

УДК 78.072:78.071(047.53)

**«ЛЮДКЕВИЧ І РЕВУЦЬКИЙ – ПО НАТУРІ ЗНАЧНО БЛИЖЧІ...»
(інтерв'ю Наталії Кашкадамової з Марією Крушельницькою) ***

Н. К.: *Я задумалася над Вашою фразою, що Людкевич і Ревуцький ближчі між собою, аніж з Кос-Анатольським. Як Ви це пояснюєте?*

М. К.: Можливо, що то вікова справа: поміж Людкевичем і Ревуцьким – 10 років, а там – то вже зовсім інше покоління, інший час. Ну і, без сумніву, натура.

Н. К.: *І то стосується змісту музики?*

М. К.: Змісту і... мови фортепіанної.

Людкевич і Ревуцький – вони по натурі значно ближчі, не тільки за віком.

Я, взагалі, як задумуюся над музикою композитора, дуже люблю побачити його обличчя. Для мене воно дуже багато говорить. І Людкевич, і Ревуцький були людськи страшенно делікатними людьми. Людкевич був трошки інший, але також дуже делікатний. А Ревуцький, по-моєму, вже був перебільшено делікатний.

Н. К.: *Ну, він переніс таку трагедію страшну, яка наклала свій відбиток.*

М. К.: Так. І дуже цікаво, що він би створив, якби він творив далше. Бо твори Людкевича ми маємо, правда не дуже фортепіанні, але все одно маємо музику Людкевича і знаємо, який він є.

Н. К.: *Людкевич виявився більш відпорний на те все, а Ревуцький сховався в собі.*

М. К.: Я так собі розумію, що музика Ревуцького є більш інтимна, і тому він зловився. Його в музиці і взагалі в житті дуже торкалися ті інтимні, особисті моменти.

* Записано 2 липня 2014 року вдома в М. Т. Крушельницької.

Я півночі сьогодні не спала через те, що собі думала про стильові особливості цих композиторів. Бо, як робиться якусь програму, без сумніву, задумується над стилем. Але якихось висновків не підводиться. І зрештою, як життя так іде, то воно якось... зробила свою роботу, старалася якнайкраще і пішла далі. А тепер вже мабуть щось трошки й задумуюся над тим, що то було.

Колись-то я послухала сама для себе свої записи Ревуцького і для себе відкрила, що я все-таки дуже делікатно його граю (тоді, коли я грала, я навіть того не розуміла).

Н. К.: *То – ваша рання робота. Чи змінилося щось у ставленні до цієї музики пізніше?*

М. К.: Ні, не змінилося. Я проходжу зі студентами сонату, прелюдії також, тепер одна студентка грала Гумореску. Не від мого розуміння, а від того, з ким я проходжу, може щось трішки змінитися. А моє розуміння – воно вже таке трошки стабілізоване.

Що я для себе вияснила в Людкевичу? Як я була у Людкевича перед виконанням тої ювілейної його програми, я йому властиво все грала. І тоді для мене було дуже... не то, щоб незрозуміло, але я хотіла знати, що він мені на то скаже: у «Пісні ночі» (я вже про то писала) ціла п'єса, три сторінки – *p*, *pp*, *ppp*. І раптом на останній лінійці наростання до *ff* і назад. Людкевич сказав мені: «Це – у всесвітньому масштабі».

«У всесвітньому масштабі» – мені здається, він так музику розумів. Він як її писав, наприклад «Кавказ», не писав тільки для себе, для українського народу, він її писав для всього людства. І багато в його музиці такого є.

Що я ще зрозуміла: Людкевич мав до себе дуже критичне ставлення. У двох творах він показує своє «я» в закінченні твору. Перший – це «Імпровізована арія». Вона плететься, плететься, плететься, і та арія ніяк не може народитися. Бо там все є – то танець по дорозі, то та арія сама, то з підголосками... І під кінець щось все-таки створюється – якась арія. І нарешті в останній лінійці, коли вже арія відбулася, він завершує та раптом страшенно сміється над собою: «Та, та-та-та, ті та-там», – він сміється над собою, над тим, що зробив.

Другий момент – Скерцо з того самого циклу. Іде таке, властиво, веселеньке, у *C-dur*. Трошки каверзне воно, але так делікатно каверзне. Серединка, допустимо, так ніби трошки вагається, але третя частинка – знов повтор першої. Все йде в *C-dur*, і раптом останній акордик – *c-moll*! «Не вийшло Скерцо – не хотів такого».

Я для себе провела трошки такі паралелі: взяти «Пісню ночі» Людкевича, «Пісню» Ревуцького, і в Кос-Анатольського пісні нема, але є Ноктюрн. Наскільки вони всі різні! Людкевич – то так, дійсно: «у всесвітньому масштабі». А у Ревуцького – надзвичайно інтимна, скромна така та Пісня. Така, більше роздумування.

А Кос-Анатольський... Я взагалі хотіла б сказати, що музика Кос-Анатольського – то така суцільна любов. Любов до всього: до жінок, до України, до фортепіано... Він дуже любив фортепіано! І це чується незалежно від того, в якій тональності він дає, що він дає. І в тому Ноктюрні є дуже багато відкритої любові, відкритої! Бо у Ревуцького вона не то що схована – він не ховає її, але так дуже її оберігає.

Ще провела собі паралель поміж скерцями – гуморесками. У Людкевича є Гумореска, і у Ревуцького є Гумореска.

Людкевич починає її так дуже інструктивно: він хотів, щоб *H-dur*'ну гаму вивчили. А всередині є типовий Людкевич, типовий такий – з одного боку, делікатний, з другого – з таким дуже тонким гумором.

У Ревуцького та Гумореска – аж дивно! – вона з таким дещо навіть відкритим гумором.

І причому, використовуючи те, що у Ревуцького не дуже часто буває, – віртуозні моменти по цілій клавіатурі. Ревуцький не використовував, властиво, так би мовити, піаністичних ефектів – то, що ми, наприклад, маємо суцільно у Нижанківського, який їх дуже любить. Кос-Анатольський також любить фортепіанні ефекти, чого зовсім не любить Людкевич. У Людкевича зовсім нема. А Ревуцький тут раптом собі побажав показати, що можна пальчиками побігати по клавіатурі.

А ще, допустим, порівняти скерцо у Людкевича і Кос-Анатольського. Кос-Анатольський більше задиристий, власне більше сучасний. А Людкевич знов дуже делікатний, все-таки. У тому всьому своєму... (там такі фортепіанно-прикрі місця є) він дуже делікатний.

Н. К.: *А мені здається, що Людкевич, попри всю делікатність, внутрішньо був дуже сильний, дуже міцний.*

М. К.: Це особливо проявляється в його великих формах – в Елегії і в Баладі. Причому мені здається, що Людкевич у тій музиці дуже йшов з духом часу. У нього є багато елементів, які пов'язані з тими змаганнями 1919–1920-х років. Є просто марші стрілецькі, як в Елегії, так і в Баладі. Потім у Людкевича все-таки дуже багато є такого галицького музикування.

Н. К.: *Але то власне його споріднює з Косом, бо в Кос-Анатольського теж є галицьке музикування.*

М. К.: Є галицький дух, але не музикування. У нього відкрита сцена, в нього все має бути на сцені. А у Людкевича, наприклад, Романс можна собі уявити, що то – в інтимному колі. От так як, допустимо, Людкевич бував у пані Терлецької, дружини знаного аптекаря, і там грав на фортепіано (між іншим, на тому «Ферстері», що я його зараз маю). Там же ж, властиво, сходилася вся інтелігенція, то не були самі музиканти, було те, що продовжує тепер бути в світі: любителі музики, музикування. Люди за професією можуть бути і лікарями, і інженерами, але вміють грати, вміють слухати... І у Людкевича то дуже відчувається. Я особливо Романс тоді ще так розуміла для себе. А поза тим – Елегія.

У Баладі трошки менше того, це вже більш концертна п'еса, з відкритими технічними проблемами – ті гарантели, такі... «Прялка» (Номі то називала: «Прялка»). А в Елегії варіації дуже різноманітні і дуже багаті щодо змісту. Як сама навіть тема.

Н. К.: *Щодо теми: Людкевич, взагалі-то, у своїй статті дуже критично відзивався про старогалицькі елегії. Він критикував: то все плач та плач, ніякої боротьби, тільки скиглення. Визнавав, фактично, цю одну – «Там, де Чорногора». Мені здається, що він трошки навіть всупереч темі пише свою «Елегію» – додає їй мужності й масштабу. Його Елегія ніяк не скиглить.*

М. К.: Може всупереч, але він, так би мовити, думав уперед – він же не писав музику на даний момент. Ну, але є та мазурка і коліскові там – вони все-таки музикування. А попри то є та варіація – типowo Довбушівська – той ритм, дуже пульсуючий, енергичний.

Н. К.: *Чому Ви кажете «Довбушівська»?*

М. К.: Вона типowo Довбушівська для мене... Не знаю. Може, так мені сказалося, бо десь там в мене всередині то сидить.

Н. К.: *Мені все-таки здається, що між Людкевичем і Ревуцьким є відмінність. Може, я помиляюся, Ревуцький – більш інтимний, особистий, а Людкевич – навіть сюжетний, у нього в принципі є сюжет.*

М. К.: Я би навіть вжила слово щодо Людкевича – епічний. При чому навіть, якщо ми говоримо про сольні твори. А тим більше – про Концерт. Його перша частина надзвичайно масштабна і епічна. І там страшенно багато є стрілецького. Самá перша тема головної партії – явно марш стрілецький. Не вступ, бо там ніби дума. А яка неймовірно складна розробка по музиці – та боротьба! І потім прихід репризи без першої теми. А друга, лірична тема – зовсім в іншому вигляді, і вона, властиво, дуже масштабна.

Людкевич думав інакше, ніж Ревуцький.

Н. К.: *Хоча в Концерті Ревуцький теж старався дати якісь неліричні образи. Та перша тема навіть зовсім несподівана для Ревуцького.*

М. К.: Але він є трошки не-Ревуцький. Ми вже знаємо Ревуцького такого, а тут він інакший. Людкевич більш монолітний. Він так як по житті йшов, на нього нічого не впливало, він мав ту свою рівну дорогу. Він знав, що він хоче, і робив то, що хоче. І такий він є в музиці. Дуже цільна постать.



М. Крушельницька:
«Я в музиці
по-справжньому
щаслива...».
Львів. 2015 р.

Н. К.: Дивовижно, що він пройшов через такі складні часи і, хоч ніколи не маніфестував якогось героїзму, фактично цілком незламно пройшов через все.

М. К.: Власне, незламно – гарне слово. Бо Ревуцький, на жаль, зломився. Але тоді зовсім інші часи були для Ревуцького. Людкевич, Богу дякувати, тих часів не мав. А коли наступили, допустимо, відносно подібні часи, Людкевич вже був занадто велика постать, щоб вони щось могли з ним зробити.

Н. К.: Ну, добре. А як тепер скажемо: Кос-Анатольський інакший – в чому?

М. К.: Ну, по-перше, Кос-Анатольський по натурі – оратор. Він і в музиці оратор: завжди говорить, і дуже відкрито говорить.

Н. К.: Більше театральності?

М. К.: Так. Та навіть по змісту.

Н. К.: Програми, сюжети... Трошки зовнішньо?

М. К.: Так.

Н. К.: Але, що Ви робите – Ви ж намагаєтеся своєю грою там знайти внутрішнє! Мені здається, що Ваше трактування Коса – під впливом Людкевича?

М. К.: Ну-у..., не без того... Чому я не грала ніколи Ліста? Бо я там не знаходила змісту.

А помимо того, пригадаймо, як Кос-Анатольський говорив. То, що він говорив, то «волосся нам рухалося», правда? Але він з такою легкістю, з пафосом говорив, що властиво ті влади не могли до нього придертися. Інша справа – скільки то його коштувало, ті інфаркти...

Н. К.: Складність цієї особи...

М. К.: Так. Але він інакше не міг діяти, бо він хотів до людей промовити, він хотів людям щось сказати. І в музиці – так само. У слові говорив, і в музиці говорив. І я щиро скажу, що, наприклад, в прелюдях... Чому я інакше граю, ніж грав Олег Романович ті прелюдії, – бо я маю вірші до них.

Н. К.: Ви знаєте – впевнені у їх змісті.

М. К.: Так! Так. Настільки впевнена, що наприклад, *e-moll*'на прелюдія абсолютно співпадає з тим віршем, який я знайшла. А в *a-moll*'ній прелюдії настільки співпадає, що є тих «12 годин», які є у вірші, плюс є всередині тема Концерту Шумана. Зміст сам ішов до мене.

Н. К.: Але Гуцульську токату Ви теж зовсім інакше граєте, і я свідок, як Олег Романович сидів коло мене і казав: «Не, ну так не можна... Не! ну так – не можна!» [ідеться про О. Криштальського. – Н. К.]

М. К.: Ха-ха... Чому – не можна?

Н. К.: Ну, тому що, я думаю, він то собі уявляв на єдиному токатному ритмі. А Ви витягали приховані інтонації з того.

М. К.: Ну, бо, по суті діла, то ж – цимбали. То ж, без сумніву, цимбали, правда?

Н. К.: Так що, все-таки, не тільки там, де Ви точно знали підтекст, але й в інших творах Ви старалися знайти й почути оту інтонацію галицьку, яка в нього проходить так трошки одним потоком?

М. К.: Ну, галицьке особливо є... (хоча то – Буковинська сюїта), але дуже вона галицька. Причому він сам збагнув, що написав Буковинське рондо, яке не пасує ні до Аркана, ні до «Над Прутом», і тоді дописав Коломийку.

Н. К.: Козаренко (у книжці Дубровного) доказує, що невелика різниця між Рондо й Коломийкою.

М. К.: Може, по музиці не дуже велика, але Анатолій Йосипович вважав, що то не пасує. Може, я трохи винна. Бо як я заграла йому то «Над Прутом» і «Аркан», він тоді сказав: «Ні, Рондо не треба».

...Кожен з них по-своєму був нещасний у житті...

Н. К.: А як тепер ми поспробуємо звернутися все-таки до музичних засобів, то в першу чергу буде відрізнятися... інтонація? Правдоподібно, так?

М. К.: У всіх. Кожний має свою інтонацію.

Н. К.: Чи щось можна поспробувати зловити до її характеристики?

М. К.: Ну, у Людкевича на перший план все-таки виходить мелодика. Гармонія є допоміжна. У Ревуцького можливо, що більше значіння має гармонія. Вона – не акомпанююча гармонія. Вона в нього є творяча разом з мелодією ціле. А Кос-Анатольський – то вже все разом.

Н. К.: Ну, у Кос-Анатольського все-таки більше мелодія грає роль.

М. К.: Він – мелодист, але любить заховати в гармонії мелодію. Просто сучасніший.

Н. К.: Ви маєте на увазі, окрім усього іншого, що фактурно то в Ревуцького все сплетено?

М. К.: Так.

Н. К.: У нього від початку у фігурації весь час мелодія тече.

М. К.: Так.

Н. К.: Мені чомусь здається – чи може я помиляюся? – що тут є істотна відмінність ритму. Все-таки у Людкевича завжди більш організований ритм – власне та маршовість якась, притаманна його музиці. А в Ревуцького – поліритмія. І мені здається, що це впливає на характер музики дуже відчутно.

М. К.: Особливо того квінтесенція в першій прелюдії 11-го опусу. Узагалі цей цикл трошки стоїть осторонь від того, що він раніше писав. Особливо друга прелюдія. Вона якась така дуже... «індустріальна».

Н. К.: Те саме, що й початок Фортепіанного концерту. У нього є такі «індустріальні» теми – час накладав відбиток.

М. К.: ...Але дуже цікаві постаті все ж таки. Жаль, що не звучать всі ці твори, дуже жаль...

Н. К.: І в цьому відношенні, мабуть, у Коса теж простіша ритміка. Тут Ревуцький явно відрізняється. Його музична мова взагалі складніша, очевидно.

М. К.: Так, без сумніву.

Н. К.: І в нього, гадаю, мелодія і фраза ширша, така безперервна. Бо власне, та якась внутрішня маршевість, що є у Людкевича, більше ділить на фрази.

М. К.: Вона ділить, так.

Н. К.: І Ви, коли граєте, це ще й підкреслюєте – декламаційно подаєте кожную фразу.

Але мені здається, що там гармонія теж важлива – не в сенсі фактурному, а в сенсі ладовому. То, що відбувається в Елегії, коли часто звучить іронічно її тема, і взагалі дістає якісь несподівані висвітлення. Це за рахунок того, що він уводить

якісь незвичайні гармонічні забарвлення. Ну, а так само – й ритми, ті найрізноманітніші пунктирні ритми, що є в Елегії. Гострі.

М. К.: А дуже цікава ще п'єса є у Людкевича – «Тихий вечір», по Брамсу, кажуть. Там, власне, гармонії може більше грають роль. То безконечне плетіння.

Він багато, напевне, експериментував – Людкевич. Бо Ревуцький, думаю, не експериментував, просто творив. А Людкевич щось шукав.

Н. К.: Взагалі у нього ж натура дослідника була. А Ревуцькому це не властиво – у нього більш безпосередня реакція.

А скажімо, такі моменти, як якісь виконавські вказівки композиторів – вони Вам не згадуються як підмога в інтерпретації?

М. К.: На превеликий жаль, я не мала від них вказівок. Чи то я так в точку попадала їм, чи в чому річ?.. Але Людкевич, коли я йому грала, він сприйняв так, як є. Ревуцькому я хотіла грати, але не вдалося, і він сказав: «Я Вам довіряю». А Кос-Анатольський так само все одобрював. Так що я не мала тих вказівок композиторів...

З Колессою мала вказівки, а з тими – ні.

Н. К.: Колеса сам – виконавець, диригент, і то для нього було природньо.

Я мала на увазі, окрім усього іншого, авторські вказівки в нотах. У мене старі ноти Ревуцького, тут у прелюдії збереглися позначення Барвінського. І я дивлюсь, наскільки Барвінський то все детальніше мені розписував. А Ревуцький дав тільки найзагальніші вказівки до виконання.

М. К.: Ну, я Вам скажу [коментує надписи Барвінського. – Н. К.], що та вилочка сама за себе говорить і та домінанта, що тут треба зробити *molto sostenuto*... Отой каданс так само вимагає *poco sostenuto*.

Н. К.: Але прошу звернути увагу, як Барвінський виділяє гармонії, вималював спеціально.

М. К.: Гармонії, так. Але композитор не мав як в тексті то написати.

Н. К.: Просто, хочу відзначити, як Барвінський чув цю музику.

М. К.: Барвінський дійсно дуже детально свої тексти випишував. А Ревуцький, видно, розраховував...

Я взагалі думаю, що редакції творів від виконавців не повинні існувати. Бо композитори абсолютно знають, що вони пишуть. І тільки треба добре вміти відчитати.

Н. К.: Композитори дають все-таки ще й виконавцям можливість привнести щось своє.

М. К.: Так, але опираючись на те, що написано.

Н. К.: Так, як Ревуцький. Ці його вказівки дають можливість ще багато доповнити, а в Людкевича ще менше, мабуть, вказівок.

М. К.: Дає абсолютно можливість діяти. Але треба зрозуміти то, що написано. Бо, на жаль, дуже багато не розуміють, що написано.

Н. К.: Ви сказали колись, що «найголовніше – то українство, яке їх всіх об'єднує».

М. К.: Так.

Н. К.: Чи можемо ми визначити, у чому це проявляється?

М. К.: Чим характерний український народ? Щирістю, доброзичливістю, м'якістю, все-таки, а рівночасно гордістю, стійкістю. І все це є в тій музиці. І ще – виходячи від мови: яка німецька мова, яка французька, а яка – українська мова.

Н. К.: Це, мабуть, дуже істотно для інтонування: відчутти, як промовляється та мелодія.

М. К.: Так. Я не забуду, як я приїхала з якихось канікул до Москви... У Генріха Густавовича була така асистентка Тетяна Алексєєвна Хлудова (вона досить скоро померла). І щось я заговорила – «а, Маша уже запела». Я ж говорила по-російськи, але «заспівала» своєю вимовою.

Н. К.: Змінилася інтонація. Я помітила, буваючи за кордоном, що коли вулицею йдуть якісь люди, і чуєш їхню мову, ще не розрізняючи слів, одразу ж впізнаєш

росіян за їхньою інтонацією. Їхня манера говорити відрізняється від нашої чи від польської, наприклад.

А чи можете Ви сказати, хто з цих композиторів Вам ближчий, чи трудно?

М. К.: Ні, не можу сказати. Взагалі, скільки я грала протягом свого життя, то той композитор, якого конкретно я грала, був мені найдорожчий.

І навіть твір. Я не забуду, коли вчила *B-dur*'ний Концерт Брамса, вирішила, що у Брамса нічого ліпшого нема. Але як я взялася до Першого, я собі сказала: ніщо не краще за Перший! І так у нас – ціле життя. Бо взагалі, якщо братися за музику і її не любити, то нічого з того не вийде. На цей момент я люблю того, кого граю. Так що не можу так сказати.

Причому вони всі дуже різні. От наприклад, особливо контрастні між собою є Кос-Анатольський і Колесса. Правда? І одного, і другого я дуже любила, коли грала.

Н. К.: *Ну, але до Кос-Анатольського Ви довго йшли?*

М. К.: Ду-уже довго. Але на то багато причин в житті склалося. І властиво, я йшла потім, у певній мірі, наперекір собі. Бо то, що виробилося за життя, воно наклалося... Мені дуже болючо дався Кос-Анатольський, дуже болючо... І добре, що моєї Мами вже не було.

Н. К.: *А чому?*

М. К.: Бо їй би ще болючіше було, ніж мені.

А Колесса мені дався дуже легко. Причому, коли за Колессу я взялася, то відразу... Я ще в консерваторії грала Сонатину, у школі грала. Але то все таке трошки не-свідоме ще грання було. А вже потім, як я приїхала, у 1963 році грала «Коломийки». Дуже мені легко далися. І потім вже все легко йшло. Правда, ми сперечалися з Миколою Філаретовичем. Він хотів, щоб я «Осінній прелюд» грала швидше. Я сказала: ні! То єдине, що я не послухала.

Н. К.: *Але потім він слухав ті записи, мабуть, тисячу разів! Скільки разів я до нього приходила, то про щось поговорили, а потім: «Послухаємо!».*

М. К.: Так. Олесь розповів: останнє, що він слухав, – він сказав: «Постав мені Марусю». У сам момент похорону Миколи Філаретовича то для мене було бальзамом. Я щаслива була, що йому якусь радість приносила.

Н. К.: *Так що можна сказати, що Колесса все-таки найближчий Вам?*

М. К.: Ну, так якось склалося, що Миколи Філаретовича твори були останні, які я грала. Вже останні – ті нові коломийки. Ще й видавала їх. Так що це – останні твори, якими я займалася.

Н. К.: *Але творами Коса пізніше?*

М. К.: Ні, ні. Косом я в 2000-ному році займалася. А ті нові коломийки Колесси – пізніше. І видавала. І останній композитор, який жив. Може тому то так.

Жаль, що не звучать ті інші твори Людкевича – ті концерти, Варіації великі *a-toll*. Причому Людкевич мені дав ноти тоді, сказав: «Робіть купюри». Але як робити купюри?! Не взялася я за то.

Н. К.: *Їх ніхто не грав?*

М. К.: По-моєму.

Н. К.: *Ну, але робилися купюри в Елегії і в Концерті, здається, теж.*

М. К.: У концерті робив купюри Донченко. І в Концерті Донченко змусив Людкевича написати сольний варіант побічної теми. Там є такий сольний кусок. Бо Людкевич спершу не давав того, потім написав – і гарний момент є.

В Елегії робилися купюри по узгодженню з композитором.

Н. К.: *Там фактично – одна варіація.*

М. К.: Ноктюрн такий. Він трошки випадає з цілого циклу, він є інакший.

Н. К.: *Уся справа в тому, що він фактично написав Елегію як жанрові варіації. Там кожна варіація – інший жанр. А Ви своєю грою привносите інше, більш психологічно-драматичне трактування. Твір має небезпеку, що хтось його може грати*

елементарно жанрово. Для глибшого трактування треба вслухатися у гармонічні звороти, ритмічні зміни, які там дуже різноманітні

М. К.: Мені просто та музика дуже багато говорила, тому я, може, і грала трошки несподівано для Людкевича.

Між іншим, Людкевич дуже любив піаністів-віртуозів. Я не забуду, як... була така московська піаністка Тетяна Гольдфарб. Вона дуже була легка в піанізмі. І сидів Людкевич у перших рядах та кричав «браво!» Йому подобалося. ...Бо сам він ніколи не був піаністом, і йому то було, так би мовити, заздрісно, напевно. Тож він любив піаністів-віртуозів.

Н. К.: *Хоча я натрапила якось в газетах, що ще у 1890-х роках він грав «Думку-шумку» на Шевченківському вечорі. Так що десь він починав як піаніст, але потім зосередився на композиції.*

М. К.: Ну, та всі починали від фортепіано. І Кос-Анатольський був дуже добрий піаніст. Він з моїм вуйком Дорошем сонати Бетховена грав. Але він мав величезну лапу, йому би трудно було грати на фортепіано. Завелика рука – вона така масивна була, широка в кисті й великі пальці. Так що він, по-моєму, не дуже навіть би поміщав їх між клавішами.

Н. К.: *Розмова наша більше велася про зміст музики, але не про засоби.*

М. К.: Ви знаєте, я над тими засобами не дуже задумуюся.

Н. К.: *Що ж, то моя справа задумуватися над ними.*

Дякую за розмову.