зажурились галичанки” і „Як стрільці йшли з України” — тексти і мелодії Р. Купчинського. В другій — за словами автора — „чути тугу за тими гарними соняшними днями, які стрілецьтво пережило в місті Єлисаветі і підміських селах, де стояло довший час”.¹⁸

З побуту Гайворонського у „великій” Україні залишились ясні, гарні спогади. У Смотричі на Поділлі довелося ночувати у старенького „апостолоподібного” священика. Його ще молодим заслали були на Сибір за український патріотизм. Там пробув він більш сорок років і вернувся аж після революції. „Розпитував багато — згадує Гайворонський — і, слухаючи, плакав. „Засни, синку бодай годиноньку” просив мене, та я не міг перервати розмови з ним. . . Зійшло сонце, я вмився, поснідав, не перериваючи розмови. Прощався я з ним, як з найріднішою людиною”.

Пригадувалася паніматка в селі недалеко Валнярки на Поділлі. Пам’ятаю, як казала до мене: „Знаємо про голод у ваших сторонах і тому то я приготувала скриньочку повну. Пішліть родині своїй. . . А скажіть своїм, що це паніматка передає.”

Після одного відкритого концерту в Олександрівську над Дніпром довелося познайомитись з стареньким музикою, диригентом духової оркестри залізного заводу. Тридцять років пробув у Петербурзі, замолоду співав у царській капелі, і аж на старість вернувся додому. „Розказував багато і за кожними моїми відвідами я прив’язувався до нього і його теж старенької дружини чимраз сильніше. Як сина мене гостили, розпитували, журилися, чи не голодний, чи не перевтомлений”.

Під осінь 1918 р. до стрільців доходили вістки про можливість розвалу Австрії. Були старання завчасу перевести УСС до Львова. Це вдалося настільки, що в дні перейняття Галичини українською владою стрільці були в недалеких Чернівцях. Гайворонський був

¹⁸ Р. Купчинський, „Стрілецька пісня”, стор. 14.

придільний до Золочева. Для оркестри золочівської округи написав тоді марш „За Україну”, рапсодію „Довбуш” та свій єдиний за цілу війну похоронний марш, написаний якби в передчутті смерті свого рідного брата.

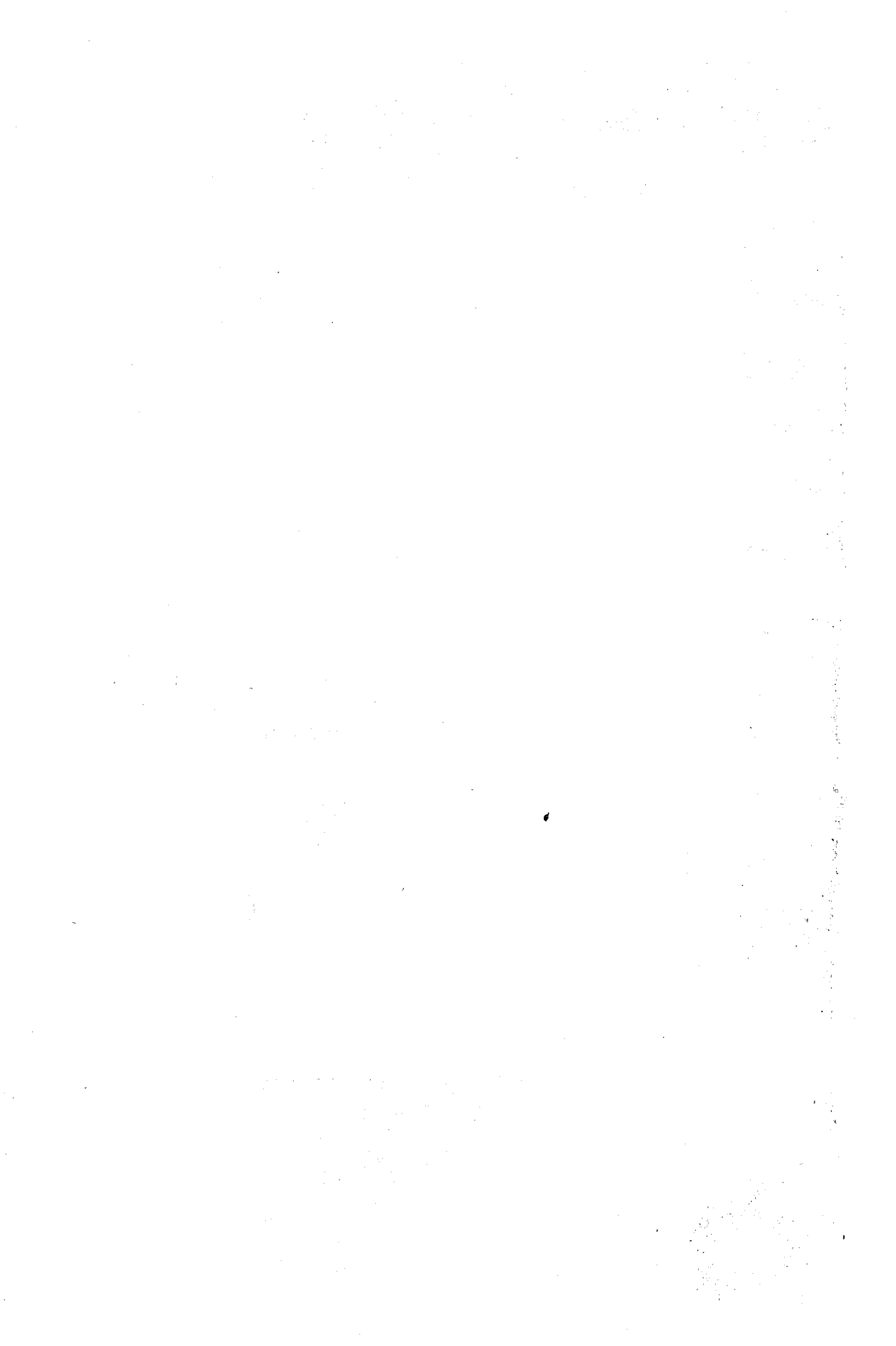
Петро Гайворонський, наймолодший з братів, вспів тільки закінчити третій рік учительської семінарії в Заліщиках і зразу добровільно зголосився до стрільців. У нього були здібності до малярства і музики, і його зразу включили в оркестру УСС. 1918 р. був прийнятий до старшинської школи. Відношення між Михайлом і ним було дуже близьке; їхнє листування сповнене висловами справжньої братерської любови. „Мій братчику єдиний! — писав Михайло — як хотів би я з Тобою бачитися, поговорити. . . Це не дасться написати”. Та прийшли важкі українсько-польські бої. Петро, як уся оркестра УСС, замінив інструмент на кріс і пішов у першу лінію боротьби за Львів. На сам Великдень 1919 р. згинув під Львовом, маючи ледве 19 років.

Михайло поділяв дальшу долю й недолу української армії. Був візитатором військових оркестр в Західній Україні, а пізніше з переходом до Кам'янця Подільського, став працювати в державному театрі. Тут зустрівся знову з Миколою Садовським, перед яким ще колись хлопцем співав у своїх рідних Заліщиках. Тепер Садовський був „Головноуповажненим для організації державних театрів і хорів Української Народної Республіки”. На новому місці Гайворонський став працювати капельником театру. Разом з ним літом 1919 р. працював хормайстром державного театру в Кам'янці на Поділлі Нестор Нижанківський, син о. Остапа. Співпраця з Садовським проходила якнайкраще. До Гайворонського і до його праці він відносився з увагою і пошаною. З його голосу Гайворонський списав народну пісню „Гей, воли мої половії” і опрацював її для сольового співу з фортепіаном. Для Гайворонського — музики побут у Кам'янці Подільському був цікавий ще й зустрічами з композиторами Кирилом Стеценком і Миколою Леонтовичем. Найвищий щабель, до якого Гайворонський дійшов за час своєї військовій служби, було становище головного капельника військ Української Народної Республіки. В тому часі він опрацював сурмові сигнали для пішого війська, при чому використав сурмові кличі УСС. Цілий період його праці з оркестрами (1915-1920) був плідний творами різного жанру і характеру. На жаль, наслідком воєнних подій нотні збірки стрілецьких оркестр згубилися і майже усі твори Гайворонського для духової оркестри пропали.¹⁹ Піс-

¹⁹ Його пізніші прилюдні заклики до колишніх оркестрантів у справі відшукування бодай частини нотних матеріалів — були безуспішні.



М. Гайворонський — військовий капелник (1919 р.)



ля поразки українських армій з почвірним ворогом (большевики, російська „біла” армія, поляки, тиф) Гайворонський був конфінований поляками в Золочеві. Тодішні його настрої відбиті у пісні „Ой, козаچه мій”. Скинувши військовий мундур, Гайворонський спрямувався до Львова з метою наново стати у фронті українського культурно-національного змагання.

ПОВОЄННИЙ ЛЬВІВ

Восени 1920 р. Михайло Гайворонський вертався до Львова з досвідом твердих воєнних років, з значною практикою оркестрового диригування і — що найважливіше — з немалим композиторським надбанням. У широких колах українського громадянства його пісні втішалися великою популярністю. Його самого зустріли у Львові як вже відомого й улюбленого музику.

Він прямо кидається у вир праці в різних ділянках музичного життя. Зараз таки у шкільному році 1920-21 стає вчителем скрипкової гри у Вищому Музичному Інституті ім. М. Лисенка. Директором був тоді вже Василь Барвінський і з того часу датуються їх тісніші взаємини, відновлені у пізніших роках листуванням. Гайворонський стає керівником — опікуном молоді в бурсі Ставропігійського Інституту. Бере обов'язки навчання музики на вчительських курсах, в учительській семінарії і в гімназії Сестер Василіянок. Його педагогічна праця мусіла бути успішна, коли вже 1921 р. Головна Управа Українського Педагогічного Товариства („Рідна Школа”) іменувала його інспектором навчання співу для усіх своїх народних шкіл у Львові. Так само нагло і безпосередньо, як 1914 р. з учителя стався вояк, так тепер вояк переминявся в учителя, учителя не тільки з професії, але з свого внутрішнього переконання і спрямування. Доказом цього є теж видання з того часу в ділянці музичної педагогіки. Це передусім „Співаник” для дітей дошкільного і шкільного віку, виданий накладом Укр. Пед. Т-ва у Львові 1922 р. У цьому співанику Гайворонського знайшлося понад 70 одно-, дво- і триголосних пісень та хороводних ігор. Прихильну рецензію на співаник написав проф. Філярет Колесса („Громадський Вістник”, 1922, число 95). Називаючи Михайла Гайворонського „знаним композитором і капельником”, Ф. Колесса підкресляв ряд добрих з педагогічного боку прикмет „Співаника”: належний вибір пісень та легкий і відповідний для дитячої психіки й голосу матеріал.

Нема сумніву, що такі відзиви, як рецензія Філярета Колесси, були великою заохотою у музично-педагогічній праці нашого молодого музики. З того самого часу походять його пісні до дитячих

ігор і забав, написані до підручника О. Суховерської, і його музика до чотирьох дитячих п'єс: „Лісова казка”, „Червона Шапочка”, „Соняшник” і „Сон Івасика”. З працею у жіночій гімназії СС Василіянок в'яжуться постанови музики до „Євангельського мотиву” (слова В. Щурата) для жіночого хору і фортепіану.

Другою, до деякої міри теж з педагогікою зв'язаною працею була диригентура. До неї Гайворонський взявся з питомих собі запалом. У першу чергу він відновив діяльність хору при Успенській Церкві. Став диригентом „Львівського Бояна” і чоловічого студентського хору „Бандурист”. На чолі обох цих об'єднаних хорів він виступав на концерті, влаштованім у 50-ліття смерті одного з основоположників музичного відродження в Галичині і автора українського національного гімну Михайла Вербицького (1815-1870). За недовгий час Гайворонський став одним з передових і найбільше активних музик післявоєнного Львова. На Шевченківських святкуваннях, концертах „Просвіти” та інших імпрезах він виступав як головний диригент. У своїй справді широкій диригентській діяльності він не поминув хору робітничого товариства „Воля”. Диригував теж оркестрою залізничників.

У тому часі — початок 1920-их років — українці, неначе хотючи знайти рекомпенсату по недавній втраті своєї незалежної держави з років 1917-1919, зверталися на поле культурної та громадської праці і розвивали її з великим завзяттям. У тому русі важне завдання сповняли музики. Їх зібралася була досить численна група, в тому багато молодих і надійних. Майже з усіма Гайворонський був у близьких музично-професійних, чи й товариських взаєминах. Часто доводилось йому брати участь у концертах разом зі сестрами Стефанією і Іриною Туркевич, Зиновієм Лиськом, Антоном Рудницьким, І. Шмериковською та іншими. У своєму споміні, пересланому в листі з 4. червня 1952 р. до автора цієї монографії, Зиновій Лисько писав:

„Перше моє особисте знайомство з М. Гайворонським було після першої світової війни, у Львові в роках 1920-1921. Ми обидва були тоді ще молодими людьми, запаленими адептами музичного мистецтва, що мріяли в цьому напрямі присвятити свою життєву кар'єру”. „Отже природна річ, ми мусіли зближитися. Якогось інтимного приятельського стосунку між нами не було, але було симпатичне, прихильне обопільне відношення і особисте знайомство”.

У цьому самому споміні Лисько дає теж характеристику диригентської діяльності Гайворонського.

„Гайворонський був у цих роках диригентом „Львівського Бояна”; я також під його орудою там акомпанював. У хористів мав Гайворонський велику симпатію, на його співанки радо ходили, він був осяяний німбом колишнього диригента УСС, і, взагалі, був молодим, м'яким, в поведінці дуже ввічливим чоловіком. З „Бояном” часто виконував свої нові композиції, при чому часто експериментував. Пригадую наприклад, один його мішаний хор з фортепіановим супроводом, в якому одначе фортепіан не грав, а тільки притискав педалю; гармонічні акорди хору мали самі переноситися на відкриті струни фортепіану і так їх приводити до звучання. В практиці показалося це без наслідку”.

З повоєнних років побуту Гайворонського у Львові датується його знайомство і співпраця з Антоном Рудницьким, який брав тоді участь у музичному житті, виступаючи як піаніст і диригент.

Із старших музик приязно відносився до Гайворонського Філярет Колесса, що тоді вже мав поважні висліди своєї збирацької і дослідчої праці на полі фолкльористики, а як композитор був відомий і улюблений у найширших колах. Своїому молодому послідовникові Філярет Колесса давав неодну з своїх праць і з своїх композицій. З свого боку Гайворонський, як диригент і педагог, радо користувався творами Колесси. Ці особисті зв'язки мали безсумніву великий вплив на напрям праці Гайворонського, якого мистецький світогляд був тоді у стадії формування. Вплив Колесси і — почерез нього — Миколи Лисенка не тільки не послаб у пізніших десятиліттях, а, навпаки, значно посилювався саме в останній добі композиторської праці Гайворонського. Його тодішнє зацікавлення народними піснями проявлялося й у студіях на цьому полі. У перших роках після війни він взявся за вивчення основних праць з цієї ділянки, а саме студії П. Сокальського про російську і українську народну музику, і статей та опублікованого листування М. Лисенка. Гайворонського цікавило передусім питання тонорядів (скаль) українських народних пісень. Праці над своєю музичною освітою він не переривав, хоч за даних умов вона було досить утруднена. Деякий час — як це подано в його автобіографії — він студіював композицію у доцента львівського Університету Боєма. Сам прочитував і вивчав праці з ділянки музичної естетики, особливо Едварда Гансліка „Про красу в музиці”. Його цікавили біографії Шуберта, Вагнера та інших композиторів, він працював теж над теорією диригування. Про тогочасну працю Гайворонського над собою пише у згаданих споминах Зіновій Лисько.

„Гайворонський був в цих роках якимсь настоятелем Ставропігійської бурси і там — при вул. Руській — і мешкав. Я в нього бував. Пригадую, він тоді досить інтенсивно студіював гармонію. Коли б я до нього не прийшов, він все сидів над гармонічними задачами. Іноді я показував йому свої композиційні спроби, ми їх спільно переглядали і ділилися думками, так само і його композиції. Обмінювалися також поглядами про різних українських музик”.

Композиторська праця Гайворонського зосереджувалася в тому часі головним чином на трьох ділянках. Були це сольові пісні з фортепіаном, хорові твори, здебільшого обробки народних пісень для чоловічого хору, і згадані вище дитячі пісні та твори музично-виховного характеру. Сольові пісні притягали чи не найбільшу його увагу. 1921 р. вперше виконувалося одну з найчастіше співаних його пісень „Ой, козаче мій”. Пісні до слів Б. Лепкого „Коли сав мою колиску” і „Чи ти прийдеш?” були виконані 1923 р. у Львові на вечері присвяченій Б. Лепкому. У видавництві „Ліра” появилися за той час три сольові пісні, і у видавництві „Настрої” три, між ними „Синя чічка”, що здобула незвичайну популярність. Збірка українських народних пісень (у числі 20) в обробці для чоловічого і мішаного хорів появилася старанням студентського товариства „Бандурист”.

За свій короткий побут у повоєнному Львові Гайворонський жив у близьких взаєминах з численними представниками нашого мистецького світу. Він, людина з високо розвиненими товаришескими прикметами, за все своє життя шукав товариства і сам був завжди бажаним його учасником. У Львові зустрічався з своїми колишніми воєнними товаришами, особливо з Левом Лепким. Їх зустрічі бували щоденні під час писання і готування до вистави дитячої п'єси „Сон Івасика”. Її текст написав Л. Лепкий, музику М. Гайворонський. Приязні взаємини були у нього з Степаном Чарнецьким. В колі знайомих відбувалися зустрічі й цікаві розмови, в яких брали участь Микола Голубець, Дмитро Донцов з дружиною, Юрій Липа, Михайло Гаврилко, Л. Перфецький та інші мистці і журналісти. Гайворонський використовував усякі нагоди, щоб побувати й на селах, налюбуватися красвидами і наслухатися народних пісень. Літом 1923 р. довелося йому побувати кілька тижнів у горах в Головецьку на Бойківщині.

В дійсності, однак, умовини праці Гайворонського у Львові не були корисні. Учителювання в кількох школах і курсах, диригування різними хорами, одночасна праця виховника в бурсі, усі ці зайняття надто абсорбували його, розпорошували увагу і втом-



Учительські курси у Львові (1920 р.) — М. Гайворонський всередині



лювали. Таке життя і праця на довшу мету не були можливі з уваги на його здоров'я підірване воєнними роками. В тих обставинах його можливості були дуже обмежені, а особливо у тому напрямі, до якого його найбільше тягнуло: добути вищу музичну освіту. Понадто він увесь час відчував обмеження й тогочасну галицьку тісноту, для якої ширший світ був — за його власними словами — „забитий дошками”. Життя у межах польської держави, яка війною і насиллям підбила частину української землі, було для українців нестерпне. Дужче, ніж загал, відчували це колишні старшини Української Армії. Двадцять років пізніше у своїх записках Гайворонського згадував з великою нехиттю про те, як польська тайна поліція без упину слідувала за ним у Львові і переслідувала його. Те погане вражіння „і досі мене не покинуло” — писав Гайворонський 1943 р. Усі ці причини склалися на те, що наш музикант став розглядатися за іншим місцем, більше відповідним для студій і праці. Пропозицій що до цього було немало. Передусім запрошував його до себе давній знайомий — Микола Карпович Садовський. Вони обидва зустрічалися вже втретє при нагоді приїзду Садовського до Львова 1921 р. Микола Карпович був директором театру в Ужгороді на Закарпатті і він ангажував Михайла на становище диригента театрального хору і оркестри. Знову ж один з колишніх оркестрантів Гайворонського — Осип Кухтин намовляв його приїхати до Праги і в цьому напрямі поробив був деякі старання. Прийшли запрошення і з заокеанського світу, з Канади і, врешті, з Америки. Тут у стейті Ровд Айленд зібралось було кілька давніх знайомих і шкільних товаришів Михайлових. Вони зробили приготування для першого побуту і переслали потрібні кошти для переїзду. В Михайлі відозвалася дідусева тяга до світу та його власна девіза „як їхати, то далеко”, і він восени 1923 р. виїхав до Америки.

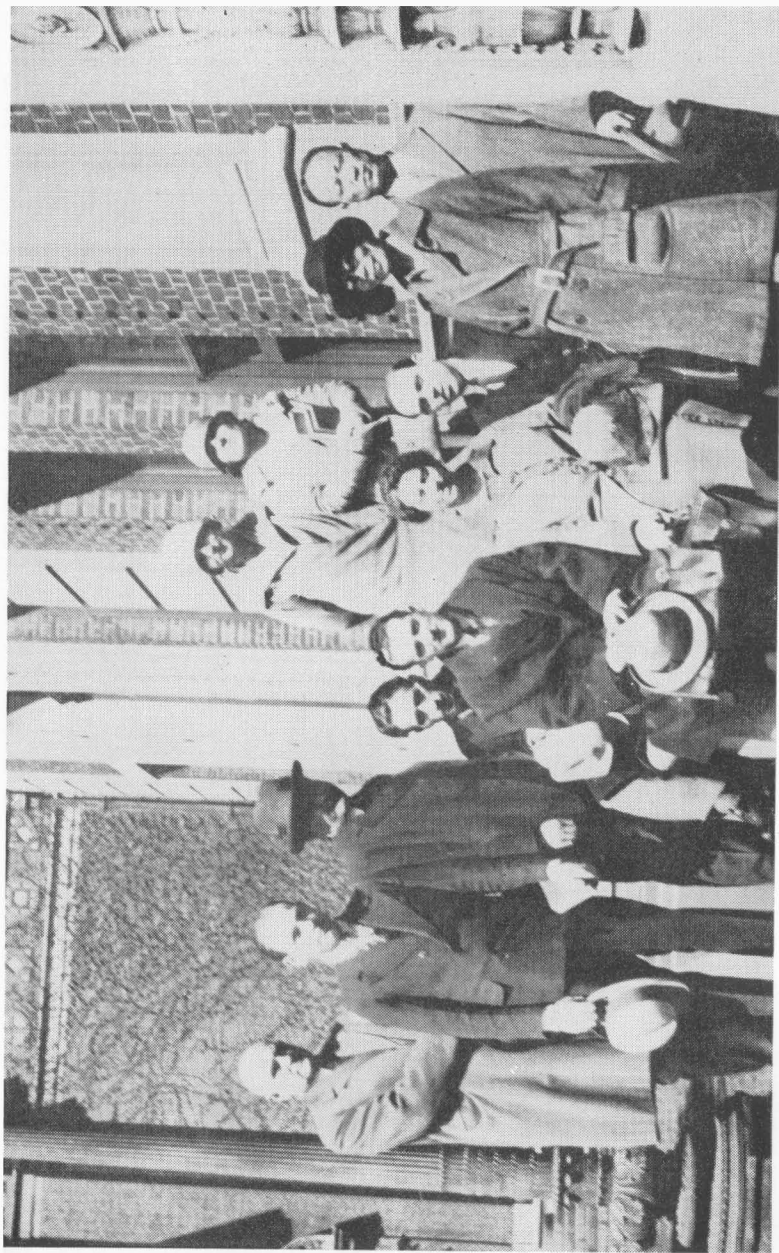
А М Е Р И К А

Першою зупинкою Гайворонського на американській землі була місцевість Вунсакет (Woonsocket) у стейті Ровд Айленд. Найдавніші українські поселенці прибували туди ще 1905 р. і у більшості походили з Поділля. Їх громада була добре зорганізована і виявляла живу діяльність саме на музичному полі. Тут була створена (1916 р.) духовна оркестра, існував теж хор, а провід над ними мало окреме „Музичне Товариство”. В часі приїзду Михайла Гайворонського (осінь 1923 р.) українська громада у Вунсакет не була надто численна (всього кількасот родин), але в ній була живучість і бажання продовжувати рідні культурні традиції. Гайво-

ронський перейняв провід місцевого хору і оркестри. Старався піднести їх рівень, поширити і поліпшити репертуар, впорядкував і побільшив нотну бібліотеку. До його обов'язків належало теж ведення освітніх курсів.

Зараз таки після приїзду до Америки Гайворонський став вести живе листування з рідним краєм. Наздогін за ним ішли листи з висловом щирого жалю з приводу його від'їзду. „Нам за Тобою дуже скучно” — писав Лев Лепкий. „Ти вносив дещо душевного корму і якось краще було разом жити і за давнім тужити. Миха-сю! Вертай, брате, нива запустила! Тут не маєш наслідників. Головно по школах, від коли Тебе не стало, повне занедбання рідної пісні”. „Тепер псказується, що Ти вмів по школах плекати своєрідний культ і любов до пісні”. З-поміж недавніх близьких музичних співробітників писала до Вунсакет Стефанія Туркевич (лист з 20 лютого 1924) про те, який великий брак відчули там після виїзду Михайла. „Мушу признатись, чомусь ми тепер в нашій музичній життю чуємося більше осиротілими, як коли”. Далі недавня товаришка Михайлова висказувала свою боязнь, чи, живучи в далекому краю, не відчужиться він від свого рідного: „А маєте Ви, Михасю, все, за чим тужили, чого тут не мали, — чи кинете в безповоротне забуття нас, нашу бідну музику, чи з Вашої праці останеться для нас ще щось, — це хіба Ви тільки можете знати”. Та Гайворонський не тільки не забував за рідний край, а й турбувався його потребами. З перших місяців свого побуту, буквально з своїх перших заробітків став давати матеріальну допомогу Музичному Інституті ім. Лисенка у Львові. Він виробив був і переслав до Львова плян ширше закрової акції, якої метою було піднесення музичного життя в Галичині, а в першу чергу вишколення хорових диригентів. Для цієї мети переслав був від себе значну грошову допомогу львівській „Просвіті”.

Побут у Вунсакет давав Гайворонському незлі можливості праці в своїм фаху і між своїми людьми, зате не давав можливості продовжувати музичні студії. А це ж була тоді його основна мета. З цього приводу вже літом 1924 р. Гайворонський перенісся у недалекий Нью Йорк. З цим містом-велетнем зв'язалася його праця з того часу на все життя, не зважаючи на те, що деякий час (1932-33) він мешкав у близькому Паттерсон (стейт Нью Джерзі). Його виїзди до Невади (1934), чи Покіпси у стейті Нью Йорк (1942) були тимчасові і спричинені були потребою підкріплення стану його здоров'я. З Нью Йорком в'яжеться найдовший, бо аж 25-літній, і найплідніший період його композиторської і музично-організаційної та педагогічної праці.



Група курсантів Колумбійського Університету
Четвертий зліва — М. Гайворонський

З першого часу свого побуту в Нью Йорку він спільно з українським скрипаком та композитором Романом Придаткевичем заснував музичну школу під назвою „Українська Музична Консерваторія”. Вчителями були в ній М. Гайворонський, Р. Придаткевич, О. Назаревич, Г. Павловський та М. Стембер. Школа почала існувати з початком шкільного року, тобто з вересня 1924 р. Метою її заснування була, крім навчання, популяризація української музики, особливо інструментальної, до того часу майже зовсім незнаній в Америці. Ця школа дала початок довголітній тісній співпраці Гайворонського з Придаткевичем, з яким він познайомився був у Львові ще перед першою світовою війною. Правда, у їхніх взаєминах траплялися й непорозуміння, але співпраці це не переривало. З учительського складу, крім Гайворонського і Придаткевича, живу участь в українському музичному житті брали Г. Павловський, співак, та М. Стембер, піаніст-соліст і акомпаніатор. Деякі концерти були новиною для американсько-українського громадянства і значним поступом. Так у концерті — святі української державності (2 листопада 1924), що відбувся за участю М. Гайворонського (на чолі хорів) та солістів Придаткевича, Стембера і Павловського, виконано стилево складену програму з вокальних і інструментальних творів чільних українських композиторів. Сама ж школа протривала недовго, її існування перервалося з приводу економічної кризи. Свою диригентську працю Гайворонський вів з різними українськими хорами. На деякий час очолив „Український хор ім. Леонтовича”. В програмі одного з концертів виконав інсценізацію народної пісні про Байду у своїй обробці для двох солістів і хору.

З питомою йому послідовністю Михайло Гайворонський ішов до мети: нарешті довершити свою музичну освіту. Спершу підвищив своє знання англійської мови і після того був прийнятий до музичного відділу Колумбійського Університету в Нью Йорку. Там слухав викладів композиції, музичної аналізи й оркестрації на курсах професорів Д. Г. Мейсона, С. Бінггема і Д. Моора. Напрямок праці цих викладів був, як на половину 1920-их років, досить консервативний. Це дуже відповідало спрямуванню самого Гайворонського. Він завжди з задоволенням підкреслював, що його вчителі на Колумбійському Університеті були послідовниками французької школи, особливо ж композитора і вчителя Д'Анді (D'Indy 1851-1931). З своїх учителів Гайворонський найбільше цінив і любив Мейсона і завжди з замилюванням слухав його творів. Данієль Грегори Мейсон — належав до родини, що відіграла важну роль в музичному житті Америки від самого початку 19-го століття. Традиційно втримувалося в ній замилювання до народ-

ної музики, з якої і сам Д. Г. Мейсон радо користав (один з його струнних квартетів побудований на муринських темах). Мейсона характеризують, як визнавця „клясично-романтичного типу краси” лінії Бетговен-Шуман-Брамс-Франк.²⁰ Негативне відношення Д. Г. Мейсона до проявів модернізму, головно ж до І. Стравінського, відповідало найбільш суттєвим основам мистецького світогляду Гайворонського. У викладах і друкованих працях свого учителя він знаходив свої власні думки і погляди.²¹ Порівнюючи найбільше довелося Гайворонському працювати з С. Бінггемом, у якого він студював головно композицію та інструментацію. Пізніше він брав ще у Бінггема приватні години науки композиції.²²

У системі навчання університетських курсів, що їх учасником був Гайворонський, прикладали велику увагу до вокальної музики, а це знову ж близько підходило до його власного переконання і до українських музичних традицій. На годинах інструментації він працював над інструментуванням творів Баха, Бетговена, Шумана і Дебюссі. Рівночасно старався познайомитися з засадами диригування симфонічною оркестрою (у Ш. Кліфтона) і з інструментом, який здавна притягав його увагу, — органами (проф. Дорзам). Тоді було написане його рондо для віолончелі і органів. Одним з вислідів його тогочасної композиторської праці були „Прелюд і фуга” для струнного квартету. Цей твір було виконано на вечорі музичного відділу Університету в дні 26 квітня 1926 р. Крім цього Гайворонський працював тоді над сюїтою для симфонічної оркестри і балядою для соля, хору й оркестри.

Праця Гайворонського на університеті увінчалася великим успіхом. Він одержав признання і нагороду у формі однорічної стипендії. Листом з 21 квітня 1926 р. керівництво Колумбійського Університету повідомляло його про признання стипендії ім. Мозенталя (Mosenthal Fellowship) на університетський рік 1926-27 у висоті 750 доларів. Це вирішення вартє уваги ще й тому, що воно було признане негромадянинові Злучених Держав Америки (громадянство ЗДА Гайворонський одержав аж у 1932 р.). Ім'я Михайла Гайворонського знайшлося у ряді 78 стипендістів — студентів усіх факультетів університету („Нью Йорк Таймс”, 20 квіт-

²⁰ John Tasker Howard “Our American Music, Three Hundred Years of It,” Нью Йорк, 1930, стор. 478.

²¹ Д. Г. Мейсон, автор численних критично-історичних праць, як „Дилема американської музики” (з розділами „Стравінський, як симптом”, „Критика ультрамодернізму” та ін.), „Бетговен і його попередники”, „Композитори-романтики”, „Від Гріга до Брамса” та інших.

²² С. Бінггем, що працював теж як органіст і диригент хору, клав у своїй творчості натиск на вокальну, в тому й церковну музику.



Юнацька оркестра М. Гайворонського в Нью Йорку (1934 р.)

ня 1926). З того приводу „Свобода” писала з радістю про цей „перший випадок в Америці, що українець здобуває таке признання за свої інструментальні композиції”.

Між учасниками університетських курсів Гайворонський знайшов добрих товаришів. За малими винятками курси склалися з людей старшого віку, що старалися вже за досягнення магістерських ступнів. Михайло близько приятелював з муринським музиком Едвардом Маргетсоном, що давніше був теж Мозенталівським стипендистом. Зв'язки з Маргетсоном не припинялися протягом довгих років. Учителі, напрям навчання, успіхи в праці, товариші і, взагалі, ціла атмосфера студій в Колумбійському Університеті в Нью Йорку справили, що той час належав до найкращих періодів життя Михайла Гайворонського. Він був щасливий, радісний і повний запалу. Для повноти треба додати, що кілька років після своїх університетських студій він брав лекції композиції у видатного ню-йоркського піаніста і педагога Паольо Галліко.

За ті роки не переривалися його зв'язки з рідними землями. Саме тоді було в нього досить живе листування з придніпрянськими музиками і знайомими. Як завжди, так і в цих випадках він старався не тільки переписуватися, а й — де було потрібно — допомогти. Вів збіркову акцію на будову пам'ятника на могилі Миколи Лисенка в Києві, відгукуючись на заклик тамошнього Музичного Товариства ім. Леонтовича. Листувався з Миколою Грінченком, що був тоді ректором Музично-Драматичного Інституту ім. Лисенка в Києві.²³ Листом з 27 березня 1927 р. Грінченко просив Гайворонського написати і переслати автобіографію та спис творів, просив теж переслати дані про життя і творчість інших українських музик в Америці. В тому ж листі Грінченко писав:

„Дорогий Товаришу, п. Михайло!

Оце зібрався я налагодити з Вами той зв'язок, що якимось увірвався. Гадаю, що нам, які близько стоять до справ українських музичних, треба час від часу обмінюватися думками, ділитися досвідом, набутими знаннями, практикою життя”.

З Києва Гайворонський одержував журнал „Музика”, що виходив щомісячно від 1923 до 1927 р., а пізніше харківську „Музику масам”. З Києва відгукувався його колишній учень, „якого Ви цілий рік вчили, як тримати поправно в руці смичка”, з Хар-

²³ Микола Грінченко, видатний український музикознавець, автор „Історії української музики” (Київ, 1922, 278 сторін) і ряду праць, як „Шевченко і музика”, студії про українських композиторів К. Стеценка, Я. Степового, М. Колачевського та ін. Ім'я Гайворонського — композитора згадане у Грінченковій „Історії Укр. Музики” з 1922 р.

кова писали, щоб присилати їм нот. Звідси писав до свого давнього приятеля співак Михайло Голинський, запевняючи свій приїзд до Америки. Але дедалі кореспонденція з центрально-українських земель почала рідшати. З початком 1930-их р. ще приходили листи з натяками, як важко там живеться. Один з колишніх побратимів писав: „Любий Михасю! За цей час прийшлося багато неприємностей мати. Життя похитнулося, а на це багато причин. Живеться не з медом”. Трохи згодом, коли переслідування і винищення українського населення і головно діячів української культури набрало масового характеру, зв'язки зовсім перервалися. Все таки з них Гайворонський вийшов з добрим знанням підсоветських відносин. Він бачив припинення журналу „Музика”, хоч в ньому друкувалися самі тільки музикознавчі матеріали і про якінебудь хоч би натяки політичні не було мови. Він пізнав, що большевицька влада нищила людей за саму тільки користь для українського народу культурну працю. Для нього, людини і громадянина, це була важна наука і другий раз її одержувати йому вже ніколи не було потрібно.

Свідомість найважчого за всю історію положення українських земель дуже збільшувала в нашого композитора вроджене і вкорінене в душі прив'язання до батьківщини. „Коли то ми зможемо мати свою власну хату і в ній вести своє життя?” — вписував у свої записки. Часто згадував рідне Поділля і це було улюбленою темою його думок і розмов. Наддністрянські пісні зворушували його до сліз. Пісня з Заліщищини про стару матір, що вийшла на гору і кликала свого сина з війни, приводила на думку села, поховані в долинах, і Дністер з його високими берегами. У Гайворонського — музики туга за рідним краєм виявлялася у щораз більшому заглибленні в народну пісню.

Як це звичайно буває в музичному фаху, Гайворонському приходилося не раз змінити рід і місце праці. Він працював як диригент хору, іншим разом як диригент театральної оркестри, провадив приватну студію скрипкової гри. Та під кінець 1920-их років найсильніше притягала його увагу загальна організація хорів. Добрий приклад давали інші національні групи в Америці, шотландці, чи німці, що при нагоді своїх річних з'їздів та фестивалів виводили численні маси співаків-хористів, щоби разом заспівати своїх рідних пісень. Метою Гайворонського було довести до об'єднання існуючих українських хорів і увести у звичай їхні спільні щорічні виступи. Ці зусилля були успішні. Українські хори з околиць близьких до Нью Йорку підготовані своїми диригентами (Т. Каськів, А. Гела, Й. Буката, М. Фатюк, В. Мельничук, С. Грабар, П. Щавінський) злучилися під спільним мистецьким проводом М.

Гайворонського. 1930 р. було влаштовано „Свято української музики”, з приводу якого Роман Придаткевич писав в „Свободі” (ч. 60, 1930), що виступ з'єдиненого хору під керівництвом Гайворонського був дійсно імпазантний. Приявний між слухачами Олександр Кошиць висловив прилюдно своє признання хоріві і його керівникові таки підчас самого концерту. „Свобода” писала у редакційній статті: „Американські українці тепер пізнали, що мають між собою не тільки стрілецького співця і композитора, але й великого диригента й організатора”. Початок був зроблений. Вслід за цим була створена організація „З'єдинених українських хорів”, якої членами стало п'ятьдесят хорів, поділених на округи: Нью Йорк, Філадельфія, Клівленд, Пітсбург, Дітройт, Шікаго та ін. Організація була добре спосна, Нью Йоркська централья стояла у живому зв'язку з диригентами хорів, розкинених по усій Америці і Канаді. Диригенти одержували вказівки і нотний матеріал. Успіх цієї праці був наслідком не тільки знання і організаційного хисту Гайворонського, але й його щирого відношення до співробітників. Він писав згодом („Свобода” 1943, ч. 179), як близькими стали йому „усі, що, при мозольній праці, все мріяли про кращу долю покинутої ними рідної землі, а свою тяжку працю осолоджували собі своєю незабутньою піснею”.

Українська громада в Америці належно оцінила заслуги Гайворонського. Стали влаштовувати концерти, присвячені в цілому його творчості. У програмі такого авторського концерту, що відбувся старанням хору „Бандурист” в Нью Йорку 1932 р., були хорові обробки народних пісень, твори стрілецького періоду, сольові пісні у виконанні М. Гребенецької і П. Ординського та чотиричастинна скрипкова сюїта у виконанні Р. Придаткевича і М. Стембера. Про Гайворонського — творця стрілецької пісні говорив на тому концерті його товариш з стрілецьких часів д-р Лука Мишуга. Такі концерти відбувалися по інших містах, зустрічаючись з великою прихильністю диригентів, хорів та широких кіл слухачів. Перед вели „З'єдинені хори”, що влаштовували такі концерти спільно. Із словом про Гайворонського брав участь у них д-р Лонгин Цегельський. Вістки про успіхи „Михася” в Америці друкувала й львівська преса. Р. Купчинський висловлював на сторінках „Діла” радість свою і друзів — стрільців: „Приємно нам, що Ти діставав нагороди від чужих, а ще приємніше, що діждався признання від своїх. Бо це, брате, багато тяжче...” У „Новому Часі” успіхом свого давнього друга радів Степан Чарнецький.

Від половини 1933 р. Гайворонський зосередив уся увагу на своїй першій більшій сценічно-музичній праці. Це була музична комедія „Залізна Острога”, основана на житті і побуті Українсь-

ких Січових Стрільців. Свою музику до цієї п'єси він присвятив своїм двом товаришам — стрілецьким співцям Р. Купчинському і Л. Лепкому. Театр ім. Тобілевича зразу прийняв п'єсу до постанови, а прем'єра відбулася якраз у родинному місті Гайворонського — Заліщиках дня 7 червня 1934. На прем'єру була запрошена мати композитора, яку публіка вітала дуже сердешно. Віддалений величезними просторами композитор непокоївся увесь той час, чекаючи вісток про приготування п'єси до вистави, про виконання і успіх. Про все те постійно інформував його один з колишніх стрілецьких друзів д-р Володимир Калина. Він повідомляв (листом з 11 червня 1934 р.) про прем'єру: „Браво було страшно, під час дії переривали оплесками і треба було ждати, щоб дозволили грати дальше”. Восени того самого року відбулася вистава „Залізної Остроги” й у Львові.

Негайно після закінчення „Залізної Остроги” наш композитор забрався за писання музики до п'єси Дмитра Николишина „Синя квітка”. Закінчив її в жовтні 1934 р., присвячуючи „Світлій пам'яті Леся Гринішака, диригента хору Укр. Січ. Стрільців”.

В особистому житті Михайла Гайворонського 1934-тий рік відзначається як дата його одруження з д-р Неонілею Пелехович. Уроджена на Поділлі, дочка священика, вона зберігала у своїй пам'яті образ української землі. Наш музикант знайшов у своїй дружині людину, що плакала ті ж самі, що й він, ідеали добра і краси. Їй він присвятив велику кількість своїх творів.

Для музичного життя української іміграції в Америці була помітна діяльність „Товариства приятелів української музики”, якого основником і душею був Роман Придаткевич. Гайворонський був членом товариства, живо ним цікавився і брав участь у його праці. Членами товариства були — між іншими — Ол. Кошиць, П. Печеніга-Углицький, Ол. Архипенко, д-р Л. Мишуга, Д. Галичин, О. Стеткевич, д-р С. Демидчук, о. Л. Чапельський, С. Марусевич. Товариство гуртувало й помітних американських музикантів, як д-р Волтер Дамрош, Паольо Галліко та ін. На його концертах виконувалися помітні твори української музики, в першу чергу інструментальної. Які цікаві були програми тих концертів показують, наприклад, такі виконувані твори: фортепіанове тріо Б. Лятошинського, струнні квартети Валентина Костенка, М. Гайворонського, Р. Придаткевича і Зиновія Лиська, скрипкові твори Федора Якименка, Б. Кудрика, М. Коляди, Придаткевича і Гайворонського, а навіть опера-хвилинка „Ноктюрн” М. Лисенка.

І ця праця знаходила живий відгомін на українських землях. Листом зі Львова (з 3 серпня 1935 р.) Василь Пачовський писав Гайворонському: „Незабутий Наш Маестро! Я написав листа до

Придаткевича минулого місяця та не знаю, чи він зустрівся з Вами та згадував Вам про це, що в нашій Україні викликали сензацію Ваші концерти, де відіграно Ваші твори побіч Придаткевичової гри". „Я назвав би Вас амбасадорами українського мистецтва в американському світі; бо кожна нація бездержавна мистецтвом перше пробиває собі шлях до державности через своїх мистців, які дивували світ оригінальністю. А що Ви спеціально користуєтеся народними мотивами в своїх творах, то Вам легше і краще репрезентувати український музичний світ, ніж нашим наслідувачам Європи".

„Амбасадор української культури в Америці" — чи не найвідповідніше означення тієї ролі і завдання, що їх сповняв Михайло Гайворонський. Усякі справи, турботи і потреби зв'язані з культурним життям на рідних землях відзивалися в ньому сильним відгомонам. Його зв'язки з тамашніми музикантами не тільки не слабшали, а навпаки міцніли. Як тільки заснувався „Союз Українських Професійних Музик" у Львові, він зразу (1936 р.) став його дійсним членом, вступаючи у композиторську, виконавчу і педагогічну секції. На його Ньюйоркську адресу йшли усі членські повідомлення і комунікати Союзу, включаючи й щорічні запрошення „обов'язково прийти" на загальні збори. Орган Союзу місячник „Українська Музика", що став виходити в березні 1937 р., знайшов у своєму найдаліше замешкалому передплатникові одного з найближчих прихильників, добродіїв і співробітників. Він збирав передплатників в Америці, підтримував пресовий фонд і прислав деякі свої матеріали для публікації, не одержуючи ніякого гонорару (подібно, як редактори і співробітники журналу, що працювали без ніяких гонорарів). Не можна промовчати, що між колами Союзу Укр. Проф. Музик і Гайворонським були деякі розходження мистецько-ідеологічного характеру; мова про це буде нижче.

Листовні зв'язки Гайворонського з українськими музикантами були у 1930-тих роках справді незвичайно широкі. У формі листування, ділового і водночас дружнього, відновилося давнє близьке відношення до Філярета Колесси. Після такого довгого часу Колесса все ще згадував про львівський побут Гайворонського. „Не раз думаю — яка то шкода, що Ви покинули Львів" (лист з 12 жовтня 1937 р.). „Вас — писав Колесса в тому ж листі — цинив я також як знаменитого диригента, і кращого виконання моїх творів як те, що виходило під Вашою батудою, я й не міг би собі бажати". У січні 1938 р. після одержання нововиданих творів Гайворонського (церковні твори і обробки народних пісень) Колесса писав: „У Ваших творах видно скрізь свіжий, оригінальний та-

лант, молодечий розмах і високо розвинену композиторську техніку, та, що найважливіше, зрозуміння і засвоєння духа української народної музики, що запевнює їм довговічність". Зрозуміло, що велика частина кореспонденції між Колесою і Гайворонським відносилися до музичної фолкльористики. Переписка з др-ом Федором Шешком торкалася в першу чергу потреб і можливости розвитку української церковної музики.²⁴ В особі Гайворонського Шешко знайшов співрозмовця, до якого міг слати своє — як писав — „дружнє слово” про те, „що є на серці”. Він впливав на Гайворонського стати у першу чергу нашим церковним композитором. Як музикознавець, він зразу таки піддавав цікаві сугестії й теми. Шешко живо цікавився народними піснями Закарпаття і мав пляни провести там акцію збирання пісень, а згодом і містецької обробки нашими композиторами. „У цих плянах — писав до Гайворонського 8 лютого 1938 р. — я одвожу Вам голівне й почесне місце. Мені дуже б хотілося, щоб Ви стали спеціально підкарпатським компоністом. Це не значить, що я хочу обмежити Вашу творчість і чинність тільки на працю для Підкарпаття. Навпаки, в мене з Вашою особою сполучується багато інших ідей та проєктів, з якими я Вас познайомлю нижче. Але я хотів би, щоб праця для Підкарпаття зайняла у Вашій творчості постійне місце, стала ділом замишування до цього предмету, річчю поважною у Вашій чинності”. На Закарпатті в Ужгороді працювала вчителькою в гімназії й диригенткою місцевого хору колишня Кошицева співробітниця і помічниця Платоніда Щуровська. Їй переслав Шешко для виконання хорів твору Гайворонського.

Ледве чи знайдеться хтось з видатніших українських музик того часу (за винятком тих, що були відгороджені від світу граничними мурами СРСР), з ким Гайворонський не був би у контакті. Багато приток до цього давала й „Українська Музична Накладня” заснована ним 1927 р. в Нью Йорку. До співпраці у видавництві Гайворонський присєднав др Л. Мишугу (секретар), Д. Галичина (скарбник) і М. Сурмача (продавець). Видавництво, що спрямовувалося на українську інструментальну музику, видало твори В. Барвінського, М. Гайворонського та Б. Кудрика. 1932 р.

²⁴ Д-р Федір Шешко, музикознавець, кол. лектор Українського Університету в Празі і декан музично-педагогічного відділу Українського Педагогічного Інституту, член редакції журналу „Українська Музика”, автор численних праць з історії української музики і з фолкльористики, між ними „Перші українські нотодруки”, „Павло Сениця, життя і творчість”, „Чеські музики в українській церковній музиці”, „Вортнянський та Чайковський”, „З історії української музики 17 і 18 стол.”, „Церковна музика на Підкарпатті”, „Ян Прач — збирач та гармонізатор укр. нар. пісень” та ін.

музична секція „Об'єднання Українських Організацій в Америці” проголосила конкурс на музичні твори, у висліді якого нагороджено Б. Кудрика за скрипкову сонату і В. Барвінського за дві лемківські пісні для сопрана, скрипки і фортепіану. Членами оціночної комісії були Т. Вендт, М. Гайворонський, Р. Придаткевич та О. Стеткевич. У видавничих та інших музичних справах Гайворонський вів переписку з С. Людкевичем, В. Барвінським, З. Лиськом, А. Рудницьким, Я. Лопатинським та іншими. Людкевич написав і переслав Гайворонському фортепіановий витяг на чотири руки симфонії М. Вербицького. Зв'язки з „Михасем” втримували: М. Голинський, В. Ємець, К. Чічка-Андрієнко, М. Дуда, Іл. Гриневецький, З. Попель. З культурних і громадських діячів: Богдан Лепкий, Василь Пачовський, Уляна Кравченко, д-р Остап Грицай, Лев Ясінчук. Окрема карта — це зв'язки з колишніми стрільцями — товаришами з війни. Це листування втримане у братерському, вояцькому, нерозжартівливому тоні. Таким воно залишилося до останніх років. Найживішу і найбільше ділову переписку з-поміж усіх товаришів і знайомих вів з Гайворонським Володимир Калина. Та немало листів присилали д-р Н. Гірняк, Л. Лепкий, Р. Купчинський, Ю. Шкрумеляк та інші. З боку Михася ішли слова поради, заохоти, пригашування непорозумінь. Збираючи все це разом, можна висловити впевнення, що між громадськими і культурними діячами української еміграції не було другого, хто втримував би такі безперервні, широкі й живі зв'язки з рідним краєм, як Михайло Гайворонський.

Як і слід було „амбасадорові”, Гайворонський зв'язувався й з мистцями та літераторами інших національностей. Добрий початок був ним зроблений ще в часі університетських студій. У пізніших часах він зблизився був і здружився з литовським композитором Й. Жілевіціюсом. Обоє їх цікавили в першу чергу народні пісні, литовські й українські. Гайворонський придивлявся до тонорядів литовських пісень, спертих на діятоніці. Ще ширша й активніша була його співпраця з білоруськими музичними й літературними колами. Слідкуючи — область за областю — за українськими народними піснями, він дійшов до українсько-білоруського пограниччя, і — перейшов його. Став опрацьовувати білоруські народні пісні, стараючись підійти до окремих прикмет їх мелодики і ритміки. Для білоруської хорової літератури це був цінний вклад, тим більший, що Гайворонський писав теж і оригінальну музику на слова сучасних білоруських поетів (Максима Танка „Спакойна дремле Нароч” і „Прайдучь гади” та ін.). Білоруські хори радо виконували ці твори; так у концерті Білоруського Студентського Союзу, що відбувся 1939 р. у Вільні, хор

під керівництвом Р. Ширми виконав аж п'ять творів Гайворонського (один на слова Танка і чотири обробки білоруських народних пісень для жіночого і мішаного хору). Білоруські зв'язки Гайворонського не залишилися без відгуку у пресі. У „Беларуск-ому Летапіс-і” (ч. 3, 1938) появилася така замітка: „Український композитор М. О. Гайворонський опрацював і прислав з Нью Йорку до Вільна для хору Р. Ширми п'ять нових білоруських народних пісень. Стиль і мистецький характер опрацювання цих пісень якнайкраще відповідають духові нашої народної творчості”. Знову ж „Шлях Молодзі” (5, 1939), повідомляючи про одержання нових обробок, складав в імені молоді подяку нашому композиторові за його „безінтересовну працю для добра білоруської культури”. Гайворонський цікавився новою білоруською літературою, одержував теж з Вільна білоруську газету „Криніца”.

Живе зацікавлення справами „Старого краю” повинно було залишати мало часу для участі Гайворонського в еміграційному житті. Було якраз навпаки: як там, так і тут такі ж широкі зв'язки, така ж сила ділового листування з редакціями газет в Америці і Канаді, з організаціями, мистцями та громадськими діячами. У 30-тих роках українське музичне життя в Америці було репрезентоване досить значним числом композиторів і виконавців. У взаєминах між ними Гайворонський стояв неначе в центрі, утримуючи з усіма ділові й дружні зв'язки. Вони бували частими гістьми в його домі. Олександр Кошиць виконував його хорові твори, Придаткевич скрипкові та камерні. Вони порозумівалися у важніших питаннях, обмінювалися музичною літературою. Правда, діючі тут композитори Олександр Кошиць, Михайло Гайворонський, Роман Придаткевич, Павло Печеніга Углицький, а з кінця 1930-тих років Антін Рудницький, то були зовсім різні творчі індивідуальності. Не однакові були культурно-громадські традиції й середовища, звідки вони вийшли, неоднакові були ділянки їхньої композиторської праці, різні були й мистецько-світоглядні засади, на яких вони стояли. Різні були й їх темпераменти. Зрештою усі вони прийшли на американський терен вже в зрілому, а то й у старшому віці. Становище у хорових справах давало підстави для свого роду суперництва між Кошицем і Гайворонським. Вони були „два рабіни”, як їх дотепно назвав Л. Мишуга. Незаперечна була різниця між ними у підході до ведення хорової справи в колах української еміграції, головно ж молоді. Кошиць підходив до хорів і хористів з більшими музично-професійними вимогами, стараючися добитись якнайвищої мистецької якості виконання. Підхід Гайворонського був у першу чергу громадсько-виховний. Ніякої конкуренції між ними не було просто тому, що це було проти

волі їх обох. Кошиця, як диригента, Гайворонський цинив високо, відносився до нього з найвищою пошаною і сам причинився до того, що Кошиця запрошено до мистецького керування об'єднаними хорами.

Роман Придаткевич згадує, як колись, ще в роках першої світової війни йому доводилося зустрічатись з Кошицем. „Вийжджаючи в світ, Кошиць казав мені та Несторові Нижанківському: „Колись я вас зберу разом і будемо вчитися української гармонії”. Цього йому не вдалося зробити буквально, але насправді він мав на нас вплив, який уявляв собою українську стихію в музиці”. „Гайворонський цікавився Кошицем — автором опрацювань українських народних пісень”, — згадує Придаткевич. „Ми мали з Михасем часті розмови про характеристичну українську гармонізацію в обробках Кошиця, яка так підходить до східньо-українських народних пісень”.

Про їхні взаємовідносини Гайворонський писав не без самокритицизму. „Думаю над тим — вписував він у свій записник 24. 3. 1943 р. — і бачу у кожного з нас смішні сторони. Кожному з нас немов то за мало одної ділянки для праці — і кожний хоче сидіти на більше, ніж одному, стільці”. І далі: „Та, які би ми (про себе) не були, то таки наші праці себе доповняють і дають один більший образ нашого українського творчого духа”. Почуття спільноти було й у Романа Придаткевича. У червні 1952 р. він писав про Кошиця, Гайворонського, Печенігу Углицького і про себе: „Думаю, що контакт нашої чwórки то була велика музично-мистецька сила, яка взаємно себе доповнювала і позитивно (чи негативно) заохочувала до творення”. Постійний зв'язок втримував Гайворонський з музикантами-виконавцями М. Гребенецькою, М. Голинським, М. Карлашем, Л. Колесою та багатьма іншими.

Не зважаючи на віддалення, такі ж близькі були для нього працівники на полі музичного життя Канади. Довгий час постійно переписувався з музикознавцем, диригентом та організатором тамошнього культурного життя д-р П. Маценком. Старанням останнього появились були бібліографічні та біографічні дані про Гайворонського у канадійському „Новому Шляху”. В загальному популярність Гайворонського в Канаді була велика. Його творам присвячувано було скремі концерти та радієві передачі. Подібно, як американська, так і канадійська молодь, згуртована у своїй федерації, користала з його вказівок і порад. Окремі нитки в'язали нашого композитора з видавництвом О.О. Василян у Мондері, в якому працював його давній приятель о. Трух. Про співпрацю Гайворонського з книгарнею в Саскатуні буде мова нижче.

Від часу свого приїзду до Америки аж до останніх днів Гайворонський жив у близьких взаєминах з д-р Л. Мишугою і Д. Галичином. Обидва вони — як було згадано — підтримали почин Гайворонського при заснуванні „Української Музичної Накладні”. Разом вони влаштовували імпрези, ходили на концерти і до опери. У пізніших роках вони дуже часто сходились, щоб обговорити усе важніше, що діялось в українсько-американському громадянстві. Гайворонського-громадянина д-р Лука Мишуга характеризує так: „Я не знаю, де в одній людині наше життя могло б так концентруватися. Він ним горів”. Часті зустрічі і розмови з д-р М. Чубатим, д-р В. Галаном, інж. В. Семениною та іншими торкалися справ українського громадського життя. Зрозуміло, що й гостей американсько-української громади — єпископа І. Бучка, ген. Курмановича, Олега Ольжича — Гайворонський вітав у своєму домі. Єпископ Бучко цікавився церковною музикою Гайворонського і — при нагоді свого побуту в Нью Йорку 1941 р. — взяв був деякі нотні матеріали.

Незаперечно великим життєвим досягненням Михайла Гайворонського була його виховна праця з молодим американсько-українським поколінням. Він був педагог з вродженими даними, з набутих знанням в учительській семінарії і з довголітньою практикою — досвідом. У його відношенні до народженої в Америці молоді, дітей українських батьків, була щирість і безпосередність. Він любив її і — у відплату — одержував щире прив'язання. Його співпраця з молоддю зачалася ще в часі існування музичної школи. Пізніше, ведучи свою власну музичну студію, Гайворонський підготував кілька десятків учнів і заснував з них струнну оркестру. Вона обіймала повний склад з віолею, віольончелею і контрабасом, а найкращий період її розвитку припав на 1930-ті роки. Потреба все нового репертуару спонукувала Гайворонського до komponування на цьому полі і до роблення розкладів різних творів для струнного складу. У тому часі постали його численні обробки українських народних пісень для струнної оркестри та інструментації великого ряду творів його власних та інших українських і чужих композиторів. Ідучи назустріч потребам, Гайворонський зладжував теж твори для співу з супроводом струнної оркестри. Молоді учні оркестранти зростали в атмосфері вартісної рідної і чужої музики. Їх виступи зустрічало дуже тепле сприйняття з боку слухачів. Батьки, давні українські імігранти, дивилися і слухали гри своїх дітей з радістю і надією. Бо ж, попри музичну і взагалі культурну вартість, діло Гайворонського мало громадсько-національне значення. Під вражінням одного концерту оркестри композитор Павло Печеніга Углицький, що сам був знаменитим

музикою оркестрантом, писав до Гайворонського (6 вересня 1936): „Ваші ученики мають добру школу і рутину, також інтонація досить чиста”. — „До того ще Ваша праця виховує отого українського духа Вашими аранжементами”. Пишучи, що Гайворонський показав себе диригентом „без лукавства, чистосердешним”, Углицький висловлював своє щире бажання бачити подібну працю в Україні

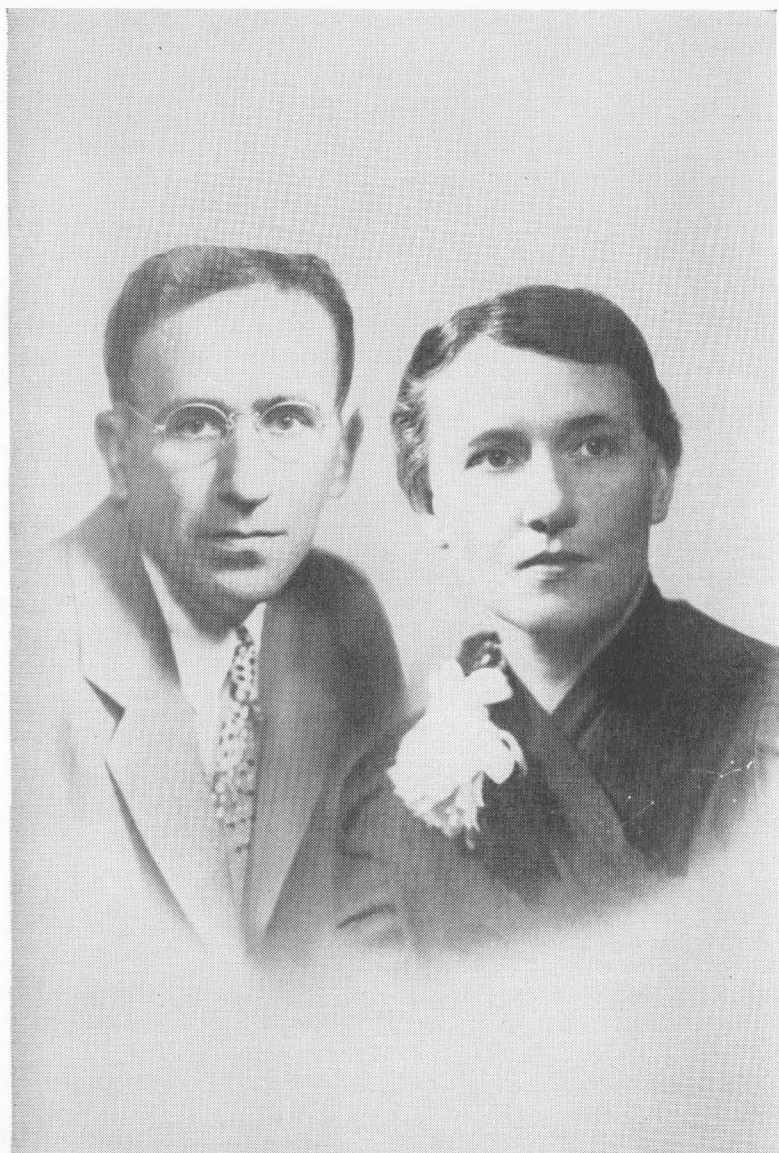
Якими способами, методами чисто музично-виховними і психологічними зумів Гайворонський досягти своєї мети? Степан Марусевич, довголітній учень Гайворонського, починаючи ще з часів існування „Української Музичної Консерваторії” в Нью Йорку, член оркестри, пізніший її диригент, тепер учитель музики і хоровий диригент, змалював наступний образ Гайворонського - вчителя. У першу чергу Гайворонський добре опановував те, чого навчав інших. Коли учень грав погано, він умів точно вияснити і показати на практиці, що і як треба зробити, щоби гра була добра. Був вибачливий і уважливий до прохань і зауважень учнів. Завжди зрівноважений, доброзичливий, приязний. Як щонебудь було зроблено зле (напр. при науці гармонії), любив казати „інший спосіб буде кращий”. Умів вияснити і впоїти зрозуміння різниці між доброю музикою і поганою. Вщеплював любов до Баха, Моцарта, з українських композиторів передусім до Леонтовича. Не приховував, а навпаки сам признавав помилки у своїх творах, коли щось звучало недобре в оркестрі і вимагало виправлення. Коли Марусевичеві було 14 років, Гайворонський став підучувати його в диригентурі і передавати йому провід оркестри. Бувало так, що Гайворонський сам сідав між учнів і грав на скрипці під батугою Марусевича не тільки на пробах, але й на концертах. Цим ще більше заскарблював собі учнів і слухачів. „Відношення його до мене — згадує Марусевич — було, як батька до сина”. „Це був гарний тип педагога” — каже колишній його учень, тепер від багатьох років сам педагог.

З молоді, що зростала під впливом Гайворонського, вийшла піяністка акомпаніаторка Ольга Дмитрів. Їй, учасниці і організаторці численних імпрез Ліги Української Молоді Північної Америки, довелося зазнати багато прихильної уваги і порад з боку Гайворонського. Вона згадує з подивом, якої точності і перфекції Гайворонський умів добитися як учитель і диригент, і як багато терпеливості і зрозуміння мав він для своїх молодих співробітників. У виданні Ліги Молоді „Trend” (зима 1952) у статейці про Гайворонського Оля Дмитрів писала, що його помешкання у Форест Гилс було завжди Меккою для людей, що приходили з різними питаннями, таксамо, як для українсько-американської мо-

лоді, в якій індивідуальній і збірній діяльності він відігравав таку велику роль. О. Дмитрів писала: „Як музичний дорадник українського метрополітального комітету Ньюйоркської округи, він komponував і виготовляв музичні обробки для різних його продукцій цілком безкорисно”.

Одною з тих, що користали з порад Гайворонського при виборі і виконанні української музики, була Марія Полин'як-Лисогір, тепер співачка Міської Опери в Нью Йорку. Від нього вона одержувала пісні Людкевича, Лятошинського, Вериківського, Штогаренка і його власні, деякі їй самій присвячені. Так само відносився Гайворонський до численних молодих музик виконавців, диригентів, вчителів. Він бо не втрачав контакту з своїми колишніми учнями. Нераз приходилося давати свої поради (у справах вибору темпа та інтерпретації) на основі прослухання хору телефоном десь з-поза Нью Йорку. Молодь при кожній нагоді давала вияв свого прив'язання до Гайворонського і до його творчості. Концерт у його честь було влаштовано з нагоди річної конвенції Ліги Молоді в Ньюарку 1939 р. Хвиля концертів присвячених його музиці, проходила широко Америкою і Канадою, деякі хори молоді приймали назву його імені. Сам Гайворонський, пишучи у „Свободі” (22. 1. 1942) звіт про вечора колядок у виконанні хору під керівництвом С. Марусевича та співачки М. Полин'як, висловлював свою радість: „та молодь, що виросла на моїх очах, це всі ті, яких я кликав „синку” або „донню”, а тепер самі вони ведуть музичну працю з замилюванням”.

Події, що попередили другу світову війну, та сам її вибух сколихнули життям українців розкинутих по світі. Гайворонський, завжди такий чутливий на справи зв'язані з рідним краєм, переживав їх глибше і сильніше. Вирішувалася доля Закарпаття, з яким в'язали його особисті спомини, а в останніх часах ще й особлива увага до тамошньої народної творчості. Повідомлення про окупацію західно-українських земель большевиками, пізніше німцями — турбували невимовно. Найбільше втомлювала непевність, суперечність вісток, брак зв'язку з своїми, того зв'язку, який за увесь час побуту Гайворонського в Америці був для нього прямо необхідний для життя. Нарешті почали приходити листи окруженою дорогою через Червоний Хрест. Одною з перших була вістка від тіточного брата, що колись за Михасевих дитячих років показував йому перші стежки у світ музики. Василь Цалинюк повідомляв коротким листом про життя найближчої родини і про місце поховання Михайлової матері (вістка про її смерть 1941 р. дійшла була до нього раніше). Життя у безустанних турботах з приводу подій, що вдарили одна по одній з безоглядністю, забирало спокій



М. Гайворонський з дружиною (1935 р.)

і послаблювало і так вже надщерблене здоров'я Гайворонського. „Скрипляче колесо”, як сам він, жартуючи, казав, стало загрожувати заломленням. 1942 р. він важко і на довгий час захворів. Ця недуга сильно знемогла його і після неї він не міг вже брати такої участі в житті своєї громади, як це бувало раніше. Зате з гідним подиву завзяттям він працював на композиторському полі. Скоро теж сталися події, які в нашого музиканта збудили каново давню живучість і енергію. Прийшли вістки про величезні кількочоттисячні маси українських людей, що опинилися в Західній Європі, шукаючи захисту від большевицького терору. Думки про них не давали Гайворонському спокою і поглинали його цілого. Він разом з своїми найближчими друзями ловить кожну вістку: хто там є, в яких умовах там живуть, яка їх майбутня доля. Вістки приходять через Париж, інші писані й переказувані українцями, вояками американської армії. З Швейцарії приходять телеграми: „Рятуйте! Як не старших, то наших дітей!” Гайворонський був свідомий усієї грози ситуації, в якій опинилися втікачі, коли стали приходити вістки про можливість їхньої репатріації, тобто насильного схоплення і передання до большевицьких рук. А ці руки були Гайворонському добре знані. У своєму записнику в дні 27 серпня 1945 р. він писав про „кровожадний большевизм” як найбільшу загрозу для усього світу. Дійсність згодом підтвердила його побоювання. Приходили вістки про рідних і знайомих запроторених большевиками у Сибір, про розпорошення родин і про знущання. З закінченням війни стало нарешті можливе листування з Західною Європою. Як після відкриття водних запор, виплила з Форрест Гилс, місця замешкання Михайла Гайворонського, справжня ріка листів до земляків розсіяних по Німеччині, Австрії, Італії і Франції. Плили листи, що несли слова підтримки і поради, пили й посилки з матеріальною допомогою. Показалося, що в скитальській масі знайшлися цілі десятки давніх друзів і знайомих Гайворонського, у першу чергу колишніх товаришів УСС-ів. Велику радість справляли перші листи з Європи від Купчинського, Лепкого та колишніх членів стрілецької оркестри. Близьке, братерське відношення до них з боку Гайворонського втримувалося за увесь час їхнього тамошнього побуту. Головна Рада Союзу Українських Січових Стрільців пересилала за підписами д-р Н. Гірянки і М. Островерхи такий привіт: „З'їзд Українських Січових Стрільців на еміграції, що відбувся в Регенсбурзі в дні 31. I. і 1. II. 1948 р., гаряче вітає мистця Січової Сім'ї Михася Гайворонського, який увіковічний героїзм і пориви Стрільцтва в стрілецьких піснях...” Колишній учасник стрілецького струнного квартету Ярослав Барнич писав тоді Гайворонському: „Недавно ми мали з'їзд

УСС, на якому пережили ще раз ті славні часи. Варто було бачити всіх наших, тепер уже сивоволосих дідуганів, товаришів, як вони — хоч і захриплими вже голосами — але з неменшим палом „витинали” наші пісні та „йшли на ворога”. З Міттенвальду з Німеччини пересилав книжку „В масках епохи” Йосип Гірняк, вписуючи такі слова: „Великому Майстрові української пісні М. Гайворонському мій стрілецький привіт!” Гайворонський нераз згадував Й. Гірняка, свого давнього стрілецького побратима і радів вістками про його акторську і режисерську працю в Україні та про його „Драматичну Студію” в Німеччині.

У Західній Європі опинилося багато музик, між якими були й знайомі і співробітники Гайворонського ще з давніх львівських часів. Усі вони зазнали з його боку багато виявів приятельського відношення. З. Лисько згадує про це так: „Нова моя переписка з Гайворонським зав’язалася вже тепер на еміграції в Німеччині. Тут показалася в цілій величі людяність і добре серце Михася”. „У свєіх листах до мене цікавився всім, поодинокими музиками, нашою роботою на еміграції в Німеччині, снував пляни нових видавництв в Америці”. Гайворонський запопадливо спроваджував з Європи усякі нові видання, особливо ж літературні. Сповнений якби новим припливом енергії та ініціативи, зайнявся справою музичного видавництва. Він створив перші фінансові підстави цього видавництва і передав його Спілці Українських Музик у Німеччині. Старанням цього видавництва появилася збірка творів Василя Барвінського для дітей („Наше сонечко”) і цикл хорових творів М. Гайворонського.²⁵ Була приготовлювана збірка сольових пісень українських композиторів з німецьким та англійським перекладом текстів, та це видання з причини економічних змін в Німеччині не було зреалізоване. До здійснення не дійшов теж плян зладження і видання української музичної енциклопедії. Такий проєкт подобався був Гайворонському і він навіть сам зголошував свою готовність дати матеріяли про стрілецьку пісню та про українську музику в Америці. Він підкреслював потребу видань інструментальних творів. Листом з 29 березня 1948 р. писав до автора монографії: „Я прошу Вас і Савицького і Карановичеву зладити антологію українських фортепіянових творів. Бодай десять композицій — починаючи сонатою Бортнянського”. Він цікавився й

²⁵ У 1948 р. появилася в Німеччині 6 випусків для мішаного хору, в тому два з музикою Гайворонського („Дунаю, Дунаю!”, „Питалася дівчинонька”) і чотири випуски його обробок укр. нар. пісень („Вдовонька”, „Шумильце”, дві волинські пісні та дві пісні переселенців в Югославії). Обгортку і написи до усіх випусків виконав маляр Едвард Козак.

іншими виданнями, такими як дитячі п'єси з музикою (видання „Нашим дітям”, 1946), чи пластовий співаник „В дорогу” (1949) і у своїх листах живо на них реагував. Співпрацював і з нотним видавництвом о. Северина Сапруна в Парижі. Замітне, що він відраджував Сапруна від друкування всуміш церковних творів українських і російських композиторів. Його метою було втримувати і на практиці поширювати культ чисто української церковної музики.

За десятиліття 1939-1949 композиторська праця Гайворонського була інтенсивна. У ній майже не було інструментальних творів, зате на перший план висунулися вокальні, особливо хорові. Інструментальні речі поставали у цьому часі тільки принагідно, з практично-виховною метою, як от обробки для мандоліново-скрипкового ансамблю. У цьому періоді Гайворонський ще дуже захоплювався народною музикою і відкривав нові терени та нові, досі не використані, або тільки частково використані можливості. У більшій мірі, ніж це було раніше, він досліджував український музичний фолкльор, правда не з чисто теоретичною метою, а практично-композиторською.

Потребам дня відповідало готування великого циклу походових пісень. У часі другої світової війни, коли зявлялися можливості постання нових українських військових формацій, Гайворонський став дуже інтенсивно працювати над збіркою українських народних і скомпонованих пісень, придатних для маршу. Все це робилося в легкому укладі для двох, чи трьох однородних голосів. Одночасно працював над двома спорідненими родами пісень: пластовими і піснями „Української Повстанської Армії”. За увесь час переглядав, ревідував і наново опрацьовував деякі свої ранні твори, не виключаючи й стрілецьких пісень.

Спонука до одної з його більших робіт вийшла з боку канадійських українців, завжди — як було згадано — приятних і щирих у відношенні до Гайворонського. Ішлося про більший збірник пісень та інструментальних творів для молоді не тільки для шкільного вжитку, а й для ширших потреб і нагод. На запрошення книгарні П. Ткачука в Саскатуні, яка раніше видала була повний збірник творів Леонтовича, Гайворонський взявся за цю працю. В укладі і технічному оформленні співпрацював його давній приятель диригент Яків Бубнюк. Редакційно-технічні умовини були сприятливі для Гайворонського. В цілому „Збірник українських пісень для молоді”, що появился 1946 р., видання об'ємисте, на 140 сторін великого нотного формату, різноманітне матеріалом, добре сформлене й ілюстроване.

Остання композиторська праця Гайворонського була зроблена для тих, з ким за усе життя в'язала його найближча дружба: для його молодих співробітників і колишніх учнів. Молодь під керівництвом Ньюйоркського Комітету приготувала свій весняний фестиваль, присвячений 300-літтю в'їзду Богдана Хмельницького у Київ. До керування музичною частиною був запрошений Гайворонський. Спеціально для цієї імпрези він написав „Привітальну пісню Хмельницькому” для жіночого хору, „Ой, Морозе, Морозенку” для мішаного хору і „Пісню Мазепи” для баритонового соля і мішаного хору з фортепіаном. Крім того написав для „Свободи” статтю про всіх авторів, яких твори були виконували на цій імпрезі, і врешті статтю про українське музичне життя в Америці, надруковану в дбайливо виданій програмці. „Гомін України”, так називалася ця імпреза молоді, був виконаний у сценічній формі з поділом на три окремі дії: в'їзд Хмельницького, сцена в домі Мазепи, винятки з „Запорожця за Дунаєм” Гулака Артемовського. Дбайливо приготована і виконана в репрезентативній залі Карнегі Гол 29 травня 1949 р. імпреза молоді була великим успіхом. З її приводу писав Йосип Гірняк („Свобода”, ч. 128, 1949): „Ось чудо! Перед нами на кону образи з нашого героїчного минулого відображують — за кількома тільки винятками — не так звані фахові сили, а молоді ентузіясти — аматори театральної гри. Яка любов і трепет бренть із їх грудей і очей! Яке це велике свято вони переживають і примушують нас, кілька тисячну масу глядачів, пережити його разом з ними! Оце є справжній театральний секрет”. Згадуючи про створення і підбирання музичної частини імпрези, Й. Гірняк висловлював почуття учасників і слухачів, коли писав: „Тут не можемо не схилити своєї голови перед сеньйором нашої музики М. Гайворонським і його учнем С. Марусевичем”. — Для Гайворонського „Гомін України” був великою життєвою сатисфакцією. Це ж його „сини” і „доні” засвідчували вірність країні батьків і музиці, двом ідеалам, що їм він служив усе своє життя. Його композиторська праця закінчувалася ясним, консонантним акордом.

Літні місяці 1949 р. були дуже важкі для Гайворонського, сили бо вичерпувались до решти. З гідною подиву живучістю він усе ще не губив з поля свого зору громадських справ. Після повернення д-р Л. Мишуги з Канади розпитував його про тамошнє життя. Ще у серпні у розмові з Р. Придаткевичем турбувався турботами недавно прибулих музик, малярів, письменників, снував різні плани допомоги. Сповнити їх уже не вдалося. Михайло Гайворонський помер в дні 11 вересня 1949 р. у Форест Гилс в Нью Йорку. Похоронено його на кладовищі св. Івана у Міддл Виледж. Вістка

про його смерть відбилася голосним відгомоном скрізь по Америці й Канаді та по усіх місцях, де живе українська еміграція. Перший концерт, присвячений його творчій спадщині, відбувся в січні 1950 р. в Нью Йорку старанням і у виконанні його молодих друзів.

ЛЮДИНА І ГРОМАДЯНИН

Найбільше прикметні риси вдачі Михайла Гайворонського були лагідність, терпеливість і зрівноваженість. Підкреслюють це в один голос усі, що зналися і бували з ним. Перед очима Степана Чарнецького ставала постать його сердечного друга „людини, що мала серце голуба, ніжність і вразливість мімози, а скромність і безпретенсійність сільської дівчинки.”²⁶ „Михась умів себе опанувати і — у розмові — важити кожне слово” — згадує Роман Придаткевич. Та цими рисами не вичерпувалася цілість його вдачі. Бувало, що та приповідкова ніжність зникала безслідно. Ще замолоду довелося йому бути на одному концерті у Львові, де виконували твір, що його — на думку Гайворонського — на українському концерті ніяк не слід було виконувати. Він голосно протестував таки підчас самого концерту. У половині 1940-их років адміністрація одного часопису прислала була йому упімення за передплату, яка була вже давно заплачена. Гайворонського вразила не так сама помилкова пригадка, як гострота тону, в якому була написана, і він негайно відмовився від дальшої передплати. 1946 р. він слухав в радіо промову генерального директора УНРА — Ля Гвардії, в якій було сказано, що скитальці тому не повертаються до Советського Союзу, що вони були під впливом ворожої до ССРСР пропаганди. Ці слова викликали були в Гайворонського безмежне обурення і гнів.

Гайворонський був оптиміст та „ідеаліст непоправний”. У кожній справі добрі, ясні сторінки перші кидалися йому в вічі, прислонюючи темні. Людиною доброї думки залишився він ціле життя. Під кінець років 1946-1948 він, оглядаючись назад себе, радів тим, що доля дозволила йому доконати. „Дякую Богу! Цей рік був для мене добрий” — записував за кожним разом. В дні 11 серпня 1947 писав у листі до М. Байлової: „Одне — гумору не трачу і всюди добачую перевагу життя”. Доброзичливість до людей і жертвенність виявлялись у нього завжди. Доказів і прикладів цього багато, починаючи його допомогою львівським установам ще у роках 1924-1925, а кінчаючи його моральним і матеріальним вкла-

²⁶ Чарнецький „Лист до — і про Михайла Гайворонського”, „Новий Час”, Львів, 3. червня 1934.

дом в допомогову акцію еміграції, що опинилася в Європі після другої світової війни.

Був дотепний і жартівливий. „Ти є примадон” — любив жартувати в листах до свого друга, оперового співака. Товарииськість була одним з його зміслів. Людина великих товариських прикмет, любив товариство і без нього важко обходився. Умів за один день зжитися якнеможна ближче з зустріненою людиною, як це було з стареньким священиком на Поділлі 1918 р. У щоденному житті нераз виявлялася його непрактичність, та у справах своєї педагогічної, диригентської чи композиторської праці був точний і систематичний. Ще воєнні товариші подивляля в нього підприємчивість і організаційний змісл.

У житті і праці він сполучав прикмети вчителя і вояка. З перших зроджувалося вирозуміння і вмлість поступовання з людьми, з других — рішучість, цілеспрямованість і спостережливість. Сердечне відношення учнів до нього, без огляду на те, чи це було у Львові, чи в Нью Йорку, не було ні випадком, ні, тим паче, чимсь для „годиться”. Був „цілою людиною” і що робив, робив з цілим переконанням. Бувши всяком, любив вояцьку справу. У листі до свого любого брата Петра писав: „Добре Ти зробив, що активувався. Знаєш, нам треба мілітарної сили. Ти, Петрусю, де можеш дістати які військові книжки, то читай, вчися, щоби військове діло було Тобі „свє”. Знаєш, що і я зовсім не думаю кидати війська”. Вістка про постання нових зав’язків українського війська 1943 р. доносилаь до його вуха як сурмовий сигнал і він з запалом брався за складання співаника для походу.

Його широкий кругозір, всебічне зацікавлення справами культури і громадського життя — варті окремого підкреслення. Втримував тісні зв’язки не тільки з музиками, а й з малярами, письменниками і науковцями. Стіни його кімнат були прикрашені працями наших малярів, в тому й ілюстраціями до народних пісень — оригіналами маляра Едварда Козака. Кожна нова літературна поява збуджувала його зацікавлення. У нього було зібрано багато замітних видань і — порохом вони не припадали. З самих тільки новіших видань він познайомився з „Вальдшнепами” Хвильового, „Патетичною сонатою” Миколи Куліша, „Вертепом” Любченка, з творами Зерова, Осьмачки, Маланюка, Багряного, Мосендза, Клена, Антонича, Ольжича та інших авторів. Прикладом його реакції на прочитані твори може бути заввага записана 14 липня 1947: „Одержав журнал „Хорс”. — Віс з нього холодом у відношенні до галичан, а статті немов то вказують на смішну людину, що хоче показатися більшою, мудрішою та кращою, ніж вона є”.

Цікавився і прочитував американські видання з ділянки англійської і американської літератури, естетики та філософії.

В політичному житті визнавався і був дуже спостережливий. Цікаво, з якою передбачливістю він засуджував голосний плян Морґентава, або, як ще на самому початку 1940-их років завважував надмірні впливи росіян та інших втікачів з Росії на американське культурне і політичне життя. Знав добре ціну большевикам. Проглянув наскрізь большевицьку систему і практику та осуджував їх якнайсуворіше. Коли, наприклад, приходили вістки про „30-томову українську енциклопедію”, що приготовляється до видання, він пригадував не одне таке „30-томове” большевицьке видання, проголошене і розпочате з метою обману, а ніколи не виконане. Коли приходили вістки про злуку української католицької церкви з московською, для нього не було сумніву, що робиться це насиллям.

Гайворонський, колишній Український Січовий Стрілець і старшина Української Армії за увесь час свого побуту в Америці умів погоджувати свою любов до батьківщини з лояльністю і уважністю до Америки. В цьому була одна з таємниць його успіху у взаєминах з американсько-українською молоддю. Втримуючи незвичайно тісні зв'язки з рідним краєм, він водночас був одним з найвидатніших діячів у культурно-громадському житті української іміграції в Америці.

Творчість

ПЕРШІ СПРОБИ (1910-1914)

При розгляді композиторської спадщини Михайла Гайворонського доводиться примінювати дві різні засади поділу і підходу. Одна з уваги на доби-періоди, друга з уваги на ділянки творчості. Ранні довоєнні роки були часом прокладання перших кроків на дорозі музичної творчості. Зате воєнні роки у житті і творчій праці Гайворонського замикаються в одне окреме ціле. В ньому, наприклад, годі розділити хорові твори від сольових пісень, бо спрямування і зміст та музично-стилістичні признаки одних і других такі самі. Інакше мається справа з творами після 1920 року. В них можна виразно прослідити розвиток окремих ділянок композиторської праці, таких, як хорові твори, обробки народних пісень, церковна музика, камерна та інші. Ці ділянки відрізняються одна від одної і самі в собі створюють лінії розвитку. На цій основі встановлено тут поділ на ранній і стрілецько-воєнний період та на окремі ділянки творчості за роки 1920-1949.

*

Своїх сил на полі композиції Гайворонський став пробувати ще 1910 р. У його родинному місті були виконувані перші його твори, писані для хору і для скрипки з фортепіаном. Ці перші малі успіхи спонукали Гайворонського до шукання більших, і з цією метою він переїхав 1912 р. до Львова.

Музичне життя Львова мало у тому часі немалі здобутки за собою і позначки тривалости. Діяльність розвивали такі товариства, як „Львівський Боян”, „Союз Співацьких і Музичних Товариств”, старанням якого засновано 1903 р. Музичний Інститут, врешті Музичне Товариство ім. М. Лисенка (1907). Український музичний Львів став користати з свого природного права столиці і не дав вже випереджувати себе так, як це було в першій половині 19 стол., коли музичним центром західньо-українських земель був Перемишль. Гарно розвивалася хорова культура, в яку вклав був багато праці і незвичайного хисту о. Остап Нижанківський. Їдучи до Львова Гайворонський мав за собою деяке обізнання з хоровою справою. Не диво, що його перші поважніші твори написані у Львові зараз таки 1912 р. були хорові. Були це „Заповіт”

і „Ой, у саду” на слова Тараса Шевченка. Вибір Шевченкових текстів ніяк не був випадковий. Культ Шевченка був тоді на західньо-українських землях дуже великий і тісно пов’язаний з музичним життям. Концерти в Шевченкові роковини відбувалися у Львові від кінця 1860-их років. Бували роки, коли ці концерти були не тільки найважливішим, але й єдиним виявом музичного життя. Виконання поетового „Заповіту” в музичному оформленні увійшло з самого початку у твердий звичай. На прохання львівської української громади написав був свою музику до „Заповіту” Микола Лисенко ще 1868 р. Він відбував тоді музичні студії у Ляйпцігу. „Заповіт” для тенорового соля і чоловічого хору був першим оригінальним твором Лисенка. Того самого 1868 р. і з тої самої спонуки постав і „Заповіт” з музикою Михайла Вербицького. Як на той час, це був доволі скомплікований твір, написаний для басового соля, двох хорів і оркестри. Пишучи свою музику до „Заповіту”, Гайворонський клав собі за мету написати менш складний і доступніший твір. Його „Заповіт” призначений для мішаного хору „а капелля”. Фактура твору легка і доступна. Все таки, це було ще надто складне завдання для початкуючого композитора. Він не зумів знайти музичних думок, яким під силу було б нести на собі вагу Шевченкового слова. Тут є й виразні розходження між текстом і музикою в розкладенні інтерпункції; напр. слова „Як понесе з України у синє море кров ворожу” — музично розірвані на дві частини. Зате в другому творі до Шевченкових слів — „Ой, у саду” є не тільки словно-музична згідність. Музика Гайворонського органічно виростає з Шевченкових слів і „кокошки-чорнявая, білявая, дзюбатая трошки” гуляють у саду під звуки гарної танкової мелодії (приклад 1). Варте уваги, як добре Гайворонський

Allegretto

Ой у са - ду у са - ду гу - ля - ли ко - кош - ки

гор - ня - ва - я бі - ля - ва - я дзю ба - та я трош ки

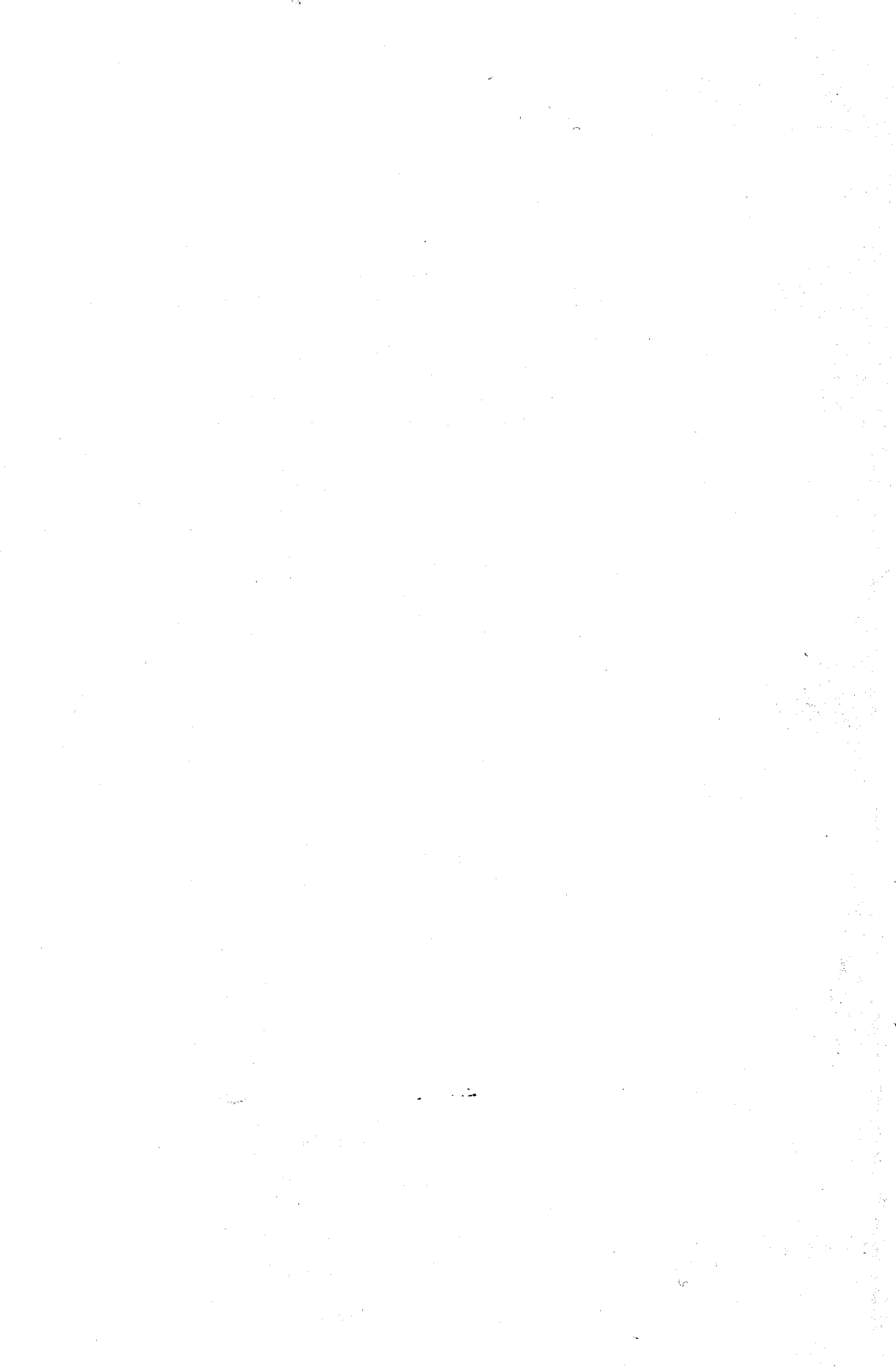
Приклад 1

вийшов з труднощів наголошування слів „чорнявая, білявая, дзюбатая”, даючи в цих місцях синкоповий ритм. Цікава зміна наголосу зараз таки на початку пісні:

„Ой, у са́ду, у саду́...”



Композитор — на початку 1920-их р.р.



Такий незвичайний, химерний, „задирливий” — як це називає Климент Квітка — спосіб перенесення наголосу при повторенні того самого слова тут при образі кокошок, дуже на місці. Його зрештою зустрічаємо в народних піснях, як от у веснянці:

„А ми просо сіяли, сіялі...”

Музична інтерпретація цілої Шевченкової поезії проведена у Гайворонського гарно і цікаво. Зміни темпових означень (Анданте, Модерато, Алєгретто), як і динамічних, виростають безпосередньо з змісту поезії. „Ой, у саду” — ранній твір Гайворонського, але один з замітніших. У написаних 1913 р. творах для чоловічого хору „Боева пісня” (слова Д. Романовича) і „Ідїть!” (сл. О. Олеся) видне зусилля композитора поширити коло засобів свого музичного вислову, особливо гармонічних. Правда, в реалізації цього задуму слідно ще багато незрілого. Модуляції не завжди звучать переконливо, а в ходах голосів трапляються незручності. Так є в першу чергу в „Ідїть!”, бо „Боева пісня” написана гладше. Зате в обох творах є доволі сміливі гармонічні сполуки і модуляції спертї на терцієвому відношенні (ц-моль до ес-моль або е-моль до гіс-моль).²⁷ Порівнюючи з попередніми, інший характер має пісня „Ой, нагнувся дуб високий” (слова М. Голубця) для баритонового соля в супроводі чоловічого хору. Мелодія її напнята майже увесь час на тризвуччях, проведена логічно і в злуці з поетичним текстом. Варта уваги передостання фраза, що живо нагадує одну з мазуркових мелодій Шопена (приклад 2). Подібність ця не зна-



чить, що Гайворонський повторив Шопенівську мелодію, а радше може свідчити про черпання в обох випадках з одного джерела: української народної пісні.²⁸ Пісня „Ой, нагнувся дуб високий” не має концертно-естрадного характеру; своєю простотою і настроєвістю вона підхожа для інтимного музикування „для себе”, і з цього погляду вона цінна. В роках під час і після першої світової

²⁷ Усі чотири твори появилися друком у 1914 р., в музичному видавництві „Ліра” у Львові, в тому „Заповіт” і „Боева пісня” під псевдонімом — Орест Тин, два останні під власним прізвищем композитора. Зате інші довосні твори („Реве, гуде негодонька” до слів Лесі Українки, „Ой, у полі ромен цвіте” до слів Шевченка, дві рапсодії — фантазії для скрипки з фортепіаном та інші), що були у рукописах, затрапилися підчас війни.

²⁸ Пор. В. Витвицький „Українські впливи у Шопена”, „Діло”, Львів 3-6 травня 1934.

війни вона була дуже популярна.²⁹ Так, вдягаючи на себе стрілецький однострій, Гайворонський був озброєний немалим знання музичної грамоти і деякими композиторськими досягненнями.

СТРІЛЕЦЬКІ ПІСНІ

Заки зродилася справжня стрілецька пісня, її завдання сповняла пісня народна. Починаючи від військових вправ у Львові у серпні 1914 р., стрільці маршували під спів придатних до походу народних пісень. За перший рік існування легіону багато з них прийнялося, і цей спосіб практикувався пізніше. Найчастіше співалася таких пісень „Стоїть явір над водою”, „Ой, з-за гори чорна хмара встала”, „Ой, любив та кохав”, „Гей, не дивуйте, добрії люде”, „Курилася доріженька”, „Ой, там за Дунаєм”, „Гей, там на горі Січ іде”, „Кедь ми прийшла карта”, „Летіла куля через гору”. У текстах цих пісень стрільці, співаючи, робили всякі зміни, пристосовували їх до нових обставин. Другий крок — це була не тільки перерібка тексту, а взагалі підкладання нового. Пісню „Ой, зацвіла черемшина” стрільці співали з словами:

„Машерують добровольці
через Мезев Терешеш...”

Тут зазначилась перша місцевість побуту стрільців на Закарпатті — і їх жалюгідний зовнішній вигляд („Чи то військо, чи то банда — ти ніяк не розбереш”). Так ще на позичену мелодію стрільці стали співати самі про себе. Дуже рано прийнялась пісня „Гей, у лузі червона калина” до слів Степана Чарнецького, пісня — програма стрілецького руху. Її мелодія показує не тільки близькість до народної пісні, а й пряме походження від неї. Показує це порівняння з народною піснею „Ой, зацвіла червона калина над криницею”. Вона уміщена у збірці обробок українських народних пісень Бориса Лятошинського (opus 33, ч. 3). Подібності є і у самому тексті і в ритміці та лінії мелодії. Так майже усі пісні, що їх стрільці з самого початку прийняли за свої у свому щоденному побуті, були народного походження. Для стрілецької пісні, яка стала зроджуватись під кінець 1914 р., українська народна пісня була не тільки старшою посестрою, а й зразком і мірою. Наслідкування цього зразка не було легке. Цьому на перешкоді стояли навикі і чужі впливи досить сильні й застарілі в давній Галичині.

²⁹ У друкованій бібліографії своїх творів і в різних місцях записок М. Гайворонський зв'язує цю пісню з довосним періодом. Зате у збірнику „Сурма”, що вийшов у Львові 1922 р. подано на стор. 52, що ця пісня „постала при УСС.”

Тому то не тільки деякі перші стрілецькі пісні, але й багато пізніших наближалися до свого джерела — зразка тільки частково і тільки деякими своїми рисами. Немалий слід залишив на стрілецьких піснях побут на Закарпатті. Там прийнялися деякі закарпатські й лемківські мелодії, там прослизнулися й деякі чисто мадярські, до яких підкладено український текст. Такі пісні, як „Гей, ви стрільці січовії” або „Ой, сусідко” — то були для стрільців тільки пісні-жарту. Прсте згодом вони, особливо ж „Сусідка”, розповсюдилися і — з шкодою — стали входити у програми концертів українських народних пісень.

Перші справжні стрілецькі пісні постали при кінці 1914 р. і були твором Юліяна Назарака — слова — і Михайла Гайворонського — музика. Були це винятки з жартівливої одноактової п'єси Юліяна Назарака, що мала назву „Штурм на полукіпки”. Приводом до її написання сталася помилка одної стрілецької стежі, яка, побачивши вночі полукіпки, прийняла їх за ворога. Сама п'єса не була поставлена, зате Гайворонський написав музику до кількох фрагментів з неї і ці його пісні не тільки прийнялися і спопуляризувалися між стрілецтвом, а й втратили своє первісне жартівливе значення. З трьох пісень „Слава, слава, отамане!” „Хлопці! Алярм” і „Нема в світі кращих хлопців” — перша стала привітною піснею стрільців для кожночасного їхнього начальника, дві інші виконувалося як боеві пісні. Усі три увійшли згодом у в'язанку „Стрілецьким шляхом” Гайворонського, що починається піснею „Гей, у лузі червона калина”. Мелодика цих пісень трубково-сигнального характеру легка й доступна, такі ж гармоніка і хоролий уклад. Коли порівняти їх з довосними творами Гайворонського, видно, що ці твори були куди різноманітніші і складніші від пісень з 1914 р. Як це вияснити? Стрілецькі пісні не творилися для хорово-концертного вжитку і не могли бути полем для здійснювання складніших композиторських задумів, ні, тим паче, експериментування. Пряме відзеркалення пережитих подій і настроїв, вони виходили з стрілецького життя і самі ставали його часткою. Вимовні з цього погляду назви, під якими Гайворонський друкував свою в'язанку стрілецьких пісень зараз таки 1916 р. Перша назва була „З життя Українських Січових Стрільців — картина в піснях”, друга „Стрілецьким шляхом 1914-1916”. Стрілецька пісня була мистецтвом прикладним і, попри близькість до народної пісні, це саме є друга її основна прикмета. Інша з ранніх пісень Гайворонського „Проїшли гори, пройшли доли” (до його власних слів) не тільки плинніша і ширше розгорнена за попередні, а й ближча до народно-пісенного мелосу. Вона між стріль-

цями була малопоширена і її не включено у збірне видання стрілецьких пісень. Ця пісня постала зимою 1914-1915.³⁰

Після карпатських боїв, після перших воєнних трудів і жертв стрілецька пісня стала поважніти. Смерть сотенного побратима Михайла Суха була приводом пісні „Ой, впав стрілець”, якої слова Гайворонський склав 1915 р., а мелодію виспівав рік пізніше. Подібного змісту пісня до слів Ю. Шкрумеляка „Питається вітер смерти”. Про „боротьбу криваву” співається у пісні „Йде січове військо” до слів — „УСС”. Хорова фактура й тут легка і прозора, така зрештою вона у всіх творах Гайворонського за стрілецько-воєнний період. По лінії таких пісень, як „Нема в світі кращих хлопців” — „Проїшли гори” — „Ой, впав стрілець” — „Питається вітер смерти” — мелодика наближається щораз ближче до народної. Ідучи цією дорогою Гайворонський дійшов до пісні „Їхав стрілець на війноньку”, якої навіть знавці-фолклористи не могли відрізнити від народної пісні. Мелодія цієї пісні Гайворонського то правильний восьмитакт (4+4); вона розвивається логічно, спирається на близьких ходах і тільки в моменті найбільшого піднесення (при словах „Я йду в чужую сторононьку”) вживає більшого скоку. Є тут і перехід з мінору до рівнобіжного мажору, що так часто трапляється в українських народних піснях, але цікавий є саме поворот до основної тонації при допомозі 6-го ступня скалі. Списуючи історію цієї пісні, Гайворонський згадує, як скоро прийнялася вона між стрільцями, а згодом і між народом скрізь по західних і центрально-східних землях України.³¹ Сам він працював її з початком 1916 р. для триголосного хору. 1919 р. в Ка-

³⁰ У інших джерелах зв'язується ця пісня з пізнішим часом. Взагалі хронологія стрілецьких пісень була і досі залишилася дуже неточна і поплутана. У різних виданнях, статтях і споминах дати постановки багатьох пісень різні. Наприклад, пісню „Питається вітер смерти” Р. Купчинський („Стрілецька пісня” ст. 12) кладе на 1915 р. після боїв на Маківці, у виданні „Пісні УСС” (Жовква 1936) надрукована дата на цій пісні 1916 (так є в записках Гайворонського), зате у співанику Червоної Калини (Львів 1937) подано „слова й мелодія написані в 1917 р.” Різниця в датах трапляються й у самого Гайворонського. Крім дат є неточність у питаннях авторства пісень. Навіть один з їх співтворців Микола Голубець („Стрілецька пісня”, „Новий Час”, Львів, 1935 ч. 40) приписав „Гей, видно село” Р. Купчинському, а „Нема в світі кращих хлопців” — (як — рекомпенсату за попередню пісню) — Лепкому. У „Сурмі” (Львів 1922) при пісні Р. Купчинського „Мав я раз дівчиноньку” написано: „слова і музика УСС”, подібно пропущено ім'я автора при пісні „Їхав стрілець на війноньку” у згаданому співанику Червоної Калини. Досить великий друкований матеріал про стрілецьку пісню майже увесь носить розповідно-анекдотичний характер.

³¹ М. Гайворонський „Одна пісенька”, „Новий Шлях”, Саскатун, 6 січня 1941.

м'янці на Поділлі написав обробку для мішаного хору і присвятив „Національному хоріві”, в управі якого був Кирило Стеценко. Ще пізніше Гайворонський повертав не раз до цієї пісні, даючи обробки для баритонового соля з фортепіаном (1937), для чоловічого хору (1939) та інші. Як скоро ця пісня поширилася, свідчить факт, що вже восени 1917 р. опрацював був її композитор Микола Леонтович, приймаючи її за народну пісню.³² Про зустріч з Леонтовичем у місяці жовтні 1919 р. оповідає й Гайворонський.³³ „В Кам'янці Подільському був тоді з нами відомий композитор Микола Леонтович, всіми прямо обожуваний та люблений. Він то сказав був мені, що пісню „Іхав стрілець на війноньку” записав у Тульчині (на Поділлі) від полоненого українського стрільця, опрацював її на однородний хор і вмістив між народними піснями. — Полонений казав Леонтовичеві: „Між стрільцями я навчився цієї пісні і між стрільцями співають багато нових пісень”. — І Леонтович і Стеценко дуже зацікавилися стрілецькими піснями. Обидва дивувалися й раділи, що західня область створила нову військову пісню, не чужу, а свою рідну. Усі пісні ми переспівали й тоді ми вирішили були написати співаник для армії”.

Свого роду загадкою була ця пісня й для Лева Ревуцького, який умістив її обробку у збірці „Галицькі пісні”.³⁴ Редактор цього видання і автор поясняльної статті Дмитро Ревуцький, брат композитора, писав: „Іхав стрілець на війноньку” — пісня надзвичайно розповсюджена була під час війни і в нас на Україні. Л. Ревуцький записав її мелодію від артистки О. Д. Петляш на початку 1927 р. Слова пісні записано від Маври М. Морозової із села Іржавець, Прилуцької округи на Полтавщині”. — Врешті ця пісня звернула на себе увагу й Станіслава Людкевича і він дав її в обробці для мішаного хору до співаника „Червоної Калини”. Порівнюючи обробки різних авторів, бачимо, що Леонтович мало що

³² На рукописі обробки цієї пісні для жіночого триголосного хору Леонтович записав: „Од Я. Греха, з Галичини. Воєн. пісня Укр. Січових Стрільців”. Як зазначено у вичерпних примітках до повного видання творів Леонтовича („Книгоспілка”, Київ), Леонтович уважав цю пісню за народну і тільки пізніше „від автора цієї пісні, військового капельника січових стрільців М. Гайворонського довідався про свою помилку і просив пробачити йому цей огріх”.

³³ „Одна пісенька”.

³⁴ Л. Ревуцький „Галицькі пісні”, Київ 1928. Усі пісні зладжені для сольного голосу і фортепіану. Вартість видання підносять гарні переклади текстів пісень на німецьку мову, пера Юрія Клена. Ось для прикладу перша строфа пісні „Іхав стрілець”: „Als in den Krieg zog der Jaeger, Abschied er nahm von dem Maedel: „Du, meine holde, muss dich verlassen, muss in der Fremde verblissen!”

відійшов від первісної хорової обробки самого автора мелодії, у обох обробки так і призначені для якнайширшого вжитку. Ревуцький залишив мелодію пісні без змін, зате у партії фортепіану дав гарну і повну, хроматикою забарвлену гармоніку. Обробка Людкевича широка з строфічно-варіаційною формою; тут як і в Ревуцького багато хроматичних ходів, хоч спосіб користування ними в обох композиторів різний.³⁵ Незвичайна популярність пісні Гайворонського виявлялася справді різнобічно. Її виконували скрізь. 1935 р. виконував її в Стрию хор з 1,200 співаків. Її використовували як тему військового маршу, її награно у різних обробках на грамофонних платівках. Київська кіностудія екранізувала її. Пісня ця стала основою сюжету кількох театральних п'єс, темою образу Івана Кучмака, стрілецького побратима Гайворонського, нарешті притокою для гумористичних перерібок і карикатурних рисунків. „Як на одну пісеньку — писав сам її автор — то більше, ніж досить”.

Пісні „Сповнилась міра” (П. Карманський) і „За рідний край” Р. Купчинський) різняться від попередніх. У їх мелодії не слідно подібності з народними піснями, зрештою, тут взагалі роля мелодії менше важна, зате підкреслений звук хорово-акордового масиву. Джерелом цього другого типу стрілецьких пісень Гайворонського була хорова література галицьких композиторів перелому 19 і 20 століть. Там треба шукати зразків для цілого ряду стрілецьких пісень, особливо ж для їх гармоніки. Обидві пісні ритмічно подібні одна до одної, в обох нижчі голоси дзв'яли самостійні. У скромних межах, що були композиторомі накреслені при писанні того роду маршових пісень, він умів дати не одне цікаве. У пісні „За рідний край” на словах: „Бо нас у бій благословить...” Гайворонський вжив аж чотирьох засобів для віддання змісту слів: вирівнаної у всіх голосах ритміки, спертої на самих тризвуччях гармоніки (крок за кроком на терцію вниз), ступневого піднесення мелодії вгору і врешті динамічного наростання (приклад 3).

Marciale risoluto

The image shows a musical score for a piece titled "Bo nas u bii blagoslovit mozuyei luz mazenii". The score is written for voice and piano. The tempo is marked "Marciale risoluto". The music is in 2/4 time and G major. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a similar pattern in the left hand, with some chords. The vocal line is a simple melody with lyrics written below it. The score includes dynamic markings like "p" and "poco cresc." and a fermata over the final note.

Приклад 3

³⁵ Вартий уваги згаданий скок мелодії на словах „Я йду”. Спочатку у Гайворонського була тут септіма в гору (г-ф). Затє між стрільцями і в

Так на малій площині Гайворонський умів вирівнаною ритмікою і неначе натяком на церковну гармоніку віддати образ Мазепиноного благословення. Пісню „Сповнилась міра” Гайворонський написав первісно для чоловічого хору і духової оркестри. Так її було виконувано під час війни.

Написана і видана друком в'язанка стрілецьких пісень, що про неї була мова вище, цікава з огляду на форму. Гайворонському приходилось тут вперше дати ширше розгорнений твір. Була це, правда, в'язанка, тобто попури з його хибами неорганічності й пестроти; але цю в'язанку, подібно, як „Вулицю” Філярета Колесси, рятував добір однородних пісень і їх вміле чергування. Зате в модуляційних пов'язаннях окремих частин трапляються мало переконливі, чисто механічні сполуки (наприклад від г-дур до б-моль між піснями „Нема в світі кращих хлопців” і „Летіла куля”).

Пісня „Ой, казала мати” — слова і музика Михайла Гайворонського — відрізняється від обох згаданих груп. Її можна зарахувати до пісень типу „Ой, нагнувся дуб високий”, пісень на любовні тексти, особистих і безпретенсійних. Для Гайворонського — лірика ця сфера стрілецької творчості була близька. Пісню „Ой казала мати” Борис Кудрик називав перлиною і зразком українського мажору. Вона справді уся погідна і ясна. Її залюбки виконували співаки солісти — М. Голинський, М. Гребенецька, В. Тисяк, М. Дуда, М. Поляняк-Лисогір та інші. Її посестра „Синя чічка” оспівує рідне Поділля нашого композитора. Текст її один з прикладів збірного творення: на канві вірша В. Бобинського снували дальші рядки Л. Лепкий і сам Гайворонський. Ця пісня теж уся в „українському мажорі”. Будова її мелодії дуже логічна і використовує на протязі цілої пісні подібний мотивічний матеріал. Ціла мелодія збудована так:

кількість тактів: 2 + 2 + 2 + 2
мотивіка а + а + б + а

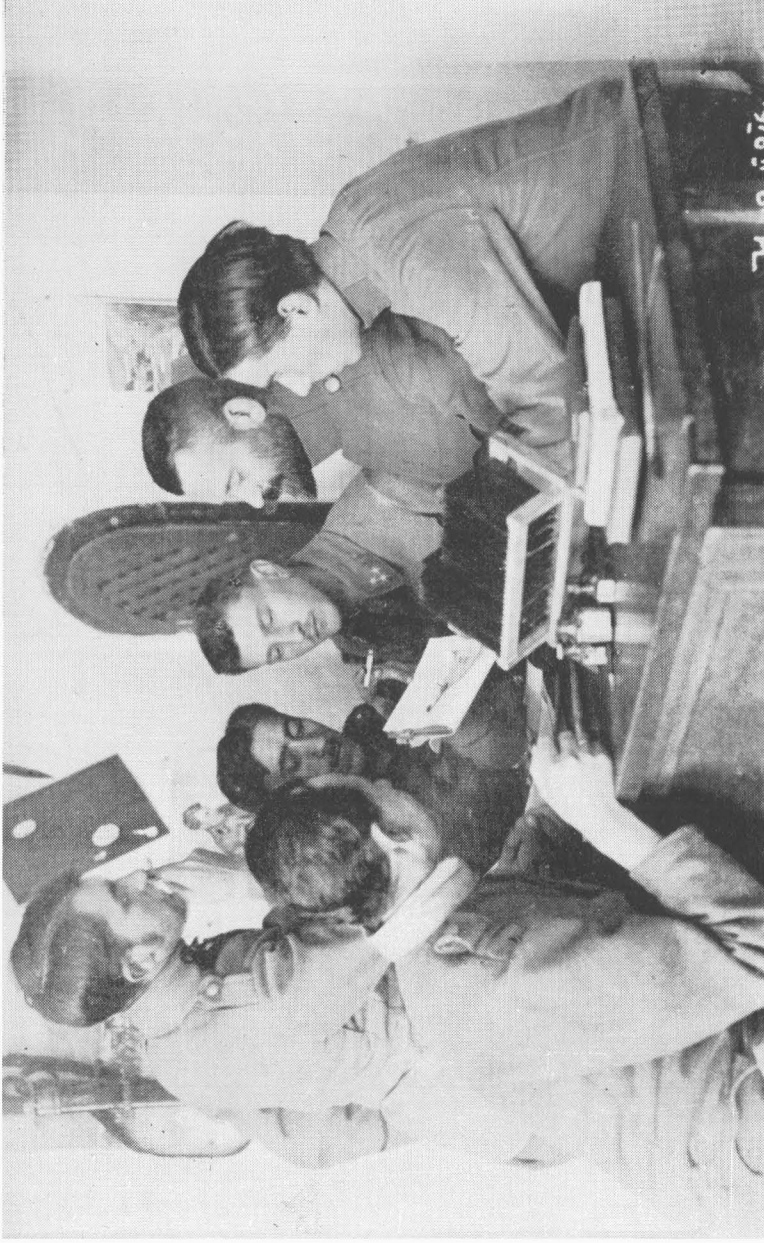
На пісні цій так і видно, як Гайворонський старався упростити засоби свєї музичної мови з тією метою, щоби зробити цю мову загально доступною. „Синя чічка” стала, поруч пісні „Їхав стрі-

народі її співалося з влекшеним скоком на октаву в гору (г-г'). Так є у Леонтовича і Ревуцького і такий зворот прийняв і сам Гайворонський у пізніших своїх обробках. Зате Людкевич, не дбаючи за доступність своєї обробки, вернувся до первісного виду мелодії Гайворонського і використав скок септими як засіб виразового насичення. Згадана тут зміна мелодії Гайворонського, що доконалася під час широкої мандрівки цієї пісні, яскравий приклад „фолкльоризації” мелодії.

лець на війноньку”, найбільше зноюю і виконуваною піснею Гайворонського. Він сам дав кілька різних її обробок (для сольового співу з фортепіаном — дві редакції, для чоловічого хору, для альтового соля з чоловічим хором та ін.), вона є провідною темою в музиці Гайворонського до п'єси тієї ж назви Д. Николишина. Пісню цю виконували при кожній нагоді. Через надмірно часте виконання ця пісня врешті незлюбилаь самому її авторові.

Воєнні роки принесли, крім згаданих вгорі, багато інших пісень Гайворонського, тільки що вони менше, а то й зовсім не поширились між стрільцтвом, і їх не поміщено у виданих збірниках стрілецьких пісень. Так 1916 р. постали наступні пісні: „Срле, отамане” і „Пісня новобранців” (обі до слів Уляни Кравченко), „Виє буря коло хати” (Ст. Чарнецький) та „Іди собі, дівчино” (М. Голубець); 1917 р.: „Воєнна ідилля”, „Іване без роду” та „В огороді коло хати” (усі три на слова Ст. Чарнецького) і 1918 р.: „Од-синього Дону” (О. Кобець), „Ми любим рідний край” (С. Черкасенко) та „Дума-пісня” („Із-за Чорного моря”). До цих дійшло кілька пісень з років 1920-1923, в яких ще бриніла вояцька нота. Тематика і музика їх була продовженням попередніх пісень і їх Гайворонський так і називав „повоєнними доспівами”. Це: „Ой, козаче мій” (слова композитора), „Оце тая Червона Калина” і „Пиймо цю чарку” (обі до слів Богдана Лепкого), „Спіть, герої, спіть” (П. Карманський), „Вилітали сизі орли” і „Коли ви вмірали” (слова стрільця М. Кураха) та — остання — „Три сини” (до слів В. Пачовського). Ці пісні ідуть по лінії двох згаданих груп (першої з виразними рисами народно-пісенного стилю і другої з перевагою елементів хорово-гармонічних). Лінія третя („Синьої чічки”) у роках 1920-1923 продовжуватись не могла.

З пісень першої групи цікаві „Оце тая Червона Калина” та „Вилітали сизі орли” (в пам'ять Ф. Черника і М. Загасвича), по якій зразу пізнати, що написана вона під впливом побуту на широких українських степах. У деяких піснях цієї групи можна показати виразні мелодичні повторення за народною піснею (напр. „Воєнна ідилля” за піснею „Ой, ти знав”). Дума „Із-за Чорного моря”, написана до п'єси „Тарас Бульба” для стрілецького театру в Єлисаветі, скомпонована на зразок народної думи. У пісні „В огороді коло хати” підкреслені тональні особливості українських народних пісень, а саме підвищення 4-го і 6-го ступня (приклад 4). В другій, численнішій, групі чотириголосність домінує і нераз пригадує акордову будову давніших хорових творів (Д. Січинського). Є тут і альтеровані гармонії (акорд неаполітанської сексти у „Спіть, герої, спіть”). Разом з піснями „Ой, нагнувся дуб високий”, „На чаті”, з „Стрілецькою колядкою” і з жартівливою піснею про „Ли-



**УСС — сидять зліва: Осип Курцкас, Михайло Гайворонський, Роман Кутчинський,
Іван Боберський та Іван Іванець; стоїть: Лев Лешкий**

царя Цяпку" Гайворонський начислює 33 пісні свого стрілецько-воєнного періоду.

Andante moderato
Ha zo - po - ді ко - ло за - ти

Ко - ло за - ти де айстри емі - ра - ли

Приклад 4

При розгляді відношення музики до слів у піснях Гайворонського видне цікаве явище. У цілому р'яді пісень акцентація тексту і музики не покривається. Прикладів на це багато. Ось у одній з ранніх пісень „Нема в світі кращих хлопців” виходять у Гайворонського такі наголоси:

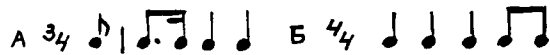
„не́ма”, „до́бровольці́в”, „у́мірають”,
 або у пісні „Сповнились міра”:
 „сповни́лась”, не́людські́”, „зрѣдила”.

Це вимагає роз'яснення, тимбільше, що у стрілецьких піснях слова мали важну роль, декуди важнішу за самі мелодії. Треба пригадати, що аналогічне явище є і в народній пісні. Там теж подибуємо „неправильні” наголоси, напр. у пісні „Зашуміла лицьонька”:

„не́ма”, „заплака́ла”,
 або в пісні „Ішов козак без ліс”:
 „ішов”, мо́лоду”, „ме́не” та ін.

Незгідність словесного наголосу і ритмічного мотиву в українських народних піснях була предметом розгляду в нашій фолкльористиці (Кл. Квітка). Допускаючись цієї незгідности, Гайворонський мав „протоптану стежку” у народній музиці. Та приклад ще не причина. Вона коріниться в тому, що Гайворонський майже з правила починає будову ритмічного мотиву від сильної, а не слабої частини такту. В цьому він знову ж таки бере за зразок українську народну пісню. Відомо, що у західньо-європейському музикознавстві прийнята елементарна засада про правильну будову ритмічного мотиву від слабої до сильної частини. Є це засада т. зв. передтакту (Auftakt). Одною з найбільше суттєвих прикмет української народної пісні є саме те, що вона не стосує передтакту і з правила зачинає ритмічний мотив наголошеною частиною такту. Приклади зілюструють різницю в будові ритмічних мотивів: а) з

передтактом (початок німецької колядки) і б) без передтакту (з української народної пісні „Ой, хмелю мій, хмелю”):



Подібно як в українських, немає передтакту і в малярських народних піснях, та там підставою цього явища є правило наголошування в малярській мові з наголосом на першому складі слова. Гайворонський був свідомий згаданої риси українських народних пісень і він старався дотримуватись її у своїй стрілецькій творчості нероз наперекір ритміці і акцентації тексту. Без передтакту зачинаються усі замітніші пісні Гайворонського: „Нема в світі”, „Прошли гори”, „Іхав стрілець”, „Ой, казала мати”, „Сповнилась міра”, „За рідний край”, „Питається вітер смерти”, „Синя чічка”, „В огороді коло хати”.

Відношення музики до тексту у піснях Гайворонського близьке особливо там, де він автор одного і другого. Пісні скомпановані до власних текстів належать у нього до кращих, так само й пісні до текстів, до постановки яких він причинився чи то темою, чи таки співробітництвом. Віршування самого Гайворонського явище, що — в деякій мірі — відповідає музикуванню його друзів-поетів. Його метою було підійти до народно-пісенних текстів і це йому вдалося. Гайворонський писав свою музику на тексти поетів-стрільців: Р. Купчинського, Ю. Шкрумеляка, М. Голубця, Ю. Назарака В. Бобинського, а з інших В. Пачовського, П. Карманського, С. Чарнецького, Б. Лепкого, У. Кравченко.

За спонукою, з якої поставали стрілецькі пісні, і за своїм змістом вони поділялися на патріотично-бойові, жалібні, любовні і жартівливі. Гайворонський дав найбільше перших і других, менше третіх, найменше останніх. Основна прикмета пісень Гайворонського з стрілецько-воєнної доби то стремління до простоти і узагальнення. В мелодиці воно виявляється близькістю до народної або до хорової пісні з доби перелому 19-20 стол. Своїм об'ємом мелодії замикаються на вузьких площинах і рідко коли переходять октаву. Зародковий мотив спирається нероз на одному з найменших можливих віддалень — на інтервалі терції (приклад: „Ой, казала мати”, „Іхав стрілець на війноньку”, „Синя чічка”). До скромних засобів обмежується і ритміка, особливо ж у піснях народно-пісенного типу. Така ж несконплікована гармоніка, і — це треба підкреслити — на цьому полі Гайворонський далеко не використав засобів своєї гармонічної мови раннього, довоєнного періоду. Форма усіх пісень — ясна річ — строфічна. У внутрішній

конструкції правильність пов'язання 2+2, 4+4, 8+8 є засадою. Цікавий вислід дає порівняння стрілецьких хорових пісень Гайворонського з тогочасними творами його улюбленого композитора Філярета Колесси. Гайворонський завжди визнавав себе послідовником Колесси, його твори співав ще в заліщицькому хорі, на нього дивився, як на свій дороговказ теж на полі пізнання української народної творчості. Коли 1915 р. появилися „Воєнні квартали” Колесси, присвячені У.С.Стрільцям, вони скоро увійшли у репертуар стрілецького хору, а деякі, як „В горах грім гуде”, стали улюбленими між стрільцями. Пишучи свої твори, Гайворонський не взяв собі прикладу ні з ширше розвинутої форми, ні з гармоніки, ані з досить складного хорового укладу квітетів Колесси. В Гайворонському роки 1914-1920 музика-композитор відійшов на дальший плян, відступаючи місце співцеві українського війська.

Велика частина його праці в'язалася з піснями його товаришів. Він нараховував у своїй стрілецькій „статистиці”, що за згаданий період Р. Купчинський написав 21 пісню, Л. Лепкий 13, А. Баландюк 2, Гр. Трух 1. Сам Гайворонський списав з співу Купчинського 12 пісень, Лепкого 7. Пісні обох цих авторів Гайворонський любив і залюбки їх опрацьовував. Кілька з них увійшло у цікаву збіорчку стрілецьких пісень зладжених Гайворонським для фортепіяну. Збірка ця була видана старанням „Артистичної Горстки” у Відні у 1917 р. Гайворонський дуже любив „Ой, видно село” і „Журавлі” Л. Лепкого. Останню пісню зладив аж у п'ятьох обробках: вперше 1914 р. і в останнє 1947. Обробки цілого циклу пісень Лепкого для чоловічого хору вийшли окремим випуском 1933 р. Так само притягали його увагу пісні Купчинського й деякі стали основою кількох різних обробок („Накрила нічна”, „Не сміє бути в нас страху”, „Мав я раз дівчиноньку”, „Готуй мені зброю”). У статті „Стрілецька пісня”³⁶ Гайворонський писав: „Із пісень Купчинського особливо і досі люблю пісню „Готуй мені зброю” і кладу її поверх усіх стрілецьких пісень”. У цій самій статті він згадував і про інших авторів стрілецьких пісень. „Між стрільцями був талановитий пісняр, Антін Баландюк. Але він, соромливий, нерадо показував свої пісні і від нього стрілецьтво дістало лише кілька пісень”.³⁷ Врешті Гайворонський згадував Гр. Труха і Я. Барнича, як членів співацько-музичного стрілецького товариства.

³⁶ Календар-Альманах „Українського Народного Союзу” на рік 1949 ст. 126.

³⁷ А. Баландюк не тільки записав деякі стрілецькі пісні, а й зладив кілька хорових обробок.

Стрілецька пісня явище своєрідне, неповторне, тісно зв'язане з добою, обставинами і середовищем. Вона — подібно як народна пісня — у великій мірі витвір збірний, колективний. Народна пісня є твором колективу у тому розумінні, що процес її шліфування і узагальнення здійснюється на протязі довгого часу, коли то вона переходить з околиці в околицю, з генерації в генерацію. Стрілецька пісня проходила подібний процес, та він відбувався в рамках одного середовища і у прискішеному часі. Стрілецькі пісні зроджувалися в особливій стрілецькій атмосфері і мали на собі її печать. Їх автори жили гуртом, а коли і розходилися, то на те, щоби скоро знову зійтись і разом музикувати над новими піснями. Гайворонський, Купчинський, Лепкий, Баландюк, Гринішак, Лесик, хористи й оркестранти, виконавці, критики і слухачі створювали одне велике ціле. Згадуючи це, Михайло Гайворонський писав з зворушливою щирістю: „Здавалося мені, що не я творив, і що я був тільки „стрілецьким олівцем” — чи тою Болевою арфою, що на ній вітер грає, на якій стрілецька думка вбиралася в мелодію і ставала піснею”.

В нашому музичному житті стрілецькі пісні сповнили подвійне завдання. У першу чергу вони були новим вкладом у пісенний засіб найширших співучих кіл. На такому важному для музичної культури відтинку, яким є домашнє музикування, вони принесли новий корм, вартісний і здоровий. Загально доступні, були вони близькі й до української народної музики. Рецензуючи співаник „Червоної Калини”, д-р Філярет Колесса писав: „Найцінніша частина — це твори нашого стрілецького рапсода, відомого композитора М. Гайворонського та поетів, вивінуваних визначними музичними способностями — Р. Купчинського й Л. Лепкого, що як УСС перебули цілу веснну кампанію та свої вражіння й переживання переливали в пісню. Деякі з тих пісень, зложні зовсім у дусі української народної поезії і музики, мають високу мистецьку вартість і здобули собі вже тривале місце в усній традиції та мають усі дані на те, щоби (перейшовши ще асиміляційний процес) стати справжніми народними піснями, на зразок історичних козацьких пісень”.³⁸ Стрілецькі пісні сповнили й друге завдання: Вони принесли свіжий подув в нашу музичну літературу. Українські композитори — М. Лсонтсвич, О. Кошиць, Філярет Колесса, С. Людкевич, В. Єарвінський, Л. Ревуцький, Нестор Нижанківський, З. Лисько, А. Рудницький, Б. Кудрик, Микола Колесса, Р. Сімович — черпали нові творчі спонуки з цього джерела, використо-

³⁸ „Великий Співаник Червоної Калини”, „Діло”, Львів, 20. 6. 1937.



Філярет Колесса (Космач на Гуцульщині — 1937 р.)

вуючи його в різних формах і родах сольової, камерної, хорової та оркестрової музики.

Сам Гайворонський-композитор завжди наново повертав до пісенного надбання Гайворонського-стрілецького співця. Не було такого періоду, щоби він не давав чи то нових мистецьких обробок стрілецьких пісень у формах хорової і сольової пісні, чи то нової редакції давніх. Використовував їх у своїх музично-драматичних творах таких, як „Залізна Острога”, „Синя квітка”, і чисто інструментальних, як скрипкова сонатина.

ОБРОБКИ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ

В українські народні пісні Михайло Гайворонський вслухувався у свого батьківському домі з самого дитинства. Вони гоміли й у колах його шкільних товаришів. У семінарських роках він почав знайомитися теж з збірниками народних пісень. Після опанування музичної грамоти сам став записувати народні мелодії. Неодну пісню, як „Гей, під явором”, „Ой, в полі могила”, „Ой, піду я понад лугом”, перейняв і списав таки з голосу своєї матері. Після переїзду до Львова цікавився піснями села Зашкова, хоч не знайшов там чогось для себе замітнішого. Починаючи з тих часів, Гайворонський використовував всякі можливості, щоби збагатити своє знання народних пісень. Такі нагоди траплялися і в стрілецьких часах. Багато цікавих мелодій наспівав Гайворонському мистець-скульптор Михайло Гаврилко. На Закарпатті була нагода поробити записи з первісного джерела, з уст сільських виконавців. Взяті в стрілецький полон кубанські козаки співали сумовиту пісню „Летіла куля через гору”. Її Гайворонський записав і в легкій триголосній розкладці зладив для хорового співу. З переходом за Збруч він цікавився народними піснями Наддніпрянщини. У Кам'янці списував пісні з голосу Миколи Садовського. Робив записи в Карпатах — на Гуцульщині та Бойківщині і на Покутті. Багато пісень наспівувала йому Марія Кекиш в Миколаєві коло Львова. Ще й у Америці робив записи, коли чув цікавіші й незнані ще пісні в устах українських імігрантів.

Збирацька праця Гайворонського не була ведена систематично, ні не була метою самою в собі. Він вів її не як дослідник фольклорист, а радше як композитор, що шукає для себе нового матеріалу і нових творчих спонук. Друге завваження треба зробити відносно джерел, з яких він переймав свої записи. Вони були і з першої руки, і з другої — від інтелігентів, військових та ін. Щодо цих других записів можна поставити питання про їх точність і автентичність. В українській фольклористиці є вироблений і прак-

тикою підтверджений погляд, що записи зроблені з уст несільських співаків можуть — при дотриманні певних умов — уважатися за достовірні. Сам Микола Лисенко записав багато народних пісень зо співу вчителів, акторів та письменників. Між тими, від кого Лисенко списував народні мелодії були: Петро Ніщинський, Опанас Сластіон, Іван Франко, Олена Пчілка, Леся Українка, Марія Заньковецька, Микола Садовський. Сама ж Меланія Загорська, „український соловій” — як її звали, зо співу якої Лисенко записав велике число дуже цікавих народних пісень, походила з нащадків козацької старшини і була акторкою-аматоркою. Подібно приймається за автентичні записи з уст інтелігентів, зроблені такими збирачами, як Філярет Колесса, чи Климент Квітка. Немає підстав оцінювати інакше подібні записи Гайворонського. Деякі з них, як пісня козаків, засланих на канальські роботи, — „Гей, ви галки”, записана з голосу М. Гаврилка, зберігають оригінальні і незвичні для вуха прикмети.

Перші обробки народних пісень довелось Гайворонському приладжувати на самому початку існування стрілецького легіону. Він, не гаючись, приспособлював для гуртового співу походові народні пісні. Це були — власне кажучи — не обробки і навіть не гармонізації, а просто дво-, чи триголосні розкладки. Дбайливіше опрацьовання слідне аж у післявоєнних обробках. Гайворонський зладжував їх для львівського студентського хору „Бандурист”, якого був диригентом, і вони появилися у літографічному виданні як підручна бібліотека цього хору. 1922 р. кількома випусками вийшло 20 пісень для чоловічого й мішаного хорів. Є й між ними якби живцем списані для маршового співу, але є й складніше та ширше розроблені. На доборі пісень і на зіставлені типових солістів і цілого хору слідний вплив гуртового співу Наддніпряниці. Вуху Гайворонського засвоїло собі й деякі характеристичні риси, як напр. закінчення без уводного тону. Таке закінчення, логічно вмотивоване вжиттям сьомого природного ступня в моль у народній мелодії, є в обробці пісні „Летіла зозуля” (приклад 5). Стиль обробки гомофонічний, форма, за дуже малими винятками („Ані

Музичний приклад 5: мелодія пісні „Летіла зозуля”. Зображено дві лінії: верхня (голос) та нижня (акомпанювання). Під лінією голосу вказано слова: За-жу-ри-в-ся ко-за-зень-ко від дів-зи-ни йду-зи. Над останніми словами „дів-зи-ни” є поділ на складові частини: дів-зи-ни.

Приклад 5

спитися, ні дрімиться”) чисто строфічна. Та й ці обробки не задовольняли автора і він став працювати від самих основ, а саме, від вивчення особливих прикмет української народної пісні.

Свою працю почав зараз після війни від вивчення тонорядів (скаль) найбільше прикметних для української народної музики. Переїзд в Америку, перші заняття на нових місцях, врешті університетські студії — спинили на деякий час цю його працю. Та скоро він взявся за неї наново і продовжував її до останніх днів свого життя. З питомою йому систематичністю знайомився з працями на полі української фолкльористики М. Лисенка, Ф. Колесси, К. Квітки, читав студії і записи Я. Головацького, М. Драгоманова, І. Франка, В. Шухевича та ін. Були йому відомі збірники українських народних пісень К. Ліпінського, А. Рубця, А. Коціпінського, М. Лисенка, М. Леонтовича, П. Демущього, Івана і Філярета Колессів, Д. Ревуцького („Золоті Ключі”), Роздольського-Людкевича, К. Квітки та ін. Матеріалом користувався критично, напр. до деяких записів П. Бажанського відносився з недовірям. У своїх студіях розробляв деякі окремі питання на протязі цілих десятиліть. Крім тонорядів цікавили його типові закінчення українських народних пісень. За методом фінляндського фолкльориста Ільмарі Крона, він спроваджував народні пісні до одного тону (за останнім тоном пісні) і систематизував їх з погляду на мелодичні, тональні і — в зразках народного багатоголосся — гармонічні признаки. На теми закінчень велись у нього — почерез океан — живі дискусії з д-р Федором Шешком з Праги. Шешко виписував і присилав цікавіші і більше типові зразки народних каденцій. Дуже сильно займали Гайворонського так звані підголоски, хоч до питання народної поліфонії в Україні він ставився з обережністю. На його думку багатоголосся „це новотвір, чужий старшій нашій пісні, яка є виключно одноголосна”. Як про це згадано в розділі про стрілецькі пісні, Гайворонський збагнув — спершу може тільки відчув — те, що українська народна музика не користується передтактом. Згодом, на основі ширшого простудіювання він утвердився в цьому і вмів поправити помилковий поділ тактів, який трапляється часом з цього приводу у записувачів. Досліди Гайворонського мали спершу на оці практичну мету: знайти цікаві для мистецької обробки мелодії. Згодом він так засмакував в українських народних піснях, що — як казав — залюбки аж „купався” в цьому прекрасному джерелі. „Я куди думками не літаю, то завжди повертаюся до народної пісні” — писав 1945 р. Його знання на цьому полі було основне і всебічне. Свій ентузіазм для народної творчости передавав і своїм колегам—музикам. У листі з кінця 1936 р. композитор П. Печеніга Углицький дякував Гайворон-

ському за переслани „Золоті Ключі” (Д. Ревуцького) і писав: „Я хочу Вас дуже просити порадить мені; коли мені буде потрібна пісня, то я Вам скажу характер її, а Ви вже мені дасте таку, бо Ви знаєте пісню не тільки як музику, а також з наукового боку”.

Наполеглива праця Гайворонського стала давати в роках 1930-1940 щораз кращі висліди на композиторському полі. Уже перша невелика збірка пісень з Лемківщини й Закарпаття (для мішаного хору), видана у 1930 р. була, порівнюючи з розкладками з 1922 р., великим кроком вперед. В ній старанніше і до деталей випрацюване голосоведення та цікавіша гармоніка. У пісні „Ой, верше мій, верше” композитор вжив діалогового проведення двох груп мішаного хору: жіночої й чоловічої, відповідно до змісту слів. Наступний випуск, що появився 1933 р. накладом „Української Музичної Накладні” в Нью Йорку, замітний і своїм задумом і виконанням. В ньому „Гуцульське Різдво” (чотири частини) та пісні з Лемківщини і Полісся (по дві). Вибір і опрацювання гуцульського циклу були новиною. На думку Бориса Кудрика, Гайворонський відкривав справжній „новий світ” — гуцульські колядки і різдвяно-ігрові пісні — „романтичні останки поганського культу”.³⁹ Далше Б. Кудрик писав: „Загально вважали гуцулів за так мало музикальних, чи бодай мало інвентивних у мелодії, що, мовляв, поза шаблонний тип примітивної коломийки на східній гамі з двома надмірними секундами, майже ніякого іншого типу в них не знайти. Тимчасом наш композитор знайшов у музичній частині Шухевичевої „Гуцульщини” оці чотири мелодії, що можуть уповні витримати порівняння з наддніпрянськими, та приклав до них — місцями дуже щасливо — „Леонтовичівський спосіб обробки”. Теж і Федір Шешко порівнював згаданий цикл з обробками Леонтовича: „Гайворонський за своєї американської доби життя, багато попрацював як над уясненням собі прикмет української народної мелодії, так і над своєю композиторською технікою. Від ранішньої примітивної гармонізації пісень не залишилося вже й сліду, — автор цілковито засвоїв собі стиль Леонтовича і пізнішого Стеценка. Всі пісні опрацьовані з захованням характеристичних прикмет українського народного способу гуртового співу”.⁴⁰

Різдвяний гуцульський цикл Гайворонського цікавий ще тим, що кожна з чотирох частин — Коляда, Пльис, Кругльик,

³⁹ Д-р Б. Кудрик „З новіших видань творів М. Гайворонського, „Діло”, 27. 10. 1936.

⁴⁰ Д-р Ф. Шешко „М. О. Гайворонський: Українські народні пісні”, „Українська Музика”, Львів-Стрий, 1938 ч. 5.

Щедрівка — відзначається своєрідністю ладотональних основ. У першій є т. зв. церковна міксолідійська скаля:

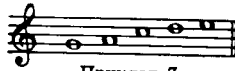
г а г ц д е ф г

В обробці Колядки Гайворонський уживає засобів звукомаларства. Колядка попереджена вступом, що наслідуює церковні дзвони (приклад 6). Мотив дзвонів вплетений органічно й у дальші частини



Приклад 6

колядки. Замітно, що за ціну його дотримання Гайворонський не вагається дати ходи по рівнобіжних квінтах. З тонального і ритмічного боку дуже помітна третя частина Круглик. Це танкова пісня, що її виконують на Гуцульщині під хатою після колядування. Ритмічно вона подібна до старофранцузького танку гавоту, а її скаля цікавий і рідкий в європейській народній музиці приклад безпівтонової пентатсники (приклад 7). Ціла мелодія збудована з п'ятох ступнів, між якими ніде немає півтонової реляції.



Приклад 7

У своїй обробці Гайворонський старається не затратити ритмічного контуру мелодії (приклад 8). Зате наперекір її тональному харак-



Приклад 8

терові, вводить хроматичні ходи. З інших пісень помітна поліська „Верба ж моя”. Про цю обробку писав у згаданій статті Б. Кудрик, що чистотою і прозорістю всна живо нагадує музичну мову Генд-ля. На обробках 1933 р., як і на наступному циклі пісень з Поділля (1937), видні виразно напрямні, до яких ішов Гайворонський. Його метою був Леонтовичів підхід, і згадка про це в обох вище наведених критиків не випадкова. Все таки, на тім етапі Гайворонський ще не зовсім досягнув своєї мети. Найбільш типова ознака у Леонтовича — поліфонічна хорова фактура, і то не в розумінні традиційних засобів і форм західно-європейської поліфонії, а наскрізь своєрідна, вирощена з духа української народної пісні. У згаданих циклах обробок Гайворонського наявні такі засоби, як імітація, органний пункт, навіть авґментація мелодії, але голоси в них ще тільки ступнево стають вільніші й рухливіші, і не раз ще стрибають по драбинках — акордах.

Хибою, що трапляється в різних обробках Гайворонського з того часу, є недоспікування, „поликання” останнього ненаглого складу при закінченнях. Наприклад у подільській пісні „Ой, на горі” у словах „сідати”, „весілля”, „злетіла” — останні склади не виспівані. Така маніра співу подибується в народній практиці, між ін. на Поліссі. Вона увійшла подекуди і в практику наших хорів. Зате майже усі композитори вистерігаються цього у своїх обробках, напр. у Леонтовича вона не зустрічається ніде.

У Пльісі і Щедрівці з гуцульського циклу варто відмітити зразки тематичної праці, прикметної інструментальній музиці. Цим Гайворонський знову ж таки перекликується з питомою Леонтовичеві інструментацією голосів хору (приклад 9 взятий з „Щедрівки”).



Цінним здобутком обробок 1930-их років була строфічно-варіаційна форма, де кожна, або майже кожна строфа тексту має інше музичне оформлення, виведене з основної мелодії пісні. Форма ця давала можливість видобути зміст окремих строф тексту. У випадках, де слова пісні дають до цього підставу, композитор уводить діалогову форму і якби драматизує пісню. На один з таких випадків звернув увагу Р. Придаткевич: „слова „ой давай” передані каноном між жіночими і мужеськими голосами — немов би була сварка про „оддавання””.⁴¹ Друга важна риса, то групування

⁴¹ Р. Придаткевич „З музики”, „Свобода”, Джерзі Сигі, 31. 7. 1934.

пісень за областями. Гайворонському самому довелося перемерити різні частини широкої української землі, довелося побувати далеко на захід і на схід від його рідного Поділля. Він знав Закарпаття, Бойківщину, Гуцульщину, Покуття, бував і на Придніпрянщині. Його вухо ловило цікавіші особливості пісень різних областей, а цей свій досвід він доповняв пізніше студіями. Він перший з наших композиторів звернув таку велику увагу на поділ обробок за місцем походження пісень, даючи причинок до української музичної діалектології. Його обробки груповані за областями: Гуцульщина, Поділля, Полісся, Лемківщина, Закарпаття. Щодо останніх, то тут, крім мистецьких були й інші причини. Як була про це мова, Федір Шешко з усіх сил заохочував нашого композитора до праці над закарпатським фолкльором. Йому ішло про посилення культурно-національного життя тієї області, що стала підноситися з занепаду. Спираючись на давніші обробки закарпатських і лемківських пісень Гайворонського, Шешко висловлював впевнення, що саме він, Гайворонський, найкраще вміє подати закарпатські мелодії в суто українській оправі. „Стиль у Вас виробився для таких річей справді український — писав Шешко в листі з 28 жовтня 1937 р. — це не тільки мій погляд, а й присуд п. Щуровської”.

Наш музикознавець пересилав Гайворонському записи закарпатських мелодій, м. ін. теж друковану збірку Ф. Колесси, звертаючи увагу на оригінальніші. Шешко прислав пісні й з інших областей. Одну пісню з Полтавщини, списану з голосу Шешкової дружини („Мамо, мамо, що наробила”), Гайворонський опрацював для мішаного хору, присвячуючи її обоім Шешкам. „Мені незвичайно подобається опрацювання пісні „Мамо, мамо” — писав Шешко 4 серпня 1938 р. — „Я вивчив усі голоси напам'ять і вони в мене не виходять з голови”. Обробка цієї пісні Гайворонського вміщена в циклі 30 пісень з 1940 р.

Зацікавлення Закарпаттям мало ще один наслідок. Увага Гайворонського пішла шляхом, яким перед століттями помандрували українські поселенці з Закарпаття на полудне. Наш композитор довго розпитував за відповідним матеріалом і врешті одержав його прямо з Югославії від о. Сильвестра Саламона. О. Саламон сам цікавився народними піснями тамошніх українців, списував їх і 30 записів переслав Гайворонському. Інші записи з Югославії надійшли згодом від о. О. Тимка, диригента тамошніх читальняних хорів і автора обробок народних пісень. Пісні українців-поселенців в Югославії показували різні впливи, словацькі, мадярські і сербські, але основа їх мелодичної побудови і тональних прикмет залишилася спільна з піснями корінних українських земель. Гай-

воронський з зачудуванням зустрічався з деякими мелодичними подібностями до його власних пісень, напр. до пісні „Ой, нагнувся дуб високий”. Притягали його увагу й тексти з особливою говіркою:

„Коло млина яворина,
Треба би ю вирубац.
Сподобало мі ше
Сушедово дівче,
Але мі го не хцу дац”.

Цикл обробок пісень українських переселенців в Югославії, числом півтора десятка, написаний Гайворонським 1939 р. Засвоєні в попередніх циклах здобутки форми і голосоведення застосовані й тут повністю, викінчення дуже старанне. У пісні „Миленко моя” одне речення мелодії, що повторяється шість разів, гармонізоване за кожним разом інакше. Про цю пісню писав до Гайворонського о. Тимко, що вона „стара і ще з Карпат прийшла з нашими прадідами”. У циклі Гайворонського знайшлися „Помали, овечки” та „Чече вода” — пісні, що належали до найбільше поширених і улюблених між нашими поселенцями в Югославії.

Крім принципу групування обробок за областями Гайворонський стосував поділ по родах. Він любувався в старовинних обрядових піснях, в першу чергу в піснях зимового циклу — колядках і щедрівках. Вже з нагоди появи „Гуцульського Різдва” Роман Придаткевич писав, що Гайворонський зумів дати твір, в якому захований запах дохристиянських часів.⁴² Про колядки і щедрівки сам Гайворонський писав до П. Маценка в листі з 10 жовтня 1939 р.: „Прецікаві тексти й мелодії, а старина — старина, аж сяє своєю красою та силою”. Цикли колядок і щедрівок, над якими Гайворонський працював під кінець 1930-их і з початком 1940-их років, обіймають мелодії з різних областей України від Лемківщини і Закарпаття до Київщини, Полтавщини і навіть до Курщини. Обробки колядок і щедрівок — здебільшого для мішаного хору — різняться загально від інших більшою простотою і доступністю і ними можна користуватися при колядуванні. Тут композитор не уникає так пильно строфічної форми, зате часто вводить солістів-заспівувачів у хорі. Дуже цікавий цикл 11 колядок і щедрівок складений за особами, для яких колядується (господар, господиня, вдова, парубок, дівчина). Він написаний для однородного хору з акомпанюванням фортепіяну. Партія фортепіяну багата і гармонічно барвиста, а подекуди вжита як засіб ілюстрації. Перед

⁴² Р. Придаткевич „З музики”, „Свобода”, 31. 7. 1934.



Федір Стешко (Прага — 1938 р.)

закарпатською колядкою, в якій співається про „місяць ясень-кий” і зірку „його сестричку”, фортепіан виконав вступ-ілюстрацію їзди саньми під бренькіт дзвінчків (приклад 10).



Приклад 10

З вибухом війни 1939 р., коли зв'язки з рідними землями перервалися, не стало й видавничо-друкарських можливостей. До того часу Гайворонський друкував свої твори в друкарні ОО. Василян у Жовкві, туди теж перед самою війною він вислав був збірку колядок і щедрівок, присвячених Філаретові Колесі. Гайворонському вже не довелося її одержати: були відомості, що надрукований наклад большевики, зайнявши Галичину, знищили. Починаючи 1940-им роком наш композитор почав зладжувати фотостатичні відбитки своїх творів, грубуючи їх в окремі збірники-опуси. Найбільше обробок народних пісень було викінчено і відбито фотостатично у роках 1940-1943. Це були два великі цикли для мішаного хору (разом 46 пісень), два опуси для жіночого хору і для триголосного мішаного складу, врешті й окремі пісні. Між останніми деякі написані для хору й фортепіанового супроводу в 4 руки, а дві пісні („Шумить, гуде дібровонька” і „Коло млина яворина”) для хору і двох фортепіанів. І після згаданого періоду кожний рік, не виключаючи 1949, приносив нові обробки народних пісень. Два показніші цикли для чоловічого і мішаного хорів зладжені в р. 1946-1947.

Найбільше плідний на цьому полі був п'ятилітній період 1938-1943. Це був час, коли засади підходу до обробки народної пісні остаточно у нашого композитора скристалізувались і усталились. Він тепер постійно користується строфічно-варіаційною формою, яка у нього є у двох різних виглядах. В першому нове музичне оформлення окремих строф тексту спирається — головним чином на відмінах гармоніки і на проведенні основної мелодії в різних голосах. У другому з'являється варіаційний елемент у своєму первісному значенні: основну мелодію подано в різних варіантах, нерідко досить далеких від первозору. Приклад примінення варіаційної техніки дає „Шумильце”, одна з найбільше улюблених пісень

Гайворонського.⁴³ У прикладі 11, а) — початковий двотакт народної мелодії, б) в) г) г) — відміни — варіанти цього двотакту в обробці Гайворонського. Часто вживаним засобом є перенесен-



Приклад 11

ня окремих строф до різних тонацій. Пісня „Ой, коби я знала” дає наступний приклад чергування тонацій:

Г-дур, ц-моль, ц-дур, Г-дур.

Часом, коли пісня дає до цього притоку, відбувається цікава гра між мажором і одноіменним мінором, неначе гра світла й тіни. Гайворонський дотримується різних видів скаль, що попередили теперішню систему дур-моль.

Для частин-строф найбільше суттєві різниці внутрішньої гармонічної будови. Вони засіб поглиблення змісту й ідеї пісні. Найцікавіша гармоніка там, де вона не є ціллю сама в собі, а є вислід поліфонічного плетіння голосів. Там її контури втрачають свою різкість чергування гармонічних функцій тоніки, субдомінанти, доміанти, а набирають більшої суцільності і плинності. Обробка пісні „Мамо, мамо” — один з кращих прикладів цього. Замітно, що Гайворонський не раз ішов наперекір правилам і заборонам шкільної гармоніки. Він не вагався давати ходи рівнобіжних чистих квінт там, де, на його думку, це було потрібне. Таке проведення саме з субдомінанти на доміанту є в пісні „Ой, піду я понад лугом”, написаній для трьох голосів: сопрана, альта і ба-

⁴³ 1947 р. автор цієї монографії приготував до видання цикл обробок народних пісень М. Гайворонського і включив до нього й цю пісню. Композитор написав у листі з 30. вересня 1947: „Радий бачити, що Ваш вибір упав на Шумильце. Ой, і люблю я цю пісню!”.

ритона (приклад 12). Спадний хід по рівнобіжних квінтах є в пісні „Дунаю, Дунаю, чому смутен течеш”; тут чотири рівнобіжні квінти підряд (приклад 13). Спадного ходу по квінтах Гай-

Музичний приклад 12. Зображено дві партії: С (сопрано) та А (альто). Лінійний хід складається з чотирьох рівнобіжних квінт, що спускаються по діагоналі. Під партією А наведено ліричні тексти: "Там мій ми-лий о-ре плу-гом". Під партією Б (бас) також є нотний запис.

Там Приклад 12

Музичний приклад 13. Зображено дві партії: С (сопрано) та А (альто). Лінійний хід складається з чотирьох рівнобіжних квінт, що спускаються по діагоналі. Під партією А наведено ліричні тексти: "пла-гу-ги по-ві-дат:". Під партією Б (бас) також є нотний запис.

Приклад 13

воронський ужив як засобу для передання змісту пісні; там же мова про „дівоницю”, що „плачет, плачучи повідат”. Шлях, яким Гайворонський дійшов до того роду ходів, не був шляхом музичного модернізму. Якраз навпаки. Наш композитор знайшов зразки такого голосоведення в народному багатоголоссі. Цікаво зауважити, що впливи т. зв. народних примітивів бачимо теж у хоро-вих обробках Бориса Лятошинського. У його пісні „Ой, ходить сон” є в тенорі і басі чотирнадцять ходів по рівнобіжних чистих квінтах, а в пісні „В кінці греблі шумлять верби” у першому і другому басах є аж 35.

Засоби поліфонічної фактури в обробках Гайворонського різноманітні. Дрібніші, а то й ширші імітаційні проведення трапляються досить часто. Нижчому і середнім голосам довіряється не-раз ведення основної мелодії. Навіть право першого виведення мелодії у обробках, написаних для мішаного хору, не завжди дається сопрану, воно прислуговує часом альтові, тенорові, а то й басові. Розмови дівчини з козаком у тексті пісні, або сестри з братом, ведуть до діялового трактування і проведення мелодії раз в жіночих, раз в чоловічих голосах. Мелодична і ритміч-

на незалежність скремих голосів буває велика. Прикладів, де кожний з чотирьох голосів має свою ритмічну формулу, дуже багато. Гайворонський використовує типові тембральні забарвлення голосів, переносючи мелодію з одного голосу на другий. Нераз таке користування барвами відбувається на частинах мелодії. Зустрічається й типова для Леситовича інструменталізація голосів хору. У пісні „Ой, у полі керниченька” вжитий гамовий хід в гору, подібний до такого ж ходу в Леонтовичевому „Щедрику” (приклад 14). Трапляються у Гайворонського й чисто зовнішні, нату-

Ой ————— Ой ————— до Льво-ва ку-ди
 Ой ска-жи ми дя-ги-нонь-ко до Льво-ва ку-ди
 ска - жи ку - ди

Приклад 14

ралістично-ілюстраційні моменти. У пісні „На березці зозуля кувала” один з голосів таки справді „кує”. В іншій на словах „Шумлять верби” голоси імітують шум дерев. Прикладів таких небагато.

Цікаво слідкувати, як деякі ширше розвинуті народні мелодії використані композитором різноманітно. Гарна й широка мелодія пісні „Сивий голубочку” подана в збірці Гайворонського для чоловічого хору у різних голосах, різних тональностях, у первісній формі і з змінами, врешті й у точному оберненні. У прикладі 15 під а) подана основна мелодія пісні, під б) її обернення, яке Гайворонський вжив у четвертій строфі і дав вести другому тенорові.

Приклад 15

Важно, що це обернення проведене в цілій мелодії пісні, одній з кращих обробок Гайворонського. Кожна з її шістьох строк є в новому музичному оформленні, голоси ведені плинно і співно. Написана вона 1947 р. З того ж року помітна своїм гармонічним колоритом пісня „Гей, ви галки”, що була вже між ранніми обробками Гайворонського з 1922 р. Порівняння обох редакцій тої самої пісні показує велику різницю між скромною строфічною піснею і широко розведеною піснею — картиною.

Вгорі була мова про працю Гайворонського над закінченнями в українських піснях. Багато його обробок з періоду 1938-1943 показує, як далеко наш композитор відійшов від стереотипних гармонічних закінчень і як засвоїв собі типові каденційні звороти української народної музики. У нього дуже часті закінчення на самій октаві, нерідко на акорді без терції, або на домінанті. У передостанньому акорді він нерідко уникає уводного тону, даючи цікаві сполуки. Стилево витримана, тонким плетінням голосів обведена обробка полтавської пісні „Мамо, мамо” дає гарний приклад каденцій. Їх тут три і кожна інша, зате ні одна не стосує уводного тону, дотримуючись природної мольової тонації, званої еольською (приклад 16). Стосовання природного мінору не виросо-

The image shows a musical score for three systems of staves, labeled C.I., C.II., and A. The notation includes treble and bass clefs, notes, rests, and chordal symbols (C, A, T, B). The score is presented in a traditional musical notation style with a key signature of one flat.

Приклад 16

тає у Гайворонського до якогось правила, навпаки, де народна мелодія дає до цього підставу, він вживає досить різноманітних засобів хроматики. Так є в одній з його улюблених пісень „Ой, глибокий колодязю, золоті ключі”, де є ходи не тільки по підвищених 6-му і 7-му ступнях, а й по альтерованому вгору 4-му.

При обговоренні обробок Гайворонського не можна поминути питання їх відношення до оригіналів. В нього дуже часто є ним самим змінені, перероблені, чи доповнені тексти народних пісень. Це, зрештою, на рукописах і виданнях обробок, чи то бібліографічних списках виразно зазначене. Так він змінював окремі слова

(замість „дівчата з коршми йдуть” з пісні про розбійника Шумила, Гайворонський дав „дівчата з танцю йдуть”), а коли натрапляв на записи з одною строфою тексту, доробляв дальші. Наприклад у збірнику Роздольського записана пісня з Заліщищини:

„Вийшла стара мати на високу гору
Кличе свого сина йа з війни до дому...”

За цією строфою Гайворонський снував дальше:

„Пора тобі, синку до дому вертати,
Нема кому неньці і води подати”.
„Ой, ненечко-nene! Як мені вертати?
Земленька тяженька, та й не можу встати”.

Як колись давно у стрілецькому віршуванні, так і тепер він умів підійти під стиль і зміст народної пісні. Все таки, це не завжди вдавалося. У доробленому тексті до гуцульської колядки, такі слова як „чудо повідала”, чи „з далекої пути”, перенесені з ненародних коляд. Крім текстових змін Гайворонський уводив, правда, у виняткових випадках, зміни у народних мелодіях. Усе це показує, що до своїх обробок Гайворонський підходив не як дослідник, а як мистець-композитор. Мелодії і тексти його обробок не можуть служити за музично-етнографічний матеріал, подібно, зрештою, як і багато обробок Леонтовича. Зате дуже цікаві були висліди праці Гайворонського в іншому напрямі, а саме в підкладанні мелодії до записаних текстів. Так, знайшовши гарний текст про мандрівку дівчини з козаком — „Питалася дівчинонька” — записаний на Одещині, Гайворонський підібрав до нього мелодію. Тема цієї пісні одна з найбільше поширених не тільки в Україні але і в інших європейських краях. Різні види її текстів подав Климент Квітка у своїй широкій студії п.з. „Українські пісні про дівчину, що помандрувала з зводителем”.⁴⁴ Там поданий текст пісні, майже ідентичний з текстом, що його вжив Гайворонський. Про подачу при цьому мелодію Квітка пише, що вона „зложена явно під впливом італійської музики, як і однакового стилю мелодія до пісні „Видно шляхи полтавськії” в опереті Котляревського „Наталка Полтавка”. Гайворонський не покористувався цією мелодією, а підклав під текст мелодію споріднену з піснею „Зашуміла ліщинонька”. Пісня „Питалася дівчинонька”, написана 1943 р., одна з найкращих у Гайворонського і одна з його найбільше улюблених. Дух української народної музики відданий у ній з цілою правдивістю і глибиною. Виняток з третьої строфи показує гарний рису-

⁴⁴ Етнографічний Вісник кн. 2, Київ 1926 ст. 98.

нок мелодичних ліній (приклад 17; пісня триголосна для сопрана, альта і середніх чоловічих голосів). Подібна генеза другої дуже замітної пісні Гайворонського „Дунаю, Дунаю, чому смутен течеш”, взятої з Франкових студій над українськими народними піснями. Це пісня про воєводу Штефана записана ще у 16 стол. і вміщена у граматиці Яна Благослава. Гайворонський звів текст з мелодією старовинної обрядової пісні з тих самих околиць, що текст, тобто околиць Бардієва. Твір Гайворонського накреслений широкими лініями, а замикання окремих частин на тоніці, домінанті, то на другому і шостому ступнях робить його ще цікавішим.

Мм _____

Мм _____

Мм _____

p Ме-не вкри-с гор-на хма-ра те-бе вкри-с людсь ка сла-ва

stacc. _____

stacc. _____

мо-ло-да-я дів-ги-нонь-ко мо-ло-да-я дів-ги-нонь-ко

Приклад 17

Збираючи разом, бачимо, що найчисленніші і найбільш прикметні для Гайворонського є обробки для мішаного хору а капелля. На дальшому пляні чоловічий і жіночий хори а капелля, хори з різновидим інструментальним супроводом, врешті мішані голоси у різних зіставленнях (сопран, альт і тенор, чи альт, тенор і бас). Про обробки народних пісень для сольового співу з фортепіаном мова буде нижче. Число усіх хорових обробок українських народних пісень Гайворонського, коли включити сюди ще цикл дво —

і триголосних походових пісень, сягатиме величезного числа двох сотень.

З багатих і плодючих років 1938-1943 датовані й обробки білоруських народних пісень. 1938 р. постало їх чотирнадцять, 1941 р. п'ять, а поза тими циклами кілька окремих пісень. Спіраються вони здебільшого на записи білоруського музики диригента Р. Ширми (Вільно), з яким Гайворонський часто переписувався. Обробки Гайворонського, як і з того самого часу обробки білоруських пісень Олександра Кошиця, зустрінені були в колах білоруського громадянства незвичайно прихильно. Деякі пісні Гайворонського появлялися друком як нотний додаток до журналу „Беларускі Летапіс”. Так у числі 3 за 1938 р. вміщена гарна любовна пісня, що зачинається таким цікавим окликом „О-ю-ля-лю!”, а в числі 4-5 „Гей, паехау син Даніла” — обі для мішаного хору. Одна з найзамітніших „Ой, загуду, загуду” була Гайворонським написана спершу (1938) для сопрана сольо і мішаного хору, пізніше в другій редакції (1945) для такого ж сольо і жіночого хору, достосовуючись цим ще краще до змісту пісні. Її попереджує 8-тактовий вступ хору, вжитий пізніше як інтерлюдія (приклад 18). У деяких піснях, як у рекрутській „Там ручалочка бя-



Приклад 18

жала” або в танкових, композитор підкреслює у своїй обробці жвавість білоруської народної пісні. Взагалі у цих обробках він користується скромнішими засобами, ніж в обробках українських пісень. 1941 р. він зладив ще кілька обробок хорватських пісень, користаючи з записів відомого фолкльориста — збирача словянських пісень Людвика Куби. У тому часі Гайворонський працював теж над мелодіями занесеними в давніх часах з Франції і Англії в Америку та Канаду. Цими піснями він цікавився здавна і знаходив між ними старовинні мелодії. У пісні “Canning Song” гарний зразок церковної дорійської скалі з її характеристичною секстою. У обробці цієї пісні тональні прикмети дотримані дуже послідовно. За приклад може стати гарне, імітаційно проведене за-

кінчення (приклад 19). У цих обробках Гайворонському не треба було вистерігатися ні передтакту, ні таких засобів гармоніки, що

Cell-ars are fill- ing on with the can-ning Win-ter is com-ing so Jen-ny pluck pears

Cell-ars are fill- ing on with the can-ning so Jen-ny pluck pears

on with the can- ning so

Приклад 19

звучали б чужо при українських народних мелодіях, як наприклад акорду септімового зменшеного, вжитого в пісні “Somebody” (приклад 20, жіночий хор). Обробки пісень слов’янських народів, біло-

mar-ry him

mm

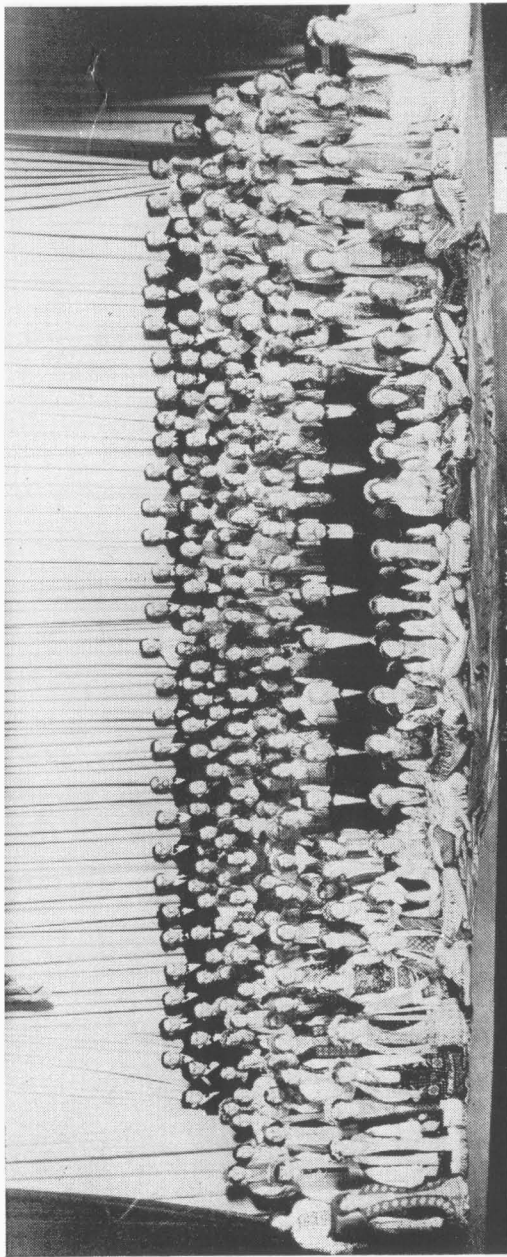
Приклад 20

руського і хорватського, як і пісень Нового Світу, поширили поле засягу творчості українських композиторів.

ХОРОВІ ТВОРИ

У порівнянні з хоровими обробками народних пісень оригінальні хорові твори були у творчості Гайворонського на дальшому пляні, не зважаючи на те, що саме ними вона була започаткована. У пізніших часах не помічаємо ні такої наполегливості, ні послідовності, якими відзначалася його праця над народними піснями. Замітніші речі поставали в різних часах більше відокремлено і нераз з зовнішніх спонук. Одною з них була доволі цікава і зріла фугетта для мішаного хору „Ой, співаночки мої”, написана ще 1919 р. в Кам’янці на Поділлі. До більших ранніх спроб належить твір для мішаного хору, баритонового соля і малої симфонічної оркестри на слова П. Тичини „Гаї шумлять”. Для жіночого хору з фортепіаном написаний „Євангельський мотив” (слова В. Щурата); його Гайворонський виконував з хором своїх учениць в гімназії сестер Василянок. Після переїзду до Америки хорова фак-

тура новонаписаних творів не тільки не збогачувалася, а, навпаки, упрощувалася з погляду загальної побудови і гармоніки. Було це без сумніву наслідком праці композитора з тутешніми хорами, яких рівень, зумовлений обставинами, не міг бути високий. Такі твори, як напр. „Калина” до слів Л. Українки (1924), писані легко і доступно. Подібно їй патріотичні пісні („Живи, Україно” — О. Олень) обчислені на якнайширші кола виконавців і слухачів. Компонуючи музику до Франкової поезії „Коваль” (1926, мішаний хор з фортепіаном), Гайворонський дбав теж в першу чергу про її доступність і зрозумілість. Цей твір так і має на собі присвяту: „Просвіт'янським хорам”. Що композитор сам добровільно накладав на себе певне обмеження, показує порівняння цього твору з іншим, написаним того ж 1926 р. Була це скомпонована під час студій в Колумбійському універ. баллада для мішаного хору, баритонового соля і симфонічної оркестри на слова англійського поета Чарлса Кінгслі під заголовком „Піски Ді” (“Sands of Dee”). Не тільки самим задумом але й його здійсненням — це один з найзамітніших хорових творів Гайворонського. „Піски Ді”, як і „150-ий Псалом”, теж для мішаного хору з симфонічною оркестрою і теж до англійського тексту, показують, з якою уважністю і вимогливістю ставились до вокальної і особливо до хорової музики у тих клясах університету, яких Гайворонський був учасником. Тридцяті роки і перша половина сорокових були вбогіші на хорові твори, що поставали хіба тільки принагідно, наприклад з приводу ювілею М. Шашкевича. З контакту з віленськими білоруськими колами виникло у рр. 1938-1939 й кілька оригінальних творів нашого композитора до слів білоруських поетів. З них дуже вдалі дві пісні для мішаного хору до слів Максима Танка: цікава гармонічно „Спакойна дремлець Нарач” і легка маршова „Прайдуць гади”. Цілком несподівано 1947-ий рік приніс довгий ряд хорових творів і став на цьому полі найпліднішим роком у всій творчості Гайворонського. Були це твори на тексти Л. Українки (2 твори), О. Влизька (3), Ю. Клена, Є. Маланюка та С. Гординського. Наступний, 1948, приніс ще твори на слова О. Ольжича і Б. І. Антонича. Можна догадуватися, що причиною цього було пожвавлення культурного руху у зв'язку з напливом великої хвилі письменників, мистців, науковців та журналістів у Західню Європу після другої світової війни. Як було згадано, Гайворонський втримував з ними близькі зв'язки, і старався одержувати усе помітніше, що появлялося на літературному полі. І врешті останній, 1949-ий рік приніс помітний твір: „Пісню Мазепи” для баритона і мішаного хору з фортепіаном, написаний для Ліги Українсько-Американської Молоді. Беручи хронологічно, багатші хоровими творами були перші



З'єдинені українські хори в Нью Йорку (1930 р.)

і останні роки композиторської праці Гайворонського, та ще роки університетських студій. Разом з меншими і принагідно написаними нараховуємо за роки 1919-1949 36 оригінальних хорових творів Гайворонського.

Коли приглянутися поетичним творам, які притягали увагу нашого композитора, видно, що у ранній добі була це інтимна любовна лірика (Б. Лепкий, М. Голубець), у середній — громадська (І. Франко, С. Черкасенко), зате в останній панівна тематика природи, особливо ж весняної: Влизька „Весно“!, „Травень“, Антонича „Ранній вітер“ („Ех, летіти в зелений квітень“). Гайворонський залюбки групував свої твори в цикли, найчастіше триптихи, за авторами текстів, не завжди дбаючи за їхню однородність. У циклі Богдана Лепкого дві хоріві і одна сольова пісня, подібно у циклі М. Голубця. Більші чисто хоріві цикли, написані до слів С. Черкасенка, І. Франка, С. Чарнецького, О. Влизька та С. Гординського. Вибір нашого композитора падав — майже завжди — на сучасних йому поетів, та в тому саме бувала й причина деякої внутрішньої суперечності. Його музичне мислення, усією своєю природою консервативне, нерідко розходилося з вибраним поетичним твором, його формою і його духом. Поезія Антонича:

„Крилатий вітер, дужий вітер,
Що зорі й ластівки несе,
Спляє серце, ех, летіти
В зелений квітень, в синь пісень!“

вдягнена в музичну шату не нову і не позначену рисами оригінальності. Інакше там, де композитор натрапляв на твір собі наскрізь співзвучний. Вірш Олеся Бабія „Втомилася душа моя“ з його послідовним прояснюванням від „бурею прикритого пшеничного лану“ до сонця і сяйва — вилявся у Гайворонського в такий же суцільний і гарний твір. Написаний для мішаного хору а капелля, він стає в одному ряді з такими ж творами Стеценка, чи Леонтовича. З гармонічного боку подибуємо тут цікаву гру з зіставленням двох голосів у відношенні пів-тону, далі ужиття збільшеного тризвука, акорду і сполуки терціового споріднення (а-моль до ціс-моль або ц-дур до а-дур). Від початку з першого акорду (т. зв. септімівий півзменшений акорд 2-го ступня в а-моль, приклад 21) аж до кінцевого ясного ц-дур логічний поступовий розвиток. Цікавого засобу забарвлення вжив композитор на словах „Ой, сонце! Сяйво“ (приклад 22). Тут музика неначе доповнює те, чого на такій малій площині не може висловити слово: обидва акорди дурові, ясні, але прозорість обох, особливо ж другого, на один мо-

мент притемнена замінами та перехідними нотами (на другій чвертці тактів). Це якби згадка про град і хмаролім, що ще так недавно прибав був пшеничні лани.

Lento

С
 А
 Т
 В

p Вто-ми-ла-ся _____

p ду-ша мо-я сти-ли-ла-ся

p Вто-ми-ла-ся _____

p Вто-ми-ла-ся _____

Приклад 21

Акцентация тексту в Гайворонського назагал дбайлива, але трапляються й розходження. У згаданому вірші „Ранній вітер” Антоничеві амфібрахічні слова „крилатий”, „спяняє”, „піднявся”, у

Ой сон - це! Слй - во!

Ой сон - це! Слй - во!

Ой сон - це! Слй - во!

Ой сон - це! Слй - во!

Приклад 22

Гайворонського трактовані як дактилічні з наголошеними першими складами. Подібно, як у деяких обрєсках народних пісень, так і в хорових творах подекуди трапляються недоспівування останнього складу при закінченнях. Коли мова про відношення

музики до тексту, варто завважити, як живо і безпосередньо реагує композитор на кожний, навіть найдрібніший, момент у тексті, що якимсь чином надається до особливого музичного трактування. Слова в поезії Маланюка:

„І враз пісня як хвиля ударить:
„Гей, гук, мати, гук!”

самі приводили на думку народну мелодію і композитор так і зацитував її в цьому місці, змінюючи тільки мольовий зворот на дуровий. В цьому ж творі слова „святий Пантелеймон” дали притоку до церковно-музичного секвенційного трактування. Навіть одне слівце „унісон” у згаданій поезії Бабія („Пшеничним шумам в унісон розсипав трелі жайворон”) потрактований у Гайворонського дійсно унісоном сопранів і альтів. Усі ці приклади підкреслюють доволі тісну сполуку музики з словом у хорових творах Гайворонського.

У обробках народних пісень панівний мішаний хор, зате в оригінальних творах переважає чоловічий. Це відношення цікаве, бо воно показує, як на тому полі Гайворонський більше дотримувався загально українських традицій, на цьому ж пішов за питоменим для західно-українських земель фаворизуванням чоловічого складу. Пригадати б, що з такими хорами він не раз мав справу у своїй диригентській практиці і що для чоловічого хору писав свої стрілецькі пісні. Але не мало є його творів і для жіночого хору, в яких він уміє добути повноту звучання („Терни — квіти” Л. Українки). Користування вокальними засобами і їх тембром різноманітне. Вимоги ставлені хорам звичайно помірковані, часом тільки несподівано високі позиції утруднюють виконання. Перший тенор у „Холмі” (С. Гординський) сягає високого б аж сім разів. Інструментальний супровід у більшості є дійсно тільки супроводом, підтримкою та посиленням для хору, тільки деколи („Піски Ді”) є самостійний. Деяким пісням композитор додавав фортепіяновий акомпанімент вже згодом по їх написанні.

З уваги на гармоніку подибуються цікавіші зразки і в ранніх і в пізніших творах. Альтеровані акорди і сполуки терціового споріднення (а-дур до ф-дур) є вже у „Євангельському мотиві”), зате деякі твори, навіть з пізніших років („Скитальча туга” до слів С. Черкасенка) не виходять поза гармоніку хорових творів Ф. Колесси. В цікавій з гармонічного погляду баладі до слів Кінгслі засоби модуляції поширені на поле енгармоніки в переходах з ф-моль до а-дур або ес-моль до г-моль. Тут теж залюбки композитор вживає мольовий акорд з доданою секстою (*a c e f*), яким твір зачинається і кінчається. Деколи, ідучи за текстом, композитор вжи-

ває досить гострих засобів; у фрагменті з поеми „Прокляті роки” Ю. Клена при словах „Помолимося за тих, що у розпуці вночі гризуть залізні пута ґрат” вжитий різкий дисонанс двох малих секунд (у перших тенорах і басах, *sf*, у других *e*).

У цілому ряді хорових творів Гайворонського слідне більше чи менше споріднення з народно-пісенним мелосом. Воно виявляється не раз тільки окремими мелодичними мотивами, чи фразами, як у „Пісні Мазепи” (приклад 23). Трапляються виразні ци-



тати, що мають певне програмне значення. У гимні „Українського Народного Союзу” є мотив з історичної пісні „Гей, не дивуйте”, пісні, з якої так часто любив користати Микола Лисенко. У своїй музиці до згаданого гимну Гайворонський зацитованим уривком мелодії неначе характеризував ідеологічне обличчя українсько-американської іміграції. Поезія Лесі Українки „Ой, в раю, в раю” характеристичним колядковим п'ятискладовим віршем навела Гайворонського на вжиття мелодії, подібної до колядки „Ой, гордопишний пан-господарю”, відомої з обробок Леонтовича і Стеценка. Зате Шевченкове „Село” інтерпретоване музично, сказати б, „позанаціонально”, без особливого українського забарвлення. Приклад ужиття цілої народної мелодії дає „Підлисса” до слів Маркіяна Шашкевича, на якому самим композитором зазначено „музика на основі народної пісні”. Вжита тут мелодія пісні „Ой, нависли чорні хмари”, якої не тільки зміст, але й складочислення покривається з Шашкевичевим (приклад 24). Це теж цікавий приклад, де не сопран, а тенор перший вводить основну мелодію (перед цим

Музична нотація для прикладу 24. Це є триголосся (Soprano, Tenor, Bass) на нотному листі. Під нотою вказано ліричні слова: Шу - ми віг - ре шу - ми буй - ний. Під нотою також вказано "Приклад 24".

є тільки короткий вступ на сталій ноті в басі). Таке вжиття пригадує ведучу роллю тенора в ранній добі західноєвропейського хорового співу, звідки залишилася й назва цього голосу (з латинського tenere — тримати). В деякій мірі посереднє місце між користуванням з фолклорного матеріялу і оригінальною композиторською творчістю займають такі пісні до народних текстів, як „Питалася дівчинонька” і „Дунаю, Дунаю, чому смутен течеш”. Та саме фолклорний матеріял має в їх музиці таке суттєве значення, що ці твори прийшлося включити між обробки народних пісень. Про них була мова у попередньому розділі.

Врешті треба згадати й про хорові обробки пластових та повстанських пісень і про переробки творів різних авторів. З перших помітні „Булава”, „Гей, гу, гей га!”. Для хору Гайворонський зладив незвичайно колись популярну пісню В. Матюка „Веснівка”. З чоловічого хору на мішаний переніс О. Нижанківського „Гуляли”, Г. Китастого „Карпатські Січовики” та ін. Опрацьовував для хорового виконання й свої власні пісні, написані первісно для сольового співу.

СОЛЬОВІ ПІСНІ

Беручи за основу стилістичні признаки, мелодичний матеріял, а — в деякій мірі — час та обставини постановки сольових пісень Гайворонського, можна розрізнити між ними три групи.

На першу складаються майже усі сольові пісні, писані під час і безпосередньо після війни. Авторами вибраних Гайворонським текстів були: Микола Голубець, Богдан Лепкий, Степан Чарнецький, Василь Бобинський, а деякі тексти („Ой, казала мати”) були складені самим композитором. Основні прикмети пісень цієї групи то простота, невишуканість і доступність для широких співлюбливих кол. Не можна забувати, що місцем їх першого виконання не були концертні зали, а скромні тимчасові приміщення, де доводилося перебувати стрілецьким співцям. З народною пісню вони мають спільне те, що ми могли б назвати здоровою основою музичного творива. Недаром про одну з них Борис Кудрик писав, як про зразок українського мажору. Саме у їх здоровому корені є те, що ці пісні, при усій своїй простоті, відрізняються від таких виплодів дилетантизму і сентименталізму, як „Дивлюсь я на небо” або „Ой, ти дівчино заручена”. Деякі з пісень Гайворонського цієї групи доходять до лінії, що межує вже з розваговою музикою, але лінії тієї не переступають. З цього погляду вони є продовженням т.зв. старогалицької пісні та таких творів наших композиторів, як Лисенка дует „Коли розлучаються двоє”, чи Січинського

„Гей, лети павутиння”. Фортепіяновий супровід у піснях першої групи підпорядковується співові і мало коли пробує сягати по рівноправність. Ці пісні здебільшого не мають виключних рис сольової пісні, а доказом цього є те, як часто і як легко давались вони авторові переносити на хоровий терен. Такі пісні, як „Іди собі, дівчино”, „Чи ти прийдеш?”, „Воснна ідилля” і навіть найзамітніші в цій групі „Синя чічка” і „Ой, казала мати” є у різnorodних хорових опрацюваннях. І навпаки композитор переробляв для сольового співу з фортепіяном не одну хорову пісню. Вже одна з найранших — „Ой, у саду” — далася з користю пересадити на це поле. У збірник „Пісні УСС — сольоспіви” виданий друком 1936 р. увійшли сольові перерібки двох пісень „Нема в світі” і „Ой, впав стрілець”. Цікава обробка пісні „Їхав стрілець на війноньку” з 1941 р. з широко розвиненою фортепіяновою партією, подекуди багатою хроматичними ходами (приклад 25). Для сольового співу

The image shows a musical score for a song. It consists of two systems of staves. The top system has a vocal line in G major (one sharp) and 2/4 time. The lyrics are "а се - ред по - ля гнетъ - ся то - по - ля". The bottom system shows the piano accompaniment, with a complex, chromatic texture in the right hand and a more rhythmic bass line in the left hand. The score is labeled "Приклад 25" below it.

Приклад 25

й фортепіяну Гайворонський опрацював кілька стрілецьких пісень Лепкого („Видиш, брате мій”) і Купчинського („Готуй мені зброю”, „Мав я раз дівчиноньку”, „Накрила нічка” та ін.). Обробка пісні „Готуй мені зброю” одна з найзамітніших; в ній багата й оригінальна партія фортепіяну з дуже цікавим вступом та інтерлюдією. Ця пісня була раніше й у хоровій обробці Гайворонського, але, коли з нею порівняти сольову, то в останній видне не тільки збагачення фактури, але й зовсім інший запис самої мелодії (замість тричвертового такту чотиричвертовий).

Друга група показує сольову пісню з сильніше підкресленими рисами її мистецької питомості. Лінія вокальної мелодії проведена вільніше й ширше, а партія фортепіяну являється органічним чинником, якого без шкоди для цілого пропустити не можна. Від згаданої межі розважальної музики пісні другої групи віддаляються ще більше. За приклад візьмемо одну з ранніх у цій

групі пісню до власних слів „Ой, козаче мій” з 1920 р. Написана вона щиро, ненадуманно, пройнята болем, під гнітучим почуттям невдачі збройних змагань. Фортепянова партія одна з найкращих у піснях Гайворонського, барвіста й органічно спосна з співом; звертає увагу середній голос, що супроводить спів і неначе снує далі його думку (приклад 26). Вступ, межигра і закінчення,

Andante sostenuto

Ой ко - за - че мій деж то ко - ник теїй?

Приклад 26

мотивічно виведені з мелодії пісні, гарні і повнозвучні. Не зменшує її вартости пряме нав'язання до Лисенкового пісенного стилю, видне у вступі або типових для Лисенка зворотах мелодії у тактах 15-18 (приклад 27). Найслабша сторінка цієї пісні то її текст. Першим виконував її Р. Прокопович-Орленко 1921 р. і з того часу вона дуже поширилася. Замітніші пісні з числа другої групи походять з різних часів: з 1922 р. „Колисав мою коліску” — слова Б. Лепкого, з 1936 „Звій сльозу” — С. Черкасенка та 1948 — „І знов весна” — І. Наріжної.

Чи про - дає ти ги згу - бие ги в шин - ка - рог - ки про - пие

Приклад 27

Третя група — сольові обробки народних пісень. Коли порівняти їх з величезною кількістю хорових обробок, вони нечисленні (два десятки) та між ними половина виділяється старанністю і вищою якістю опрацювання. Між цими: „Як їхалам з Гамерики”, „Як я сой заспівам”, „Боже, Боже, што ся водит” (усі з Лемківщини), колядки „Ой, дивнес народження” і „Коляда! Коляда!”, „Через річну гребелька”, „Ой, у полі верба”, „Дума”. Щодо останньої, треба згадати, що між сольовими піснями Гайворонського є два твори тієї назви: перший на слова „Із-за Чорного моря” — це

його власна композиція, написана на зразок народних дум, другий, про який тут мова, це оригінальна народна дума „Ой, у святую неділеньку” з запису Ф. Колесси.

Кілька обробок („Коломийка”, „У полі могила”) є досить особливого складу: сольовий спів, скрипка і фортепіан. Ці обробки Гайворонський написав був для „Українського Трія”, що було діяльне в роках 1931-1933. Організатором і головним виконавцем був у ньому Роман Придаткевич, а участь у цьому тріо брали співачки М. Гребенецька, Й. Ярема, піаністка О. Ткачук та інші.

Розглядаючи пісні усіх трьох груп щодо їх конструкції, бачимо досить велику різноманітність. Тут і чисто строфічна форма (пісні першої групи), строфічно-варіаційна (майже усі пісні третьої групи) тричастинна А Б А („Звій сльозу”) і перекомпонована пісня („Сонце заходить” слова Т. Шевченка). Цікава побудова пісні „І знов весна” (І. Наріжна). Обидві строфи її тексту трактовані різно, з різним мелодичним матеріалом (А Б); для досягнення симетрії композитор, повторюючи щераз слова першої строфи, вводить третю частину, при чому користується таким засобом: головну мелодію веде фортепіан, голос же веде рівночасно варіант цієї самої мелодії. В цілому визначення для форми цієї пісні наступне:

А Б А¹

Подібного засобу вжив композитор в обробці пісні „Через річку гребелька”.

З гармонічного боку сольові пісні Гайворонського цікавіші за хорові. Модуляційний плян назагал обертається в близьких тонаціях і нероз — як от у пісні „Колисав мою колиску” — просто грається в їх колі, переходячи щоразу з одної в другу. Ширше розвинене модуляційне коло, цікаве теж своєю симетричністю, накреслене у пісні „І знов весна”:

а-дур фіс-моль а-дур ф-дур а-дур фіс-моль а-дур.

Цікава з гармонічного боку пісня „Скорбна мати” на слова П. Тичини. Це один з „старих гріхів” Гайворонського, як він їх називав. Скомпонована ще 1922 р., перероблена 1946, все таки не вдовольняла автора і так і залишилася не зовсім закінчена. У її широкому модуляційному пляні вжиті засоби хроматики і енгармонії. Багата гармоніка в обробках народних пісень, таких, як „Через річку гребелька”, „Як я сой заспівам”, „Як їхалам з Гамерики” (цікаво

вжиті альтеровані акорди, замінні ноти та ін.) і в обох колядках. У другій з них цікава межигра достроєна своїм характером до слів:

„Коляда, коляда!
Дай, бабо, пирога!
Як не даси пирога,
Возьму вола за рога”.

Ця межигра (приклад 28) фіглярно пробігає з ц-дур, через г-моль, а-моль, ц-моль, і вертає назад до вихідної тонації.



Приклад 28

Споєність музики з поетичним текстом, загально беручи, досить тісна. Реакція на окремі думки і слова тексту є так само, як у хорових піснях. У „Молитві” (слова О. Стефановича) згадка про Почаїв сугерувала композиторові вжиття мотиву з відомого канту про Почаївську Божу Мати. Дбайливістю відзначається й деклямація тексту.

У вокальній партії трапляються досить часто високі позиції у першій частині пісні, не раз таки майже на самому початку. У пісні „Ой, козаче мій” голосові доводиться на протязі чотирьох тактів перейти з однорискового *цис* до дворискового *а*. У „Молитві” дворискове *б* приходить вже в дванадцятому такті співу. Вокальна мелодія трактована силябічно. Фортепіанова партія вживає різноманітних видів акомпаніменту, користаючи часом з Шубертівських зразків, іншим разом з типових для Січинського повторюваних акордів („Чи ти прийдеш”, „Молитва”). Є й приклади музичного малярства: у пісні „Садок вишневий” фортепіан наслідуює спів соловейка. Інший, кращий рід звукомалярства у колядці „Сй, дивнеє народження”, де фортепіан у вступі добуває високих, неначе „небесних” гармоній, що зходяться вниз — на землю (приклад 29). У цілому ряді пісень фортепіан втриманий послідовно і спі-



Приклад 29

рається головним чином на одному-двох органічно з мелодією сповнених видах супроводу. Це бачимо в обох колядках, у пісні „Звій слюзу”, „І знов весна”, та інших. Зате є й протилежне: партія фортепіяну перескакує з одної фігури на другу, створюючи щось непов'язане, неоднотіле („Ой, і не стелися”, „Накрила нічка” та ін.).

Окрему групу становлять 7 сольових дуєтів для сопрана і мецосопрана, написаних 1940 р. Голоси ведені просто, часто терціями, хоч є складніші, імітаційні проведення. Декуди композитор веде голоси, головню при закінченнях, характеристичними для народного двоголосного співу ходами (приклад 30). Фортепіан вза-



галі скромний, але місцями гармонічно цікавий. Ось для прикладу одне місце з дуєту „Не палила, не варила” (приклад 31). Вар-



то окремо приглянутись дуєтові „Ой, у полі жито”, в якому в безпрецедентний спосіб зведені дві різні народні мелодії з різних сторін в одній обробці. Обі мелодії записані — одна Ф. Колессою, друга Кл. Квіткою — до того самого тексту і от, користуючись цим, Гайворонський звів їх разом, даючи наперед першу мелодію, потім другу і врешті знову першу.

Пісні Гайворонського мали своїх численних виконавців на українських землях і в Америці. Між ними були й видатні представники нашого вокального мистецтва співачки: Саломея Крушельницька, Марія Гребенецька, Марія Сокіл, Марія Полин'як-Лисогір, Ірина Туркевич, М. Боднар, С. Парахоняк, О. Павлова, О. Лепкова, А. Тростянецька, А. Тураш, Д. Демрей; співаки: Михайло Голинський, І. Козловський, Роман Прокопович-Орленко, Василь Тисяк, Михайло Дуда, М. Карлаш, П. Ординський, Л. Рейнарівич, Т. Терен, О. Стецура, Е. Камінський — і багато інших. Дуєти виконували м. ін. сестри Марія і Стефанія Боднар.



Михайло Гайворонський, Михайло Голіницький і Василь Ємець (1934 р.)

ЦЕРКОВНА МУЗИКА

Джерелом найраніших музичних вражень Михайла Гайворонського був — крім народної пісні — церковний спів. Під його звуки він ще маленьким хлопчиною переміряв галицькі й буковинські дороги, ходячи з батьками на відпусту. У церкві співав солістом разом з тіточним братом, а згодом сам диригував заліщицьким церковним хором. Під час побуту на Закарпатті 1914 р. прислухувався співові по тамошніх сільських церквах, тоді теж звернув увагу на одну цікаву обставину: майже всюди спів цей провадився у високих регістрах голосів. Це неначе потверджувало думку, що у церковному співі повинні домінувати високі ясні голоси. Там, на Закарпатті постали його перші спроби на полі церковної музики, а саме хорові гармонізації тамошніх напівів. Скоро після свого приїзду до Америки, в половині 20-их років, Гайворонський став підготовлятися до оригінальної творчості, кладучи собі за першу велику мету написати повну Службу Богу.

У тому часі у наших церковних і музичних колах підносились голоси про дуже незадовільний стан нашого церковного співу. Дуже погано стояла справа з церковно-музичною літературою, яка останніми десятиліттями мало що поповнялася. В цьому відбилися — без сумніву — народниці нашого музичного руху кінця 19 століття з його виключним плеканням народної пісні, але відбилися теж суспільні течії, які справили, що церковна музика майже цілком зійшла з поля зору українських композиторів. Відомо, що ця ділянка була на дуже далекому пляні у творчості Миколи Лисенка. Як не дивно, навіть композитори-священники, як Остап Нижанківський або Віктор Матюк, не цікавилися церковною музикою так, як цього можна було б сподіватись і як це було у їхніх попередників Вербицького, Лаврівського, чи Воробкевича. Більше зацікавлення проявляли Стеценко і Леонтович, даючи цікаві спроби поєднання церковно-пісенного стилю з народним. Підсоветські умовини і передчасна смерть обох композиторів не дали змоги завершити цей почин. Замітною була церковна творчість Ол. Кошиця, збагачена значно за часів його побуту на еміграції. Зате на західно-українських землях, не зважаючи на наявність зовнішніх можливостей, — стан був далекий від задовільного.

Цих тем торкалося листування між Гайворонським і Федором Стешком. Останній писав у листі з 28 жовтня 1937 р.: „Хочу ще кілька слів сказати про річ, що її Ви зачепили в останньому Вашому листі до мене. Маю на увазі Ваше зацікавлення нашою церковною музикою. Є це галузь нашої музики найбільш упосліджена й цілковито віддана дилетантизмові, від якого наша світська

музика чим далі, тим більше визволяється. Дилетантизм цей па-нує як у церковно-музичній творчості, так і в виконанні церковних хорів у Галичині. Перебуваючи там р. 1931-32 і цікавлячися справою церковного співу, я частенько заходив до різних церков у Львові й Перемишлі й ніколи не міг довго вистояти в церкві: виганяв мене й анти-мистецький репертуар, подібного якому ніде на світі не почуєте, й такого ж характеру виконання цього репертуару (та й добрих річей!). Церковна музика, як видно, дуже мало цікавить наших музик, а то й зовсім їх не цікавить”.

Гайворонський був між українськими композиторами одним з тих дуже нечисленних, яким ця справа лежала на серці. Його Служба Божа була вислідом довгої підготовчої і творчої праці. Сам композитор згадував у листі до П. Маценка (14 жовтня 1938): „Літургію я довго писав, кільканадцять літ”. — Появилася вона у видавництві і друкарні ОО. Василян у Жовкві в 1938 р. з такою присвятою:

„Старинному й добре заслуженому на українських землях Василянському Чинowi та його Жовківській передовій обителі присвячую цю працю

А в т о р”.

Службу Божу б-дур Гайворонського проглядав і прослухував ще з рукопису Олександр Кошиць, даючи відразу позитивну оцінку. Пізніше на сторінках „Свободи” він так написав про цей твір: „Як на першу пробу пера в церковній музиці, Літургія робить приємне й гарне вражіння. Музика не нервує слухача екстравагантностями, а обертається в колі звиклих літургійних звучань. Гармонія проста і ясна, голосоведення легке. Діапазон голосів не широкий: у межах голосу пересічного хорового співака. Настрій загальний спокійний і світлий. Ці якості роблять працю Гайворонського вигідною й доступною кожному, навіть невеликому хорові. Можна порадити нашим церковним хорам в Америці, які бажали б оновити свій репертуар, скористати з нового й гарного надбання нашої церковної музики”.

Подібну оцінку дав і Філярет Колесса. В листі з 21 листопада 1938 р. він писав: „Милою несподіванкою для прихильників Вашого таланту є Ваша велична Служба Божа, овіяна погідним піднесеним настроєм, побудована в церковному стилі, вона глибоко кориниться в рідному ґрунті”. Ширший розгляд цього твору Ф. Колесса дав пізніш на сторінках львівського „Діла” (8 лютого 1939): „В задумах і їх переведенні Служба Божа Гайворонського дає щось зовсім нове і свіже: це цінне надбання для української церковної музики. Зразкова, при тім легка гармонізація не вганяє за

зайвою хроматикою та вповні достроюється до спокійного, торжественного тону літургічних пісень; ведення голосів мелодійне, ширина скалі (діапазон) доспособлена до пересічного об'єму хорових голосів — усе те робить Службу Божу Гайворонського приступною й пригідною для вжитку хорів не тільки міських, але й сільських та шкільних”.

Служба Божа б-дур написана для мішаного хору а капелля. У цьому творі вражає сама ширина задуму: на 55 сторінках охоплена Служба Божа як певна цілість з усіма літургічними частинами і ектеніями. У трактуванні тексту Гайворонський тільки у рідких випадках вводить незначні відхилення, чи повторення окремих слів. Все таки, поєднання літургічного тексту з музикою не завжди дається йому легко і є випадки, де текст поступається перед вимогами музичної логіки. В цьому, зрештою наш композитор не був єдиний.

У мелодиці слідні народно-пісенні впливи, декуди виразні, іншим разом приховані, неначе щоб не вносити з собою забагато світського. Такий фрагмент мелодії, як у „Милость мира” (приклад 32) показує прямо на своє походження з народної пісні. Ще



Приклад 32

цікавіше те, що подібні мелодичні фрагменти вжиті більше разів у літургії і з'являються завжди наново у різних відмінах-варіантах. Такий найбільше типовий для мелодики літургії кінцевий уривок мелодії зачинається звичайно скоком сексти вгору і поступово сходиться вниз до тоніки. На прикладі 33 подані фрагменти з: а) „Іже херувими”, б) „Свят” і в) „Отче наш”. Приглянувшись їм ближче, бачимо що вони являються відмінами одного мелодичного взору, виведеного з народної пісні „Ой, ізза гори та буйний



Приклад 33

вітер віс" (найближчий до цього взору є поданий на прикладі фрагмент „Отче наш”). Тут теж і джерело вище поданого уривка „Милость мира”.

Згадані мелодичні звороти мають важне формотворче значення і являються чинником суцільності і органічної спосности в будові цілого твору. Формальна будова спирається здебільшого на чотиритактах, хоч не раз там, де текст цього вимагає, бувають три-, п'яти-, чи шоститактові речення. Гармоніка, як це стверджено в обох цитованих рецензіях — вживає найпростіших засобів у вигляді основних тризвуків та їхніх оборотів, а модуляції, чи модуляційні відхилення бувають тільки до найближчих тонацій. З голосових комбінацій дуже часто введення трьох верхніх голосів (сопран, альт, тенор) і щойно згодом нижчого. Це виступає так часто, що воно не може бути випадкове, тільки вжите з певною метою. Пригадується тут погляд про вагу високих голосів у богослужбовому співі; з цим поглядом наш композитор зустрічався колись на Закарпатті. Місця триголосся дають зрештою бажаний контраст до постійної обов'язкової чотириголосної гармонії, в якій витримано твір. Стиль Служби Божої виразно гомофонічний, а засоби поліфонії грають цілком підрядну роль.

Своїм змістом музика Гайворонського це вираз його релігійності та його доброї думки й оптимізму. Вжиття мотивів народних українських мелодій, а в одному випадку („Свят”) навіть його власної мелодії з музики до вірша „Живи Україно” — показують, що релігійна сфера його душі в'язалася тісно з національною.

Напротязі 1939 р. Гайворонський працював над своєю другою літургією. Ця т. зв. білоруська літургія — по словах самого композитора, вписаних на обгортці рукопису — „Зложена на мотивах північно-українських і білоруських народних пісень”. Так попри обробки народних пісень та музики до текстів білоруських поетів, це ще один вияв білоруських зв'язків композитора. Стилістично друга Служба Божа різниться від першої дуже основно, а різниця є головно в трактуванні тексту і взагалі в розложенні роль його й музики. У другій літургії текст домінує безоглядно і підчиняє собі музику, а наслідки цього відношення видні на різних полях. Музична ритміка не має тут своїх власних засад розвитку і чергування, а достосовується до складочислення тексту. Там, у першій літургії текст часом насилу впихався в ритмометричні схеми вибраних і незмінних родів такту, тут часто нема панівного роду такту взагалі, бо він постійно змінюється; наприклад в „Іже херувими” є тільки на протязі 20 тактів такі зміни:

4/2 6/2 5/2 7/2 4/2 7/2 6/2 4/2

Для ілюстрації різниці мелодики і ритміки зведемо ті самі розділи „Отче наш” з обох літургій (приклад 34 а. з першої і 34 б. з другої літургії). Резигнація з виразності мелодичних ліній веде нероз до того, що основна мелодія дуже скромна і обмежена малим

Example 34a shows three vocal parts: Soprano (S.), Tenor (T.), and Bass (B.). The lyrics are: "но із-ба-ви нас од лу-ка-ва-го". The melody is simple and monotonous, with a limited range of notes.

Приклад 34а

Example 34b shows a piano accompaniment for the same text: "Но — із-ба-ви нас од — лу-ка-ва-го". The accompaniment features triplets and a more rhythmic and melodic line compared to the vocal parts in 34a.

Приклад 34б

об'ємом тонів, а нероз просто схована в середньому голосі („Іже Херувими”), тоді, коли сопран стоїть кілька тактів на одному тоні. До музично більше підкреслених і ширше розвинених винятків належить „Тебе поєм”, втримане в імітаційному стилі. Сюди належить теж „Аміль”, в якому вжитий рідкий у церковній музиці Гайворонського хроматичний хід (приклад 35). Загально беручи, для

Example 35 shows a piano accompaniment with markings "Andante" and "rit.". The text is "А — — — — — міль". The melody is more expressive and includes a chromatic line, which is noted as being rare in church music.

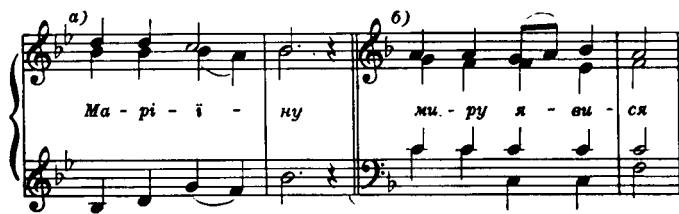
Приклад 35

другої Служби Божої Гайворонського прикметне досить виразне зусилля звільнитися з схематичности так званої обов'язкової гармоніки, а наблизитися до форм переданих церковно-народною традицією.

Третє видатне досягнення нашого композитора у ділянці духовної музики то його „Канти”, видані у ОО. Василян 1939 р. з присвятою „Василянській Братії в Жовкві”. Це видання теж зустрілося з прихильними оцінками нашої музичної критики. На сторінках „Діла” (21 травня 1939) Станіслав Людкевич висловлював впевнення, що ця збірка зробить добру послугу нашим церковним хорам. П. Маценко („Свобода”, 2 жовтня 1939), після розгляду мелодій кантів, їх характеру й походження, писав про опрацювання Гайворонського, як про діло давно бажане і своїм укладом відповідне для широких кол. Виконані кілька років пізніше в Парижі були ці канти предметом зацікавлення декого з тамошніх музик, як повідомляв про те о. С. Сапрун.⁴⁵

Мелодії і тексти до своєї збірки Гайворонський взяв з Почаївського Богогласника з 1792 р., пересланого йому до користування ОО. Василянами. Гайворонський вибрав з нього 16 мелодій і дав їх у 19 обробках (9 для мішаного і 10 для однородного хору, в тому 3 для обох родів хору).

Композитор користується у хоровій фактурі засобами виробленими на полі обробки народних пісень, зрештою, досить помітний вплив народної музики в мелодіях кантів дає до цього підставу. Видне тут старання автора про певну мелодичну самостійність голосів і про різноманітність контрапунктичних засобів. Все таки у ряді обробок кантів інших наших композиторів (Стеценко, Леонтович, не кажучи про Демущького) канти Гайворонського відзначаються більшим підкресленням їх церковного характеру. Це виявляється в таких засобах, як антифональне чергування голосів, чи їхніх груп, а також особливими гармонічними сполуками, як напр. з запізненнями, що даються вжити з метою архаїзації (приклад а. і б. ч. 36). У цілій збірці строфічно трактованих



Приклад 36

кантів відрізняється кант-концерт „Божія Матер сіяєт”, який, як показує назва, перейшов був колись з хорового духовного концерту між одноголосні церковні співи, спопуляризувався в такій формі і увійшов у „Богогласник”. Цей кант Б. Кудрик подає як

⁴⁵ „Українець у Франції”, Париж, 18 травня 1947.

приклад „знароднілої партесної музики”.⁴⁶ Своєю обробкою Гайворонський неначе привертав, відтворював первісну хорову форму цього твору, розбудував його ширше, ніж усі інші, і дуже пильно випрацював динамічні відтіні.

Поza обома повними літургіями і збіркою кантів композитор залишив окремі богослужбові частини, оригінальні та обробки традиційних співів, як два „Іже Херувими” з Закарпаття, дальше причасники у формі fugи, „Вірую”, „Щасливі” (окремо до англійського тексту) та інші. Згаданий раніше „Псалом 150” до англійського тексту, написаний для мішаного хору й симфонічної оркестри, належить до замітніших творів Гайворонського. Його інструментальна частина цікава і проведена самостійно. У хоровій помітні стичні з церковною музикою Бортнянського.

Бувши в постійних живих зв'язках з церковними колами, Гайворонський виконував різні праці в царині духовної музики, обробляв церковні пісні, займався редагуванням збірників, тощо. Децjo з цього появлялося у виданнях ОО. Василян в Мондер у Канаді, з якими нашого композитора в'язали тісні відносини. Він співробітничав теж з видавництвом церковних творів, що його розбудував о. С. Сапрун. Одне з завдань, яке клав собі та іншим за мету, було очистити нашу церковну музику від чужих впливів, а саме російських, що вкорінилися в нашій практиці літургічного співу, та польських і німецьких, помітних у новішому позалітургічному співі, між іншим у так званій василянській пісні.

СЦЕНІЧНА МУЗИКА

До театру тягло Гайворонського змалку і — якби спротив батьків не прийшов був у пору — він міг ще малим хлопчиною — сопраністом попасти в театр Миколи Садовського. З поважною музично-театральною роботою довелось йому мати справу під час побуту в Єлисаветі 1918 р. Він працював капелъником театру, зладжував теж потрібні для вистав музичні частини, обробки та ін. Для такої мети до драми „Тарас Бульба” за М. Гоголем написав „Думу” („Із-за Чорного моря”), що пізніше часто була виконувана у формі сольового співу з фортепіаном. В наступному році працював в Кам'янці Подільському капелъником українського державного театру, у проводі якого був М. Садовський. І в Америці незадовго по своїм приїзді наш музикант брав участь в праці театру. В тому часі (1925-1926) було тут немало добрих співацьких і теат-

⁴⁶ Д-р В. Кудрик: „Огляд історії української церковної музики”, Львів, 1937.

ральних сил, колишніх членів Українського Національного Хору під керівництвом Ол. Кошиця. Зорганізований при ньюйоркському Народному Домі „Український Народний Театр” піднісся був на досить високий рівень і мав широкий репертуар. У цьому театрі Гайворонський провадив хор і оркестру. Тоді довелося йому співпрацювати з Марією Машир, далі з Юлією Малевич-Шустакевичевою, колишньою артисткою львівського театру „Бесіди”. Їхнє співробітництво тривало недовго, зате дружні взаємини і листування, якого теми часто в’язалися з театральними справами, велися до останніх років. Перші суцільніші праці Гайворонського для театру то було опрацювання музики до п’єси „Вій” і до драми „Гетьман Дорошенко”.

Так у житті і діяльності нашого музики було чимало нагод набратись замилювання до театального мистецтва. В нього зродилось було бажання написати музику до п’єси з стрілецького життя. Саме така пропозиція прийшла від Л. Лісевича, тодішнього співробітника театру ім. Тобілевича. Разом з А. Курдидиком він виготовив лібретто музичної комедії з стрілецького життя п.з. „Залізна Острога” (три дії). Справу ведено досить приспішено: пропозицію Гайворонський одержав у червні 1933 р. а з початком грудня того ж року партитура була вже у Львові. Почерез океан велися ще розмови про деякі перерібки, доповнення і вставки. У підготовці помагав Б. Кудрик, що й виготовив фортепіяновий витяг партитури і зробив деякі вставки, які — як показалося при перших виставах — були з сценічного погляду несбхідні. Як було згадано, прем’єра відбулася в Заліщиках 7 червня 1934 р., а після проїзду по кількох менших містах вистава „Залізної Остроги” відбулася у Львові дня 11 жовтня 1934 в залі Народного Дому. Особливістю вистави було те, що вона відбувалася з нагсди ювілею 70-ліття існування українського театру на західньо-українських землях. Виконавці головних роль були: О. Бенцалева, О. Ленська, І. Рубчак, М. Бенцаль, О. Яковлів, Ю. Нікітин та Р. Тимчук. Режисував Микола Бенцаль, хорами й оркестрою керував Євген Цісик. Критика однозгідно признавала дві речі: велику дбайливість у підготовці і виконанні та — назагал — прихильне, а то й ентузіастичне прийняття з боку широких кіл глядачів. Останнім особливо подобались були — стрілецькі однострої. Все таки голоси критики були поділені, велися досить живі суперечки, що знайшли відгомін і в карикатурі Е. Козака, вміщеній на заголовній сторінці львівського „Комаря”. Найбільше завважень викликувало лібретто п’єси. Степан Чарнецький писав: „Залізна Острога принесла з собою подих недавніх років, коли розвивався зав’язок стрілецтва — нашої пізнішої армії. Сам твір безпретенсійний, не претендує на

літературну стійність, та завдяки кільком, зрештою неоригінальним явам (пригадувались „Швейк” та „Осінні маневри”), а головню завдяки милій музиці Михайла Гайворонського здобув собі симпатію публіки”.⁴⁷ Роман Купчинський, якого думка важила тим більше, що він колишній старшина УСС і письменник, робив два закиди в бік лібретта: щодо фабули і типів. Фабула на його думку нецікава, а типи, в першу чергу жінки-стрільці, невірні. „Жінки, які служили в рядах УСС, не будуть вдячні авторам за ці дві стрількині, що через три дії зітхають, обіймаються і заглядають за хлопцями. Наскільки більше правдивий і далеко цікавіший був би тип стрількині, яка нехтує коханням, не терпить компліментів і хоче бути тільки вояком”.⁴⁸

Пишучи музику до „Залізної Остроги”, Гайворонський був у досить складному положенні. Співпраця з лібретистами й виконавчим театральним ансамблем у віддаленні на тисячі морських миль була важка. Відбивався й поспіх, з яким доводилось писати музику до п’єси — за не цілого пів року. Заважили й хиби лібретта, невисокий рівень його поетичної частини, яка не могла збудити в композитора живішої струї мелодичної інвенції. Наприклад, хорунжому і санітарці доводиться співати дует на слова: „Як в серце сяде образ чий, як сяде й запанує...”, або хорові у третій дії: „Ніхто, ніхто так не кохає, як те стрілецьтво січове” і т. д.

На заголовній сторінці партитури „Залізної Остроги” композитор написав таку заввагу: „Музика на мотивах народних і стрілецьких пісень”. Всупереч цьому аналізу показує, що одні і другі сповняють тут підрядне завдання. Навпаки, декуди видна тенденція композитора не користуватись традиційним мелодичним матеріалом. При цитованих у п’єсі словах з автентичних пісень колишнього „Лицарства Залізної Остроги” (наприклад „Не сміє бути в нас страху”) композитор поминув їхні мелодії. Не вжив навіть своїх власних стрілецьких мелодій і таким чином не використав матеріалу, який — сказати б — сам напрошувався, а який міг бути дуже помічний при музичній характеристиці стрілецького побуту. У партитурі Гайворонського стрільці співають в цілому єдину стрілецьку пісню „Бо війна війною” (слова і музика Л. Лепкого), поза тим в кількох моментах є тільки короткі фрагменти, чи радше пригадки стрілецьких мелодій. Так майстер церемонії, здаючи звіт „Великому Комтурові” про лицарів членів ордену, виправдує неприявність одного, що „мабуть десь є при дівчині”,

⁴⁷ „Під неділю. Під прапором Мельпомени. Післяювілейні гадки”, „Неділя”, Львів, 21 жовтня 1934.

⁴⁸ Р. Купчинський: „Залізна Острога”, „Діло”, 15 жовтня 1934.

і тут вжитий уривок мелодії з пісні „Масва нічка” Лепкого. Подібно й народно-музичний елемент не має рішального значення, натяки на народні мелодії є тільки в кількох місцях (інтродукція, хор на початку другої дії, танець). З музичного боку сольові виступи й дуети — слабші місця твору. Соля четара Цяпки помітні лише тим, що в них стало повертає один мотив на слові „евентуально” (цього слова він вживає що крок). Цей мотив (приклад 37) один з нечисленних прикладів музичної характеристики дієвих осіб. Поза тим цікавий мотив, що супроводить комічну постать п'єси джуру, якого в театрі ім. Тобілевича знаменито виконував артист Яковлів. Мотив джури складений з цілого ряду малих секунд, що їх виконують духові інструменти (приклад 38). В музиці дуєтів —



переважно у вальсових ритмах — мало вдального і змістовного, голоси ведені дуже просто, здебільшого секстами і децимами (приклад 39 взятий з дуєту поручника Жмайла і четара — Дарини з

Con fuoco

Хай ша лі - є зур - го - ви - на
Приклад 39

першої дії). Вдатніші збірні сцени: три чоловічі хори з першої дії, чоловічий хор з другої, написаний у стилі танкової пісні з солістом-заспівувачем, і врешті ширококорозбудований фінальний подвійний хор. Оркестра за винятком коротенької інтродукції (доробленої пізніше), танцю „Усусус” та невеличких вступів, чи межигор, не має самостійних місць, а при співі сповняє здебільшого роллю акомпаніятора. Одне з цікавіших місць то ілюстрація церемонії „вибивання” на лицарів, де вжите тремольо струнних інструментів у високих регістрах.

При усіх своїх недостахах музична комедія „Залізна Острога” мала одне значення: це була спроба проломити лід, яким заморожений був наш музично-драматичний репертуар від довгого часу. Що спроба ця не мала повного успіху, на це склалося багато при-

чин, зате нашому композиторові цей твір дав деякий досвід і стимул до дальшої творчости на цьому полі.

Ще під час праці над „Залізною Острогою” він одержав був пропозицію від Дмитра Николишина написати музику до його п’єси „Синя квітка”. Цим разом поспішати не доводилось і композитор, взявшись до праці безпосередньо після „Залізної Остроги”, закінчив її у жовтні 1934 р. Триактова „Синя квітка” формою і характером теж рід музичної комедії. Її ставив 1936 р. театр під керівництвом Йосипа Стадника у його ж постановці. Між виконавцями були: Стефа Стадниківна, Н. Горницький (теж музичний керівник), Й. Стадник, В. Шашарівський та інші. Автор п’єси після прослухання чотирьох вистав писав Гайворонському (7 грудня 1936) про дбайливу підготовку й виконання: „Ця річ іде в них як святочна вистава” і додавав, що „музична частина теж гарно змонтована з діалогом”. Все таки вистава пройшла досить непомітно і пресовий відгомін був набагато слабший, ніж з приводу „Залізної Остроги”.

П’єса Николишина основана на відомій стрілецькій пісні Гайворонського, з неї узяла свою назву і місце своєї акції: Поділля („Ой, зацвіли сади білі на Поділлі”). Діється р. 1918. Головні дієві особи то подільська дідичка з дочкою Мирославою, два стрілецькі старшини і два старшини австрійської армії.

Коли порівняти партитури обидвох музичних комедій Гайворонського, то вислід буде корисний для „Синьої квітки”. Там, в „Залізній Острозі” був скромний вступ, тут справжня увертюра, що добре вводить у настрій п’єси. Вона помітна своєю будовою: це сонатна форма з виложенням, розробкою і репризою тем. Правда, теми мало контрастові, а характером своєї мелодики і гармоніки досить застарілі навіть як на 1918 рік, в якому відбувається дія. Можливо, що такої Гайднівської мови вжив тут наш композитор для введення в життя подільського панського двору, з його старовинною обстановкою й затишною атмосферою. У прикладі 40 подана перша тема увертюри з фортепіянового витягу зладженого Б. Кудриком. Починаючи увертюрою і кінчаючи фіналом, оркестра має тут багато більше до сказання, ніж у „Залізній Острозі”. Ці-



Приклад 40

лий номер 7-ий то великий чисто оркестровий вальс з інтродукцією, 11-ий це український танець „Стрілець”. Вагу оркестри підносять мелодраматичні місця, де дієві особи мають говорені тексти на відповідному музично-настрівовому фоні оркестри. Порівнюючи інструментацію обох партитур, бачимо в „Синій квітці” більш рівнорядне трактування груп оркестри, тоді, коли в „Залізній Острозі” духовна група була таки дуже в тіні струнної. Хор сповняє у п'єсі дуже скромне завдання. Осередок тягару в музиці „Синьої квітки” — поза оркестрою — у сольових ансамблях і з цього погляду музичне оформлення покривається з самою п'єсою, що має камерний характер.

Для музично-драматичної характеристики „Синя квітка” була вдячним полем. Мешканці українського Поділля, січові стрільці і німці — старшини австрійської армії, кожна з цих груп дієвих осіб давала можливість окремого музичного трактування і користування з різних музичних джерел. Композитор — в загальному — використав це, даючи своїй музиці різноманітність щодо мелодичного матеріалу. Зате чинником, який вносить поєднання різних складників і створює цупкі рямки для цілої п'єси, є саме давня стрілецька пісня Гайворонського „Синя чічка”. Вона провідний мотив п'єси і то не зв'язаний з одним героєм, як це буває, а з основною у п'єсі темою любови і розстання. Спосіб, яким композитор користується мелодією цієї пісні, цікавий і показує немало конструктивну вмільість і помисловість автора. Перший такт увертюри вводить перший мотив згаданої мелодії, поданий в авментованому вигляді, позатим в увертюрі є тільки якби її тїнь, без виразного цитату. Самою піснею, поданою точнісінько за оригіналом, зачинається перший номер першої дії у виконанні Теодори, молодого подільської дідички (меццосопран). Андрій, сотник січових стрільців (тенор), при своєму виступі співає мелодію — варіант „Синьої чічки” (приклад 41), після чого цей варіант про-



ведений у довшій чисто оркестровій післягрі. З пісні виведені мелодії обох вальсів, один з її варіантів співає у своєму дуєті пара Мирослава — Андрій, нею у відповідно зміненому, драматизованому вигляді оркестра ілюструє слова „Ох, якже вбить мені ті чорні сні”, що їх рецитуює Слава, нею врешті — у первісній формі — п'єса закінчується. Цікаво покористувався теж Гайворонський мелодією своєї пісні „Іхав стрілець на війноньку”. Початок її вплете-

ний в оркестру у прощальній пісні сотника і Слави, вона гарно вжита ще раз у струнній групі з глушниками (приклад 42). Два інші контрастові засоби вжиті композитором для характеристики місця дії і зв'язаних з ним осіб та чужинців — австрійських старшин. Для перших ужиті українські народні пісні (м. ін. „Добрий вечір, дівчино, куди йдеш”), для других мелодії німецьких маршових пісень.



Приклад 42

Не бракує в „Синій квітці” слабших, блідих місць, трапляються й декламаційні недоладності (наголошування: „на ворога проклятого”), але як ціле, вона після „Залізної Остроги” великий крок вперед. Та замість того, щоби стати початком творчості Гайворонського на цьому полі, „Синя квітка” була по суті її кінцем. З пізнішого часу залишилася принагідно написана музика до драматичних п'єс і — самі тільки пляни. Останніх було кілька, а одним з них був плян написання опери на лібретто Василя Пачовського „Замок заклятої царівни”. До Гайворонського — музики Пачовський відносився з великою увагою: „До Вас маю найбільше довір'я, як до найбільше національного музики. Хотів би, щоби Ваша музика супроводжала мій клясичний твір на сцені” — писав у листі з 3 серпня 1935 р. Була тут мова про драму Пачовського „Пісня країни сонця” (за „Словом о полку Ігоревім”), до якої Гайворонський скомпонував музичні вставки. Про пляни зв'язані з оперою згадує Роман Пачовський, пишучи, що лібретто до опери „Замк заклятої царівни” було закінчене літом 1933 р.⁴⁹ Основою його був закарпатський переказ про Настасю Ярославну, яка береже скарбу хустського замку. „Музику до цього твору мав уложити сл. п. Мих. Гайворонський в Америці, одначе з браку мотивів народних пісень з Закарпаття, він не зміг взятись за працю. Війна перервала зв'язок між ним і батьком, та й праця не увінчалася успіхом”. Як знаємо, Гайворонський був досить ознайомлений з народними піснями Закарпаття, тому й причини нездійснення цього задуму мусіли бути інші. Так, чи інакше — на підготовчій роботі усе перервалось.

⁴⁹ Р. Пачовський: „Пам'яті батька”, „Київ”, Филадельфія, ч. 2. 1952.

Сильно притягала увагу нашого композитора тема гуцульського опришка Олекси Довбуша. Про це велася переписка з Д. Николишином. Листом з 22 червня 1934 писав він до Гайворонського: „Шукаєте п'єси на гуцульські теми і пропонуєте „Довбуша”. І я нераз уже про нього думав, головню під час побуту в Космачі, де його вбито. Тільки, чи мала б це бути музична драма, опера, чи звичайна п'єса з музичними вставками?” І цей задум залишився нездійснений. На Довбушеву тему Гайворонському довелося написати тільки вставну музику до драми (за Ю. Федьковичем), що її ставила ньюйоркська театральна студія під режисурою М. Скоробогача. Це переважно інструментальні номери: увертюра (на тему пісні „Верховино!”), інтерлюдії між діями і танці — гуцулка й аркан, написані для скромної обсади: скрипка, віолончеля, і фортепіан. Вистава, в підготовці якої Гайворонський брав участь, відбулася в Нью Йорку 13 жовтня 1940 р. Відгомін з вистави про українського Робін Гуда, як писалося, був добрий. Роман Придаткевич писав з признанням про музику Гайворонського до „Довбуша” та підкресляв її стилевість і добру звучність. Праця над „Довбушем” мала ще один наслідок: статтю Гайворонського про опришків в українських народних піснях, написану на основі зібраних матеріалів.

Під кінець 1948 і з початком 1949 року Гайворонський познайомився з проєктом балету „Дід Ладо”, що його подав був маляр Микола Бутович. Гайворонського дуже зацікавив і сам сюжет і малюнки Бутовича, проєкти декорацій і костюмів. Що ж коли стан його здоровля не дозвляв на більшу працю й напругу. Гайворонський радив звернутися до композитора Юрія Фіяли, про якого читав у пресі, сам же занявся вишукуванням і підібранням народно-пісенного матеріалу, найстарших обрядових пісень, що могли б стати основою музичного творива балету.

ТВОРИ ДЛЯ ДІТЕЙ І МОЛОДІ

Вчителем музики в загально-освітніх школах Гайворонський працював усього п'ять років (два до — і три після війни). Все таки слід з цієї праці залишився немалий. Видатний педагогічний хист і вміння, любов до молоді, прив'язання до рідної пісні і, врешті, жертвенність праці робили його зразком учителя. Недаром Лев Лепкий писав, що після виїзду Гайворонського зі Львова було по школах „занедбання рідної пісні”. Які були успіхи його праці з дітьми, можуть засвідчити й слова Степана Чарнецького писані з приводу виступу одного дитячого хору з піснями на його (Чарнецького) тексти: „Це було колись у монастирі СС. Васп'янок,

дитячий хор (воєнні сироти з захисту) відспівав дві пісні „Пого-ріла наша хата” та „У городі коло хати, де айстри вмірали”. Це були Гайворонського пісні на два дитячі голоси, а вражіння, яке вони зробили, збережу в пам’яті на все життя”.⁵⁰

Першим наслідком педагогічної діяльності Гайворонського був його „Співаник для дітей дошкільного і шкільного віку” виданий у Львові 1922 р. З приводу його появи Філярет Колесса вмістив на сторінках „Громадського Голосу” свою рецензію, яку, з уваги на її автора і на її зміст, подаємо повністю:

„Накладом Українського Педагогічного Товариства виходить на днях СПІВАНИК, зложений відомим компоністом і капельником Михайлом Гайворонським, який обіймає пісні на один голос (10), на два голоси (24), на три голоси (23) і хороводні ігри (11). Дуетики і терцетики, зложені умілою рукою, легкі, а при тім гарні і граціозні. При доборі пісень і їх гармонізації узгляднено невеликий об’єм дитячої голосової скалі. Мелодії прості, природні і гарні, дуже відповідні для дитвори народних шкіл, а при тім легкі до вивчення. Доброю прикметою Співаника є те, що містить він значний відсоток українських народних пісень, а оригінальні мелодії (з малими винятками) зложені в дусі української народної музики. Такі пісні будуть припадати до вподоби української молоді, а до того будуть у неї розбуджувати й підтримувати замилювання до свого рідного, що має велике значіння в національному вихованні. Співаник М. Гайворонського впроваджує ще одну новість, якої, наскільки нам відомо, не було в давніших співаниках, а саме — групу хороводних пісень для дитячих ігор із співами, таких потрібних при дитячих забавах на вільному повітрі. Взагалі видання Співаника М. Гайворонського відповідає потребі, яку віддавна відчувається в колах українського учительства”.

З того самого часу, тобто з років 1921-1922, походять такі видання, як пісні до дитячих ігор і забав, написані до книжечки О. Суховерської та музика до чотирьох дитячих п’єс: „Червона Шапочка” (Я. Вільшенко), „Лісова Казка” (М. Ваврисевич), „Соняшник” (В. Островський) і „Сон Івасика” (Л. Лепкий). І ця музика писана легко, хоч не без рис оригінальності. Взявши для прикладу 7 пісень до п’єси-казки „Соняшник”, бачимо навіть при такому обмеженому колі засобів гарно проведені мелодичні лінії і немалу самостійність голосів (приклад 43). Пісня про популярного четаря І. Цяпку, „стрілецького Мінхгавзена”, з п’єси „Сон Івасика” мусіла подобатись самому авторові музики, коли

⁵⁰ „Лист до — і про Михайла Гайворонського”, „Новий Час”, Львів, 3 червня 1934.

він опрацьовував її і вміщував між своїми воєнними „доспівами” (приклад 44).

В нових працях з ділянки музичної педагогіки, що поставали в Америці, слідна та різниця, що тут Гайворонський ще більше спрямовувався в бік української народної музики. Ясно, що в цьому заважили й мотиви громадсько-національні. Багато його пісень



Приклад 43



Приклад 44

друкувалося при кінці 1920-их і з початком 1930-их років у формі нотних додатків до журналу молоді “The Ukrainian Juvenile Magazine”, що його видавав „Український Народний Союз”. Були це твори для однородного і мішаного хорів і для сольового співу з фортепіаном. Друкувались вони з українськими і англійськими текстами. Їх випрацювання дуже старанне, а партія фортепіану цікава. Приклад 45 подає закінчення пісні „Тихо, тихо Дунай воду несе” для двох голссів і фортепіану, вміщеної у згаданому журналі 1928 р.



Приклад 45

Одна з найясніших сторінок з діяльності Гайворонського — педагога то співпраця з редакцією львівського „Дзвіночка”. На сторінках цього дитячого журналика появилася велика кількість обробок народних і стрілецьких мелодій та власних пісень Гайворонського, написаних у доступному укладі. З-поза пісень про медведиків, зайчиків та горобчиків, про весну і квіти, про зиму і сніжок, видна рука вправного в такому ділі композитора, але видне

й обличчя справжнього приятеля українських дітей. Даючи його портрет на сторінках „Дзвіночка”, редакція писала своїм малим читачам, що це він „дуже радо складає для вас оці чудесні пісні, що їх завжди уміщуємо в „Дзвіночку”. Згадати б, що Гайворонський ще й сам кількома наворотами висилав передплату на журналик для кількох десятків дітей незаможних батьків, а — бувало — спрямовував її спеціально на окраїнні області Полісся і Лемківщину.

До музичної літератури, писаної для молоді, треба зачислити й численні аранжування народних пісень та різних творів, своїх і чужих, для виконання молодечею струнною оркестрою. Сюди належить і невеличка, але цінна збірка „Дитячих пісень” для фортепіану, що її Гайворонський зладив 1940 р., присвячуючи „Ірині Пелехович-Качмарик і її хлопчикові Івасикові”. Метою цієї збірки, що вміщує 9 пісень, було дати речі українського характеру в легкому й цікавому укладі. Усі вони з відповідно підкладеними текстами про лисичку, сіренького котика та ін. Як слідно з їх опрацювання, призначення цих пісень подвійне: деякі можуть правити за матеріал для учнів-початківців, іншими можна користуватися як музикою, що надається до виконання для юних слухачів. Деякі, як „Колискова” або пісня про перепеличку — таки дуже цікаві.

Завершенням музично-педагогічної праці Гайворонського був великий „Збірник Українських Пісень для Молоді”, що появився 1946 р. у виданні Української Книгарні Павла Ткачука в Саскатуні в Канаді. На багатий і різноманітний зміст співаника складаються: 1) одно-, дво- і триголосні пісні у продуманому і систематично уложеному ряді від найлегших до щораз складніших; 2) пісні уложені за порами року: весна, літо, осінь, зима; 3) пісні для окремих нагод, на Шевченкові роковини, Листопадові і на День Матері і 4) українські народні пісні для скрипково-мандолінового гуртка з доданим текстом. Найбагатший з усіх розділ коляд, колядок і щедрівок, з добору і опрацювання яких зразу видно, що це улюблена ділянка нашого композитора. Як колись у львівському співанику, так і тут вміщений розділ хороводних пісень, веснянок, купальських, призначених для збірного виконання під час ігор. Загально беручи велика тут перевага мажору над мінором: на всіх 200 номерів, три четвертини в мажорі і тільки одна в мінорі. У виборі текстів і мелодій зразу пізнати намагання автора дати менше слізливих пісень, а більше бадьорих, радісних та жартівливих. Багато гарних зразків походових пісень. На загальне число тільки в 15 піснях Гайворонський користувався обробками інших композиторів (Лисенка, Стеценка, Ф. Колесси та

ін.), так, що сам він являється автором майже цілого співаника. Найцінніша і найкраще опрацьована частина то обробки народних пісень. В деяких випадках вони втримані в — сказати б — народній гармонізації, де два голоси розходяться на терції, квінти, чи октави, то знову сходяться в унісон. Гайворонський не забуває і про типові для українського народного багатоголосся закінчення (приклад 46). Голоси ведені нераз досить самостійно, між піс-



нями знайшлося і кілька у формі канону. Новиною у того роду виданнях є доступно написані обробки для скрипок і мандолін (на три голоси) складені композитором 1944 р. У цьому співанику Гайворонський використав увесь матеріал з свого першого, львівського співаника і багато іншого, написаного в давніших роках. Це стало причиною деякої перестаріlosti одної частини співаника. Саме чверть століття 1920-1945 було періодом, коли дитяча і взагалі педагогічна музична література стала притягати щораз пильнішу увагу сучасних українських композиторів. До давнішої дитячої музики Лисенка - Стеценка - Ф. Колесси, доходила новіша, що промовляла до юних виконавців і слухачів мовою наближеною до музичної мови нової доби. Були це дитячі твори Барвінського-Вериківського - Нестора Нижанківського та багатьох інших. Гайворонський пішов у цьому співанику по лінії першій, тобто по лінії тих композиторів, яких послідовником сам себе вважав. Це — ясна річ — не зменшує педагогічної вартости співаника. Потреба того роду видання була просто пекуча і не диво, що його появу наша критика прийняла з одноголосним великим задоволенням і признанням.⁵¹ Видавництво П. Ткачука подбало й про багате зовнішнє оформлення співаника. Майже кожна з 140 сторін великого нотного формату прикрашена гарними й дотепними ілюстраціями мистця Едварда Козака та Марії Ткачук. Для потреби додано й

⁵¹ Євген Турула: „Збірник Українських Пісень для Молоді” — оцінка („Новий Шлях”, Вінніпег, Канада, 24. березня 1947); Симко: „Збірник Укр. Пісень” („Вісті Укр. Допомогового Комітету в Бельгії”, Брюссель, 1. квітня 1947), о. С. Сапрун: „Михайло Гайворонський — з приводу появи його Збірника пісень для молоді” („Українець у Франції”, Париж ч. 10, 11 і 12 з травня 1947); В. Витвицький: „3 нових заокеанських видань — Збірник Пісень М. Гайворонського”, („Українські Вісті” Новий Ульм, Німеччина, 5 вересня 1947).

англійські переклади текстів деяких пісень, пера В. Семенини. Величина, зміст і зовнішнє оформлення роблять „Збірник” Гайворонського найпоказнішим з усіх того роду українських видань.

СКРИПКОВІ ТВОРИ

Михайло Гайворонський знав з теорії і практики багато інструментів, та найближчим з них була для нього скрипка. У віці 18 років він виступав як соліст-скрипак з виконанням своїх власних творів — двох рапсодій для скрипки і фортепіану (твори ці не збереглися). Скрипка була йому невідлучним товаришем майже усю війну, з цим інструментом в'язалася й його вчительська діяльність в Америці.

Вступаючи на поле скрипкової творчості, Гайворонський не знаходив ні вироблених зразків, ні певного засвоєння, чи перещеплення форм і родів скрипкової музики на український терен. Ця ділянка була у нас одною з найслабше розвинених, слабше навіть, ніж віолончельова музика. Нашому композиторові приходилось шукати доріг самому. Починаючи з 1920 р. до початку 1930-их років, постало немало його творів для скрипки і фортепіану, як „Елегія” написана 1920 р. у Золочеві в пам'ять брата Петра, „Пісні без слів”, „Серенада”, „Думка”, „Колискова”. Усі ці твори це без винятку інструментальні мініатюри писані просто й легко, деякі („Серенада”) з виразними прикметами педагогічної літератури. Дуже легким укладом відзначаються „Українські народні пісні” для скрипки й фортепіану видані 1927 р. Хоч у їх числі (34) знайшлися пісні й ненародного походження („Стоїть гора високая”, „Ніч така”), то ця збілочка ставала й стає в пригоді у перших роках навчання скрипкової гри. Формально й технічно ширше розвинені „Варіяції на українську тему”, а ще більше цикл українських танців, між якими „Коломийка”, „Пісня-танець” і „Жучок” (веснянка) кладуть досить великі вимоги обом виконавцям — скрипакові і піяністові. Все таки, частини цього внутрішньо непов'язаного циклу з їх переважно тричастинною побудовою не виходять поза межі мініатюри.

Перше „більше полотно” Гайворонського в цій ділянці це чотричастинна „Сюїта”, в якій після вступної арії наступують три частини побудовані у формах давніх танців: гавот, менует, рондо. Як показують назви частин, сюїта Гайворонського стилізована на зразок сюїти 18 століття. Це зроблено головно вжиттям відповідних ритмічних фігур. Але й тут композитор не зрікся користування з рідного джерела і в менуеті використав мотив лемківської пісні, а рондові надав характеру українського танцю —

козачка. В цьому могла йому присвічувати як приклад фортепіанова сюїта Миколи Лисенка, написана на теми з українських народних пісень. Скрипкова фактура сюїти Гайворонського технічно й виразово куди багатша за згадані вгорі мініатюри. Не бідна й гармоніка твору, в модуляціях використані різні види діятоніки, хроматики й енгармонії; улюблені в автора особливо сполуки терціового споріднення. Партія фортепіану досить самостійна, головною у двох середніх частинах, а взагалі витримана послідовно і у ширших площинах. Для ілюстрації поданий уривок з ронда (приклад 47).



Приклад 47

Скрипкова сюїта в'яжеться з добою тісної співпраці Гайворонського з скрипаком-концертантом і композитором Романом Придаткевичем. Пересилаючи замітки до своєї сюїти, Гайворонський писав: „Цю композицію присвятив я нашому артистові-скрипакові Романові Придаткевичу”. Цей твір Придаткевич виконував 1932 р. в Нью Йорку на концерті в честь Гайворонського, а 1941 вмістив її був у програму свого концерту в Тавн Гол в Нью Йорку. Співпраця з Придаткевичем вплинула в певній мірі на скрипкову творчість Гайворонського. Крім самого факту відтворчої діяльності Придаткевича немале значення мали їхні особисті зв'язки. Наш скрипак давав в окремих, особливо технічних питаннях свої сугестії, хоч Гайворонський їх нерідко не одобрював і — як згадає тепер Придаткевич — обстоював, щоби було „по старому”, все ж виміна думок між ними не залишалася без наслідків.

Спрямування у бік давніх танкових форм і їх стилю Гайворонський виніс з своїх університетських студій. З 1927 р. залишилася його — теж чотиричастинна — сюїта для двох скрипок. Перша частина пасакалія з її контрапунктично-варіаційною формою, далші то сарабанда, гавот і жіг, витримані в контрапунктично-імітаційному стилі; у сарабанді тема імітована в оберненні. Цей

твір, хоч і був закінчений, не вдоволяв автора і залишився між його рукописами з поміткою „переробити!” З того самого часу є й єдиний сольовий твір Гайворонського для іншого струнного інструменту — віолончелі, а саме рондо д-дур. Подібно, як це можна прослідити в інших творах того періоду, напр. у баяді „Піски Ді”, композитор вільніше орудував гармонічними засобами, не цураючись і сміливіших звучань і сполук. Закінчення побудоване тут у незвичайний для Гайворонського спосіб: ще у четвертому і половині третього такту перед кінцем панівна гармонія б-дур, а основна тонація утверджується аж у передостанньому такті. Цей твір унікальний і своєю обсадою: віолончеля і органи. Форми старих танців є у композитора й поза сюїтами, а одним з прикладів є окремих твір „Гавот” з 1936 р.

У стилі інструментальних творів 18 стол. втриманий Прелюд ц-моль, надрукований 1938 р. 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 мелодиці поєднати Гендлівську мову з типовими рисами української народної музики. Мелодія цього „елегійного” — як його звав автор — прелюду розвивається дуже логічно, за думкою снується думка, як справжнє прелюдювання. Між скрипкою і фортепіаном ведеться тонко проведена співпра з добре втриманою рівновагою між обома інструментами. Цікава й гармоніка прелюду: у першій частині є вихилання до тонації субдомінанти, зате у середній утверджується рівнобіжна (ес-дур) і звідси (приклад 48) до основної тонації проведений такий модуляційний плян:

ес-дур ц-моль б-моль цес-дур г-дур ц-моль

Приклад 48

Поворот від г-дур до ц-моль показаний на прикладі 49. Прелюд ц-моль залюбки виконував Роман Придаткевич, вважаючи його за найкращий інструментальний твір Гайворонського. Його виконував теж хорватський скрипак Віктор де Верич у своїх речиталах присвячених сучасній скрипковій музиці.



Приклад 49

Не менше помітний одноліток прелюду — „Сонатіна”, яка зараз таки після своєї появи друком 1938 р. звернула на себе увагу наших музичних кол. Меланія Байлова, що разом з скрипачкою Лесею Деркач уперше виконувала сонатину у Львові, згадує у листі з 20 липня 1952:

„Під час одної з проб до концерту в малій залі Лисенка походили всі наші музики — д-р Людкевич, В. Барвінський, Нестор Нижанківський, Кудрик, Москвичів — дуже цікаві на новий твір Гайворонського. До того часу Михайло Гайворонський був більше відомий як композитор стрілецьких пісень, а про його композиторський ріст в Америці нам мало було відомо. Всі вони уважно слухали, переглядали, Нестор ще сам перегравав і загальна оцінка нового твору була дуже позитивна”.

Після цього концерту В. Барвінський у своїй рецензії (в журналі „Жінка”) підносив як основні прикмети сонатини зв'язкість і прозорість форми та мелодійність, висловлюючи думку, що це один з найкращих творів Гайворонського. У бібліографічних замітках журналу „Українська Музика” (ч. 9-10 1938 р.) Зіновій Лисько писав про прелюд і сонатину як про твори дуже пожадані для нашої музичної літератури і придатні не тільки для концертного репертуару, а й для педагогічної мети.

Як показує формальна аналіза сонатини, перша її частина втримана в сонатній формі, дві інші у тричастинній. Цікаве те, що сонатна форма першого алегра потрактована зовсім вільно: тут немає ярко зарисованих контрастив тем, а є радше мотивічні



Юнацъка оркестра М. Гайворонського в Нью Йорку (1934 р.)

групи, що снуються одна за одною, не виключаючи й розробки. Тематика твору типово „сонатінова”, плинна і легка. Уся вона походить з інвенції композитора, а мотив середньої частини анданте (приклад 50) це тільки далекий відгомін його власної пісні „Іхав



Приклад 50

стрілець на війноньку”. Цю другу частину виконував залюбки Роман Придаткевич. Після свого концерту в Монреалі він писав Гайворонському у листі з 24 березня 1944 р.: „Твоє анданте мало спеціальний успіх.” У гармоніці — при усій зрозумілій у сонатині скромності засобів — знайшлося все таки місце для типових у Гайворонського сполук терціового споріднення; напр. у третій частині алєгретто:

г-дур ес-дур цес-дур або б-дур гес-дур.

Прелюд і сонатина відрізняються корисно від ранніх скрипкових творів головно тим, що їм композитор зумів надати українського характеру, незважаючи на те, що прямого користування з народних українських мелодій у них немає. Ця прикмета, крім інших, робить обидва твори ще ціннішим вкладом у нашу скрипкову літературу. Врешті й фортепіанова партія, що в ранніх творах обмежувалася до акомпаніаменту, в останніх виросла до ролі більше самостійного учасника з власним ритмічним і мелодичним вписанням.

КАМЕРНА МУЗИКА

Підготовчою працею Гайворонського в царині камерної музики було чотиричастинне скрипкове тріо, написане ще в 1920-их роках у Львові. Як на початкову спробу у цій ділянці, воно має деякі позитивні прикмети, головно ж досить самостійне трактування усіх трьох скрипок. Все ж рука композитора була ще замало вправна для здійснення такого задуму, яким був широко закrojний циклічний камерний твір. У висліді тріо вийшло не зовсім вирівняним, а його гармонічні сполуки нераз непослідовні. Ближче і краще давалося Гайворонському познайомитися з камерною музикою, її формами і стилем під час університетських студій у Нью Йорку. Їй присвячували тут дуже багато уваги, її плекав з замилюванням сам учитель Гайворонського Д. Г. Мейсон як компози-

тор (фортепіяновий квартет, струнні квартети, тощо). Одною з праць, що їх Гайворонський написав під час композиторських студій, була вступна частина до збірної сюїти для струнного квартету, яку склало разом 7 членів музичного відділу університету. Для цієї мети Гайворонський написав прелюд (сарабанду) і фугу, які виконані були разом з цілою сюїтою на концерті 1926 р. Засвоєння форми, ритміки і поліфонічного стилю давніх танців мало для камерної музики Гайворонського не менше значення, як для скрипкової. У цьому стилі написаний його прелюд і fuga для струнного тріа (скрипка, віоля і віолончеля). У цьому творі, головню у фузі, звертають на себе увагу місця, в яких слідний вплив хорових творів Бортнянського.

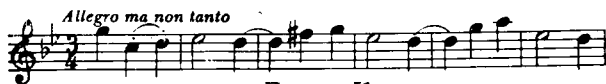
Найбільше досягнення Гайворонського в камерній ділянці то струнний квартет, виданий фотостатичним способом 1938 р. Цьому квартетові композитор дав назву „Морозенко” і це привело до здогаду, що твір має програмовий підклад. Таку думку висловив був П. Маценко.⁵² Насправді Квартет Гайворонського не програмовий твір, а назву свою одержав від народних пісень, вжитих як мелодичний матеріал. Це пісні, якими наш нарід оспівував незвичайно улюбленого за часів Хмельниччини полковника Морозенка. У квартеті Гайворонського натрапляємо знову на цікавий спосіб користування фолклорним матеріалом, а саме на вжиття двох народних мелодій, що ними співається один і той самий текст. Подібне ми зустрічали у дуеті Гайворонського зробленому на основі двох мелодій народної пісні „Ой, у полі жито”. У квартеті композитор використав дві мелодії пісні про Морозенка, які одна від одної основно різняться ритмікою, мелодичним рисунком і тонацією — одна в моль, друга в дур.

Квартет г-моль займає виняткове місце між творами нашого композитора: це його єдиний твір повністю втриманий у формі сонатного циклю. Правда, між його творами є скрипкова сонатина, але це власне тільки сонатина, тобто мала, неповна соната. Подібно й форму сонатного алегра подибуємо у Гайворонського не одноразово, та це знову ж тільки одна частина циклю. Квартет „Морозенко” складається з трьох частин, контрастуючих темпами:

Алегро ма нон танто, г-моль
Анданте, ес-дур
Алегро кон аніма, г-моль

⁵² „Морозенко” смичковий квартет М. Гайворонського, „Новий Шлях”, Вінніпег, 28. 3. 1942.

З погляду будови перша частина має форму сонатного алегра, друга тричастинну, третя форму фуги. Ціле починається короткими уриваними акордами на тоніці і домінанті, після яких мелодія розвивається плинніше. Ця — перша — тема виведена з мольової пісні про Морозенка. Вона вжита тут не повністю і навіть не від свого початку, а тільки фрагментарно, зате з кількарразовим повторенням характеристичного півтонового ходу вниз. На прикладі 51 подана частина цієї теми за першою скрипкою, інші три



Приклад 51

інструменти ведуть її ідентично рівнобіжними октавами. Після короткого переходу вступає друга тема у досить особливому тональному відношенні до основної тонації, а саме в ф-дур. Є це домінантова тонація рівнобіжної до г-моль, замість — як це звичайно буває в сонатному алегро — самої рівнобіжної. Друга тема — виведена віолею — пригадує виразніше, ніж перша, свій первозір з народної пісні: тут змінена тільки ритміка (приклад 52). Коротка



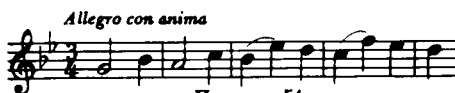
Приклад 52

заклучна частина замикає експозицію у тонації другої теми, тобто у ф-дур. У розробці можна знайти фрагменти головних тем, але вони не вжиті виразно, а тільки якби далеким відгомонам. Реприза подає першу тему не в основному вигляді, а з досить значними змінами. Друга тема з'являється спершу у віолончелі в тональності б-дур, пізніше знову у віолі і знову в ф-дур і щойно кода утверджує основну тональність. Таке трактування тональності суперечить самій ідеї сонатної форми, а саме розв'язанню тональної різниці, тобто свого роду конфлікту, яке повинно відбутися між обома головними темами в репризі. Там, у експозиції, вони одна з одною контрастують, тут, у репризі, вони повинні поєднатися.

Тема другої частини квартету, анданте, виведена — знову ж не безпосередньо — з другої мелодії пісні про Морозенка (приклад 53). Замітно, що й тут поворот початкової частини маловиразний і малопідкреслений. Тема фуги (приклад 54) близько споріднена з



Приклад 53



Приклад 54

темою середньої частини поданою на попередньому прикладі. З цієї зрештою мало виразистої теми композитор зумів розбудувати перше і друге проведення фуги з досить сильно підкресленим модуляційним розвитком і врешті третє кінцеве проведення з ужиттям стіснення (стретти) і обернення теми. Фуга і тим самим цілий твір закінчується в одноіменній дуровій тонації (Г-дур).

Квартет, як ціле, відзначається своєю гармонікою, шириною поліфонічних засобів, дуже старанним випрацюванням деталей, використанням різних можливостей виконавчого апарату і врешті випосаженням усіх чотирьох інструментів їх власними ритмічними і мелодичними вартостями. Його хиби є з одного боку у надто малій виразистості, часом навіть у блідості тем, за малій контрастності, з другого ж у надто мало підкресленій суцільності твору. Позитивні якості цього твору переважають і роблять з нього позицію, якої в загальному рахунку нашої камерної музики поминути не можна. „Морозенко” був уперше виконаний 1938 р. струнным квартетом під керівництвом Романа Придаткевича.

Другий більший твір для струнного квартету — „Українська Різдвяна Сюїта”. Це насправді перенесене з вокально-хорового поля на інструментальне „Гуцульське Різдво”, про яке була мова у розділі про обробки народних пісень. У своїй квартетній формі цей твір дістав деякі доповнення, як вступ і закінчення, що творять свого роду рямки для цілого твору; таксамо окремим партіям надано більш інструментального характеру. Згадати б, що деякі хорові партії гуцульського циклю, головню „Щедрівка”, давали до цього певну підставу своїми ходами веденими на зразок інструментальної музики. Не зважаючи на це, деякого противенства конструкційних засад різних для вокального й інструментального стилів не вдалося повністю поминути. У хоровому різдвяному циклі стрижнем кожної частини є текст, у струнному квартеті відчувається брак саме такого сильнішого спосібня. За поєднуючий чинник править хіба змістовно-ідейна суть твору, пов’язана з святом Різдва, яке на Гуцульщині обходили завжди так традиційно і з таким піднесенням. Для передання характеру і настрою цього свята „Різдвяна Сюїта” придатна й у своїй інструментальній формі.

Крім тут згаданих творів композитор залишив ще деякі менші речі, зладжені для камерних ансамблів. Між ними такі, як коломийка Г-дур для струнного тріа складена дуже цікаво і гарно. Інші, а між ними цілий цикл гуцульських пісень і танців написаний на скрипку, віолончелю і фортепіан, це не камерна музика у своєму суттєвому значенні. Вони були писані як музика до п’єси „Довбуш” і склад їх випадковий: насправді його завданням було заступати оркестру.

ОРКЕСТРОВІ ТВОРИ

Між українськими композиторами немає другого, якого оркестрові твори так різко відрізнялись би одні від одних, як у Гайворонського. Зумовлено це було, без сумніву, обставинами його життя і музичної діяльності. Як капельник стрілецької духової оркестри він був майже єдиним доставцем її репертуару. Пізніше, під час і безпосередньо після університетських студій, він спрямувався в бік симфонічної музики. Врешті — у зв'язку з педагогічною діяльністю — працював з струнною оркестрою. Ці три ділянки є наскрізь різні не тільки своєю обсягою — виконавчим апаратом, але, головню, своєю формою, змістом і усім своїм спрямуванням.

Перші твори Гайворонського для духової оркестри поставали з самого початку існування оркестри при УСС, останні мають дати 1918 р. (Масляниківка коло Єлисавету) і 1919 (Кам'янець на Поділлі). Залежно від щоденних потреб були це головню марші, танці і різного роду обробки народних та стрілецьких пісень. Маршів було найбільше: „Перший Стрілецький Похід”, „Другий Стр. Похід”, „Стрипа — марш”, „В дорогу”, „Їхав козак за Дунай”, „За Україну” та ін. Деякі твори були у ширше розбудованих формах увертюри, сюїти, тощо. У одній з „Стрілецьких увертур” була мелодія, що пізніше стала основою пісні „Їхав стрілець на війноньку”, зрештою варіант цієї мелодії є вже у „Першому Стрілецькому Поході”. Новостворені стрілецькі пісні давали у свою чергу новий мелодичний матеріал. З стрілецькою тематикою в'язались: „Стрілецька картина”, „Стрілецькі пісні”, „Вальс УСС”. На основі народних мелодій зладжені коломийки, колядки, сюїта „З Гуцульщини”, рапсодія „Довбуш” та окремі пісні. З-поміж цих творів, особливо з років 1915-1918, збереглося дуже мало. З великої більшості їх залишилися тільки назви та — спомини самих учасників стрілецької оркестри і колишніх їх слухачів. Все таки на основі того, що збереглося, можна виробити собі погляд на стиль цього роду творів Гайворонського.

Написаний 1915 р. „Перший Стрілецький Похід”, виданий 1916 р. у перерібці для фортепіяну, це типовий військовий марш у формі „да капо”. Його основна тонація г-моль, але перша частина кінчається в б-дур, а середня, тобто тріо, втримана у ц-дур (приклад 55). У пов'язанні обох частин вийшла нелогічність, яку зрештою бачив сам автор і згодом, переробляючи цей марш, переніс „тріо” у тонацію ес-дур. З мелодичного боку середня частина — як звичайно буває — співніша за першу, а її мелодія ведена в нижчих регістрах. Ритміка, як це видно хоч би з поданого прикладу, нескладна і чисто маршова. Все таки й у цьому безпретен-

сійному творі слідні спроби вийти поза стереотипність і прикладність цього жанру; напр. у згаданому тріо примінена варіаційна техніка. Інший твір з того самого 1915 р. це „Походова колонийка”. Її форма є теж А Б А, але ритмічно вона багатша за „Похід”, а її тріо витримане частинно у основній тонації, а частинно у субдомінантовій. (Приклад 55).



Приклад 55

При усій своїй простоті твори Гайворонського, писані для духової оркестри, мають дещо своєрідне, що виявляється в користанні з українських народних і стрілецьких мелодій. За своїм призначенням це прикладна музика, та вона сповняла почесну роллю: вирівнювала і влегшувала крок українському війську у його воєнних походах. Згодом життя і праця віддалили нашого композитора далеко від тієї його бойової музики, але він не раз вертався до неї, старався відтворити втрачене і наново переробити та улпшити те, що збереглося. Остання редакція його „Першого Стріл. Походу” має дату 14-17 червня 1949 р.

Симфонічна музика притягала увагу Гайворонського здавна, ще у часі війни. Згодом, у Львові, сам став пробувати своїх сил, вживаючи симфонічної оркестри у ролі акомпаніаменту. Опанувати її апарат для творчої мети було одним з найбільших бажань нашого музиканта з першого часу його ньюйоркського побуту. Підчас своїх студій він вивчав кращі зразки симфонічної літератури, а першим щаблем при цьому була аналіза симфоній Бетговена (п'ята), Брамса (четверта), Дворжака („З Нового Світу”), Цезара Франка (д-моль) та інших. Ці твори він розглядав з уваги на форму, ритміку, гармонію та інструментацію. Одна з цих робіт, а саме аналіза четвертої симфонії Брамса, була навіть вирізнена проф. Мейсоном і одержала його оцінку „Дуже цікава робота”. Попри чисто теоретичну працю Гайворонський не поминав нагсд послухати „живої” симфонічної музики. З маленькими партитурами під пахою ходив на концерти, слідкував за творами і не раз не втерплював, щоби в якомусь місці партитури не вписати свого безпосереднього враження: „прекрасно” — писав у кількох місцях третьої частини симфонії Франка. Виучував теж способи інтерпретації таких

видатних диригентів, як Бруно Вальтер, В. Менгельберг, Л. Стоковскі, А. Тосканіні („як не бачу його, люблю слухати”, вписував у свої записки). Врешті й сам підготовлявся до диригентури симфонічною оркестрою. Під керуванням Ш. Кліфтона продиригував багато симфонічних творів і дістав від свого вчителя оцінку: „Талановитий і музикальний диригент”. На університеті приходилось інструментувати твори різних композиторів, як прелюди і фуги І. С. Баха, сонати Бетговена, фортепіянові твори Шумана та Дебюссі. Щоб опанувати той найдосконаліший, але й найбільше складний інструмент — симфонічну оркестру, Гайворонський ще й після студій старався поглибити своє знання у цій ділянці. Свої твори давав до оцінки авторитетним композиторам і педагогам, як Паольо Галліко, користав теж з порад добрих оркестрантів-практиків та диригентів, як Курт Гінтц.

Одним з перших оркестрових творів була його сюїта у трьох частинах. Користаючи з знайомства з харківськими музикантами, він вислав був її туди під кінець 1920-их років для виконання тамешньою радіовою оркестрою. З перерванням зв'язків з українськими землями під большевицькою займанщиною Гайворонський не тільки не дочекався вістки про виконання цього твору, а й сама партитура, якої відпису в нього на руках не залишилося, пропала. Деякі твори для симфонічної оркестри то були або оркестрування, чи перерібки давніше написаних творів, або частини його сценічних робіт. З перших замітний вальс „Червона калина”, що був написаний ще 1917 р. Цей вальс є теж в обробці для тріа (скрипка, віолончеля і фортепіан) і для скрипки з фортепіаном. Треба згадати й чисто оркестрові фрагменти, а саме танець „УСС” з „Залізної Остроги” та увертюру і танець „Стрілець” з „Синьої квітки”.

Найзамітніший оркестровий твір Гайворонського то Симфонічне Алегро д-моль. Цей твір був зачатий ще під час студій і — здається — мав бути частиною більшого симфонічного циклу. Над ним Гайворонський працював згодом, викінчив остаточно як самостійний твір і дав йому назву: „Тон Поема”, додаючи нераз прикметник „героїчна”.⁵³

В основу плянування цього твору лягла схема сонатного алегро з типовими для нього тематичним дуалізмом і розробкою тем.

⁵³ У музичній термінології в Америці значіння назв *tone poem* і *symphonic poem* не є точно розмежовані: одної і другої вживають для означення програмового одночастинного симфонічного твору. При цьому виявляється тенденція зв'язувати з терміном „Тон Поема” більше реалістично-ілюстраційне трактування програмовості. Первісна назва твору Гайворонського „Симфонічне Алегро” фігурує у різних місцях його бібліографічних списків і це дає нам підставу вживати її.

Характер і відношення обох тем (перша більше ритмічно розвинена, друга мелодійніша, перша в основній тонації, друга — у рівнобіжній) підкреслюють принцип сонатної форми. Різниця є у третій частині, де замість репризи є fuga (д-дур), хоч знову ж таки на темі, спорідненій з головною темою алєгра.

Своїм задумом як і назвою „Тон Поема — героїчна” — твір програмовий. Його програма-зміст, виявлений у записках композитора трьома словами: „Гніт, боротьба, перемога”. Головною темою автор старався передати згадку про „лихоліття-горе”, розробка з її великою ритмічною рухливістю і з досить сильними контрастами — то бій і, врешті, fuga то вияв оптимізму і віри. Цей програмовий підклад твору не особистого характеру, а національного. З останніх днів Гайворонського залишилася така записка:

„Заголовок-зміст моєї Тон Поеми на симфонічну оркестру:

„І забудеться срамотня давня година,
І оживе добра слава, слава України”.

Т. Шевченко.

З програмою твору в'яжеться першусього вибір головної теми. Вона — після короткого вступу — введена скрипками разом з флейтами та обоями (приклад 56 у перекладенні для фортепіану). З першого погляду можна пізнати, що це знайома мелодія з одного з ранніх творів Гайворонського, а саме з пісні „Коли ви вмірали” (приклад 57 у транспозиції до д-моль). Коли узяти до



Приклад 56



Ко - ли ви вмі - ра - ли сам дзо - ми не гра - ли

Приклад 57

уваги ідейний зміст твору, не важко догадатися, що ця тема вжита автором не випадково, а з ясно накресленою метою. Як показалося, ця мелодія була придатна для досить різнобічного трактування в

обох перших частинах алегра і до створення зав'язку теми фуги. У програмовості твору лежить причина, чому автор відійшов від конструкційних засад сонатного алегра: поворот головної теми у репрізі суперечив би задумові твору — програмі.

Програмовість „Симфонічного Алегра” не є чисто описова, ні ілюстраційна, що, очевидно, виходить творові на користь. Примінення сонатної форми, хоч би й у обмеженому вигляді, і фуги — один з виявів цього. Також у трактуванні інструментів немає тут примітивного звуко-малювання. За приклад може правити те, що ударна група, яка могла б з успіхом „вести бій” у середній частині Алегра, не вжита для цієї мети, зрештою вона заступлена дуже скромно, бо тільки самими літаврами.

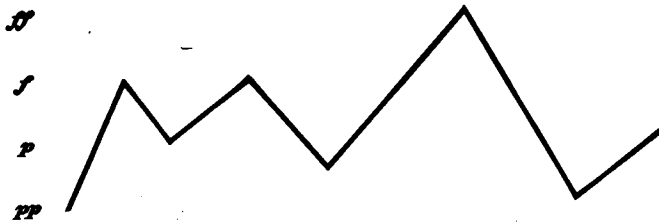
Мелодичний матеріал твору показує у різних місцях стичні пункти з українською народною піснею. Так, друга тема живо нагадує мелодію пісні „Темна нічка та й невидная”. У дальшому розвитку виразно відзивається мелодія пісні „Ой, пущу я кониченька”, можливо, вжита з певною метою. Врешті для передання побідного радісного настрою вжиті мотиви і ритми народних танців. Прикладів мелодичних зворотів за народною українською піснею вжитих навіть у характеристичному двоголоссі є в Алегро немало. З мелодичного боку помітно, що тема фуги (приклад 58) має деякі



Приклад 58

спільні риси з темою Бахівської фуги ес-моль з першого тому „Wohltemperiertes Klavier”. Гармоніка Алегра не виходить поза межі засобів притаманних для інших творів Гайворонського. Навпаки, там, де можна сподіватися модуляційного і взагалі гармонічного наснаження, тобто у розрбці, панує на досить довгих просторах тонаційна статика: перший відтинок є тут в основній тонації, другий (побічна тема), так само як у експозиції, є в б-дур. Зате важну роль словляє динаміка, що орудує сильними контрастами. На просторі самих тільки перших 50 тактів лінія динамічного напруження виходить від піаніссімо і щоразу підноситься вгору до форте, чи фортіссімо, то знову спадає вниз. Ці круті повороти динаміки зілюстровані тут графічно (стор. 134). В інструментації Алегра звертає увагу факт, що струнні інструменти не мають панівного значення, навпаки, досить часто вжиті як засіб ритмічно-гармонічного вповнення. У такому важливому місці, як

закінчення твору, їх роля таки зовсім підрядна: повних 6 тактів цілий струнний квінтет стоїть непорушно на тоні *д*, а скрипка стоїть на ньому ще і наступних 7 тактів. Порівнюючи, досить рухлива віоля, їй теж припадає завдання уперше вивести тему фуги. Для звукових комбінацій прикметні зіставлення скрипок з флейтами та обоями, а віольончель і контрабасів з фаготами. Солістич-



не трактування духових дерев'яних досить часте, зате бляшаних майже не подибується. З чисто кольористичних моментів є у середньому проведенні протиставлення повного оркестрового тутті групі солістично вжитих духових дерев'яних інструментів. У фудзі стретта у низьких струнних разом з фаготами проведена на тлі піаніссіма у найвищих регістрах скрипок, флейтів та клярнетів.

Свого Симфонічного Алєгра композитор не мав змоги почути в оркестрі. Єдиний раз, коли симфонічна оркестра в Нью Йорку під керуванням Курта Гінтца переграла цей твір, автор не був приявний. У своїх записках він занотував 25 грудня 1940 р.:

„Вчора був у мене Роман Придаткевич. 22-го ввечері Курт Гінтц переграв з симфонічною оркестрою мою Тон Поему. Казав Роман: „Тон Поема звучить добре, а мені найбільше подібалося остання частина, тобто фуга” дальше казав Роман: „Ти повинен писати на оркестру, тільки давай яркіші теми”.

Труднощі зв'язані з випробуванням і виконанням симфонічної музики справили, що незакінчені залишилися два інші твори Гайвєронського. Мали це бути дві симфонічні поеми „Рідна сторона моя” і „На Чорному морі”, з яких залишилися тільки загальні зариси, фрагменти окремих партій, тут і там накинені голоси та фігурації. Не були зреалізовані й пляни трьох рапсодій — лемківської, бойківської та гуцульської. Про причини цього ясно говорять записки композитора з 6 серпня 1943:

„Занедбую інструментальну музику, бо не маю фізичних сил на ходження, роблення знайомства, на довгу переписку, на торги, на шукання виконавців, проби і т. д. Написати, а не почути то так, якби мати добре вино і тільки дивитися на нього. З споминів, чи

принагідних писань американських композиторів бачу, що справа виконання найтяжча. Погане діло. Треба оплачувати і підплачувати і наповняти діравий міх”.

Гайворонський порівняно досить довго працював в ділянці струнної оркестри. У ній він не мав можливості реалізувати більших і вищих починань, та, коли симфонічна музика роками лежала нерухомо в нотних значках, твори для струнної оркестри мали своїх вдячних виконавців і слухачів. Насправді оригінальних творів Гайворонського, компонованих для струнної оркестри небагато, це переважно танці та обробки народних пісень. Велике число розкладів творів інших композиторів, чужих — Баха, Моцарта, Шуберта, Дворжака — та українських. З останніх є такі цікаві твори, як соната Д. Бортнянського, куранта М. Лисенка, сюїта з обробок народних пісень М. Леонтовича, козачок Придаткевича, далі твори Д. Січинського, Я. Лопатинського, Б. Кудрика та інших. Між розкладками багато власних вокальних творів Гайворонського перероблених для співу в супроводі струнної оркестри, в тому десятку самих сольових пісень. З виконанням останніх виступали й такі виконавці-співаки, як М. Гребенецька, М. Карлаш, П. Ординський та інші.

Факт, що твори для струнної оркестри були писані безпосередньо для ансамблю складеного з учнів, вирішував їхній технічний рівень і їхній зміст. Своє композиторське завдання автор обмежував нераз до мінімуму, дбаючи про доступність і простоту з уваги на виконавців та слухачів. Деякі обробки, як напр. колядки, писані просто для гуртового (навіть не хорового) співу. Як колись для своїх товаришів зброї, так тепер Гайворонський складав оркестрові твори для своїх учнів і молодих друзів.

СТАТТІ НА МУЗИЧНІ ТЕМИ

При своїх різnorodних зайняттях в царині музики Гайворонський знаходив час для написання показного числа рецензій, оглядів і статей на різні музичні теми. Друком появилoся їх близько 50, з того велика більшість на сторінках „Свободи”: перші з самого початку його побуту в Америці, а остання („Мелодії Гомону України”) на чотири місяці перед його смертю. Перші, писані у 1920-их і з початком 1930-их років, мають виразний виховно-повчальний характер. З них так і видно, як автор старався будити замилювання та зрозуміння для музики і — особливо — для своєї національної музики у молоді, батьків та серед широких кіл української імiграції. У „Свободі” та в інших виданнях Українського Народного Союзу він писав на такі теми: „Початки музики”, „Як

піднести нашу музичну культуру", „Хорове діло", „Українська народна пісня", „Моменти з життя музик", зладив теж коротенький „Нарис української історії музики". Час до часу вміщував свої рецензії з музичних імпрез, при чому найпильнішу увагу звертав на діяльність хорів, освіти диригентів та добір літератури.

Попри це — особливо в пізніших роках — писав статті і рецензії, обчислені на вужче коло заінтересованих читачів. Замітніші з них такі: „Композитор Денис Січинський", „Музика Ол. Кощиця до літургії", „Вечір української музики" (з приводу концертів Марії Сокіл і Антона Рудницького у 1938 р.), „Концерт з творів П. Печеніги Углицького", „Про Олександра Мишугу, великого співака-громадянина". Цілий ряд статей Гайворонського присвячений творчості і концертній діяльності Романа Придаткевича. З приводу успішного виконання його сюїти симфонічного оркестром в Рачестер Гайворонський вмістив був цікаву статтю „Сюїта Романа Придаткевича" у „Свободі" і у празькому журналі „Проблем" (1940, ч. 9).

У писаннях Гайворонського траплялися не раз погляди й огуди дискусійні, що вимагали б окремого підтвердження. У статті про Миколу Леонтовича, писаній з приводу появи повного збірника його творів, читаємо про російські впливи у закінченнях деяких творів Леонтовича. Цього погляду автор у своїй статті не підтвердив, зате у приватному листі до Павла Маценка (23 листопада 1941) покликався на подібну думку Миколи Лисенка, про яку знав з розмови з Леонтовичем і Стеценком 1919 р. в Кам'янці на Поділлі. Надто гостра („малоросійський борщ") і негативна його оцінка „Української Сюїти" американського композитора К. Портера. Попри такі моменти статті Гайворонського не тільки пригадували відомий біографічний та історично-критичний матеріал, але приносили й не одну цікаву інформацію і не одну нову думку. Так було й у його більших, загальних оглядах, як „Наша музика в Америці" („Пропам'ятна Книга У.Н.С. 1936 та „Ukrainian Music in the U.S.A." у книжечці-програмі „Гомону України" (1949).

Гайворонський старався повести зацікавлення нашої громади на ширше поле, а саме до давніших і нових проявів музичного життя в світі. Українській іміграції в Америці давав раз по раз приклади твердого зберігання і плекання своїх національних музично-співацьких традицій, які бачив у шотландців чи німців. Інформував про цікавіші події в діяльності товариства приятелів музики в Нью Йорку, яке у своїх концертах виконувало твори композиторів 17 і 18 століття. Статті про чужих композиторів (Й. Гайдн, Й. Брамс, І. Кнор — автор „Українських любовних пісень") вміщував теж на сторінках львівського „Вістника" (1932-1933).

М.О. ГАЙВОРОНСЬКАМУ
 На добры ўспамін ад Беларускага Хору
 і Віленскага Брамадзянства.
 Вільня, сакавік 1939.

Розгор шчыра

С. Савіцкі
 У. Камеда
 Л. Тоняшкіна
 О. Вольска
 С. П. Рад
 А. Наместніца
 С. Савіцкі
 К. Тучка
 П. Бачылава
 С. Прушынская
 М. Прушынская
 В. П. Савіцкі
 У. Хвіц

І. Спрынц
 М. Сувальская
 В. Браткоў
 З. Сітніцкая
 А. Давыдзіч
 С. Засіч
 У. Кароль
 У. Прушынская
 А. Савіцкі

М. Савіцкі
 В. П. Савіцкі
 С. Сташкіна
 Я. Станкевіч
 З. Савіцкі
 А. Савіцкі
 А. Савіцкі
 К. Савіцкі
 А. Савіцкі
 М. Савіцкі
 У. Савіцкі
 А. Савіцкі
 М. Савіцкі
 У. Савіцкі

Напіс на альбомі від Беларускага Хору

Вгорі була мова про його близьке відношення до журналу „Українська Музика” (1937-1939), органу „Союзу Українських Професійних Музик” у Львові, якого редакцію очолював його давній знайомий д-р Зіновій Лисько. В цьому журналі надруковані були дві більші статті Гайворонського: „Музичне життя в Америці” (1938 ч. 7-8) і „Всього потрохи” (ч. 9-10). У досить незвичайній для нашої преси формі своєрідного „попури” він торкався різних тем, не поминаючи і таких, як питання обов’язків наших мистців у їх діяльності в чужих середовищах, відповідного добору програми та підкреслювання своєї національності. Між іншими торкався питання переробок творів давніх композиторів. Його думка була, що такі перерібки не тільки оправдані, але й корисні. „Може і є такі скрупулянти — писав у статті „Всього потрохи” — що не дозволяють ні одної йоти змінити в творі автора, а шкода на них звертати увагу, бо не від сьогодні це діється і найбільші композитори вважали таку працю за потрібну й конечну”.

На полі музикознавства Гайворонський міг найбільш сказати на теми музичної фолкльористики, та саме це поле між його писаннями найскромніше, а його статті про українські народні пісні мають загально-інформаційний характер. Спеціальна і досить велика праця „Опришки в народній пісні” займається — як це не дивно — тільки самими текстами опришківських пісень, а мелодій не торкається. У деяких питаннях Гайворонський доходив до цікавих висновків, хоч і не вів поділитися ними з читачами у формі обґрунтованих статей. Такі є його завваження про т. зв. передтакт і його ролю в народній музиці західно-європейській і українській. Між паперами з останніх днів є такий його запис:

„Звідки на Заході “Aufтакт” (анакрузіс, передтакт).
там ненаголошені родівники:
der, die, das (нім.)
a, an (англ.)
— (франц.)
а в нас передтакту не треба було”.

Пильно і доволі всебічно займався такими окремими питаннями, як народне багатоголосся, музична діалектологія та формули закінчень в українських народних піснях.

Велика частина писань Гайворонського належить безпосередньо, чи посередньо до мемуаристики. З друкованих особливо вартісні його спомини про діяльність, склад та репертуар оркестри УСС, про пісню „Іхав стрілець на війноньку” та загальна стаття про стрілецькі пісні. В рукописі залишився огляд „Моя воєнно-

стрілецька пісня 1913-1923", над яким автор працював у роках 1938-1943. Написаний на основі споминів та інших, друкованих матеріалів цей огляд все таки має деякі протиріччя і неточності. Композитор залишив врешті чотири великі зшитки споминів і записок, ведених — нераз з великими перервами — від 1939 року до 1949, писаних „для себе”, для пригадки окремих фактів, подій і дат з тією думкою, щоби аж пізніше зладити їх і пристособити до друку. Цього композитор не вespів зробити, як — на жаль — не вдалося йому сповнити і давнього задуму написання своєї автобіографії.

Загальний висновок, зроблений на основі друкованих і недрукованих писань Гайворонського, такий: з них пробивається ґрунтовне ознайомлення автора з теорією й історією музики та з самою музичною літературою. З них видний музика ширшого мистецького кругозору, для якого не чужі такі царини, як література, плястичне мистецтво, театр і такі, як естетика й філософія. З них видний музика-громадянин, для якого музична культура є важливою суспільно-національною справою. Водночас з них проглядає до читача обличчя не теоретика-дослідника, а практика й організатора. Його статті не мають чисто музикознавчого характеру, їм часом бракує дослідницької систематичности, супокою і об'єктивізму. Вони нераз накидані під хвилиевим впливом, зрештою майже усі виростали не з потреб самого досліду, а з різних нагод. Дослідницький характер мала праця Гайворонського над народними піснями, але, не зважаючи на це (а можливо — саме тому), він так вагався з її викінченням і опублікуванням. До того ж хвороба відограла тут свою згубну ролю, як і на цілості його творчости, що залишилася недовершеною.

Нижче поданий список важніших статей і рецензій Михайла Гайворонського за роками їх появи.

Із нашої музики (Нові твори Р. Придаткевича), „Свобода”, 11. лютого 1929.

Композитор Денис Січинський, „Свобода”, 28. червня 1933.
Перша Оркестра УСС, Літопис „Червоної Калини”, 1935.
Наша музика в Америці, Пропам'ятна Книга У.Н.С. 1936.
Вечір української музики (М. Сокіл і А. Рудницький), „Свобода”, 19. лютого 1938.

Музичне життя в Америці, „Українська Музика”, 1938, ч. 7-8.

Всього потрохи, „Українська Музика”, 1938 ч. 9-10.

Концерт П. Печеніги Углицького в Нью Йорку, „Націоналіст”, Нью Йорк, 18. січня 1939.

Про Олександра Мишугу, великого співака-громадянина, „Свобода”, 23. лютого 1939.

Сюїта Р. Придаткевича, „Свобода”, 19. серпня 1940.

Опришки в народних піснях, „Свобода” 9, 10, 11 грудня 1940.

Одна пісенька, „Новий Шлях”, Саскатун, січень 1941.

Повний збірник творів М. Леонтовича, „Свобода”, 3. жовтня 1941.

З нагоди концерту Р. Придаткевича, „Свобода”, 8. листопада 1941.

Стрілецька Пісня, Календар Українського Народного Союзу, 1949.

МУЗИКА — КОМПОЗИТОР

Під кінець 19 століття в музичному житті Галичини нуртували дві течії. Першою були традиції давнього перемиського центру, другою — національний напрям у нашій музиці, започаткований Миколою Лисенком. Різниці між ними, великою мірою зумовлені обставинами культурно-національного життя центральних і західньо-українських земель, були на початку 20 стол. куди менші, ніж раніше і дедалі щораз меншали, все таки напередодні першої світової війни вони були ще досить помітні. Саме на той час припали перші прояви музично-виконавчої і композиторської праці Михайла Гайворонського.

Вихованці перемиського центру першої половини 19 стол. композитори Михайло Вербицький та Іван Лаврівський взорувалися у своїй церковній музиці на Бортнянському, зате у світській вони, як і їхні послідовники — Віктор Матюк, Сидір Воробкевич та інші, були під виразним впливом західньо-європейської хорової літератури. Приклади цієї літератури, що доходили до нас, були великою мірою другої — а то і третьорядної якості. Це були пісні співані у хорових гуртах (Liedertafel) дуже поширених у Німеччині на переломі 18-19 стол., пісні змісту патріотичного і товариського, писані виключно для чоловічого складу. Хорові твори наших композиторів, створені за цими зразками, перещепили й прикмети їх стилю: строфічність форми, легкість хорової фактури і обов'язкову чотириголосність. Але, починаючи вже від Вербицького і Лаврівського, на цьому полі проходили у нас корисні зміни у напрямі поширення і поглиблення тематики хорової літератури і піднесення її мистецького рівня. Цей процес розвивали далі композитори перелому 19 і 20 стол.: Остап Нижанківський, Денис Січин-

ський, Генрик Топольницький та Філярет Колесса. Була ще одна прикметна риса для „перемиської школи” — як її назвав Борис Кудрик — а саме відношення до народної музики. Це поняття було доволі широке і під нього підтягалося усе доступне і легке, без уваги на своє походження, отже і такі пісні, як „Я щасний, руську матір маю”, „Як ніч мя покрие” та їм подібні.

Творчість і діяльність Миколи Лисенка відбилася на музичному житті Галичини великим дужим впливом. Починаючи першою зустріччю з Олександром Барвінським у Львові 1867 р., Лисенко увесь час втримував почерез Збруч близькі зв'язки, переписувався з Іваном Франком, Анатолем Вахнянином, Остапом Нижанківським, Філяретом Колессою та іншими. На молодих музик впливав своїми творами, статтями і безпосередньо листуванням, в якому ясно і рішуче вказував на хиби вкорінені у галицькому музичному житті. Перестерігав перед надмірним впливом „німещини” (лист до І. Франка з 8. грудня 1885), показував, як правила шкільної гармонії не раз ідуть у розріз з духом української народної пісні, якій чужа обов'язкова чотириголосність. „Ми по підручниках гармонізуючи пісні, стережемо, як би бракуючі інтервали виповнити якимибудь тонами, щоби квінту, терцію та інші інтервали не пропустити” — докоряв Лисенко авторам так званих „квартетів” у листі до Філярета Колесси. Дякуючи Лисенкові, правильним шляхом стала розвиватися в Галичині музична фолклористика, яка й провела лінію розмежування між піснями народного й ненародного походження. Нові ідеї, нові яскраво виложені думки, велика кількість творів, врешті уся громадсько-національна діяльність Миколи Лисенка — мали величезну притягаючу силу.

Під Лисенковим впливом кристалізувався світогляд Гайворонського — мистця. Це виявлялося у його ставленні до народної музики, це теж у пізніших часах зробило його одним з гарячих звелічників Миколи Леонтовича. Ще у семінарських часах він любив твори Філярета Колесси. Безпосередні зв'язки з Колессою у Львові, а згодом і переписка, причинилися до їхнього ще більшого зближення. „Філярет Колесса вчив любити народну пісню, зрозумілою та переконливою мовою говорив у своїй оригінальній творчості” — писав Гайворонський. „Його твори захоплювали мене і вони надали напрям моїй пісенній творчості”. Доля звела Гайворонського — вже в Америці — ще з іншим Лисенковим послідовником — Олександром Кошицем. Ідеї і приклад Кошиця в ділянці церковної музики, його високе відтворче мистецтво, яким оригінальні властивості української народної пісні були сильно підкреслені, мусіли зробити певне враження на Гайворонського.

Одночасно сила давніх традицій перемиського центру була все ще немала. Гайворонський любив такі безпретенсійні пісні, як Матюка „Чом так скрито”, „Крилець”, чи Воробкевича „Над Прутом у лузі”, з якими зжився був з самого малку. Давні „мужеські квартети”, їх мелодика й гармоніка відозвалися у хорovій творчості Гайворонського стрілецького періоду, і навіть у творах писаних геть пізніше, аж 1947 р. Його замилювання до тих пісень виявлялося ще й різного роду переробками; наприклад пісню „Крилець” він зладив був для мішаного хору 1948 року. Хорова музика давніх композиторів, яка клала собі за першу мету бути загальною доступною і яка, по словах Б. Кудрика, „воліла оберта-тися у сфері погідних, ідилічних настроїв” — залишила свій слід на цілому музичному мисленні Гайворонського.

Одним з виявів цього був його консерватизм, який не похит-нувся навіть у такій податній для музичного модернізму країні, як Америка. Правда й те, що його вчителі на університеті Колюм-бія в Нью Йорку, вихованці французької музичної культури, самі не були визнавцями крайне модерністичних течій. Дж. Т. Говард у своїй історії американської музики пише, що Д. Г. Мейсон (вчи-тель Гайворонського) не взурувався ні на імпресіонізмі Дебюссі-Равеля, ні на „примітивізмі” Стравінського, а звертався в бік „кля-сично-романтичного типу краси” творів Бетговена — Шумана — Брамса — Франка. Треба пригадати, що Гайворонський прибув в Америку, маючи 31 рік, тобто у віці не дуже вже податному на різку зміну мистецьких уподобань і прямувань.

З приїздом до Америки уся його увага зверталася на одне: „Вчитися і вчитися до кінця!” Університет, приватні лекції, кон-церти, самонавчання піднесли рівень його музично-професійного знання. Видимим наслідком були його інструментальні твори, скрипкові, камерні, оркестрові з засвоєнням більших форм і з по-ширенням кола гармонічних і поліфонічних засобів. Тоді утрива-лились і його уподобання. Любив Баха, завжди захоплювався Мо-цартом і Бетговеном, особливо його камерною музикою, Шуберта називав „божеським”. Брамс був для нього клясичним зразком усього, що гарне, здорове та зрівноважене. „Брамса я дуже люб-лю” — вписував у свої записки — „Слухаючи його варіацій, де-коли гублю тему, але зате чую, що він „має на думці її”. Від своїх учителів одідичив замилювання до французької музики, особли-во до Цезара Франка, якого симфонія д-моль належала до його улюблених творів. Не любив Ліста. З нехиттю відносився до му-зики Чайковського, особливо тієї, яку вважав за вислів „самопо-жаління”. Це останнє — дуже характеристичне.

Що музика композиторів-модерністів не мала в ньому поклонника — було цілком зрозуміле. Їх він — іронізуючи — називав „завтрішніми музиками”. „Модерна музика — писав — в якій кожну нотку можна заступити іншою, криклива, хаотична”. В цій його однодумцем був і Олександр Кошиць. З розмови з ним Гайворонський записав одну цікаву характеристику музики Стравінського. Порівнюючи концерт з прийняттям-бенкетом, Кошиць так передавав своє враження з концерту Стравінського: „Запросить тебе у гості, але замість того, щоби прийняти тебе чесно, він наговорить тобі дурниць та імпертиненцій, оболотить усе святе”. Сам Гайворонський сприймав деякі яскраві вияви новітньої музики дуже поважно. Слухаючи твори Гіндеміта, не міг стрястися з враження чогось несамовитого, і не вмів знайти відповіді на питання, чи ця музика — вияв розкладу автора, чи доби що „голодна, як вовчиця”, чи, може, передчуття тих страхіть, які загрожують людству. Все таки, він увесь час слухав твори новітніх композиторів і студював праці, що займалися теоретичним вивченням їхніх позицій. Між ними, напр. у творах малярського композитора Е. Догнані, або — з молодших — англійського В. Бріттена, знаходив речі не тільки сприсмліві для себе, але й цікаві і гарні.

Гайворонський стояв осторонь і тих течій українського музичного життя, які у 1920 і 1930-их роках прийшли на зміну давнім. На наших землях проходив прискішений процес, якого метою було: звільнити наше музичне життя з дотогочасної хорово-аматорської однобічності, виповнити раніше занедбану ділянку інструментальної музики і включитися, чи бодай наблизитися до розвитку шляху загально-європейської музичної культури. З українськими композиторами піонерами цього руху Гайворонський не завжди знаходив спільну мову, а й вони відносились до його творчості досить стримано. Причини лежали глибше, ніж у відокремленні Гайворонського від рідних земель чи у самому питанні музичного модернізму. Гайворонський більше, ніж інші, рахувався з станом музичної культури в широких колах українського громадянства. Він брав до уваги нашу музичну сьогочасність з усіма її добрими прикметами і з її навиками й хибами. У своїй діяльності і творчості він завжди почував себе сильно зв'язаним з традицією і з тими колами, особливо хоровами, що її плекали. З представниками тих кіл він втримував тісні зв'язки ще у рідному краю. В Америці зв'язався ще тісніше з хорами світськими та церковними, з диригентами, вів і координував їх працю та жив їх потребами. Теж саме було й з молоддю, з якою тісно співпрацював і для якої багато komponував та аранжував. Робив це не тільки

сам. Зіновій Лисько у своєму листі-спомині з 4 червня 1952 р. згадує про одне замовлення, яке Гайворонський зробив був у нього 1948 р. для Ліги Української Молоді в Америці. „Разом з тим — пише Лисько — видно, дуже боявся, щоб я в цих піснях чогось не „намоdernізував”. Отже в листах все делікатно натякав, щоби для цієї Ліги я скомпонував невибагливо, просто, „щоб мав на увазі практичну сторону”. Коли ж згодом замовлені композиції, написані у відповідному стилі, я переслав на руки Гайворонського, він невимовно і щиро тішився, „Возрадувалeся моє серце” писав. „Ви написали власне так, як треба було”.

Писати „власне так, як треба було” — колись січовим стрільцям, а згодом хорам, молоді, пластові — було основним суспільно-національним завданням, яке клав собі Гайворонський-музика. Ідучи крок у крок з сучасною практикою, він бачив і її злі сторони, а в першу чергу прояви зниження мистецького смаку у доборі і виконанні хорової літератури. Звертав на це увагу у своїх статтях, рецензіях і у листуванні. Так у листах до наших музик Зіновія Лиська, Павла Маценка та інших писав про потребу рішучої боротьби з халтурництвом, „давидовщиною”.⁵⁴

Як показують дати на творах Гайворонського, він komponував — назагал — скоро. Все таки неодну з своїх річей переробляв багато разів, і такі пісні, як „Синя чічка,” „Дума”, або „Як їхалам з Гамерики”, є у кількох різних редакціях. На себе дивився досить критично, та інколи мав тверде переконання своєї правоти і не давався в ньому захитати навіть таким авторитетам, як Паольо Галліко. Композиторська спадщина Гайворонського носить на собі позначки несконцентрованості. Сольові пісні, хорові твори, незвичайно численні обробки народних пісень, церковна музика, сценічна, музика для дітей, далі скрипкові, камерні і оркестрові твори, статті й рецензії, це було надто широке поле, щоби його при обставинах життя і праці Гайворонського можливо було в цілому охопити і зглибити. Негативно відбивався на творчості Гайворонського брак середовища, критичного, але приязного і стимулюючого. Оточення завжди дуже багато важить, важило і для нього. Стрільцьке товариство збуджувало в ньому снагу не тільки до композиції, але навіть до писання віршів. Пізнішими часами додатний

⁵⁴ Г. М. Давидовський, хоровий диригент, якого твори („Бандура”, „Україна” та ін.) написані зручно і з знанням хору, але без смаку, повні дешевих, немистецьких ефектів. У його „Лубенській відьмі” голосам мішаного хору приписано „крикнути”, робити „галас” та інше. Яке загрозливе явище була „давидовщина” може засвідчити факт, що його „Бандура” мала більше як двадцять видань. Советський уряд надав Давидовському „звання заслуженого артиста УССР”.

вплив мали навіть — здавалось би — дрібні спонуки й нагоди. Народна пісня „Мамо, мамо”, якої запис Гайворонський одержав від Федора Стешка і для якого писав свою обробку, одна з його найкращих обробок. Подібно й обробки двох колядок, писані безпосередньо для концертів Марії Сокіл, дуже суцільні і гармонічно цікаві. Замітні й білоруські пісні, які з робітні композитора ішли просто до виконання білоруськими хорами і на сторінки білоруських журналів.

Розгляд складників музичної мови Гайворонського показує, що мелодика його творів, не виключаючи й церковних, має стичні з українською народною піснею. Мелодиці інструментальних творів не раз бракує більшої виразистості і ширшого віддиху. Гармоніка наскрізь традиційна, так, наприклад, гармонічна шата його пісень не доходить до тієї точки, якої досягнув у своїх піснях Яків Степовий. Але в цих межах Гайворонський — особливо у хорових творах — вміє давати гармонічні сполуки, що вражають своєю оригінальністю і колоритністю. Контрапунктивне вміння Гайворонського виявляється в багатому приміненні різноманітних поліфонічних засобів, особливо на полі обробок народних пісень та інструментальної музики. Щодо форми є у Гайворонського значна різноманітність і в вокальній і в інструментальній музиці. Засвоєні у нього форми сонати-циклу, чи сонатного алегра, сюїти, форми фуги і давніх танців, ронда і теми з варіантами. Стилістичні признаки дають образ Гайворонського-композитора не пробойника і реформатора, а одного з тих, що закріплюють і поширюють здобуті позиції. Його музика не „рве берегів”, а пропливає спокійно, прямуючи до своєї мети.

За першої світової війни і в рсках української державности 1917-1920 Михайло Гайворонський був музикою-співцем українського війська. Його пісні цього періоду, пройняті духом народної музики, виростали безпосередньо з обставин і життя, з походів і боїв українського війська і були частиною того своєрідного співаного літопису, що має назву „стрілецька пісня”. У композиторській спадщині Гайворонського за роки 1920-1949 найзамітніші три ділянки: обробки народних пісень, церковна музика та інструментальні твори.

В українських народних піснях він знаходив красу, велику різноманітність тем, невичерпне мелодичне джерело. Праця над ними давала йому найбільшу творчу радість і опертя. Про роки свого побуту в Америці Гайворонський писав у листі до автора цієї монографії (5 січня 1948): „Без рідної пісні я був би цілком пропав. А чим більше пізнавав етнографічні матеріали нашого народу, тим сильніше вони мене опановували і заставляли вкорис-

товувати. Назбирав досить тих матеріалів і з ними я вже не розстануся". Обробки народних пісень були тим полем, на якому працював без перерви від 1914 до 1949 р. і на якому найвиразніше видне його дозрівання і ріст як композитора: від простих розкладок і гармонізації до оригінальних барвистих обробок періоду 1938-1943. Микола Лисенко, Філярет Колесса і — пізніше — Микола Леонтович були для нього зразками. Пильну увагу звертав на питоменності народних пісень по окремих областях, докопувався до давніших покладів, опришківських пісень та обрядових.

У церковній музиці слідний його відхід від позицій „перемиської школи” до засвоєння церковно-народного стилю. На цьому полі Гайворонський досяг того, що найбільше суттєве, а чого не зовсім вдавалося досягти Денисові Січинському, чи навіть о. Остапові Нижанківському, а саме: відчуття різниці між світською і церковною музикою, уміння музично-виразовими засобами передавати й збуджувати молитовний настрій. Разом з Олександром Кошицем, Гайворонський був одним з дуже нечисленних сучасних українських композиторів, які плекали церковну музику у її свєрідному національно-традиційному дусі.

Плеканням інструментальної музики Гайворонський співзвучний своїй добі. Скрипкова сонатина, прелюд ц-моль, струнний квартет, симфонічне алегро — усі ці твори це цінний вклад в нашу інструментальну літературу. Традиційність їх музичної мови, особливо примінення танкових форм давньої сюїти, як і форми фуги, вартости їх не зменшує.

В українському музичному житті першої половини 20 століття Михайло Гайворонський записався як автор стрілецьких пісень, як композитор, що виявляв себе у різних ділянках творчости, у тому й у ділянках занедбаних у нас — церковна музика та інструментальна — і врешті як один з видатних і різнобічних діячів на полі нашої музичної культури. Обхоплюючи одним поглядом цілість його творчости, можна ствердити з певністю, що хвороба і смерть перетяли його діяльність, яка без сумніву ще дала б немало плодів на полі національної музичної культури. На своє завдання і взагалі на завдання музик він дивився очима мистця-громадянина. Для нього ледве чи було щось більше чуже і дальше, ніж гасло „мистецтво для мистецтва”. Формалізм в естетиці музики, погляд на музику, як на чисту гру мелодичних ліній, висловлений так яскраво — і талановито — Едвардом Гансліком, мав у нашому композиторі рішучого противника. У своїй статті про Дениса Січинського він писав, що пісня „Не пора” вартісніша для нашого народу від опер і симфоній. Поминаючи перебільшення, треба ствердити, що ці слова характеристичні для самого Гайво-

ронського. Композитор і громадянин спліталися у його праці нерозривно. Це проглядає з того, як дорожив він нашою традицією, як високо цинив українську народну пісню, як дбав за чистоту церковної музики. Це видне з творів — плодів його композиторського таланту.

Михайло Гайворонський не просто komponував, він служив своїй Батьківщині засобами собі доступними і в межах, яких йому було дано досягти та на які дозволив йому досить далекий від творчого супокою перебіг його життя.

MICHAEL OREST HAYVORONSKY was born September 15, 1892 in Zalishchyky, a picturesque town on the river Dniester in Western Ukraine.

Both his parents were musical. His mother loved to sing and his father played the flute and they encouraged a love of music in their children. At the age of eight, Michael began to take formal lessons in violin and theory from a cousin who was choirmaster of the local church.

By the time he was twelve he was already leading a church choir in his home town himself. Six years later came the first performances of his original compositions — for choir, violin and piano. After completing his elementary schooling, he entered a teacher's seminary in Zalishchyky where he broadened his musical education, learned to play the violoncello, clarinet, trumpet and trombone and led male and mixed choirs as well as the seminary orchestra. In 1912 he left his native town to go to L'viv where he enrolled in the Mykola Lysenko Institute of Music and the L'viv Music Institute. Here, among his teachers were such outstanding men as Krebs, Meyer, Newiadomsky and Poliansky. In order to earn a livelihood and to pay for his training, Hayvoronsky taught school in a nearby village. In addition he led several village choirs and orchestras.

Four of his choral works appeared in *Lira (The Lyre)*, a publication devoted to music, in 1914. In this same year he organized a teachers' choir and conducted a successful concert at a pedagogical convention.

The coming of the first world war interrupted his studies and changed the entire course of his creative life. He immediately enlisted in the *Ukrainski Sichovi Striltsi* (the Ukrainian Legion) and was sent to the front, taking part in the especially-arduous winter campaign in the Carpathians (1914-15). In the late spring of 1915 he was hospitalized and on regaining his health was appointed bandmaster.

Even while in the trenches he had begun composing and arranging military songs. Now, as a bandmaster, he continued and intensified these activities and soon became famous for his military music. Many of his songs, for male voices and piano accompaniment, were published by the military administration in L'viv. At this same time some twenty of his compositions for band appeared in various periodicals and collections.

When he was appointed bandmaster-general of the army of the Ukrainian National Republic in 1917, he was not quite twenty-seven years of age.

The military motif of his music in the period of the first war, the Ukrainian struggle for independence and the rise of the Ukrainian National Republic exerted an influence on many of his later compositions.

In 1920, he returned to Lviw to become a teacher at the Lysenko Institute of Music and choirmaster of three groups: the *Boyan*, *Bandurist*, and *Prosvita* choirs. In addition, he was inspector of music for Ukrainian schools.

Three of his compositions for solo voice were published by *Lira* in 1921. He composed many children's songs and music for children's dances and plays. Among the latter were *Son Ivasyka* (The Dream), *Soniashnyk* (The Sunflower) and *Chervona Shapochka* (Little Red Riding Hood).

In 1934 *Zalizna Ostroha* a play in three acts was performed in Lviw. The authors were L. Lisevych and A. Kudryk, music by Hayvoronsky. *Synia Kvitka* also a play in three acts by D. Nykolyshyn and music by Hayvoronsky was performed in 1936. Other plays set to music by Hayvoronsky are: *Viy*, *Hetman Doroshenko* and *Dovbush*.

In 1923 he left Western Ukraine for the United States. At first, he made his home in Woonsocket, R. I., but in 1924 moved to New York.

The New York period was the most fruitful in Hayvoronsky's life. Here he continued his studies and his creative work. He enrolled in the Department of Music of Columbia University for advanced study in composition, analysis and orchestration. Daniel G. Mason, Seth Bingham and Douglas Moore — all pupils of the French master, D'Indy — were his principal teachers. There was a particular bond between him and Prof. Mason, whose views of classical romanticism based on folk music and vocalism he shared. He completed his studies at Columbia amid recognition and acclaim, winning the Mosenthal Fellowship Award, in 1926.

After completion of his studies he devoted his time to composition, research and work with choral groups in the New York area. Together with Roman Prydatkevych, a violinist and composer, he established a school of music. He also edited his own music and that of other Ukrainian composers.

In 1934 he married Nelia Pelecovich, a physician practicing in New York.

Hayvoronsky was particularly interested in working with young Americans of Ukrainian descent and organized the *Simka Choir* (Choir of Seven), so called because it was made up of seven choral groups for New York and New Jersey centers. He conducted the first public per-

formance of this choir in New York in 1930. He also trained and led a children's orchestra.

It was during his stay in New York that his major instrumental works were written. These include symphonies, chamber music, string quartets, compositions for wind instruments, works for violin and piano, concertos, works for string orchestras and chorus.

In his last years he was troubled by illness which made composing difficult but could not completely interrupt the flow of his work. He died on September 11, 1949.

II

The first quarter of the Twentieth Century was the culmination of the cultural and political renaissance of the Ukrainian people. Ukraine was making a supreme effort — politically to regain once more her statehood, and culturally to rise above the level of ethnographic romanticism. Hayvoronsky did not stand apart from this struggle. He determined to contribute to the progress of his people through the best means at his disposal, through his music. Though by nature and ability an artist, he did not practice art for art's sake. He was well aware of the musical needs of his people and refused to isolate himself from them. Nonetheless, his patriotism did not dominate his musical individuality but rather gave force to his creative style.

Hayvoronsky greatly admired and was influenced by his predecessor, Mykola Lysenko and by his contemporaries, Mykola Leontovych and Filaret Kolessa. All three had done work in the field of folk music and it was upon this that Hayvoronsky based much of his work. From his youth he understood and appreciated that the music of Ukraine, if it was to reach the level of music in the countries of Western Europe, would have to employ the universal musical forms and idioms. Particularly keenly did he feel the neglect of the symphony in Ukraine but although he possessed the prerequisites to compose in the idiom of the classics — he chose to base his work on folk music.

Hayvoronsky knew well that between the ethnographic romanticism of folk music and classical music there was an intermediate stage, a gap which had to be filled. This was the task which the composer did not spurn and although the forms and styles of his creative work are varied and diverse, the bulk of it is bound up directly or indirectly with folk music. Even his instrumental works betray the composer's profound interest in native musical sources.

It may be said that Hayvoronsky was a conservative. He was conservative by disposition; not because he did not believe in the future

but because he did not believe in a break with the past. He studied seriously the manifestations and trends of modern music and although he rejected them in principle, could and did appreciate what to him were its good points. Thus, for example, he found much in the music of Dohnanyi and Britten which was to him not only acceptable but beautiful. It is little wonder that Bach, Beethoven, Schubert and Brahms found in him a devotee. César Franck's *Symphony in D Minor* was one of his favorite pieces of music. He did not like Liszt and was particularly repelled by that part of Tchaikowsky's music which he regarded to be an expression of self-pity.

*

As can be seen by the dates of his various works, Hayvoronsky, in general, composed rapidly. Yet, he revised a number of his compositions many times. He was quite critical of his own work but, when he was convinced of the rightness of his stand, he would not be moved from it.

The compositions which he has left often show signs of a lack of concentration but the range of his work was so broad that it was impossible for Hayvoronsky to encompass it completely and to treat it as thoroughly as he himself may have wished. This range includes not only his own original compositions — vocal solos, choral pieces, church music, music for the theatre, children's music and violin, chamber and orchestral music (his *Prelude and Fugue* for string quartet was performed at Columbia University on April 26, 1926 while his symphonic *Tone Poem* was performed in December of 1940) but also arrangements of folk songs, editing the works of other composers and finally a number of informative and critical works on music.

An examination of the components of Hayvoronsky's musical language shows that the melodies of his work and this includes his church music, have a direct connection with Ukrainian folk music. The melodies of his instrumental works sometimes lack clarity and his harmony is thoroughly traditional but within these limits there are harmonies which impress the listener with their color and originality. His command of counterpoint is especially evident in his use of various polyphonic resources, particularly in his instrumental music and arrangements of folk songs.

Hayvoronsky's music, both vocal and instrumental, shows great diversity of form. There are sonata cycles (*sonata allegro*), fugues, old dances, rondos and variations. His style shows him to be not a militant pioneer or reformer but one of those who consolidated and enlarged the positions which have been won. His music does not tear at its banks but flows serenely to its goal.

In Ukrainian folk songs he found beauty, variety and an inexhaustible source of melody. Perhaps it was his work in the field of folk songs which gave him most joy and satisfaction. It is in this work, which was carried on without interruption from 1914 to 1949, that we can best trace his progress as a composer — from simple straightforward harmonization to the highly original and colorful treatment of the period 1938-1943.

In his church music Hayvoronsky achieved the essentials with rare success. Not only is it religious music by its very content, not by form alone but it possesses the quality of being able to arouse in the hearer both prayer and piety.

*

Michael Hayvoronsky did not only compose — he served his ideals and his people with the resources at his command. He looked upon his work as an obligation which he felt duty-bound to fulfill, as a task from which nothing could ever sway him.

He was true to his ideals and his obligations he fulfilled . . .

СПИСОК ТВОРІВ МИХАЙЛА ГАЙВОРОНСЬКОГО

Михайло Гайворонський залишив між своїми записками кілька списків своїх творів. Деякі з них були надруковані у „Свободі” (1940-1943, 1945-1947) як „Фотографічні замітки про видання нових композицій М. О. Гайворонського”. Там були списані твори видані фотостатичною технікою поділені на 23 випуски — збірники, при чому до кожного з них додані ближчі бібліографічні дані. Список загального інформаційного характеру був надрукований разом з біографічними даними у матеріалах „До джерел Історії Української Музики”, що появлялися на сторінках газети „Новий Шлях” у Саскатун, Саск., в Канаді. Окреме значення має зладжений композитором рукописний список усіх творів списаних по о п у с а м. Збираючи свої твори у цикли, він обхопив їх у 62-ох опусах. Останній список разом з автобіографією, зладжений під кінець 1947 р., був надрукований у „Свободі” числа 213-214 у вересні 1949 р. Нижче поданий список складений на основі згаданих друкованих і рукописних списків і на основі архіву композитора. Засада поділу тут та сама, що й у загальному плані монографії.

ПОЯСНЕННЯ СКОРОЧЕНЬ ВЖИТИХ У ЦЬОМУ СПИСКУ:

вид. — видання	мел. — мелодія
фотост. вид. — фотостатичне видання	форт. — фортепіан
У.Н.М. — Українська Музична На-	стр. — струнний
кладня	симф. — симфонічний
міш. — мішаний	орк. — оркестра
чолов. — чоловічий	у скобках — імена авторів текстів
сл. — слова	вокальних творів.

ПІСНІ СТРЕЛЕЦЬКО-ВОЄННОГО ПЕРІОДУ

- „Слава, слава, отамане”, „Хлопці! Алярм” і „Нема в світі кращих хлопців” (слова: Ю. Назарак);
„Пройшли гори” (слова: М. Гайворонський);
„Їхав стрілець на війноньку” (слова „УСС”);
„Йде січове військо” (слова „УСС”);
„Ой, впав стрілець” (слова: М. Гайворонський);
„Ой, казала мати” (слова: М. Гайворонський);
„Сповнилась міра” і „Спить, герої” (П. Карманський);
„За рідний край” (Р. Купчинський);
„Питається вітер смерти” (Ю. Шкрумеляк);

„Синя чічка” (слова В. Бобинського доповнені Л. Лепким і М. Гайворонським);
 „Дума” — „Із-за Чорного моря”;
 „Орле отамане” і „Пісня новобранців” (У. Кравченко);
 „Ой нагнувся дуб високий”, „Іди собі, дівчино” і „Ти пішла” (М. Голубець);
 „На чаті” (В. Щурат);
 „В огороді коло хати”, „Іване без роду”, „Виє буря” і „Воєнна ідилля” (Ст. Чарнецький);
 „Отсе тая червона калина” і „Пиймо цю чарку” (Богдан Лепкий);
 „Стрілецька колядка” (слова за народною колядкою);
 „Од синього Дону” (О. Кобець);
 „Цяпка” (Л. Лепкий);
 „Коли ви вмірали” і „Вилітали сизі орли” (М. Курах);
 „Ой, козаче мій” (сл. М. Гайворонського);
 „Ми любим рідний край” (С. Черкасенко);
 „Три сини” (В. Пачовський).

В'язанка стрілецьких пісень появилася друком накладом видавництва „Ліра” і „Укр. Боевої Управи” у 1916 р. В-во „Ліра” видало окремими випусками „Пісні УСС” М. Гайворонського. „Стрілецькі пісні” для фортепіану вийшли у Відні у 1917 р. 25 обробок стрілецьких пісень (в тому й пісень Р. Купчинського і Л. Лепкого) вийшло з друкарні ОО. Василян у Жовкві у 1936 р. трьома збірниками: 1) Сольоспіви 2) Мішаний Хор 3) Однородний Хор. Фотостатичним виданням з 1940 р. обхоплені 23 пісні — обробки власних мелодій Гайворонського для чоловічого хору. Пісні УСС — сл. і мел. Л. Лепкого (4 пісні) вид. „Червоної Калини”, Львів 1933.

ХОРОВІ ОБРОБКИ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ

„Українські Народні Пісні” — міш., чолов. і жіночий хор, вид. „Бандурист”, Львів 1922;
 „Українські Народні Пісні Лемківщини й Закарпаття” — міш. хор, Нью Йорк—Львів 1930;
 „Гуцульське Різдво” — міш. хор, друк. Українська Музична Накладня 1933;
 „Лемківщина” і „Полісся” — міш. хор 4 вип., друк. У.М.Н. 1933,
 „Поділля” — міш. хор. — 3 випуски друк. У.М.Н. 1937;
 „Укр. Нар. Пісні переселенців в Югославії”. Фотостат. вид. Збірник 2, Нью Йорк 1933;
 „Укр. Нар. Пісні” — міш. хор. Фотостат. вид. Збірник 1, Нью Йорк 1940;
 „Колядки і Щедрівки” — міш. хор. Фотостат. вид. Збірник 5, Нью Йорк 1942;

- „Укр. Нар. Пісні” — міш. хор. Фотостат. вид. Збірник 13, Нью Йорк 1952;
- „Укр. Нар. Пісні” — жіночий хор. Фотостат. вид., Нью Йорк 1942;
- „Укр. Нар. Пісні” — три мішані голоси. Фотостат. вид. Збірник 14 Нью Йорк 1942;
- „Колядки і Шедрівки” — однородний хор з фортепіаном. Фотостат. вид. Збірник 21, Нью Йорк 1943;
- „Колядки” (з Гуцульщини, Бойківщини і Лемківщини) Фотостат. вид., Нью Йорк 1943;
- „Народні Пісні” — чоловічий хор. Фотостат. вид., Нью Йорк 1947;
- „Укр. Нар. Пісні” — міш. хор друк. Нью Йорк — Мюнхен 1947;
- „Білоруські Народні Пісні” — міш. хор. Фотостат. вид. Збірник 12, Нью Йорк 1941;
- „Народні Пісні Америки і Канади”, хор. Фотостат. вид. Нью Йорк.

Поза згаданими циклами: „Укр. Нар. Пісні” (4) — міш. хор з фортепіаном на чотири руки, рукопис. „Укр. Нар. Пісні” міш. хор в супроводі двох фортепіянів, фотост. вид. Окремі пісні а) видані фотостатично в роках 1946-1949, б) рукописи (разом у числі 36 обробок). Обробки хорватських народних пісень. „Походові Пісні” для двох і трьох голосів (рукопис).

ХОРОВІ ТВОРИ

А) Мішаний хор.

„Заповіт” і „Ой, у саду” (Т. Шевченко), „Пісня” — „Ой, співаночки мої”, „Гаї шумлять” міш. хор з оркестрою (П. Тичина), „Калина” (Л. Українка), „Учітєся!” (Т. Шевченко), „Піски Ді” — англ. текст міш. хор з оркестрою (Ч. Кінгслі), Гимн Укр. Нар. Союзу (С. Мусійчук), „Живи, Україно!” (О. Олесь), „Коваль” (І. Франко), „Спакойна дремлець Нарач” і „Прайдуць гади” (М. Танк), „Підлисе” (М. Шашкевич), „Ой, у славнім Львові”, „Ой, сонце!” (О. Бабій), „Помолімося” (Ю. Клен), „Ой в раю, в раю” (Л. Українка), „Пісня Мазепи”, „Слава Вкраїні” (Г. Чупринка).

Б) Чоловічий хор.

„Боева пісня” (Д. Романович), „Ідїть!” (О. Олесь), „До кобзи” (П. Куліш), „Скитальча туга” (С. Черкасенко), „Три пісні” (І. Франко), „Село” (Т. Шевченко), „Перший подув весни” (Е. Маланюк), „Гомін весни” (М. Одолян), „Весно!”, „Травень” і „Ноктюрн” (О. Влизько), „На вітер” і „Ранній вітер” (Б. І. Антонич), „Холм” (С. Гординський), „Лєна” (Д. Бєдний).

В) Жіночий хор.

„Свангельський мотив” (В. Щурат), „Терни, квіти” (Л. Українка), „Св. Катерина” і „Благословення” (О. Ольжич).

Ранні твори на слова М. Шашкевича та Л. Українки не збереглися. У списку подані оригінальні хорові твори, перерібки поминені.

СОЛЬОВІ ПІСНІ

- „Сольоспиви” вид. „Ліра”, Львів 1922 (зміст: „Іди собі, дівчино” — М. Голубець, „Сон і доля”, „Чи ти прийдеш” — Б. Лепкий).
- „Пісні УСС Сольоспиви” друк ОО. Василян, Жовква 1936 (Зміст: „Синя чічка”, „Ой, казала мати”, „Нема в світі”, „Ой, вправ стрілець”, „Ой, козаче мій”).
- „Сольоспиви” Фотост. вид. Збірник 4, Нью Йорк 1940 (зміст: „Ой, нагнувся дуб високий” — М. Голубець, „Воєнна ідилля — С. Чарнецький, „Дума”, „Колисав мою колиску” — Б. Лепкий, „Звій сльозу” — С. Черкасенко, „Молитва” — О. Стефанович, народні пісні: „Як їхалам з Гамерики”, „Як я сой заспівам”, „Ой, і не стелися”, „Ой, там за Дунаєм”, колядки: „Ой, дивнеє народження”, „Коляда”).
- „Стрілецькі пісні на середній голос з форт.” Фотостат. вид. 1941 (зміст: „Іхав стрілець”, „Готуй мені зброю”, „Мав я раз дівчиноньку”, „Накрила нічка” (три останні сл. і мел. Р. Купчинського), „Ой, у полі верба”).
- „Сонце заходить” і „Садок вишневий” (Т. Шевченко) Фотостат. вид. 1943.
- „Скорбна мати” (П. Тичина), „І знов весна” (І. Наріжна) — рукописи.
- Обробки нар. пісень: „Через річку гребелька”, „Гей ви галки”, „Ой, не ходи, Грицю”, „Боже, Боже”, „Ходила я по садочку”, „Укр. Нар. Дума” — „У неділеньку”, рукописи
- „Дуети на сопран і меццосопран в супр. форт.” Фотостат. вид Збірник 6, Нью Йорк 1941.
- „Гаївка”, „Коломийка” і „Пісня” — для сопрана, скрипки і форт., рукопис.

ЦЕРКОВНА МУЗИКА

Служба Божа Б-дур, друк. ОО. Василян, Жовква 1938.
Друга Служба Божа („Білоруська”) — рукопис.

Два „Іже Херувими” (з Закарпаття), „Символ Віри”, два „Причасники”, „Щасливі”, „Христос Воскресе”.
„Канти з Почаївського Богогласника”, друк. ОО. Василян, Жовтва 1939.
„Псалом 150” (англійський текст) для хору і симф. оркестри.
„Щасливі” (англ. текст).
„Страдецька Мати Божа”, „Царю Небесний”, Хорал „До тебе Боже”, „Боже споглянь”, фотостат. видання.
Літургичні Співи С. Воробкевича, опрацювання М. Гайворонського.
Василянські Пісні — обробки для хору М. Гайворонського.

СЦЕНІЧНА МУЗИКА

„Залізна Острога” три дії, лібретто: Л. Лісевич і А. Курдидик, 1933.
„Синя Квітка” три дії, лібретто Д. Николишин, 1934.
Музика до п'єси „Вій” М. Гоголя.
Музика до драми „Гетьман Дорошенко” Л. Старицької-Черняхівської.
Музика до драми „Довбуш” (за Ю. Федьковичем).

ТВОРИ ДЛЯ ДІТЕЙ І МОЛОДІ

„Співаник для дітей дошкільного і шкільного віку” друк. вид. Укр. Пед. Т-ва, Львів 1922.
Пісні до дитячих ігор і забав О. Суховерської, Львів 1922.
Музика до дит. п'єс: „Червона Шапочка” (Я. Вільшенко), „Лісова Казка” (М. Ваврисевич), „Соняшник” (В. Островський), „Сон Івасика” (Л. Лепкий).
Пісні (20) друковані в журналі для молоді вид. Укр. Нар. Союзу в Америці.
Пісні (30) друковані в журналі „Дзвіночок” у Львові.
„Дитячі пісні” для фортепіану, фотостат. вид., Нью Йорк 1940.
„Збірник Українських Пісень для Молоді” друк. вид. Укр. Книгарні, Саскатун, Канада 1946.

СКРИПКОВІ ТВОРИ

Дві „Рапсодії — Фантазії” (1910) не збереглися.
„Елегія”, „Колискова”, „Пісня без слів”, „Варіяції на укр. тему” — рукописи.

Цикл „Українські Танці”, „Гавот” — рукописи.
„Українські Народні Пісні” (34), друк. вид. У.М.Н., Нью Йорк 1927.
Сюїта для двох скрипок — рукопис.
„Серенада”, друк. вид. У.М.Н. 1930, „Думка”, друк. в. У.М.Н. 1931.
Сюїта для скрипки і форт. (4 част.) — рукопис.
Сонатіна (3 част.) і Прелюд — друк. вид. У.М.Н. 1938.

КАМЕРНА МУЗИКА

Скрипкове Тріо (4 частини) — рукопис.
Прелюд (Сарабанда) і Фуга для струнного квартету — не збереглися.
Прелюд і Фуга для скрипки, віолі і віолончелі. Фотостат. вид.
Струнний Квартет („Морозенко”) (3 частини). Фотостат. вид.
„Різдвяна Сюїта” струнний квартет. Фотостат. вид. Збірник 8 Нью Йорк 1942.
Коломийка для стр. тріо — рукопис.

ОРКЕСТРОВА МУЗИКА

А) Твори для симфонічної оркестри:

Сюїта у трьох частинах — не збереглася.
Симфонічне Алєгро („Тон Поема”). Фотостат. видання пратитури.
Симфонічні Поеми („На Чорному морі” і „Рідна сторона моя”) — незакінчені.
Вальс „Червона Калина” — рукопис.

У деяких списках Гайворонський вписує між своїми творами для симф. оркестри також винятки з музики до „Залізної Остроги” і „Синьої Квітки”: „Увертюра — Синя Квітка”, танці „Усуєус” і „Стрілець”.

Б) Твори для духової оркестри:

У своїх списках композитор зібрав назви своїх творів писаних для духової оркестри в роках першої світової війни з заввагою: „Музичні архіви пропали, а з пам'яті відтворена лише частина”. Тут поданий повний список на основі записок і спогадів композитора.

1-ий Стрілецький Похід, 2-ий Стріл. Похід, „Стрипа” марш, „В до-рогу”, „Їхав козак”, „За Україну”, „Народний” („Дівча в сінях стояло”), дві „Стрілецькі Увертюри”, „Стрілецька Картина”, дві „В'язанки стрілецьких пісень”, „Похоронний Похід”, рапсодія

„Довбуш”, сюїта „З Гуцульщини”, „Коломийки”, „Вальс УСС”, „Вальс Червона Калина”, обробки народних пісень і танців;

В) Твори для струнної оркестри:

Оригінальні твори і обробки народних пісень (10). Фотостат. вид. Збірник ч. 15 У.М.Н. 1952 (зміст: Танок, Коломийка, дві гаївки, Елегія, Менует, Фуга на тему укр. нар. пісні, „Козаки йдуть”, „Чернушко-душко”, „Їхав козак за Дунай”, „Гей під явором”).

Коляди на стр. орк. Фотостат. вид. Збірник 16, У.М.Н., Нью Йорк 1942.

Опрацювання композицій інших авторів. Фотостат. вид. Збірник 17 У.М.Н. 1942.

Пісні для співу і стр. орк. Фотост. вид. Збірник 18 У.М.Н. 1942.

Бібліографічні записки про ці видання появились у щод. „Свобода”, Джерзі Сіті, з 30. червня 1943.

РІЗНІ ТВОРИ

„Карпатія” рондо для віолончелі і органів, рукопис.

Коляди для органів, рукопис.

Музика до поеми Т. Шевченка „Суботів” („Мелодеклямація”), рукопис.

Музика до вірша Д. Бедного „Лена” („Мелодеклямація”), рукопис.

ЛІТЕРАТУРА

- Барвінський Василь, Огляд історії української музики (Історія Української Культури), Львів 1937.
- Витвицький Василь, Микола Лисенко і його вплив на музичне життя Галичини, „Українська Музика”, 1937 ч. 1.
- Стрілецька пісня, календар „Українського Видавництва”, Львів 1944.
- Збірник пісень для молоді М. О. Гайворонського, „Українські Вісті”, Новий Ульм, 5. вересня 1947.
- М. Hayvoronsky — The Bard of the Ukrainian Army, „Ukrainian Quarterly”, 1950, No. 2.
- Говард Дж. Т., Our American Music, Нью Йорк, 1931.
- Our Contemporary Composers, Нью Йорк, 1943.
- Голубець Микола, Рік грози і надій 1914, Львів 1934.
- Грінченко Микола, Історія Української Музики, Київ 1922.
- Дмитрів Ольга, М. О. Hayvoronsky, “Ukrainian Trend”, 1952.
- Думін Осип, Історія Легіону Українських Січових Стрільців, 1914-1918, Львів 1936.
- Іванець Іван д-р., Стрілецька творчість, Українські Січові Стрільці, Львів 1935.
- Каськів Теодосій, Рідна пісня і рідний театр, Пропам’ятна Книга У.Н.С. 1936.
- Квітка Климент, Українські пісні про дівчину, що помандрувала з зводителем, Етнографічний Вісник, Київ 1926, том. 2.
- Фолклористична спадщина М. Лисенка, Збірник Музею діячів науки та мистецтва України, Київ 1930.
- Колесса Філярет д-р., Співаник Миколи Гайворонського, „Громадський Голос”, Львів 1922.
- Як розумів М. Лисенко гармонізації українських народних пісень, „Українська Музика”, 1937 ч. 9-10.
- Великий Співаник Червоної Калини, „Діло” Львів, 20. червня 1937.
- Народна музика на Поліссі, „Українська Музика”, 1939 ч. 1.

- Старинні мелодії українських обрядових пісень на Закарпатті, „Науковий Збірник” товариства „Просвіта” в Ужгороді, том 10. М. Гайворонський: Служба Божа, „Діло”, 8. лютого 1939.
- Кошиць Олександр, Літургія М. Гайворонського, „Свобода”, 28. червня 1938.
- Кудрик Борис д-р, 3 новіших видань творів М. Гайворонського, „Діло”, Львів, 2. жовтня 1936.
- Огляд історії української церковної музики, Львів 1937.
- Купчинський Роман, Стрілецька пісня, Календар „Червоної Калини”, 1934.
- Лисько Зіновій д-р, Гайворонський: Скрипкові твори, „Українська Музика”, 1938 ч. 9-10.
- Формальна побудова українських народних пісень, „Українська Музика”, 1939 ч. 2.
- Людкевич Станислав д-р, Канти з Почаївського Богогласника, „Діло”, 21. травня 1939.
- Марусевич Степан, Молодь і українська музика, Альманах У.Н.С. 1944.
- Маценко Павло д-р, Канти із Почаївського Богосласника — зредагував і опрацював Михайло Гайворонський, „Свобода”, 2. жовтня 1939.
- „Морозенко”, струнний квартет М. Гайворонського, „Новий Шлях”, 28. березня 1942.
- Мейсон Д. Г., The Dilemma of American Music, Нью Йорк 1928.
- Мишуга Лука др, Одному з творців стрілецької пісні (доповідь вголослена на концерті з творів М. Гайворонського), „Свобода”, 3. січня 1933.
- Онуфрик Степан, Оркестра УСС-ів. Календар „Червоної Калини” 1934.
- Придаткевич Роман, Свято української музики, „Свобода” 1930 ч. 60.
- Концерт молодечої оркестри М. Гайворонського, „Свобода”, 20. травня 1931.
- Нововидані опрацювання українських народних пісень для мішаного хору М. Гайворонського, „Свобода”, 31. липня, 1934.
- „Довбуш”, драма за Ю. Федьковичем у виставі студії М. Скобобогача в Нью Йорку, „Свобода”, 31. жовтня 1940.
- Рудницький Антін, Зустрічі з українськими музикантами в Америці, „Українська Музика”, 1938 ч. 9-10.

- Сапрун Северин, о., Михайло Гайворонський, „Українець у Франції”, Париж, 1947 ч. 10-12.
- Стеткевич Осип, Концерт у честь М. Гайворонського, „Свобода”, 30. грудня 1932.
- Стешко Федір д-р, М. Гайворонський: Українські народні пісні, „Українська Музика” 1938.
- Тобілевич Софія, Рідні Гості, Нью Йорк 1954. Вступне слово: д-р Н. Гірняк.
- Чарнецький Степан, Нарис Історії Українського Театру в Галичині, Львів 1934.
- Шустакевич Юлія М., Український театр в Америці (Спомин української артистки), Альманах Українського Народного Союзу 1944.
-

СПИС СВІТЛИН

	Ст.
Заліщики	13
Оркестра „Січі” в Добровлянах біля Заліщик. М. Гайворонський — всередині	17
Оркестра УСС (1916 р.)	23
УСС — зліва: Євген Якимів, Михайло Гайворонський, Роман Лесик	29
М. Гайворонський з братом Петром (весна 1919 р.)	35
М. Гайворонський — військовий капелник (1919 р.)	41
Учительські курси у Львові (1920 р.) — М. Гайворонський сидить перший зліва	47
Група курсантів Колумбійського Університету, четвертий зліва — М. Гайворонський	51
Юнацька оркестра М. Гайворонського в Нью Йорку (1934 р.)	55
М. Гайворонський з дружиною (1935 р.)	69
Композитор — на початку 1920-их р. р.	83
УСС — сидять зліва: Осип Курилас, Михайло Гайворонський, Роман Купчинський, Іван Боберський та Іван Іванець; стоїть Лев Лепкий	93
Філярет Колесса (Космач на Гуцульщині, 1937 р.)	99
Федір Стешко (Прага — 1938 р.)	109
З'єднані українські хори в Нью Йорку (1930 р.)	121
Михайло Гайворонський, Михайло Голинський і Василь Ємець (1934 р.)	133
Струнний квартет УСС. — Зліва: Роман Лесик, Антін Баландюк, Ярослав Барнич і Михайло Гайворонський	157
Напис на алябомі від Білоруського Хору	171

ПОКАЗНИК ІМЕН

- Д'Анді В., 53.
Антонич В., І., 76, 120-123, 191.
Архипенко Олександр, 60.
- Бабій Олесь, 123, 125, 191.
Багрянний Іван, 76.
Бажанський Порфiр, 103.
Байлова Меланія, 37, 75, 156.
Баландюк Антiн, 31, 97, 98.
Барвінський Василь, 37, 43, 62, 63, 72, 98, 152, 156, 197.
Барвінський Олександр, 176.
Барнич Ярослав, 31, 71, 97.
Бах И. С. 54, 67, 165, 167, 169, 177.
Бах Филип Ем., 20.
Бенцаль М., 142.
Бенцалева О., 142.
Бетговен Людвик ван, 54, 164, 165, 177.
Бєдний Д., 191, 195.
Бiнггем С., 53, 54.
Благослав Ян, 117.
Бобинський Василь, 34, 91, 96, 127, 190
Боднар Марія, 132.
Боднар Степанія, 132.
Бортнянський Дмитро, 62, 72, 141, 160, 169, 175.
Бочковский О., 38.
Брамс И., 54, 164, 177.
Брiттен Б., 178.
Бубнюк Якiв, 73.
Буката И., 58.
Бутович Микола, 148.
Бучко Іван, єпископ, 66.
Ваврисевич М., 149, 193.
Вагнер Ріхард, 45.
Вальтер Бруно, 165.
Вахнянин Анатоль, 176.
Вендт Т., 63.
Вербицький Михайло, 28, 33, 44, 63, 82, 135, 175.
Вериківський Михайло, 68, 152.
Верич Віктор де, 156.
Вiльшенко Я., 149, 193.
Вiтовський Дмитро, 26, 31.
- Влизько Олекса, 120, 123, 191.
Волошин Михайло, 27.
Воробкевич Сидiр, 135, 175, 193.
Гаврилко Михайло, 26, 46, 99, 102.
Гайворонська Неонiля Пелехович, 42.
Гайворонський Іван, 20.
Гайворонський Петро, 20, 28, 40, 76.
Гайдн Ф. И., 145, 170.
Галичин Дмитро, 60, 62, 66.
Ганслік Едвард, 45, 181.
Гендель Г. Ф., 106, 155.
Гiндеміт Павло, 178.
Гiнтц Курт, 165, 168.
Гiрняк Йосип, 72, 74.
Гiрняк Никифор, 27, 31, 39, 63, 71, 199.
Говард Дж., Т., 54, 177, 197.
Гоголь Микола, 141, 193.
Голинський Михайло, 20, 58, 63, 64, 91, 132.
Головацький Якiв, 103.
Голубець Микола, 20, 22, 26, 37, 46, 85, 88, 92, 96, 123, 127, 190, 192, 197.
Гординська-Каранович Дарія, 72.
Гординський Святослав, 120, 123, 125, 191.
Горлицький Н., 145.
Грабар С., 58.
Гребенецька Марія, 59, 65, 91, 130, 132, 170.
Гриневецький Іл., 63.
Гринішак Лесь, 27, 34, 60, 98.
Грицай Остап, 63.
Гринченко Микола, 55, 197.
Гулак-Артемівський Семен, 74.
Галан Володимир, 66.
Галліко Паольо, 55, 60, 165, 179.
Ля Гвардія Ф., 75.
Гела Андрій, 58.
Грех Я., 89.
Грiг Едвард, 20, 54.
Гуно Шарль, 20.
- Давидовський Г. М., 179.
Дамрош Волтер, 60.
Дворжак Антон, 164, 169.

- Дебюссі К. В., 54, 165, 177.
 Демрей Д., 132.
 Демидчук Семен, 60.
 Демуцький Порфир, 103, 140.
 Деркач Леся, 156.
 Дідушок Василь, 25, 26, 28, 31.
 Дмитрів Ольга, 67, 68, 197.
 Довбуш Олекса, 148.
 Доггані Ернст, 178.
 Домбчевська Ірина, 37.
 Донцов Дмитро, 46.
 Драгоманів Михайло, 103.
 Дуда Михайло, 63, 91, 132.
 Думин Осип, 21, 22, 38, 197.
- Ємець Василь, 63.**
- Жілевіціюс И., 63.**
- Загасвич М., 92.
 Загорська Меланія, 102.
 Заньковецька Марія, 102.
 Зеров Микола, 76.
- Іванів Гриць, 31.
 Іванець Іван, 197.
- Калина Володимир, 60, 63.
 Камінський Е., 102.
 Карманський Петро, 34, 90, 92, 96, 189.
 Карлаш Микола, 65, 132, 169.
 Карпенко Карий, 39.
 Каськів Теодосій, 58, 197.
 Качмарик Ірина Пелехович, 151.
 Квітка Климент, 85, 95, 102, 103, 116, 132, 197.
 Кекиш Марія, 99.
 Китастиг Григорій, 127.
 Кінгслі Чарльс, 120, 125, 191.
 Клен Юрій, 76, 89, 120, 126, 191.
 Кліфтон Ш., 54, 165.
 Кнор Іван, 170.
 Кобець Т., 92, 190.
 Козак Едвард, 72, 76, 142, 152.
 Козловський І., 132.
 Колачевський Михайло, 55.
 Колесса Іван, 103.
 Колесса Любка, 65.
 Колесса Микола, 98.
 Колесса Філярет, 26, 43, 45, 61, 62, 91, 97, 98, 102, 103, 107, 111, 125, 130, 132, 136, 149, 151, 152, 176, 181, 197.
 Коляда Микола, 60.
 Коновалець Євген, 20.
 Коньор Франц, 19, 20.
 Коссак Гриць, 31.
 Костенко Валентин, 60.
- Котляревський Іван, 116.
 Коціпінський А., 15, 103.
 Кошиць Олександр, 59, 60, 64, 65, 98, 118, 135, 136, 142, 170, 176, 178, 181, 198.
 Кравченко Уляна, 63, 190.
 Крижанівський Богдан, 31, 38.
 Крон Ільмарі, 103.
 Кропивницький Марко, 38.
 Крушельницька Саломея, 132.
 Куба Людвик, 118.
 Кудрик Борис, 60, 62, 63, 91, 98, 106, 127, 140-142, 145, 156, 169, 176, 177, 198.
 Куліш Микола, 76.
 Куліш Панько, 191.
 Купчинський Роман, 26, 27, 32-34, 39, 59, 60, 63, 71, 88, 90, 96-98, 128, 143, 189, 190.
 Курах М., 92, 190.
 Курдидик Анатоль, 142, 193.
 Курманович Віктор, 66.
 Кухтин Осип, 31, 49.
 Кучабський Василь, 26.
 Кучмак Іван, 90.
- Лаврівський Іван, 135, 175.
 Левицький М., 38.
 Ленська О., 142.
 Леонтович Микола, 26, 67, 53, 73, 89, 91, 98, 103, 104, 106, 114, 116, 123, 135, 140, 169, 170, 175, 176, 181.
 Лепкий Богдан, 22, 46, 63, 92, 96, 123, 127, 129, 190, 192.
 Лепкий Лев, 22, 31-33, 46, 50, 60, 63, 71, 88, 91, 97, 98, 128, 143, 144, 148, 149, 190, 193.
 Лепкова О., 132.
 Лесик Роман, 28, 31, 98.
 Липа Юрій, 46.
 Лисенко Микола, 15, 20, 37, 45, 60, 82, 102, 103, 126, 127, 129, 135, 151, 152, 154, 169, 170, 175, 176, 181, 197.
 Лисько Зіновій, 44, 45, 60, 63, 72, 98, 156, 173, 179, 198.
 Ліпінський Карло, 103.
 Лісевич Луць, 142, 193.
 Ліст Франц, 177.
 Лопатинський Ярослав, 63, 169.
 Любченко Аркадій, 76.
 Людкевич Станислав, 63, 68, 89-91., 98, 103, 140, 156, 198.
 Лятошинський Борис, 60, 68, 86, 113.
- Маланюк Євген, 38, 76, 120, 125, 191.
 Маргетсон Едвард, 55.

- Марусевич Степан, 60, 67, 68, 74, 198.
 Матюк Віктор, 127, 135, 175, 177.
 Маценко Павло, 65, 108, 136, 140, 160, 170, 179, 198.
 Машир Марія, 142.
 Мейсон Д. Г., 53, 54, 157, 164, 177, 198.
 Мельник Андрій, 26.
 Мельничук Василь, 58.
 Менгельберг В., 165.
 Мишуга Лука, 59, 60, 62, 64, 66, 74, 198.
 Мишуга Олександр, 170, 175.
 Моор Д., 53.
 Морозова М., М., 89.
 Мосендз Леонід, 76.
 Москвичів Осип, 156.
 Моцарт В. А., 67, 169, 177.
 Мусійчук Степан, 191.
 Назарак Юліан, 25, 87, 96, 189.
 Назаревич О., 53.
 Наріжна Грина, 129, 130, 192.
 Нижанківський Нестор, 40, 65, 98, 152, 156.
 Нижанківський, о. Остап, 22, 37, 40, 81, 127, 135, 175, 170, 181.
 Николишин Дмитро, 60, 92, 145, 148, 193.
 Нікітин Ю., 142.
 Ніщинський Петро, 102.
 Новаківський Олекса, 37.
 Олесь Олександр, 20, 85, 120, 191.
 Ольжич Олег, 66, 76, 120, 192.
 Онуфрик С., 31, 198.
 Ордиянський Петро, 59, 132, 169.
 Островерха Михайло, 71.
 Островський В., 149, 193.
 Осьмачка Теодосій, 76.
 Павлова О., 132.
 Павловський, о. Г., 53.
 Паганіні Ніколь, 33.
 Паліїв Дмитро, 26, 37.
 Парахоняк С., 102.
 Пачовський Василь, 60, 63, 92, 96, 147, 190, 147.
 Пачовський Роман, 147.
 Перфецький Леонід, 46.
 Петляш О., Д., 89.
 Печеніга Углицький П., 60, 64-67, 103, 170, 174.
 Поляняк-Лисогір Марія, 68, 91, 132.
 Попель З., 63.
 Портер К., 170.
 Прач Ян, 62.
 Придаткевич Роман, 53, 59-61, 63-65, 74, 75, 106, 108, 130, 148, 154, 156, 157, 162, 168-170, 174, 175, 198.
 Приймак М., 19.
 Прокопович Орленко Р., 129, 132.
 Пчілка Олена, 102.
 Равель М., 177.
 Ревуцький Дмитро, 89, 103, 104.
 Ревуцький Лев, 84-91, 98.
 Рейнарович Лев, 132.
 Роздольський Осип, 103, 116.
 Романович Д., 21, 85, 191.
 Рубець А., 103.
 Рубчак Іван, 142.
 Рудницький Антін, 44, 45, 63, 64, 98, 170, 174, 198.
 Савицький Роман, 72.
 Садовський Микола К., 15, 26, 38, 49, 99, 102, 142.
 Саксаганський Опанас, 38.
 Сапрун, о. Северин, 73, 140, 141, 152, 199.
 Семенина В., 66, 153.
 Сениця Павло, 62.
 Сімович Роман, 98.
 Січинський Денис, 28, 92, 127, 131, 169, 170, 174, 175, 181.
 Скопляк Ярослав, 28.
 Скоробогач М., 148, 198.
 Сластіон Опанас, 102.
 Сокальський Петро, 45.
 Сокіл Марія, 132, 170, 174, 180.
 Стадник Йосип, 145.
 Стандиківна Стефа, 145.
 Старжинський Е., 19.
 Стембер М., 53, 59.
 Степовий Яків, 55, 180.
 Стеткевич Осип, 60, 63, 199.
 Стефанович Т., 131, 192.
 Стеценко Кирило, 40, 55, 53, 104, 123, 126, 135, 140, 151, 152, 170.
 Стецура Осип, 132.
 Шешко Федір, 62, 103, 104, 107, 135, 180, 199.
 Стоковський Леопольд, 165.
 Стравінський Ігор, 54, 177, 178.
 Сурмач М., 62.
 Сух Михайло, 88.
 Суховерська О., 44, 149, 193.
 Сушко Роман, 26.
 Танк Максим, 63, 64, 120, 191.
 Терен Теодор, 132.
 Тимко, о. О., 107.

- Тимчук Р., 142.
Тин Орест (М. Гайворонський), 20, 85.
Тисяк Василь, 91, 132.
Тичина Павло, 119, 130, 191, 192.
Ткачук Марія, 152.
Ткачук О., 130.
Ткачук Павло, 73, 151, 152.
Тобілевич Софія, 39, 199.
Топольницький Генрик. 176.
Тосканіні Артур, 165.
Тростянецька А., 132.
Трух, о. Г., 65, 97.
Тураш А., 132.
Туркевич, о. Іван, 15.
Туркевич Ірина, 32, 132.
Туркевич Стефанія, 44, 50.
Турула Євген, 152.
- Українка Леся, 21, 85, 102, 120, 125,
126, 191, 192.
- Фатюк Михайло, 58.
Федькович Юрій, 148, 193, 198.
Фіяла Юрій, 148.
Форемний Юліян, 31.
Франк Цезар, 54, 164, 177.
Франко Іван, 102, 103, 117, 120, 123.
- Хвильовий Микола, 76.
- Цалинюк Василь, 15, 16, 20, 63.
Цегельський Лонгин, 59.
Цісик Євген, 142.
Цяпка І., 144, 149.
- Чайковський Петро, 62, 177.
Чапельський, о. Л., 60.
- Чарнецький Степан, 22, 34, 46, 59, 75,
86, 92, 96, 123, 127, 142, 148, 190,
192, 199.
- Черкасенко Спиридон, 92, 123, 125,
129, 190-192.
Черник Федір, 26, 92.
Чикаленко Євген, 38.
Чічка-Андрієнко К., 63.
Чубатий Микола, 66.
Чупринка Грицько, 191.
- Шашарівський В., 145.
Шашкевич Маркіян, 19, 120, 126, 191,
192.
Шевченко Тарас, 21, 82, 85, 130, 191,
192, 195.
Шептицький Андрей, Митрополит, 31.
Ширма Р., 64, 118.
Шкрумеляк Юра, 34, 63, 88, 96, 189.
Шмериковська-Приймова Іванна, 44.
Шопен Фридрих, 85.
Штогаренко Андрій, 68.
Шуберт Франц, 45, 131, 169, 177.
Шуман Роберт, 54, 165.
Шустакевич Юлія, 142, 199.
Шухевич Володимир, 103, 104.
Шавінський П., 58.
Щурат Василь, 26, 44, 120, 190, 192.
Щуровська Росиневиц Платоніда, 62.
- Якименко Федір, 60.
Якимів Євген, 28.
Яковлів О., 142, 144.
Яновський Юрій, 38.
Ярема И., 130.
Ярославеико Ярослав, 28.
Ясінчук Лев, 63.
-

З М І С Т

	<i>Ст.</i>
Передмова	7
<i>Ж и т т я</i>	
Заліщики	11
Воєнні роки	20
Повоєнний Львів	43
Америка	49
Людина і громадянин	75
<i>Т в о р ч і с т ь</i>	
Перші спроби	81
Стрілецькі пісні	86
Обробки народних пісень	101
Хорові твори	119
Сольові пісні	127
Церковна музика	135
Сценічна музика	141
Твори для дітей і молоді	148
Скрипкові твори	153
Камерна музика	159
Оркестрові твори	163
Статті на музичні теми	169
Музика - композитор	175
Резюме англійською мовою	183
Список творів Михайла Гайворонського	189
Література	197
Спис світлин	201
Показник імен	203
